



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte  
Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

**Posmodernidad y literatura neogótica chilena:  
*El horror de Berkoff, de Francisco Ortega***

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

IVÁN ALEJANDRO TAPIA SAAVEDRA  
CONCEPCIÓN-CHILE

2014

Profesor Guía: Dr. Juan Zapata Gacitúa  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

## Índice

I	Introducción	3
II	Revisión de la crítica precedente	17
III	Marco teórico	21
III.1	Lo ético – social	22
III.2	La ciencia y tecnología	24
III.3	El arte	26
III.4	Lo posmoderno en el arte y la literatura	28
III.5	Lo neogótico	33
III.6	El romanticismo	35
IV	<i>El horror de Berkoff</i> como obra posmoderna	41
IV.1	Primeras páginas	42
IV.2	Estética posmoderna en <i>El horror de Berkoff</i>	57
IV.3	Lo neogótico en <i>El horror de Berkoff</i>	73
V	Conclusiones	85
VI	Referencias bibliográficas	90
VII	Anexos	93

## I Introducción

Hoy en día resulta imposible desconocer el auge que han tenido diversas manifestaciones artísticas, surgidas desde bases propiamente fantásticas. No nos referimos con ello solamente a los remakes de diversas películas que en sus años causaron furor de taquilla, sino también a las nuevas producciones, tanto fílmicas como literarias, que utilizan las características de este género en la construcción de sus argumentos. Resulta interesante el caso de, por ejemplo, la saga novelesca *Crepúsculo*, que plantea en un presente juvenil y actualizado, un tema tan recurrente y añejo como las leyendas de vampiros (recordemos que, a pesar de existir previamente, fue la novela *Drácula*, de Bram Stoker, publicada en 1897, la que revitalizó una leyenda popular cuya temática giraba, se cree, en torno a un personaje real llamado Vlad); así como también la gran cantidad de producciones que han comenzado a experimentar, estos últimos años, con la idea de que los muertos vuelven a la vida y generan un apocalipsis zombi. Dentro de esta última gama, sin embargo, será necesario diferenciar entre las obras que posicionan el fenómeno como ocasionado por algún virus o microorganismo, como las películas *Dawn of the dead* (1978) o *World War Z* (2013), en cuyos casos nos encontraríamos finalmente en producciones no fantásticas, sino más bien extrañas, según la definición todoroviana de lo fantástico. Distinto es el caso en *The green mile* (1996) o *From a Buick 8* (2002), ambas de Stephen King, o las recientemente publicadas del chileno Francisco Ortega, en que el autor opta por sumergir a sus espectadores o lectores dentro de narraciones eminentemente fantásticas, donde la vacilación entre lo extraño y lo maravilloso tiñe toda la obra de principio a fin.

A pesar de que muchos de los actuales espectadores o lectores de este tipo de producciones puedan considerar que estas obras corresponden a muestras de original y novedosa inventiva, lo cierto es que la mayoría de ellas utiliza diversos recursos estéticos que es posible rastrear a través del pensamiento humano a lo largo de los siglos. En el caso de nuestro continente, si aceptamos la definición de David Roas (2006) sobre lo fantástico como “una categoría que nos presenta fenómenos y situaciones que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real” (Roas, 2006: 96), comprenderemos de mejor forma que fueran los primeros colonizadores europeos quienes, al llegar a estas tierras desconocidas llenas de misterios y costumbres tribales, conjeturaron abundantes explicaciones con el objetivo de hacer más comprensible un mundo que a sus ojos resultaba extraño. De esta forma, Oscar Hahn (1982) señala que “desde sus orígenes, la descripción o la interpretación de América se alimenta de componentes maravillosos. Mas a esto hay que añadir las propias versiones autóctonas, de evidente naturaleza mítica o legendaria” (Hahn, 1982: 14). Por su parte, Tzvetan Todorov dirá en *La conquista de América, el problema del Otro* (2003), que es en estas primeras narraciones donde podemos encontrar narraciones de características fantásticas, pero que, sin embargo, no pueden ser consideradas propiamente como parte de este género, pues una de las características necesarias para ello es haber sido escritas intencionalmente desde esta categoría.

Howard Phillips Lovecraft, por otro lado, intentará deslindar lo fantástico de lo gótico en *El horror sobrenatural en la literatura*, publicado en 1927, añadiendo que no solo el afán explicativo animaba las incipientes narraciones, sino también el gusto por experimentar la emoción del miedo ante aquellas situaciones que quebraban lo cotidiano:

La incertidumbre y el peligro unidos a cualquier vislumbre de lo desconocido, conforman un universo de amenazas espirituales de índole maléfica. Y si a esa sensación de temor numinoso se le agrega la irresistible atracción por lo maravilloso, entonces nace un complejo sistema de agudas emociones y de excitación imaginativa [...] El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. [...] el hecho de admitir esa realidad confirma para siempre a los cuentos sobrenaturales como una de las formas genuinas y dignas de la literatura (Lovecraft, 1995:5).

Lovecraft señalará, así, que “alrededor de los fenómenos incomprensibles se tejían las personificaciones, las interpretaciones maravillosas, las sensaciones de miedo y terror tan naturales en una raza cuyos conceptos eran elementales y su experiencia limitada” (Ibíd.:6). De esta forma, el autor genera una distinción entre lo que se considerará literatura fantástica, por un lado, y gótica, por otro, caracterizada esta última, por la particular intencionalidad del relato: generar miedo gracias a la utilización de elementos fantásticos en una estética particular:

Este nuevo andamiaje dramático consistía principalmente en un castillo gótico de tenebrosa antigüedad, sus vastas dimensiones y sus oscuros recovecos, sus salones desiertos o destartalados, sus húmedos pasillos, sus catacumbas recónditas y espeluznantes y toda una galería de espectros y sombras amenazantes, formando un núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca [...] el ámbito armonioso para una nueva escuela estaba maduro y el mundo literario aprovechó la oportunidad (Ibíd.: 16–17).

El novelista y teórico peruano Carlos Calderón, siguiendo el argumento presentado por Lovecraft, agrega que “para decir algo de la literatura gótica, hay que deslindarla de la literatura llamada fantástica” (2009: 59). Según este autor, en el gótico “el horror ocupa el centro del relato desde el principio hasta el final y se mueve alrededor de tópicos que si bien son un subgénero de la literatura fantástica, representan algo distinto” (Ibíd.: 60). Según Calderón, lo gótico representa algo distinto a lo fantástico pues se funda en una estética particular que intenta evocar la emoción del miedo, y no solo alterar las leyes naturales de un mundo que funciona perfectamente, sin necesariamente generar miedo, como en el caso fantástico: “sin castillos ni fantasmas no habría novela gótica [...] en lo gótico estamos hablando de mitos ancestrales, no del terror del presente creado por la razón moderna” (Calderón, 2009: 60).

Calderón, en su propuesta, intenta generar un contraste entre dos tipos de literatura separadas por su época de emergencia: lo gótico, iniciado con *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado en 1765; y los relatos de terror contemporáneos, iniciados, según Lovecraft, después de la publicación de la novela *Melmoth el errabundo*, en 1815, escrita por Charles Maturin. Según Lovecraft, después de la época dorada de los relatos góticos, los relatos de terror transitaron a través de otras escuelas, hasta centrarse en elementos más bien terrenales, vinculados a otro tipo de situaciones –como las perturbaciones mentales–, y ya no tanto centrados en seres fantasmales o espíritus malévolos. De esta forma, surge una renovación de estilos, temas y contenidos que se orienta, como se ha señalado, hacia la utilización de elementos más bien psicológicos para la provocación del miedo en el lector. El principal exponente de esta escuela sería Edgar Allan Poe.

Calderón, observando la situación particular de nuestro continente, reflexionará sobre lo que sucede cuando los relatos de terror son, primero, contemporáneos; segundo, escritos por autores latinoamericanos; y, tercero, argumentados desde temáticas propias de esta porción del continente. De esta forma, el autor propone un concepto que es fácilmente ubicable desde otros campos artísticos, pero que desde la literatura ha sido poco abordado, lo neogótico:

[...] la literatura neogótica en América Latina no es más una literatura imitativa de la europea, sino una expresión de una literatura [...] con características diferentes a la europea. Se trata de una reinención de la realidad utilizando los elementos que caracterizan la literatura gótica clásica, adecuados a otra realidad, recreados, reinventados (Calderón, 2009: 69).

Esta definición resulta de vital importancia para la comprensión del concepto que propone Calderón, dado que, según el autor, no es posible admitir la idea de una literatura neogótica si no es dentro de los límites de nuestro territorio latinoamericano, enmarcada, a su vez, en las conflictivas socioculturales propias de este continente.

Calderón dirá, por tanto, que un texto neogótico no está definido necesariamente por su nacionalidad o por el momento en que fue escrito, sino más bien por la temática sobre la cual se centra, en un contexto geográfico determinado (el latinoamericano) y que busque generar terror. Así, el autor se preguntará el motivo por el cual en Latinoamérica este tipo de narrativa no se transforma en un éxito de ventas, a diferencia de Europa o Estados Unidos; y se responde que esto es así porque “en América Latina es otro su signo, se trata

de una literatura no comercial, subalterna, soslayada y contestataria de la realidad y del canon [...] su signo es diferente: es marginal, no es ligera, es crítica” (Calderón, 2009: 71).

De esta forma, Calderón vincula la literatura neogótica latinoamericana con la expresión de una época determinada: la posmodernidad, comprendiendo este último concepto como un momento caracterizado por el rechazo a la modernidad, al no cumplir la promesa de bienestar humano que propagó:

Si el gótico es parte de la constelación romántica antimoderna, lo neogótico es expresión de lo posmoderno. Romanticismo y posmodernidad tienen vinculaciones importantes, y son ambas manifestación de un rechazo a la modernidad, a la tecnología, rebeldía contra los discursos sustentados en certezas y una posición alternativa a las producciones literarias que son expresión de un ideario estético de la modernidad (Calderón, 2009: 59).

De esta manera, la posmodernidad puede ser reconocida –entre muchas otras maneras– como una época que, al configurarse como una alternativa ante lo moderno, abre nuevas y diversas posibilidades de expresión cultural que involucran el quehacer literario. Tal como señala Milan Kundera en *El arte de la novela* (1994): “descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de una novela” (Kundera, 1994: 16). Así, la novela vendría a develar una realidad, a abrir un nicho existencial inserto en un momento determinado, que dice al lector: “las cosas son más complejas de lo que tú crees” (Ibíd.: 29).



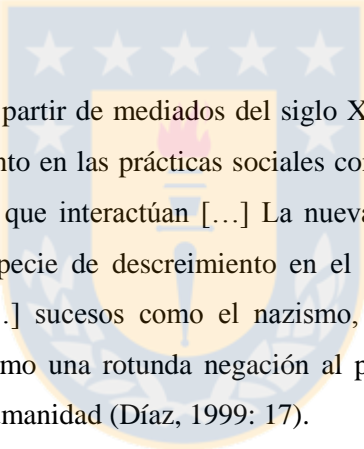
Según Lyotard, en *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (1987), uno de los problemas que surge al estudiar el concepto de la posmodernidad, tiene que ver con la dificultad de llegar a un significado preciso, dada la gran cantidad de definiciones que existe. Sin embargo, señala el autor, a pesar de esta multiplicidad de descripciones, es posible notar que la mayoría de ellas refiere a la idea del fracaso del proyecto moderno, empresa vista como la intención por entronizar la razón en ámbitos histórico–culturales a través de ciertos discursos de poder<sup>1</sup>. De esta forma, a partir de los aportes de Lyotard, la posmodernidad puede ser comprendida como un cuestionamiento del pensamiento cartesiano vinculado a los “grandes relatos” o “metarrelatos” modernos, entendidos éstos como los “discursos que legitiman y fundamentan las instituciones y las prácticas públicas, sociales y políticas” (Dufuur, 2008) y que establecen lo que se entenderá por verdadero/falso, apropiado/inapropiado, objetivo/subjetivo, etc. Según Lyotard, estos grandes relatos se apropiarían de:

---

<sup>1</sup> Conocido resulta el hecho de que es el filósofo René Descartes quien separa inicialmente objetividad de subjetividad y razón de naturaleza, a través de su duda metódica, dando con ello origen a la filosofía moderna y al método cartesiano positivista. Gracias a este procedimiento de investigación, el ser humano creyó ser capaz de dominar la naturaleza y desarrollar tecnologías que garantizaran el bienestar del hombre y la mujer, ensalzando discursos vinculados a la razón y desplazando otros, relacionados con la subjetividad y el mundo interno: “René Descartes, el padre de la Filosofía Moderna, uno de los mayores genios matemáticos que han existido, puso los cimientos de la preponderancia de la razón tanto en la ciencia como en los asuntos humanos. Desacralizó la naturaleza y colocó al ser humano como individuo por encima de la Iglesia y del Estado [...] La objetividad prevalece sobre la subjetividad, que cae en desuso” (Watson, 2003: 9). De esta manera, con el paso del tiempo se establecieron los discursos de poder, ampliamente estudiados por Michel Foucault, fundamentados a su vez, en los grandes relatos modernos logocéntricos. El objetivo de la posmodernidad, en este sentido, es cuestionar la idea de que la subjetividad del hombre se encuentra en un segundo plano de importancia, para demostrar que ese mundo interno también nos configura como sujetos. Interesante resulta el rol que juega el psicoanálisis en esta discusión, al intentar develar los misterios de la subjetividad a través de un método planificado como científico, sin embargo aquel tema no corresponde a las cuestiones de esta tesis.

- 1) La historia como un gran relato único y lineal.
- 2) La idea de orden y progreso social, estableciendo qué prácticas serán aceptadas y cuáles quedarán excluidas.
- 3) La idea de bienestar del hombre vinculada al desarrollo de la ciencia y tecnología positivista.

A partir de esto, la argentina Esther Díaz (1999) señala que es necesario comprender el cuestionamiento generado por la posmodernidad como la idea de una “nueva actitud”, en relación a la desilusión por el fracaso del proyecto moderno:



A partir de mediados del siglo XX se registran cambios profundos tanto en las prácticas sociales como en el imaginario colectivo con el que interactúan [...] La nueva actitud podría resumirse en una especie de descreimiento en el progreso global de la humanidad [...] sucesos como el nazismo, [...] entre otros, se presentarían como una rotunda negación al pretendido progreso racional de la humanidad (Díaz, 1999: 17).

Es necesario entender la posmodernidad, por tanto, como aquella condición cultural que se caracteriza por cuestionar los afanes progresistas propios de la modernidad, al no haber podido demostrar que solamente a través de ellos era posible alcanzar un bienestar mayor para el ser humano.

Por tanto, si entendemos la posmodernidad como el cuestionamiento de los grandes relatos planteados por la modernidad, es decir, como un momento en que cualquier certeza es puesta en duda, y que intenta mostrar, entre otras cosas, las consecuencias de dejarse guiar ciegamente por el afán del progreso desmedido encabezado por la razón, es posible

preguntarse por el rol que juega en este espacio la literatura en general, y la neogótica en particular. Recordemos que, según Calderón, es el surgimiento de la narración neogótica la que, ambientada en un contexto latinoamericano, será considerada como uno de los efectos o consecuencias de lo posmoderno. Así, Calderón señala que, por ejemplo, el monstruo gótico que en otro tiempo tuvo que ver con un ente imposible –en el sentido de que supone una transgresión de nuestra concepción de la realidad– que aterrorizaba, es reemplazado, ahora en la posmodernidad, por una sociedad monstruosa que devora a sus hombres y que puede ser recreada a través de las narraciones neogóticas.

Según Díaz (1999) “el discurso de la modernidad se refiere a leyes universales que explican y constituyen la realidad [mientras que] el discurso de la posmodernidad, en cambio, sostiene que sólo puede haber consensos locales o parciales (universales acotados)...” (Ibíd.: 23). De esta manera, la autora sostiene que la posmodernidad troca las leyes universales por los casos particulares y que, por tanto, para llegar a la comprensión de esta particularidad, es necesaria la revisión exhaustiva de cada uno de los casos de lo que antes fue considerado como universal. Esta idea, aplicada a la literatura, significaría que es necesario acercarnos a los textos comprendiéndolos como la manifestación de las condiciones de producción específicas de una obra particular, inscrita en un contexto único e irrepetible.

Calderón dirá que esas condiciones particulares, para el caso de lo neogótico, serán dadas por las situaciones particulares del continente latinoamericano en relación a lo posmoderno. De esta misma forma, Zapata (2003), definirá la posmodernidad como “una nueva condición social –sociedad postindustrial– y cultural –cultura postmoderna– para la Humanidad” (2003: 3), que posibilitará la apertura de alternativas de expresión frente a lo

moderno, y que tendría que ver necesariamente –por el hecho de ser una nueva condición cultural– con la producción de nuevas narrativas, como la neogótica.

A pesar de que Calderón relaciona en su texto la emergencia de estas literaturas con la realidad peruana, es posible señalar que, en el caso de Chile, numerosos han sido los intentos por desarrollar un tipo de literatura fantástica, específicamente neogótica. Particularmente sobre el primer tipo, tal como señala Marcelo Novoa en *Años Luz, mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (2006)<sup>2</sup>, escritos de este género es posible encontrar desde la década de los años 20 hasta otros más actuales, como los de Baradit, Bisama u otros autores. Ante la pregunta por la escasa consideración que ha tenido este tipo de escrituras en Chile, Novoa se parapeta contra la posición según la cual la ciencia ficción y la literatura fantástica, por el hecho de no ser literatura realista, sería literatura poco importante. Por el contrario, el compilador señala que las respuestas posibles de ser aplicadas a nuestra realidad presente, también se encuentran en la literatura fantástica:

Está totalmente generalizada la idea –entre aquellos que, inclusive, dicen no importarle nada de este tema– que la ciencia ficción es un género literario que sólo se ocupa del porvenir. Esto induce a error y más de una incorrección; pues, primero, presupone que el único tema de la CF sería imaginar mañanas (Novoa, 2006: 16).

---

<sup>2</sup> Resulta importante aclarar que la narrativa de ciencia ficción forma parte de la literatura fantástica como subgénero. Es por este motivo que el texto de Marcelo Novoa sirve para un acercamiento que también da cuenta del panorama literario fantástico chileno.

Con respecto a la literatura que puede considerarse, en palabras de Calderón, como neogótica, resalta particularmente la figura de Francisco Ortega, escritor que se ha dedicado a recrear hechos históricos nacionales desde una mirada fantástica. Con este fin, el autor ha escrito, por ejemplo, *1899 cuando los tiempos chocan*, una novela gráfica que intenta re-narrar la historia de la Guerra del Pacífico, ahora a la luz de diversos acontecimientos fantásticos, protagonizados por los recreados personajes históricos de Prat y Grau. Esta obra habla, a su vez, como decía, de la mirada posmoderna desde la que puede ser abordado el trabajo de este autor, en tanto el escritor busca una reescritura ucrónica de la historia pasada con miras hacia las correspondientes consecuencias futuras. De esta manera, Ortega logra fusionar distintos tipos de género, el histórico, el fantástico, etc.; siendo esta estrategia, según Díaz, otra de las características propias de lo posmoderno: “actualmente se desdibujan las fronteras entre los distintos géneros [...] el momento posmoderno es una especie de disolución de los postulados universalistas que regían con el estructuralismo [...] se trata de un proceso de deconstrucción [...] de la racionalidad totalizadora” (Díaz, 1999: 29–37).

Muchos son los relatos en que Ortega reconfigura la historia desde una mirada fantástica, como por ejemplo en “Setenta y Siete”, publicado en *Cuentos chilenos de terror* por Ahumada et al. (2011), cuyo argumento gira en torno al pacto que el estado chileno habría hecho con los mapuches para dotar al país de un ejército de zombis, a través de un ritual indígena. Sin embargo, es en *El horror de Berkoff*, novela publicada en el año 2011, donde pueden verse los distintos recursos literarios que, según los teóricos, reflejarían los elementos propios de una narrativa posmoderna.

En este libro se narra la historia de tres amigos que, al volver a una antigua casona de infancia, deben enfrentar sus peores temores. Sobre esto último, resulta interesante problematizar el aspecto del *retorno* al que constantemente se refiere la novela, en tanto esta “vuelta” resulta ser una de las características de la narrativa posmoderna, descrita por Díaz (1999). Según ella, “el artista moderno apuntaba al futuro y se esforzaba por omitir o negar el pasado. El artista posmoderno, a semejanza del medieval, se fusiona con el pasado. El pasado puede tener futuro. Ahora se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde la ironía y la recreación. Pero ya no se cree únicamente en una continuidad progresiva” (Díaz, 1999: 25). La idea de que el pasado puede tener futuro es un tema recurrente en casi toda la obra de Ortega, constituyéndose *El horror de Berkoff* como uno de los textos en que más se elabora este “retorno”, como eje posmoderno.

Retomando las palabras de Calderón, es posible ver que la literatura neogótica chilena puede ser reconocida como tal, en tanto no emerge solamente desde un afán comercial –como en el caso de Europa o Estados Unidos– sino más bien como un signo que entrega luces de la época que permite su emergencia. Ortega señalará en la versión digital de *El Mercurio* (2011) que “la historia existe para ser violada”, que es, podría decirse, una de las ideas que se cultivan desde lo posmoderno. En este sentido, Calderón hará especial énfasis en el aspecto de “reinvención de la realidad” propia de la literatura neogótica, al considerar este subgénero como una forma de expresión de la literatura posmoderna a modo de crítica a los patrones sociales actuales: “nuestra literatura neogótica habrá de situarse, si se desarrolla, en una “realidad gótica”. El monstruo clásico<sup>3</sup> deberá ser reemplazado por el que es considerado en una sociedad como la latinoamericana como

---

<sup>3</sup> Entiéndase *monstruo clásico*, como vinculado a la imagen de monstruo proveniente de lo mítico.

monstruos por las condiciones de exclusión y marginación” (Calderón, 2009: 69). Con respecto a la literatura de terror escrita en Chile, Ortega señala en el reportaje digital publicado en internet por *El Mercurio* (2011): "No hay terror en la literatura chilena. Hay terror en los mitos. Quizás por eso no hay literatura de terror: nos acostumbramos a vivir al lado de casas donde penan".

De esta manera, es posible aproximarse a las narraciones actuales de características neogóticas (vale decir, que busquen generar miedo en los lectores y que estén enmarcadas en un escenario latinoamericano) desde un prisma que permita una lectura crítica de los metarrelatos modernos. Para ello he escogido el texto de Francisco Ortega –*El horror de Berkoff*– en tanto cumple los criterios para ser considerado como un texto neogótico –al estar enmarcado como narración de terror que se refiere y emerge desde nuestro país–, y al dar señales de ser una obra posmoderna, por los hechos anteriormente enunciados.

Así, el objetivo de este trabajo consiste entonces en lograr una aproximación a la novela *El horror de Berkoff*, de Francisco Ortega, con la intención de ver la forma en que se articulan en ésta los componentes antes presentados con respecto a la posmodernidad y su vertiente neogótica. Con este fin, los objetivos específicos serán: caracterizar la estética y literatura posmodernas y analizar la índole crítica de la novela en tanto obra chilena posmoderna neogótica.

Con lo anterior ya enunciado, se abordará el texto en dos momentos. Primero, considerando su particular arquitectura narrativa y luego analizando los componentes estéticos de la trama. Esto, con el fin de demostrar por qué *El horror de Berkoff* puede ser leída como una obra que da cuenta de una estética posmoderna, que propone el surgimiento del terror neogótico como un choque de discursos de verdad.

Para ello, se realizará una revisión de la crítica de la novela en tanto se inserta como obra novedosa en el panorama literario nacional y luego se presentarán, como andamiaje teórico de la tesis, los elementos que la posmodernidad cuestiona, particularmente los aspectos éticos, científicos y culturales, propuestos anteriormente por la modernidad. Luego de ello, se procederá al análisis del texto a través de un proceso de lectura crítica de la obra.





## II Revisión de la crítica precedente

En los comentarios siguientes se intentará dar un panorama generalizado que resume las apreciaciones críticas revisadas de su obra en general, y de *El horror de Berkoff* en particular. Sobre esta última, la mayoría está fechada dentro del año 2011, dado que es el año del lanzamiento de la novela y momento en que se produce la mayoría de las observaciones. Sobre esto, resulta necesario señalar que hasta la fecha de impresión de esta tesis, no se pudo encontrar más crítica que la extraída principalmente desde sitios web (foros, blogs, etc.) de comentarios literarios en internet, dado el nulo abordaje desde revistas literarias provenientes de ámbitos académicos.

Son diversos los comentarios que pueden leerse sobre *El horror de Berkoff*. Muchos de ellos la alaban mientras que muchos otros la critican con severidad. Según Emilio Araya Burgos, del sitio web de la Editorial Fantasía Austral (2011), “estamos frente a una fabulación que puede entenderse perfectamente desde el estructuralismo todoroviano, donde lo fantástico no viene de la mano de lo sobrenatural, sino de la vacilación que se produce al estar ante el umbral donde estas cosas se asoman y miran hacia el mundo [...] cualquier lectura dependerá específicamente del foco en que el lector decida situarse para dar sentido a lo leído”. Araya advierte, en este sentido, que la lectura de esta novela no debe iniciarse con la pretensión de encontrar un firme desenlace sobrenatural –como al parecer él hubiese querido– sino más bien debe intentar saborearse por la vacilación en que Ortega deja sumido al lector. Otra de las críticas a la novela tiene que ver con el “aire hollywoodense” que se demuestra desde el mismo título del libro. Araya sostiene que es claro que el autor, a pesar de haber inspirado su escrito en pueblos del sur de Chile,

específicamente la ciudad de Victoria, intenta “agringar” su contenido no solo a través de nombres clichés sino también a través de los diálogos “que rayan en la fórmula” estereotipadamente “gringa”.

La crítica con la que Araya –siempre desde su sitio web– cierra su comentario resulta provocadora: “*El horror de Berkoff* es una mala novela que vale la pena leer”, refiriéndose con ello al hecho de que el autor no se orienta finalmente hacia ninguna propuesta y deja en manos del lector la decisión de considerar el texto como –en palabras de Todorov– extraño, o como maravilloso. A pesar de esto, el crítico sí reconoce que Ortega muestra maestría a la hora de elaborar la estructura del argumento, superponiendo distintas realidades a través de las maneras en que los acontecimientos son narrados.

Distinto es el punto de vista de Roberto Careaga, quien, desde un reportaje digital en internet del diario *La Tercera* (2011), se centra más bien en el rotundo éxito que ha tenido *1899 cuando los tiempos chocan*, otra de las publicaciones de Ortega. Sobre *El horror de Berkoff* entrega una breve reseña y toca un aspecto que resulta rescatable desde el punto de vista de esta investigación, la constitución de un lugar maldito al que el protagonista debe volver, sin saber que aquel será el lugar desde donde se escribirá su vida nuevamente: “El pueblo de Salisbury (una versión de la Victoria natal de Ortega) recibe a Martín Martinic, tras 16 años [...] Lo espera Perci, el amigo que mira la vida como una mezcla de leyenda urbana y conspiración histórica. Lo espera Emilia, el amor de su vida y ahora viuda. Lo espera Berkoff, una mansión maldita que lo marcó a él y a sus amigos cuando eran niños”

Careaga no profundiza sobre la estructura de la novela como lo hace Araya. No se refiere al género en ningún momento ni tampoco aborda la manera en que se construye la

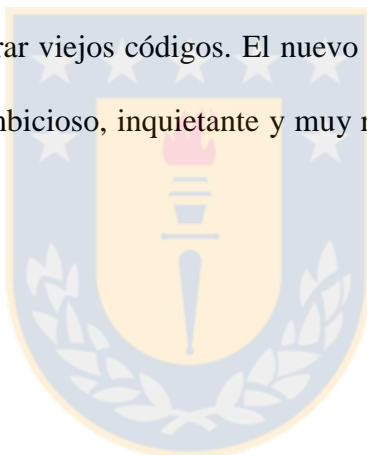
narración. En este reportaje es el mismo Ortega quien se refiere a la novela, calificándola como una *con* terror, más que una *de* terror: “Ortega dice haber leído *El obsceno pájaro de la noche* como una novela gótica. Era el deseo de hallar horror hecho en Chile” Es por esto mismo que llama la atención aquel aspecto denunciado por Araya, que tiene que ver principalmente con el constante “europeizamiento” de los nombres que Ortega utiliza.

Por otro lado, José Promis, desde la versión digital de *El Mercurio* (2011), señala la situación que a estas alturas ya nos suena conocida: la falta de interés de la literatura nacional por el desarrollo de narrativas fantásticas: “Nuestra literatura nacional no ha manifestado un interés significativo por el género fantástico. Se mantiene apegada más bien a la consabida aseveración de su carácter realista, es decir, de su interés por las representaciones verosímiles de sus referentes histórico–sociales” Y luego emite una opinión similar a la de Araya al señalar que el mayor mérito de la novela es que el autor fue capaz de dejar al lector en la duda sobre la veracidad de los hechos, mostrando pericia, así, a la hora de utilizar las técnicas narrativas del relato fantástico.

Sobre este último aspecto, resulta interesante adentrarse en la obra del autor, pues a pesar de que la mayoría de sus textos tienen que ver con lo maravilloso, vale decir, con leyes que escapan a las explicaciones naturales, cuenta también con algunos otros en que, además, se adentran en elementos ucrónicos, vale decir, en la reconstrucción de la historia a partir de hechos y situaciones que no fueron, pero que podrían haber sido. Ejemplos de esto último corresponde el cuento “Setenta y siete” o la novela gráfica *1899, cuando los tiempos chocan*. De esta misma forma, en su recientemente lanzada novela, *Logia* (2014), retoma nuevamente elementos de la ucronía –una ucronía policial, si se quiere– y se plantea la posibilidad de que todo lo que se conoce de la historia latinoamericana sea falso: “La

novela está basada en misterios históricos que datan desde la Independencia. “(Tenía) ganas de hacer un thriller histórico con la historia de Chile, un terreno que no es tan familiar y del cual no sabemos nada”, cuenta el periodista y escritor, que también apuntaba a cuestionar “esa idea de que nuestra historia y nuestros héroes son fomes al compararse con los extranjeros” (citado en *El mostrador*, 2014).

Esta última novela ha generado una buena recepción por parte de la crítica. Con más de dos ediciones, cuenta con un comentario del periodista y escritor español Javier Sierra, quien señala en el sitio web promocional del texto<sup>4</sup>: “me gustan las novelas con las que aprendo algo de la historia que nos han ocultado los poderosos; aquellas que me enseñan a interpretar símbolos y a descifrar viejos códigos. El nuevo trabajo de Francisco Ortega me ha cautivado. Es trepidante, ambicioso, inquietante y muy revelador. Me ha hecho dudar y pensar”.



---

<sup>4</sup> <http://www.logianovela.cl/>

### III Marco teórico

La teoría que se utilizará para abordar el objeto de estudio será la teoría de la posmodernidad, en tanto permite comprender el texto neogótico como una consecuencia histórica circunscrita a nuestra realidad chilena, y por tanto, latinoamericana.

Según muchos autores –por no decir todos– existe el consenso sobre lo dificultoso que resulta definir el concepto de posmodernidad. Mientras algunos se centran en caracterizarlo como una época históricamente circunscrita, otros se orientan más bien a estudiar las características en relación a lo que podría comprenderse como un movimiento sociocultural vinculado a la crítica de lo moderno en tanto promesa incumplida de bienestar humano. Es desde este último aspecto que interesa abordar esta propuesta de investigación, dado que permite comprender, en este caso, el hecho literario como una construcción cultural que arroja luces acerca de su contexto de emergencia.

Según Díaz (1999), existen tres grandes ejes que permiten comprender los ámbitos en que la posmodernidad se manifiesta: lo ético–social, la ciencia–tecnología y el arte (1999: 17–33) a partir del cuestionamiento de los grandes relatos, como se ha planteado anteriormente. A pesar de que cada uno de estos ámbitos es enumerado como hecho separado, la interrelación y la mutua influencia que existe entre ellos obliga a una exposición sucinta de los tres.

### III.1 Lo ético – social

Según Díaz (1999), cuando se habla de las repercusiones de la posmodernidad en el ámbito de lo ético social, éstas deben comprenderse como cambios en las prácticas sociales vinculados a la falta de confianza que el sujeto moderno comenzó a experimentar ante la incumplida promesa del bienestar humano en relación al progreso:

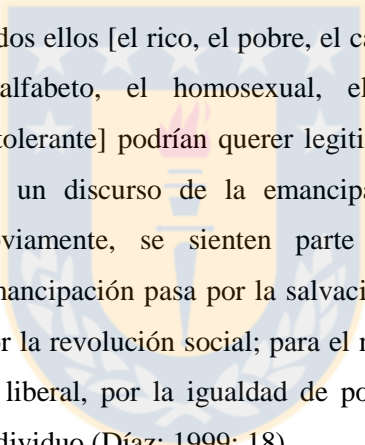
Hechos como Hiroshima, Chernobyl, la irrupción de armas biológicas o los desastres ecológicos, hacen sospechar de la excelencia incondicional de la ciencia [...] Las ideas de progreso, en general, se afianzaban en el convencimiento de que el desarrollo de las artes, del conocimiento y de las libertades redituaria en beneficio de la humanidad. No obstante, *humanidad* es un término demasiado abarcador. Son miembros de la humanidad los explotadores y los explotados, los torturadores y sus víctimas, los ricos y los pobres, los desarrollados y los dependientes (Díaz, 1999: 18).

De esta forma, Díaz toca un punto importante cuando señala que, al parecer, el proyecto moderno olvidó definir qué es lo que entendería como *progreso de la humanidad*, pues no se percató de que a la humanidad pertenecen grupos de personas cuya heterogeneidad prácticamente imposibilita que pueda hablarse de *progreso* en general. Esta idea resulta interesante pues abre la posibilidad de la pluralidad y de la multiplicidad de verdades<sup>5</sup>. Lo que antes, para lo moderno, era probablemente una única idea de humanidad,

---

<sup>5</sup> Para quien esté interesado con respecto a este punto, Humberto Maturana constituye un excelente referente sobre lo que él mismo caracteriza como transición del universo al multiverso, en relación a la

se transforma, desde la posmodernidad, en la posibilidad de plantearse la existencia ya no de una sola sino de varias humanidades, de acuerdo a los tipos de discursos que las definan. Resulta importante, en este punto, aclarar que la principal de las características del proyecto posmoderno (si es que puede hablarse de uno, justamente por la pluralidad de versiones que asume), tiene que ver con el descreimiento en los metarretalos modernos, como se ha señalado. Esto, en el sentido de que ya no es posible pensar en un solo discurso que identifique a todos, sino más bien en una pluralidad de discursos que sea capaz de incluir, como decía, la heterogeneidad de lo humano.



todos ellos [el rico, el pobre, el capitalista, el proletario, el sabio, el analfabeto, el homosexual, el homofóbico, el tolerante, el intolerante] podrían querer legitimar su propio y particular interés en un discurso de la emancipación de la humanidad, porque, obviamente, se sienten parte de ella. Para el cristiano la emancipación pasa por la salvación de las almas; para el marxista, por la revolución social; para el nazi, por la pureza de la raza; para el liberal, por la igualdad de posibilidades para el desarrollo del individuo (Díaz; 1999: 18).

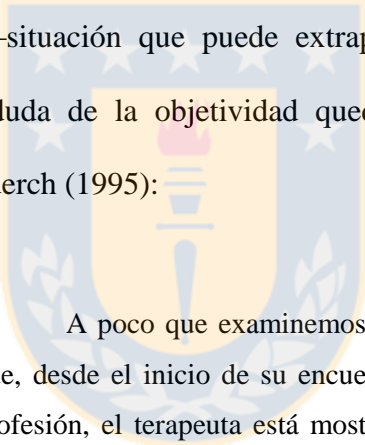
Desde este punto de vista, entonces, es posible también pensar el cruce de estas categorías, en tanto el discurso universalista es puesto de duda. De esta forma, la pluralidad de los discursos que surge, tiene que ver con aquel aspecto que Lyotard (1987) denomina como la “crisis de los relatos”, vinculada particularmente con la legitimación del saber científico y lo asumido como “verdadero/falso”.

---

pluralidad de las verdades posibles, todas igual de legítimas pero no igualmente deseables. La propuesta de Maturana correspondería, podríamos decir, en este sentido, a la aplicación de la idea posmoderna al campo de las investigaciones sociales, psicológicas y científicas.

### III.2 La ciencia y tecnología

Innegable resulta el hecho de que la ciencia, en la época moderna, dictaminó lo que era posible de ser concebido como verdadero y falso. También señaló la manera en que el hombre podía acceder a este conocimiento, vinculado principalmente al método científico implementado por René Descartes, a través de la separación sujeto–objeto. Una de las características de esta separación tenía que ver con la objetividad que se suponía a un observador que estudia su objeto de conocimiento. Desde lo posmoderno, esta objetividad es lo primero que entra en duda, particularmente desde las ciencias humanas. Por ejemplo, en el caso de la psicología –situación que puede extrapolarse a otras disciplinas del conocimiento– la puesta en duda de la objetividad queda claramente graficada en el siguiente texto, extraído de Coderch (1995):



A poco que examinemos el asunto nos daremos cuenta de que, desde el inicio de su encuentro y por el hecho mismo de su profesión, el terapeuta está mostrando con más claridad que si lo manifestara a voz en grito, un número abrumador e incontable de rasgos, creencias, valores, actitudes, etc. El sólo hecho de ejercer como psicoterapeuta revela un sinfín de aspectos de su existencia social y privada y de su actitud frente a la vida. Anuncia de forma escandalosa, por ejemplo, que ha escogido una determinada profesión de tipo intelectual con preferencia al sin número de actividades a las que podría haberse dedicado; que tiene interés por sus semejantes; que cree que en el ser humano existen unas potencialidades de crecimiento y desarrollo mental independientes, en el grado que sea, de la herencia y de las circunstancias ambientales; que ha escogido llevar un tipo de vida sedentario y



estable; que no sólo es capaz de sujetarse a una disciplina de trabajo con exacta regulación horaria, sino que ha elegido tal forma de trabajo por encima de otras que le hubieran permitido una mayor libertad e improvisación en su ritmo laboral; que cree que el trabajo y el esfuerzo individual rinde sus frutos; que no piensa que todo lo que le suceda a su paciente sea única y exclusivamente originado por la sociedad que le rodea [...] (Coderch, 1995: 16).

Así, según Díaz (1999), esta supuesta objetividad que el investigador supone demostrar, queda puesta en duda desde el instante mismo en que el observador se reconoce como un sujeto que investiga, pues este mismo hecho, en sí, le atribuye un caudal de cualidades y de sesgos imposibles de pasar por alto. De esta forma, según Díaz, la idea de que “la razón iluminaría la verdad en un sistema armónico [y que] la verdad, a su vez, estaría garantizada por la autonomía, la neutralidad y la independencia de los sujetos comprometidos con el hecho científico” (Ibíd.: 22), queda desvirtuada a los ojos del investigador posmoderno. Es en este sentido que la ciencia, según la autora, comienza un proceso de resquebrajamiento desde su interior, pues es desde su propia constitución epistemológica que es puesta en duda. Libros como *La estructura de las revoluciones científicas*, publicado en 1962 por Thomas Kuhn, o los textos del biólogo chileno Humberto Maturana, particularmente *La objetividad, un argumento para obligar*, publicado el año 1997, resultan claves en el estudio y comprensión de los procesos posmodernos en tanto cuestionan el desarrollo y método científico concebido hasta el momento.

Otra de las maneras en que la posmodernidad influyó en el resquebrajamiento y modificación de lo científico, fue, como se ha señalado, a través de la constatación de que

el progreso humano no estaba asegurado gracias a la ciencia, como lo proponía la modernidad. Muy por el contrario, las grandes catástrofes fueron también el resultado de la utilización de los avances científicos en la creación de algunos tipos de armas, como las armas de destrucción masiva.

### III.3 El arte

Innegables resultan las vinculaciones entre arte y sociedad y las mutuas influencias que se dan entre ambos ámbitos. En este sentido, paradigmático es el caso del naturalismo francés, el cual, queriendo ser una herramienta de observación humana, justificó cualquier producción literaria en tanto fuera un reflejo de la sociedad a la luz de la perspectiva del escritor. Zola así muy bien lo reconoce cuando señala que solo vale la pena una literatura cuyo objetivo sea retratar la realidad lo más fielmente posible. Según el existencialista Jean Paul Sartre (citado en Sánchez, 1972):

El escritor depende del medio en que actúa. Sin embargo, el escritor no se da siempre cuenta de la relación existente entre su creación y el mundo para el cual la escribe y que, por eso, le paga (lo subvencionan para que suspire), de donde nace una relación íntima entre el productor y el consumidor de literatura. De aquí surge que el escritor se vuelva cada vez más un especialista, pero sometido a las reglas del juego de su tiempo (Sánchez, 1972: 228).

En este sentido, es posible comprender que la literatura, como disciplina artística, dependa –como dice Sartre– de las condiciones sociales que posibilitan su emergencia y

que por tanto la posmodernidad, como movimiento sociocultural, posibilite un tipo característico de literatura. Ahora bien, Díaz (1999) señala, en este sentido, que una de las características de la posmodernidad, dentro de lo literario, tiene que ver con el cambio que se produce en los grandes relatos desde lo moderno a lo posmoderno: “hay un elemento que atravesó toda la modernidad: el gran relato” (Ibíd.: 28). De esta forma, la autora ilustra el cambio de estos relatos abarcadores y extensos, por los breves posmodernos<sup>6</sup> en que “un mismo autor transita por diversos estilos, abundan las ironías, se cita falsamente o se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor” (Díaz, 1999: 28).

Volviendo ahora a nuestro objeto de estudio, podemos ver que muchas de las características enumeradas por algunos de los teóricos de la posmodernidad encuentran asidero en la novela que nos hemos propuesto analizar. Así, es posible identificar elementos como la intertextualidad, la copia de fragmentos de otros autores, la ironía; todos los cuales están vinculados a lo neogótico como expresión literaria posmoderna.

Ahora bien, si retomamos las palabras de Calderón –en el sentido de que esta estética particular entrega información sobre el contexto (Latinoamérica) que permite su emergencia– y añadimos la idea que hemos revisado sobre lo que Sartre piensa del escritor en tanto miembro social, será posible comenzar a preguntarnos por el sentido que una literatura neogótica puede tener en nuestro continente. Si la posmodernidad es “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, 1987: 9), entonces las

---

<sup>6</sup> Ejemplificador resulta el caso del concurso literario “Santiago en cien palabras”, cuyos únicos dos requisitos para la presentación de las obras son: estar ambientados en tal ciudad y no contener más de cien palabras. Este concurso es organizado anualmente por el equipo creativo “Plagio” y presentado por Minera Escondida y Metro de Santiago. Actualmente se encuentran también en marcha las versiones de “Iquique en cien palabras”, “Antofagasta en cien palabras” y “Concepción en cien palabras”.

transformaciones literarias –dentro de ellas, la emergencia de lo neogótico– podrían venir a ser un signo que constata que aquellos cambios en realidad se han producido y que exprese, además, la manera en que éstos se han dado en nuestro contexto nacional particular.

#### III.4 Lo posmoderno en el arte y la literatura

Como veíamos con anterioridad, la posmodernidad correspondería a manifestaciones culturales contemporáneas que posibilitarían ciertas estéticas particulares a partir del cuestionamiento de los grandes relatos modernos. Estas manifestaciones tendrían como objetivo principalmente la reflexión y cuestionamiento de la promesa moderna de progreso vinculado al pensamiento logocéntrico, vale decir, a la razón como único medio de desarrollo humano.

La forma de expresión de este cuestionamiento, como hemos presentado, se vería reflejado principalmente a través de tres ejes principales: lo ético, lo científico–tecnológico y lo estético. Desde el ámbito ético, es cuestionado el progreso social prometido por la modernidad; desde el ámbito científico se comprueba que los productos que emergen a partir de la razón no solo pueden contribuir al bienestar del ser humano sino también destruirlo (armas de destrucción masiva, etc.). Se cuestiona también el argumento de la objetividad y del único gran relato. Desde el arte comienzan a surgir manifestaciones vinculadas a la deconstrucción, impulsadas por el pensamiento de Jacques Derrida, cuya estrategia principal es la re–utilización de elementos modernos para hacer aparecer las “escandalosas grietas” de los discursos imperantes logocéntricos: “también los discursos se desmontan como se desmonta una casa antigua para reciclarla o para construir un loft.

Desmontar un discurso es como descascarar un edificio para que aparezcan sus fisuras” (Díaz, 1999: 39). El arte posmoderno en general se aproxima a su campo de acción a través del desmontaje o deconstrucción. La arquitectura constituye un caso paradigmático con respecto a la manera en que esta condición cultural generó diferencias radicales en relación a las formas de construcción modernas. Si lo moderno se caracterizaba por líneas sobrias y austeras, lo posmoderno intentará fracturar estos elementos y armar construcciones retorcidas y transgresoras: “Tal estilo [el moderno] estaba signado por la distribución racional de los espacios, la armonía interior–exterior y la funcionalidad de los edificios [...] el movimiento posmoderno, en cambio, se opone al racionalismo en la distribución de los espacios. Rescata la multiplicidad de códigos y descrece de los postulados funcionales” (Ibíd.: 26). Esther Díaz nos señala cómo la estética posmoderna intenta darle un vuelco a la estética moderna, al reconfigurar nuevas formas a partir de los mismos elementos con que lo moderno se erigía. Así, la autora señala el caso de un supermercado en California, al que se le había sellado una de sus majestuosas puertas para hacer un agujero en la pared y constituir la entrada en ese otro sitio.

La importancia de esta reutilización de los mismos elementos modernos tiene que ver con la intención explícita de mantenerse en los márgenes de la deconstrucción, de no armar un discurso que se constituya en otro “centrismo”. Por este motivo la posmodernidad como movimiento sociocultural tiende más bien hacia una reutilización de los elementos que otrora utilizara la modernidad: “había que transitar la transgresión sin institucionalizarla. Deconstruir las jerarquías impuestas por un dominio que niega –o anula– las diferencias sin incurrir en una dictadura de sentido contrario” (Ibíd.: 38), con el

fin de hacer visibles las falsas promesas de desarrollo y bienestar levantadas por la modernidad, mostrando los resquebrajamiento del discurso logocéntrico moderno.

La literatura, así, como un arte socialmente inserto y sujeto, por ende, a los devenires socio históricos de un momento particular, ocupa un sitio de importancia en las formas de expresión de las diversas manifestaciones culturales de cada época, sin excluir la posmoderna. En palabras de Sánchez: “existe interdependencia entre la literatura de un pueblo y su vida social. El escritor aporta su sentido individual de belleza, su interpretación personal de la vida, pero él mismo sufre la influencia del momento histórico que vive, y, así, la literatura refleja tanto elementos individuales como colectivos, y se mueve bajo la presión de ambos factores, pero su órbita propia será siempre la palabra” (Sánchez, 1972: 52). Si hemos dicho que la posmodernidad, en términos estéticos, se caracterizará por la reutilización o reconfiguración irónica de la estética moderna en ámbitos como la arquitectura, la fotografía o el diseño, en literatura, de esta misma forma, seguirá líneas parecidas a través del quiebre del texto tradicional asociado a los grandes relatos: “en cambio, en la literatura posmoderna, se mimetizan otros textos; los relatos son breves, un mismo autor transita por diversos estilos, abundan las ironías, se cita falsamente o se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor” (Díaz, 1999: 28).

Resulta interesante en este punto reflexionar sobre la emergencia de nuevos tipos de literatura chilena junto a la de fenómenos culturales como la posmodernidad. Si ha sido la irreverencia social ante las promesas de la modernidad la que ha hecho emerger estas nuevas estéticas artísticas / musicales / literarias, entonces cabe la posibilidad de preguntarse qué rol juegan las literaturas emergentes chilenas, específicamente aquellas que

han optado por abandonar el realismo al que hasta hace poco estábamos acostumbrados, para introducirnos de lleno en universos fantásticos y sobrenaturales.

Este nuevo tipo de literatura nacional, conocida por algunos como “la otra” literatura, ha intentado estos últimos años dar cabida a nuevas estéticas narrativas, principalmente vinculadas a lo fantástico, pero apoyándose de una u otra forma en nuestra cotidianeidad nacional para “escribir novelas que hablan y se sitúan en un Chile distinto, ya sea en el futuro o en el pasado, pero construidas con los elementos de nuestra historia o de nuestro presente. La mayor de las veces, con los más lúgubres” (Citado en *Fortegaverso*, 2008). Es el año 2008 y la revista *El Sábado* de *El Mercurio* publica un reportaje sobre un naciente grupo conocido como Freak Team o Freak Power, conformado, entre otros, por Francisco Ortega. En el texto se aborda no solo la problemática situación de la nueva literatura en relación a los comentarios, muchas veces desfavorables, que genera la crítica con respecto a las nuevas tendencias, sino también la opinión, desde sus mismos autores, de por qué es necesaria una renovación en la escritura nacional: “Sus novelas son el síntoma de una corriente en expansión; un fenómeno alentado por autores desprejuiciados que aprovechan el apoyo editorial y las redes digitales para captar lectores como nunca antes. Todo bajo una premisa: contar las historias de un Chile improbable, aunque, mirándolo bien, peligrosamente cercano” (Citado en *Fortegaverso*, 2008). No es que en Chile no se escribiera literatura fantástica, como reconoce Francisco Ortega en el artículo, sino que hasta hace muy poco esta literatura no era considerada por la industria editorial nacional. En este sentido, no es menor, por ejemplo, darnos cuenta que al consultar libros como el canónico manual de Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana* (1980), no es

posible encontrar rastro alguno de escritores como Juan Emar<sup>7</sup>, destacado narrador vanguardista chileno que solo en las últimas décadas fue posible “rescatar” del olvido gracias a los esfuerzos, principalmente, de autores como Pablo Neruda o José Donoso.

Ahora bien, el hecho de que las nuevas obras vinculadas a lo fantástico comiencen a considerarse editorialmente o que narraciones fantásticas escritas en años anteriores alcancen un empuje que en su momento no tuvieron, da señales de que algo empieza a cambiar en la escena literaria nacional. Como señala Macarena Areco (2008), “la ciencia ficción chilena experimenta hoy, si no necesariamente un período áulico, al menos un notorio resurgimiento” (Ibíd.: 204). El *freak power* –nombre con el que se da a conocer a esta serie de autores nacionales, entre los cuales se encuentra Francisco Ortega– explora a través de sus creaciones diversas aristas narrativas que nos refieren, en últimos términos, a la estética posmoderna. Ésta queda plasmada en obras que alcanzan una diversidad que va desde la ciencia ficción steampunk hasta el terror de reminiscencias góticas, pasando por el retrofuturismo, las distopías, y las más “delirantes” imaginaciones, apoyadas por lo general en la historia y actualidad chilena.

---

<sup>7</sup> A pesar de que la obra de Juan Emar es usualmente considerada como narrativa fantástica o de ciencia ficción (Novoa, 2006), habrá otros críticos, como Cecilia Rubio (2012), que diferirán sobre esta postura y argumentarán que la obra del autor debe leerse más bien desde el marco de las poéticas de la vanguardia histórica y no desde lo fantástico. Para el motivo del presente texto no será necesario explorar más allá este aspecto pues lo que el ejemplo intenta alumbrar, vale decir, la poca relevancia que se le ha dado a narrativas alejadas de tradicional realismo o criollismo nacional, queda claro sin necesariamente entrar a definiciones categoriales con respecto a la obra de este autor.



### III.5 Lo neogótico

Con anterioridad hemos presentado el concepto de lo neogótico a partir de los desarrollos del escritor peruano Carlos Calderón Fajardo (2009), quien define el concepto como un estilo narrativo propio de América Latina, que retoma elementos de lo gótico romántico para actualizarlos a las problemáticas propias de esta parte del mundo. Enfatiza, como veíamos, su postura crítica con respecto a las sociedades presentes, denunciando totalitarismos y aberraciones propias de la época moderna, señalados anteriormente. Lauro Marauda (2010) se referirá, por su parte, al carácter crítico de la nueva literatura fantástica<sup>8</sup>, en tanto explorará a través de mundos imaginarios las posibilidades no vistas en literaturas realistas anteriores: “la generación había cometido un parricidio con las promociones anteriores [realistas] condenó sus formas literarias marchitas, sus lugares comunes, su eurocentrismo [...] se cuestiona toda dogmática normativa y totalizante [...] El microcosmos se ha impuesto sobre las visiones macro. Los nuevos autores fantásticos multiplican los mundos posibles, amparan su relatividad y desarticulan cualquier hipótesis unívoca o reduccionista [...] pone en tela de juicio nada menos que la posibilidad de representar verosímilmente el mundo” (Ibíd.: 68–69).

Para la comprensión acabada del concepto de lo neogótico, propuesto por Calderón, Lauro Marauda nos entrega un elemento interesante en tanto establece las características de la llamada neofantasía, que nos ayudan, si no a determinar la estética propia de lo

---

<sup>8</sup> A pesar de que Marauda se refiere predominantemente a la literatura fantástica uruguaya, es posible extrapolar sus conceptos a la realidad chilena, en tanto se asume el concepto de neogótico como de carácter continental y no propio de un solo país. Además de esto, el concepto de neo fantasía describe, de esta misma forma, un panorama no solo presente en Uruguay, sino también en el resto de los países latinoamericanos, que tiene que ver principalmente con el quiebre de la literatura realista.

neogótico, sí a clarificar la base contestataria desde la cual posiciona su argumento y la necesidad de reconocer la nueva literatura de terror latinoamericana bajo este concepto. Marauda señala, así, las características de lo neofantástico en relación a los siguientes elementos, vinculados al quiebre de los estilos previos a lo posmoderno: los narradores devienen fluctuantes, el narrador protagonista es predominante en relación a la fluctuación de tipos de narradores señalados anteriormente y abundan los co-protagonistas. La trama, como otro elemento, no coincide con el argumento. Si bien Marauda presenta este último rasgo principalmente con respecto al orden cronológico de los hechos, esta característica puede materializarse en el caso de nuestra novela en relación a la alteridad producida por los distintos narradores que interactúan a lo largo del libro, lo que altera la diégesis no sólo en un nivel cronológico sino también en un sentido de definición de lo fantástico / lo maravilloso / lo extraño, como se revisará posteriormente.

Vemos así, que las características de este concepto, como antecedente, sirven para posicionar una vez más la idea de lo neofantástico como un elemento contestatario propio de una estética posmoderna. Ahora bien, ante la pregunta de qué sucede cuando lo neofantástico utiliza elementos propios del gótico romántico circunscritos a lo latinoamericano como corriente nacida a partir de la revalorización de géneros artísticos considerados menores, pues surge entonces lo neogótico. Lo neogótico en un sentido similar al planteado por Marauda sobre lo neofantástico, vale decir, como una narrativa cuestionadora de todo dogma totalizador, que asume el desarrollo humano solamente vinculado al desarrollo tecnológico, pero en relación a la literatura de terror. Así, entonces, lo neogótico se fundamenta, al igual que lo neofantástico, en lo contestatario de sus narraciones, diferenciándose de este último, en los elementos estéticos que lo caracterizan:

mientras uno, el neofantástico, buscará el cuestionamiento a través de la vacilación todoroviana para generar una crítica, el neogótico lo hará a través de la misma vacilación entre dos alternativas posibles, pero presentando elementos propios del gótico romántico, actualizándolos a nuestra época y a nuestro continente latinoamericano. Se responde con ello la pregunta que pudiese hacerse con respecto a la literatura de terror escrita en países no latinoamericanos, señalando que, como propone Marauda con lo neofantástico y Calderón con lo neogótico, ambos conceptos estarán circunscritos a los acontecimientos propios de nuestra América Latina.

Para conocer el fundamento de la estética literaria neogótica en el presente, será necesario hacer un breve repaso sobre el movimiento que nutrió lo gótico en el siglo XVIII, vale decir, el movimiento romántico.

### III.6 El romanticismo

Según los teóricos literarios que han estudiado el movimiento cultural romántico, es necesario reconocer la abundancia de opiniones disímiles sobre las características que pueden ser consideradas como sus rasgos definitorios. Gran parte de esta situación se debe a la inmensa cantidad de aspectos que el romanticismo abordó, criticó y reformuló; principalmente como una reacción contestataria ante los cánones impuestos por la ilustración y el clasicismo. Estos últimos, a diferencia del romanticismo, impulsaban una visión de mundo basada en un orden formal, simétrico y restringido de las cosas, aplicado en áreas como la arquitectura, filosofía, las artes, la literatura, entre otros. Este orden rígido y contenido, propio de la ilustración, estaría basado en la idea de que la razón podría llevar

al hombre al desarrollo y, por ende, a la felicidad, gracias al conocimiento racional y objetivo de los fenómenos del mundo.

Ante este panorama obsesivamente ordenado del mundo y de la realidad, surge como oposición el movimiento romántico que, iniciado en Inglaterra, pronto abarcó Alemania y se extendió a otros países, incluyendo España, donde propulsó una serie de ideales que se cobijan bajo la idea de exaltar la importancia radical de la expresión de los sentimientos humanos personales y únicos. Es decir, mientras el clasicismo se afanaba por encontrar aquellos rasgos comunes en la experiencia humana, el romanticismo se adentró en aquellas vivencias de índole más personal, hasta entonces subvaloradas. Este rasgo de unicidad, en el sentido de explorar los sentimientos únicos e irrepetibles de quienes producirán arte desde este movimiento, es una de las características fundamentales que toman poetas y narradores como, por ejemplo, Gustavo Adolfo Bécquer, particularmente apreciable en *Rimas y Leyendas*, colección de textos en que muchos de los personajes viven existencias plenas de fantasía y alejadas de la realidad.

Según el crítico argentino Álvaro Melián: “Si el espíritu que podemos llamar clásico subordina la sensibilidad y la imaginación a la razón, la sensualidad a la inteligencia, las facultades afectivas y espontáneas a la capacidad reflexiva y a la voluntad consciente, el romántico, por su parte, invierte sencillamente este orden, con las múltiples y profundas consecuencias que de ello pueden derivarse” (Melián, 1954: 10).

Por tanto, desde el romanticismo es ahora la razón el elemento que será puesto en jaque, dejando el espacio creativo libre para la imaginación y la construcción de mundos artísticos y literarios que no se ajustan necesariamente a los cánones racionales mantenidos por el movimiento anterior.

Según Melián, el romanticismo constituyó no sólo una respuesta estética ante el clasicismo imperante, sino que logró imponerse como una forma de vida particular cuya característica fue la primacía del sentimiento, la imaginación y la exaltación personal, como ya se ha señalado. En este sentido, el romanticismo, más que corresponder a un movimiento particular, referiría a una “cierta disposición esencial del alma humana; disposición que se infunde necesariamente en todas las manifestaciones afectivas e intelectuales del individuo de que es dueña” (Ibíd.: 10).

Bowra (1972) señala por su parte que, particularmente desde la poesía, la “imaginación creadora está íntimamente conectada con una visión particular de un orden invisible que existe más allá de las cosas visibles” (Ibíd.: 291), y que, por tanto, para llegar a ese orden invisible de las cosas, era necesario que el artista creador considerara, o más bien hiciera protagonista, el mundo de sus sentimientos. Así, desde el romanticismo cobra relevancia lo que antes era menospreciado, vale decir, el mundo subjetivo y personal del creador: Para ellos [creadores clasicistas], lo más importante de la poesía era la expresión fiel de las emociones o de los sentimientos [no personales, sino más bien comunes], como ellos preferían decir. Deseaban expresar, en términos generales, la experiencia común de los hombres y no entregarse al capricho personal para concebir nuevos mundos. Para ellos, el poeta era un intérprete más que un creador; un hombre dedicado a mostrar las atracciones de lo ya conocido, más que a valorar a las regiones de lo desusado y no visto (Ibíd.: 13).

Interesante resulta observar la distinción que hace Bowra con respecto al concepto de imaginación al señalar que ésta no desempeñaba prácticamente ningún papel en la actividad artística de los literatos no románticos. La misión de ellos, aclara el autor, no era crear nuevas realidades a partir de su propia riqueza artística sino más bien actuar a modo

de intérpretes de aquella realidad, vaciándola o traduciéndola en un texto literario. Es desde la emergencia del romanticismo, por tanto, que la imaginación pasa a ser un tema discutido y cobra real importancia como motor de las nuevas producciones artísticas literarias. Es esta nueva época la que posibilita la expresión subjetiva de los escritores y poetas a través de sus obras, dando luces ya no de las mismas generalidades conocidas sino de particularidades personales: “los poetas románticos adquirieron una conciencia más profunda de sus propios poderes, y sintieron aquella misma necesidad de ejercerlos, imaginando nuevos mundos de la mente” (Ibíd.: 14). Mario Vargas Llosa, por su parte, dirá que la ficción “no es el retrato de la historia, sino más bien su contracarátula o reverso, aquello que no sucedió y que precisamente por ello debió ser creado por la imaginación y las palabras, las ambiciones que la vida verdadera era incapaz de satisfacer” (1971: 24).

Si bien el movimiento romántico compartió elementos comunes en sus distintos modos de expresión, dentro de él surgieron, a su vez, numerosas corrientes que se diferenciaron en la forma de dar cuenta de esta nueva estética. Una de estas corrientes fue el género gótico, que anidado desde las pasiones sentimentales de los escritores, tomó forma como una serie de relatos ambientados bajo lúgubres, tétricos y oscuros parajes que daban cuenta también de la imaginación y sentimentalismo que el escritor romántico quiso expresar.

Según Carlos Calderón, escritor peruano que propone el concepto de lo neogótico, como hemos visto, “lo gótico nace como forma de rebeldía del romanticismo. Lo gótico forma parte de la rebeldía romántica contra el espíritu burgués. Lo gótico desde que nace será marginal. Pero el rebelde romántico no apunta a transformar la sociedad, se mueve en el mundo de la imaginación” (2009: 61). Es decir, el romántico / gótico no apuntó –como sí

lo hizo, por ejemplo, el realista– a lograr una radiografía social que intentara dar cuenta objetivamente del mundo, sino más bien quiso adentrarse en los propios y oscuros rincones mentales y desde ahí configurar la creación artística. En este sentido, lo gótico, como forma de expresión romántica, intenta narrar la oscuridad de la que el clasicismo huyó: “sin castillos ni fantasmas no habría novela gótica [...] en lo gótico estamos hablando de mitos ancestrales” (Ibíd.: 60).

Según Alejandro Valero Fernández, citado en la edición del año 2004 de *El Castillo de Otranto*<sup>9</sup>, de Horace Walpole, considerada como la primera novela gótica, señala que “el racionalismo [propio de la ilustración] llevado a sus últimas consecuencias se quedaba corto a la hora de explicar el fenómeno humano en su totalidad” (Ibíd.: 9). Como consecuencia de ello, numerosos movimientos artísticos comenzaron a surgir, proponiendo una visión de mundo y de humanidad que se alejaba de lo común, de lo usual, para buscar, por el contrario, el lado oscuro de la existencia, fundando, de esta forma, la narrativa gótica:

La razón por sí sola no podía explicar todos los comportamientos, así que se rastreó las profundidades del alma o de la psicología humana y brotaron las pasiones y los sentimientos ocultos, los terrores ancestrales y las supersticiones. Algunos escritores quisieron evadirse de la realidad más cotidiana y para ello se volvió la vista atrás para encontrar escenarios más acordes con estos nuevos planteamientos, que se situaban en la Edad Media (Ibíd.: 9).

---

<sup>9</sup> Obra publicada originalmente el año 1764, que en la edición del año 2004 incorpora una serie de guías de estudio escritas por Valero Fernández.

Con respecto a este último punto podemos observar las similitudes que existen entre la posmodernidad o “nueva edad media” y el romanticismo, como crítica al racionalismo propio de la ilustración. Recordemos que el arte posmoderno, entre otras cosas, se caracteriza por el movimiento de volver al pasado para fusionarlo con el futuro.

De esta misma forma, afirma el profesor Valero, los escenarios de este tipo de novelas góticas románticas solían ser castillos, cementerios y paisajes asombrosos “por donde deambulaban seres sobrenaturales de toda calaña [...] Quizá lo más característico era la creación de atmósferas, a la que contribuía un minucioso suspense que el escritor se encargaba de construir poco a poco, ayudado siempre del sentimiento del miedo o terror que va surgiendo del desenvolvimiento de los personajes en situaciones extrañas y exageradas” (Ibíd.: 10).

Resumiendo: hasta el surgimiento del romanticismo, los artistas solamente habían hablado y creado a partir de lo visible y de lo común, sin dar cabida al mundo interior de los creadores. Luego de la instauración de lo romántico comienza a tomar fuerza el mundo personal de los sentimientos, expresados a través de la literatura, gracias a la imaginación. Uno de los géneros literarios románticos en que esta imaginación es puesta en práctica de manera prolífica, es el ámbito de lo gótico: “lo gótico es y será siempre literatura imaginaria por excelencia [...] la narrativa gótica nos cuenta sobre hechos de una realidad absolutamente imaginaria” (Calderón, 2009: 60).



#### IV *El horror de Berkoff* como obra posmoderna

Para demostrar la hipótesis que nos hemos planteado, vale decir, leer *El horror de Berkoff*, como una obra neogótica que se inserta en la posmodernidad al utilizar los recursos estéticos que caracterizan esta época, será necesario dividir el análisis en dos momentos. Primero, se llevará a cabo una reflexión sobre la forma en que la novela está compuesta, vale decir, en palabras de Elia Barceló (2008: 18), de su “arquitectura narrativa” para ver la manera en que su particular andamiaje puede ser apreciado como una consecuencia estética de la época en cuestión. En un segundo momento nos adentraremos en el plano argumentativo del texto para descubrir en éste cómo se articula la propuesta posmoderna a través del análisis de la diégesis de la obra, con sus elementos estéticos.

Sobre esta división analítica que nos hemos propuesto, es necesario señalar que, según han planteado diversos autores, solo cobra sentido cuando es utilizada como una herramienta para acceder a la comprensión de un texto y jamás como división natural de la obra. Para Mario Vargas Llosa, es poco conveniente efectuar la división que he mencionado anteriormente entre fondo y forma pues, según el autor, “lo que la novela cuenta es inseparable de la manera como está contado” (Vargas Llosa, 1997: 25). Vargas Llosa, sin embargo, reconoce que esta separación ficticia puede hacerse siempre y cuando el objetivo sea llevar a cabo una reflexión analítica sobre el texto estudiado. En nuestro caso, será necesario diferenciar cada una de estas partes por separado con el objetivo de enunciar el por qué tanto una como otra emergen como aspectos propiamente posmodernos en la novela. Por esta razón ilustrativa es que resulta necesario tomarse tal libertad teniendo, por supuesto, siempre la claridad que tal división constituye una estratagema

deliberada, y que la comprensión global del texto debe necesariamente considerar tanto lo que narra como la forma en que es narrado.

#### IV.1 Primeras páginas

Con respecto a la “arquitectura narrativa” del texto, la novela está dividida en cuatro grandes capítulos<sup>10</sup>, y cada uno de ellos se encuentra, a su vez, subdividido en otros subcapítulos más pequeños. Lo primero que llama la atención, antes incluso de llegar al comienzo de la narración desde el primer capítulo, es una cita que el autor escoge como introducción de su novela. Este fragmento corresponde a un párrafo del libro *Salem’s lot* de Stephen King y narra lo siguiente: “la casa miraba hacia el pueblo. Era enorme y parecía desdibujada y vencida. Las ventanas descuidadamente cerradas le daban ese aspecto siniestro de todas las casas viejas que han pasado mucho tiempo solas ... A la derecha, un destartalado cartel clavado sobre el poste advertía: PROHIBIDA LA ENTRADA” (Ortega, 2011: 7) En la página inmediatamente siguiente, nos encontramos con otro epígrafe, también referido a una casa, pero esta vez, del autor chileno José Donoso. La cita proviene de una de sus obras celebres –*El obscuro pájaro de la noche*–: “No es que oyera pasos ni voces ni que sintiera que me vigilaban en los pasillos que me levanto a recorrer en esta casa insondable. Pero poco a poco se me fue ocurriendo, y después advertí, que alguien había comenzado a recorrer los patios, las habitaciones huecas, los pasadizos, igual que yo” (Ibíd.: 9). Estas dos citas abren el texto a modo de introducción de la novela y presentan el

---

<sup>10</sup> Para ver un diagrama ilustrativo del ordenamiento de la novela, por favor dirigirse a los anexos del presente trabajo en las páginas finales.

elemento principal que la obra seguirá durante todas las páginas: una casa, una casa abandonada que aterroriza a los niños del barrio. No es menor recordar que varias de las novelas de Stephen King, a quien Ortega cita primero que Donoso, están ambientadas en vetustas mansiones u hoteles que suelen albergar terribles secretos y que aterrorizan no tan solo a los niños de la cuadra, sino también a los adultos en los que esos infantes se han convertido a lo largo de los años. Donoso mismo, en algunas de sus entrevistas, reconoce que la mayoría de sus argumentos se desarrollan también al interior de casas que albergan y cobijan sus tramas. Véase el caso, por ejemplo, de *El jardín de al lado*, *El lugar sin límites* o de su celebrada novela *Coronación*.

Ahora bien, a pesar de que ambos autores, King y Donoso, suelen utilizar casas al centro de sus novelas, como si fuesen en realidad los albergues de sus argumentos, resultan distintas a la hora de examinar qué tipo de monstruos habita en cada una. Si los de Donoso seguirán una línea vinculada a los horrores traumáticos producidos por la historia reciente chilena, los de King serán seres atormentados por monstruos fantásticos y pesadillescos, sedientos de sufrimiento humano. En este sentido, no es menor que Ortega haya utilizado ambos autores para introducir su propia novela, como tampoco resulta azaroso el orden de ambos epígrafes, primero King, luego Donoso, desde lo extranjero a lo chileno, desde lo estadounidense a lo nacional. Recordemos que una de las críticas que formula Ortega a la literatura chilena es la gran ausencia de literatura de terror, señalando, como se ha presentado anteriormente, que lo más terrorífico dentro de nuestras fronteras ha sido la tradicional “casa donde penan”. Al presentar estas dos citas en las dos primeras páginas de la novela, Ortega comienza a delimitar el cruce que intentará generar Ortega en su propio libro: una historia que contenga elementos propios de la tradición folclórica chilena /

mapuche, pero también que presente seres monstruosos, a modo de las contemporáneas novelas de terror norteamericana, de King, Koontz, entre otros.

La novela *El horror de Berkoff* narra las vivencias de Martín Martinic, una celebridad pasajera y provinciana venida a menos, que regresa a su pueblo natal –Salisbury– desde un Santiago idealizado como tierra de oportunidades, para asistir al funeral de uno de sus mejores amigos, Juan José (Juanjo) Birchmeyer, muerto en circunstancias poco claras. La apertura de la novela tiene dos momentos distintos que es necesario presentar como tales, vale decir, diferentes, separados de acuerdo al narrador que habla en tercera o primera persona, según el capítulo que sea. El primer capítulo comienza narrando una historia maravillosa –en el sentido todoroviano del concepto–, mientras que la segunda de ellas, a pesar de contener guiños a elementos sobrenaturales, nunca deja completamente claro si los hechos finalmente remiten o no a situaciones explicables bajo las leyes naturales conocidas. El primero de los comienzos, el maravilloso, lo presenta un narrador heterodiegético omnisciente que introduce al lector a los extraños sucesos que ocurren a los niños en Berkoff:

Los amigos imaginarios existen, todos los niños los tienen. Y aunque algunos no son más que una idea, otros, como los de Pablito Clausen, te pueden matar [...] Emilia Geeregat lloró de pena porque quería mucho a Pablito, mientras que Martín Martinic solo se preguntaba cómo iba a hacer para recuperar el camión a control remoto que le había prestado al muerto la semana pasada [...] ¿Estaba enfermo Pablito Clausen? Sí, probablemente lo estaba, y tenía el mismo mal que padecían todos los habitantes del pueblo, el mal de Berkoff. O el horror de Berkoff, como algunas décadas después un treintañero Pércival Guidotti, convertido en escritor,

titularía su primera novela, pero para eso, por supuesto, aún tenían que pasar muchas otras cosas (Ibíd.: 11).

A partir de aquella declaración, el narrador continúa explorando el primero de los acontecimientos extraordinarios que vivieron los habitantes de Berkoff en agosto de 1980: el rapto de Pablo Clausen por los duendes del pueblo. Comienza con la declaración de que los amigos imaginarios existen y finaliza contando la locura posterior de la madre al saberse culpable por no haber atendido los gritos de su hijo pequeño, y las sospechas del padre del niño Clausen al creer que había sido la casa misma la que había raptado a su hijo: “por dentro ya no había nadie que pudiera dársela [una respuesta]. Lo único que seguía latiendo en la casa Berkoff era la casa misma” (Ibíd.: 20).

Como vemos, el primer capítulo se estructura apoyándose desde una base maravillosa, en que ninguno de los hechos sobrenaturales presentados es puesto en cuestionamiento. Hasta este momento la novela parece presentar una narración completamente sobrenatural, en que abundan los seres míticos como duendes, monstruos y casas embrujadas. No es hasta llegar al capítulo siguiente, el segundo, llamado *El pueblo*, en que nos topamos con la novedad de cambio de narrador, de heterodiegético a intradiegético, y con el cambio desde lo maravilloso hasta lo fantástico propiamente tal, en el sentido de la duda que se genera en el lector, al desconocer la aplicabilidad de las leyes naturales a los hechos narrados. Antes de referirnos a este cambio de narrador, que da pie a la transición de lo maravilloso a lo fantástico, resulta necesario comentar brevemente el epígrafe con que se inician nuevamente los próximos dos capítulos, presentados ahora por un narrador protagonista. En éste, extraído de la novela *Frontera*, de Luis Durand, se señala lo siguiente: “... entonces el cielo se cubría de inmensas bandadas de choroyes y cachañas

que desfilaban días enteros bajo la azulidad infinita de los cielos de la Frontera. Esos eran buenos días...” (Ibíd.: 21).

Comentemos ahora brevemente el contexto desde el cual son extraídas estas palabras. Luis Durand, escritor chileno, considerado como uno de los máximos representantes del criollismo nacional, publica *Frontera* en 1949, novela ambientada a fines del siglo XIX en el Wallmapu o nación mapuche. Sobre ella, la poetisa chilena Marta Luz Manríquez, nos dirá que vemos la historia novelada de Traiguén, tierra de Durand, a través de la interacción entre “ricos y pobres, mapuches, chilenos y colonos [que se juntaban a] beber y disfrutar de hembras sabrosas que compensaban su vida ardua y les servían de desahogo a las pasiones contenidas tanto tiempo” (Manríquez, 2012). Vemos, de esta forma, que Ortega nuevamente nos entrega pistas de la línea que seguirá su propia historia en relación a los vínculos establecidos entre chilenos y el pueblo originario, a través de un fragmento de un libro que profundiza en estas circunstancias. Será, en cierta manera, lo mismo que hará su propia novela algunas páginas más adelante a través de la utilización de la mitología mapuche y el cuestionamiento que ella plantea sobre las relaciones establecidas entre chilenos y los miembros del pueblo originario, particularmente en relación a las diversas versiones de mundo, a partir de lo religioso. Comenzamos a ver, de esta forma, los primeros roces abordables desde la perspectiva sobre la cual nos hemos posicionado, la posmodernidad, a través de las formas en que los personajes trazan y definen sus vidas de acuerdo a lo que se debe creer o no. Desde esto último, contrasta particularmente ambas cosmovisiones religiosas, que presentan, cada una por su lado, la creencia “verdadera”, tradicional y aceptada, versus aquella descreída, la nativa, autóctona y originaria.

El capítulo II –llamado “El pueblo”–, entonces, se abre nuevamente con un primer subcapítulo llamado *Jueves* que se inicia con un *treinta años después* y que comienza a narrar la historia desde uno de los personajes presentados al comienzo –Martin Martinic–, pero esta vez, en primera persona:

El comienzo siempre es igual. En negro. Un destello y luego la luz se va, dejándome con una breve y última instantánea: la imagen de mi cara. Me veo joven, casi un niño: doce, trece, catorce años, no más. Estoy solo, de pie en mitad de un apagón absoluto, encerrado en la casa del abuelo Héctor. Y a pesar de que conozco cada centímetro del departamento, elevado a tres pisos sobre la calle, en una de las alas de ferrocarriles de Salisbury, tropiezo torpe con las ordenadas formas de su geografía (Ortega, 2011: 23).

Martin Martinic empieza así a relatar su viaje en tren de regreso al pueblo de Salisbury, donde vivió los veinte primeros años de su vida antes de emigrar a Santiago. Ahora vuelve a su pueblo natal, que olvidado en el pasado lo recibe reconociéndole la antigua fama que alguna vez alcanzó pero que poco a poco fue perdiendo tras malas decisiones profesionales y laborales. Interesante resulta este hecho en tanto su simbolismo, vale decir, la propuesta de que no es sino a través del regreso a las raíces, al pasado, al lugar de origen, que el protagonista, un actor ya sin fama, es reconocido y ensalzado por su propia comunidad. A lo largo de la novela este aspecto juega un rol fundamental: un pueblo que recibe en brazos a un protagonista que no se siente merecedor de tal recibimiento. Recordemos que según la posmodernidad y las corrientes literarias que desde ahí surgen,

como lo neofantástico y lo neogótico, el artista deja de imaginar el futuro para volver al pasado con el fin de reconstruir desde ahí posibilidades imaginarias.<sup>11</sup>

Martinic vuelve por la muerte de su amigo, Juan José Birchmeyer, para asistir a su funeral y para consolar a su amiga, la viuda Emilia:

El turno ahora le correspondía a Juan José Birchmeyer, uno de mis mejores amigos, el primero que envidié, que odié y que finalmente traicioné. Juanjo, el segundo niño de la historia, el más importante de todos, la razón por la cual abordé un tren en Santiago y gasté una noche de mi vida regresando a mi pueblo natal, el mismo lugar al que juré nunca volver [...] Mi nombre es Martin Martinic y hace un tiempo fui el hombre más famoso de Chile (Ibíd.: 23–27).

El segundo y el tercer capítulo constituyen el cuerpo central de la obra pues se narran las acciones y motivaciones principales de los personajes a partir de este único narrador protagonista, Martin Martinic, que observa las situaciones y las describe a medida que las vivencia. El segundo capítulo comienza, como se ha mostrado, desde la narración de Martinic regresando a su pueblo para asistir al funeral de su amigo y finaliza ya instalado en la casa de Pércival Guidotti, observando por la ventana a los duendes de su infancia que lo saludan desde la calle:

Uno de ellos, el que estaba exactamente parado en medio en la esquina, levantó su brazo derecho y, abriendo su mano, me saludó. Y aunque la negrura de la noche y de su figura me impedía distinguir sus rostros, juraría que lo vi sonreír. Apagué la luz y

---

<sup>11</sup> Particularmente ejemplificador resulta, en este sentido, estéticas que retoman el pasado histórico real para reconstruir un futuro posible, como lo hacen las ucronías o lo ciberpunk, entre otros.



volví a la cama. Ya no había papá, ni mamá, ni abuelo, ni nadie mayor a quien gritarle que tenía miedo; menos, preguntarle si podía pasarme a su cama. Nunca más (Ibíd.: 94).

Este último elemento sirve para mostrar lo que se ha venido anunciando, vale decir, la introducción de pequeños elementos fantásticos, de vacilación, dentro de los capítulos de orden aparentemente más extraño.

El tercer capítulo, llamado *Los niños*, comienza nuevamente en la casa de Pécival Guidotti. Martinic despierta y se da cuenta que su amigo ha salido temprano y está solo en casa. Se encuentra con un desayuno armado en la mesa. Al cabo de un rato, movido por la curiosidad, empieza a registrar los cajones del escritorio de Pécival y encuentra, entre otras cosas, el manuscrito de lo que parece ser una novela llamada *El horror de Berkoff*, con las primeras páginas ya redactadas. Algunos sub capítulos después, Martinic volverá a registrar y leerá con más atención:

Devolví la carpeta al estante y saqué otra que parecía rotulada como MATERIAL NOVELA: UN NIÑO. Dentro solo había un par de fotos del Instituto Bautista, la sala de kindergarten y prekinder y la tumba de Pablito Clausen en cuatro ángulos distintos, más un primer plano de la placa recordatorio. Dejé el archivo en el piso y tomé otro, más lleno y pesado. MATERIAL NOVELA: EL PUEBLO, decía. Estaba repleto de recortes, anotaciones, fotos antiguas y dibujos hechos por el propio autor (Ibíd.: 126).

Vemos, de esta forma, que ambos elementos de la novela se superponen el uno al otro: los acontecimientos narrados en los capítulos de orden extraño retoman el contenido de los capítulos maravillosos a modo de creación de uno de los mismos personajes, Pécival

Guidotti. Algunas páginas más adelante nos topamos de lleno nuevamente con el texto que como lectores hemos ya dejado algunas páginas atrás, desde la mirada del personaje Martinic, como narrador protagonista:

Dejé los impresos junto a otros papeles y abrí el laptop. Moví el dedo sobre el mouse y busqué la carpeta documentos. Doble clic. Varios archivos. “Cuentos”, “Ideas”, “Clases”, “Descargas”, “Queen” (no pude evitar la sonrisa) y finalmente “Novela”. Accedí. Dentro había un archivo de texto identificado como *Salisburyenses*. Lo desplegué; eran casi doscientas páginas redactadas a doble espacio con letra tipo Times tamaño 12. *Salisburyenses (título provisional). Novela de Percival Guidotti*, rezaba la primera plana. La segunda era una dedicatoria a la memoria de su padre y a Emilia; no había más. La tercera estaba señalada como 1ª Parte, Un niño, y era la puerta de entrada al primer capítulo, que bajo el título de *Infancia* empezaba en la cuarta página. Leí: “Los amigos imaginarios existen, todos los niños los tienen [...]” (Ibíd.: 130).

El tránsito del tercer al cuarto capítulo resulta esclarecedor de la misma forma que resulta el paso del primero al segundo: en ambos opera un cambio de narrador que altera la historia contada no tan solo en un nivel de arquitectura de la novela sino también a partir de los acontecimientos. Mientras que en los capítulos iniciales y finales (1º y 4º) la historia se narra principalmente a través de un narrador heterodiegético que sigue la lógica maravillosa todoroviana, los capítulos 2º y 3º presentan historias movidas principalmente por la suposición (y no comprobación) de que hay algo desconocido, haciendo constantes señas o guiños a lo fantástico. La historia, que a pesar de seguir cierta continuidad entre el 1º, 2º y 3º capítulo, pues tratan del mismo lugar, con los mismos personajes, se ve interrumpida al

pasar del 3º al 4º, pues se presentan dos finales que no son compatibles, sino que más bien alternativos, o complementarios, en el sentido de que uno entrega finalmente una explicación maravillosa a pesar de que la otra nos remite a lo extraño: mientras que el final de la novela presentado en el capítulo 3º corresponde a un final lógico y comprensible desde las leyes naturales conocidas por todos y en las que todos nos movemos (en términos todorovianos), el capítulo 4º retoma al inicial narrador heterodiegético para trocar el final extraño por otro maravilloso. En el capítulo 3º, el que tiene un final lejos de lo sobrenatural, Martinic comienza a buscar a Emilia luego de haber pasado la noche con ella y de haber mantenido relaciones sexuales. Pécival le comenta que él cree que Emilia es una empujada, o la versión femenina del hombre lobo y que tiene la sospecha de que ha sido raptada por la casa embrujada de la esquina Berkoff, al igual que Pablo Clausen en el capítulo primero. Martinic reflexiona y como narrador protagonista señala que no sabe si está hablando con su amigo, o en realidad con un escritor que no deja de elucubrar diversas versiones fantásticas a partir de experiencias reales vividas por él. Ambos se dirigen a la casa Berkoff, donde finalmente encuentran a Emilia, quien ha acompañado a otro de los personajes enigmáticos presentados en la novela, “El Ojo” –un sujeto imbunchado por una machi, que sufre importantes deformaciones producto de la maldición– quien se ha suicidado de un tiro en la cabeza. Al conocer la casa embrujada, desde este 3º capítulo, los dos personajes se dan cuenta que la realidad es muy distinta a lo que ambos sospechaban pues no encuentran duendes ni fantasmas, sino el cadáver del suicida junto a Emilia, quien, intentando evitar el desenlace, ha acompañado a la madre de El Ojo –Graciela García–, desconocida dueña de la casa Berkoff:

Y así era la esquina Berkoff por dentro, una iglesia muerta y hedionda que en poco se acercaba a los delirios infantiles de nuestras pesadillas; ni siquiera al relato desbocado de Juanjo, que repetía ideas como sombras vívidas que estiraban sus manos desde cada rincón y la sensación de tener siempre a alguien respirando en la espalda. La única emoción que hasta ahora parecía emanar de las paredes gastadas y viejas, era la del paso del tiempo y del abandono. La casa no estaba embrujada, solo se había convertido en una cueva desproporcionada para roedores y otros bichos, como las arañas, cuyo rastro se evidenciaba en un techo de telarañas que colgaban y se extendían a lo largo de todo el corredor, donde moscas muy negras y muy grandes habían encontrado el final de sus existencias (Ibíd.: 164).

Martin y Pécival logran salir de ahí dando explicación clara y racional a cada una de las situaciones sospechadas anteriormente como sobrenaturales.

El capítulo siguiente, el número 4, llamado *Berkoff*, retoma la visita de ambos amigos a la casa Berkoff, pero desde una versión distinta a la anteriormente descrita. Ahora todo resulta efectivamente sobrenatural. Emilia se transforma en una emperrada que devora a Guidotti –tal cual el escritor lo ha planificado en su novela– y a Pablito Clausen, niño raptado por los duendes en el capítulo 1, ya crecido. Martinic y Guidotti, por su parte, deben enfrentarse a las situaciones que desde chicos los han aterrorizado: los duendes del pueblo, los fantasmas, a Pablo Clausen –convertido ahora en un líder sobrenatural y terrorífico de las monstruosidades del pueblo– y al monstruo real que emerge desde el cadáver de El Ojo:

Guillermo Geissbüller, el deforme del pueblo, al que por años llamaron despectivamente el Ojo, no era tal. Ni siquiera la

revelación de su verdadera naturaleza [...] superó lo que vino después, cuando el infame cadáver [...] regresó de la muerte, se puso de pie, quebró sus huesos, rompió su carne y reventó en hemorragias, dando paso a una metamorfosis perversa hacia una criatura horrenda que fue creciendo hasta llenar todo el espacio del primer templo del subterráneo, ese que los niños pensaban era el fondo de la esquina Berkoff y que resultó ser apenas el prólogo de un laberinto que se extendía mucho más abajo [...] Los duendes estaban al fondo, formando un anfiteatro, mientras en mitad de la secuencia, lo que había sido Emilia devoraba el cuerpo sin vida de Percival Guidotti (Ibíd.: 184–192).

Resulta interesante el ejercicio narrativo al que nos enfrenta Ortega, de cambiar a los narradores según la historia requiera ser “dotada” de una perspectiva sobrenatural o natural, aun cuando en los capítulos “centrales” del libro –que se ha llamado anteriormente “cuerpo” de la obra– se hagan también constantes guiños a lo maravilloso, mostrados principalmente como sospechas del protagonista sobre la existencia de los duendes. A pesar de esto, nunca queda claro, en estos dos capítulos centrales, si estas sospechas se refieren en realidad a los dichos entes, o constituyen un elemento, digamos, más bien metafórico, para describir a los ratones gigantes que pueblan Salisbury. Es este elemento de duda lo que a juicio de Todorov constituiría lo fantástico, es decir, la ambivalencia entre dos soluciones posibles ante un hecho desconocido: una alternativa que nos lleva a la mantención de nuestro universo explicativo natural, mientras que la otra nos abre nuevas reglas sobrenaturales que no conocíamos. ¿Son duendes o ratones? La pregunta resulta incluso más intrigante cuando pasamos al último subcapítulo de este último capítulo y nos encontramos con un epígrafe que dice *Santiago de Chile, tres años después*, y vemos

nuevamente aquí a quienes han sido los protagonistas de toda la trama: Martin Martinic y Pércival Guidotti. Esta vez, sin embargo, Guidotti no es más un profesor de literatura de un colegio provinciano, sino un exitoso escritor de superventas, luego del lanzamiento de su primera novela, llamada *El horror de Berkoff*. Es Martin Martinic quien llega a una librería ubicada en Providencia, Santiago, para saludarlo. Martinic no es tampoco ya más el célebre personaje reconocido por todo Salisbury sino un vendedor de aceite de oliva que ha dejado el estrellato atrás para dedicarse a nuevas actividades.

Vemos, entonces, cómo Ortega utiliza esta estrategia para recrear diversos finales, uno fantástico y otro realista, con un apéndice (el encuentro de Martin y Guidotti en la librería), que supera a ambos y que termina, no por despejar, sino por instaurar, la duda sobre cuál corresponde al final de la historia: el maravilloso o el extraño. Apoya esta situación de indeterminación un elemento que nos deja todavía más en ascuas, y es que este libro constituye más bien un libro sobre sí mismo, un libro que al momento de ser narrado por un narrador en primera persona, se va escribiendo por otro de los mismos protagonistas y nos posiciona entonces ante la imposibilidad de determinar quién es el verdadero narrador del texto y por tanto ante la indeterminación de definir su género: Martinic o Guidotti, fantástico o no, principalmente porque es la voz de Martinic la que finaliza la historia al volver a ser el narrador protagonista que asiste al lanzamiento de *El horror de Berkoff*, escrito por Guidotti: “El rostro sonriente de Pércival Guidotti colgaba de un lienzo de dos metros de ancho por cuatro de alto, que cubría la fachada de una librería en el corazón de Providencia. “*Hoy firma y conversa con sus lectores*”, se indicaba junto al nombre de mi amigo, un poco más arriba de la frase que lo apuntaba como el autor de *El horror de Berkoff*” (Ibíd.: 194). El texto, por tanto, nos deja en la indeterminación de saber si es

Guidotti quien fantasea toda la historia incluyendo a un tal Martin Martinic y la plasma en un libro, o es Martinic quien recrea el personaje de Guidotti en su narración haciendo lo propio. Interesante juego, similar al que nos propone Cortázar en su célebre cuento *La noche boca arriba*, publicado en el libro *Final de Juego*, en el año 1956, cuyo elemento principal consiste en la imposibilidad de saber cuál de las dos historias es la real y cuál es la ficticia.

Existen varios elementos que apoyan esta indeterminación, como por ejemplo los fragmentos de narración en los capítulos a cargo del narrador protagonista –el 2° y el 3°– en que, curioseando en la casa de su amigo Pécival, encuentra cajas con archivos de nombres “material novela”, dentro de los cuales descubre fotos que Guidotti le ha tomado a él mismo en su estadía en Salisbury sin que se diera cuenta. De esta forma, Martinic, en su versión de narrador protagonista, va relatando a lo largo de la novela los días de vuelta en su pueblo mientras que, al mismo tiempo, va descubriendo el hecho de que Guidotti escribe de los mismos acontecimientos que van ocurriendo durante su estadía y que tienen relación con él: “Una plana en blanco sentenciaba: 3ª parte, Los niños. Previo, la frase de cierre de la segunda parte era especialmente inquietante para mi persona–personaje: “Ese día fue la última vez que Martín Martinic vería caer la noche sobre los techos malditos de Salisbury. Regresaría dieciséis años después a enterrar a su mejor amigo” (Ibíd.: 131).

Por tanto, la estructura de la novela nos posiciona como lectores en un lugar poco seguro para determinar la naturaleza de la misma. La escritura de Ortega, en el libro físico, por llamarle así, se encuentra presente a lo largo de los cuatro capítulos del libro pues, como autor, es su pluma la que da voz a los diversos personajes. Dentro del universo diegético, las posibilidades se reducen a dos: el narrador protagonista, Martin Martinic, y el

narrador heterodiegético, Pércival Guidotti. Si el narrador es Martinic, la obra inserta en su narración se vuelve entonces una tercera obra, algo así como una meta obra, un meta libro en que Ortega escribe sobre un personaje (Martinic) que escribe sobre otro personaje (Guidotti) que está escribiendo. En un primer nivel el libro real, el texto físico, en un segundo nivel, el libro de Martinic sobre Guidotti, y en tercer nivel, el libro de Guidotti sobre Martinic y los habitantes de Salisbury. El ejercicio es complejo y, guardando las proporciones, la novela no nos puede dejar de recordar algunas de las creaciones de Jorge Luis Borges, como el cuento “Las ruinas circulares”, publicado en diciembre de 1940 en la revista literaria argentina *SUR*, en que un hombre que está soñando a otro y que quiere traerlo a la realidad, se da cuenta de pronto que él mismo es un sueño que otro hombre está recreando a través del sueño. La diferencia radica en que en el caso de Ortega no contamos con suficiente material como para poder determinar con claridad hasta dónde llega uno y hasta dónde comienza el otro, vale decir, no sabemos a ciencia cierta en qué nivel de la historia debemos posicionarnos pues el autor probablemente lo ha estipulado de esa forma.

A pesar de que la tarea por determinar quién está escribiendo el texto diegéticamente resulta tentadora, y los esfuerzos se hayan inclinado inicialmente hacia aquel objetivo, pronto nos damos cuenta que no es posible determinarlo y, aunque fuera factible, no valdría la pena hacerlo. Desde un comienzo se ha aclarado que la obra debe ser concebida como un todo, sin separar artificialmente *lo narrado* del *cómo* es narrado. Cobra, en este sentido, importancia la crítica que hace algún tiempo realizaba el Dalai Lama sobre la forma en que la ciencia occidental moderna llega a su objeto de estudio, en relación al vuelo de un ave: para estudiar el vuelo de un pájaro, la ciencia occidental apresa al ave, la mata, le corta las alas y luego la estudia, contraponiendo esta práctica a la versión oriental



que para estudiar el mismo fenómeno, lo contempla en función de su mismo medio sin sacarlo de él. Podríamos decir que esta misma analogía sirve para expresar también la “disección literaria” que se ha realizado en estas primeras páginas. Somos conscientes de que lo realizado constituye un ejercicio artificial en el sentido de que, como se señaló al comienzo, no es posible separar el cómo es narrado de la narración en sí. Pero si nos hemos atrevido a realizar esta separación, se ha hecho para ilustrar lo que se ha intentado plasmar en estas páginas, vale decir, la particular forma en que la novela está estructurada y la manera en que esta estructura afecta la narración en sí misma. De esta forma es posible ver cómo estos elementos posicionan el texto estudiado dentro de un universo posmoderno que cuestiona el tradicional orden de narración.

#### IV. 2 Estética posmoderna en *El horror de Berkoff*

Recordemos entonces que una de las características de la posmodernidad tiene que ver con la reconfiguración de escenarios previamente modernos, pero ahora desmontados para hacer visibles sus mismas tácticas de construcción. En el caso de la literatura, esclarecedoras resultan las descripciones que realiza Cedomil Goic (1980) con respecto a la narrativa moderna, pues nos ayuda a demarcar el notorio contraste que se produce entre las características de ambas narrativas:

Es interesante comprobar cómo la novela hispanoamericana desde su hora temprana se inclina al realismo de la representación de la vida y costumbres locales, de la historia y del paisaje americanos. [...] Las formas ordinarias de vida americana son

objeto de un tratamiento serio, problemático y trágico, en el que la representación de acontecimientos típicos de lo cotidiano, que personajes comunes animan en lugares conocidos y de frecuentación corriente, da lugar a consideraciones graves y sentenciosas (Goic, 1980: 21–22).

De esta forma, señala el investigador, la literatura moderna, muy por el contrario a la posmoderna, intenta en todo momento propagar un ideal de razón y verdad contra las supersticiones, a través de la fe cristiana, castigando el vicio e impartiendo virtud. El narrador de la novela moderna, en este sentido, funciona como un intérprete de la sociedad, “como un crítico o un reformador, y como un satirizador que impone una imagen correctiva al mundo extraviado e ignorante” (1980: 23). Mario Rodríguez (1998) señalará también que el cuento moderno, a diferencia del contemporáneo, privilegia solamente un tipo de lectura a través de una sola voz: “hay un solo narrador omnisciente que domina, explica y clarifica el sentido del mundo. El lector de esos textos no necesita interpretar; todo está dicho de un modo claro por el narrador” (Ibíd.: 22) pues el texto se asume como una expresión de la “realidad racional y plena de sentido [en que] es posible explicar con claridad las acciones y los personajes que las ejecutan, las motivaciones del mundo narrado” (Ibíd.: 22). Vemos, por tanto, que el mundo que asume el cuento y la novela modernos es completamente distinto al de la narrativa posmoderna, en que todos los pilares o grandes relatos son quebrados y reutilizados, tal como si fuese una pared de concreto destinada al reciclaje. La obra posmoderna, vemos en el análisis de nuestra novela, tiene que ver principalmente con una pluralidad y alteridad de narradores, con sus distintas versiones de mundo, todas igual de válidas. De esta forma, mientras la narrativa moderna tiene que ver principalmente con llevar adelante una afirmación con respecto a lo verdadero y lo falso a través de un narrador

intérprete, los textos posmodernos se orientarán hacia todo lo contrario, vale decir, al cuestionamiento más que a la afirmación, a través de narradores fluctuantes y relativos:

El mundo representado en la novela contemporánea es eminentemente interior, en esencia, es el mundo de la conciencia. Se trata de un mundo sorprendente y variado que da lugar a múltiples cualificaciones de lo real [...] la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía, del sexo, y revela la ambigüedad de América, por ejemplo. La representación se hace así por la condición misma de las cosas, confusa, de límites esfumados, contradictoria, en fin: laberíntica (Goic, 1980: 179).

Por tanto, según Rodríguez (1998: 23), resulta ilustrativo asumir las características del cuento y la novela modernas a partir de un mecanismo de inclusiones y exclusiones. Con el mismo objetivo clarificador nos hemos tomado la libertad de agregar, luego de la barra oblicua “/”, las características que, por contraposición, asume la literatura posmoderna:

La obra moderna incluye / la obra posmoderna excluye:

- I) Un sentido dominante.
- II) Un modo de representación de la realidad racionalista.
- III) Un solo registro de lecturas.
- IV) Una voz narrativa única.
- V) Un lector complacido y satisfecho (la información del narrador ha sido completa y adecuada).

La obra moderna excluye / la obra posmoderna incluye:

- I) Una pluralidad de sentidos.
- II) Un modo de representación de la realidad irracionalista.
- III) Varios registros de lectura.
- IV) Varias voces narrativas.
- V) Un lector alterado e insatisfecho (la información del narrador ha sido incompleta e inadecuada).

El investigador uruguayo Lauro Marauda (2010: 92) se encargará, por su parte, de rastrear también las características específicas de los textos posmodernos, entre los cuales destaca:

- La coexistencia de diversos géneros, modalidades y estilos en una sola obra.
- Una actitud paródica generalizada.
- La fragmentación y la ausencia de un centro, o argumento central.
- El tono de desesperanza y pesimismo.
- Las referencias a los medios, canales audiovisuales y hasta tópicos publicitarios.
- Ausencia de adscripción o adhesión a una teoría literaria.
- La revalorización de modalidades artísticas consideradas menores por la modernidad, como el folletín, la ciencia ficción, el policial, etc.
- Y, como elemento central de la posmodernidad, la relativización de la categoría de verdad y por tanto, la defensa y utilización de la contradicción.

Estos elementos, además de los presentados por Rodríguez, constituyen a nuestro juicio aquellos rasgos posmodernos que se encuentran notoriamente presentes en *El horror de Berkoff*. El primero de los enunciados planteados por Marauda, señala la coexistencia de diversos géneros, modalidades y estilos. Sobre este rasgo, la novela de Francisco Ortega,

por el solo hecho de construirse a través de a lo menos dos narradores distintos que van alternando los niveles diegéticos de la obra, altera la visión con respecto a la obra moderna, en que “se intenta mimetizar la vida” (Díaz, 1999: 28). Por el contrario, la novela estudiada busca quebrar con la idea de narración realista pues aquí no existe más realidad que la presentada en la obra misma, desplazada de uno a otro narrador o de acuerdo a las preferencias del lector al optar por uno u otro estilo: Martinic o Guidotti, el omnisciente o el protagonista. José García (1994), en *Historia de la literatura española*, señalará que el romántico experimenta un choque con la realidad a partir del culto al “yo” que reina entre los artistas de esta escuela: “uno de los rasgos capitales reside en su espíritu individualista [...] El “yo” al que ahora se tributa un culto frenético, constituye el centro de toda la vida espiritual, y el mundo externo apenas conserva otro valor que el de mera proyección subjetiva” (Ibíd.: 460). De esta forma, el escritor romántico, prisionero de su visión de mundo se encuentra con que su versión no se corresponde con la realidad: “La humanidad no le comprende, la patria le destierra, la mujer que había imaginado no existe” (Ibíd.: 463).<sup>12</sup>

En la obra posmoderna, como señala Díaz y Marauda, un autor puede transitar por diversos estilos e incluso diversos géneros pues no se busca un centrismo definido e inamovible. Por el contrario, la novela posmoderna busca en todo momento deconstruir la organización de una novela tradicional, caracterizada por una introducción, un desarrollo y

---

<sup>12</sup> Uno de los máximos representantes del romanticismo español es el poeta y narrador Gustavo Adolfo Bécquer, quien demostró con claridad este choque con la realidad a través de sus personajes. Desde nuestro punto de vista, la leyenda en que mejor puede distinguirse este elemento es “El rayo de luna” publicada en 1862, en que el personaje asume como propias todas las características del héroe romántico: “Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos” (1983: 176).

un desenlace. En *El horror de Berkoff* no existe una centralidad, por tanto no existe tampoco un desenlace inmóvil. Existen diversos centros y por tanto diversos desenlaces que hacen que sea también el lector, como en una especie de juego literario, quien vaya construyendo el estilo y el género del texto leído. También existen constantes guiños a modalidades narrativas como la autoficción, en que un narrador, usualmente en primera persona, se presenta dando señales que llevan a asociarlo con experiencias reales vividas por el autor de la obra, de forma tal que resulta un texto híbrido entre la ficción y la autobiografía. Juan Emar y Jorge Luis Borges, entre otros, son autores que incluyeron esta modalidad narrativa en sus obras. En esta línea, Martin Martinic, el personaje narrador del segundo y tercer capítulo, tiene notorias semejanzas con Francisco Ortega, autor real de la obra. Entre estas similitudes cabe mencionar, por ejemplo, que a pesar de que el nombre del pueblo sureño del que proviene Martinic en la novela es “Salisbury”, a través de la narración se deja claro que este lugar en realidad ocupa el espacio del real poblado de Victoria, comuna desde donde proviene Francisco Ortega en vida real. El autor mismo, para crear la historia y la descripción geográfica del lugar, se ha encargado de elaborar minuciosos mapas de las calles de Victoria, además de mostrar a través de páginas web personales, cuál es la real casa Berkoff, aquella mansión que le sirve de inspiración para su obra. Ortega, al igual que Martinic, es también quien se ha marchado del pueblo a Santiago para abrirse espacio, el personaje en la actuación y el autor en la literatura.

También es posible rastrear en la interacción de Martinic con su amigo Pércival Guidotti, rasgos de las que probablemente han sido las reflexiones del autor con respecto a su propio reencuentro con la vida sureña:

Pércival se había esmerado. Un mantel blanco, con individuales de plástico con figuras de perros, gatos y granjeros. Al centro, una cesta con pan tostado, marraquetas y hallullas, mantequilla, mermelada de frambuesa, una caja de jugo de naranjas, otra de leche (entera, mal detalle), un tarro de café instantáneo, un azucarero de loza blanca, dos tazas y en una esquina un plato bajo con un paquete de galletas Oreo junto a otro con tajadas de jamón y queso. En verdad, no recordaba la última vez que me había sentado a desayunar en una mesa tan completa (Ortega, 2011: 37).

Así, la figura de Pércival Guidotti también muestra características que podrían reflejar en último caso a la persona del autor. Esto, especialmente cuando al final del capítulo 4 se hace mención, sin nombrarla, a una librería en particular, que por las descripciones, correspondería a la librería QuéLeo, ubicada efectivamente en el corazón de la comuna de Providencia, donde Ortega ha lanzado también varios de sus libros y se ha juntado también numerosas veces con su público lector. Vemos, de esta forma, entonces que los dos narradores principales confluyen a ratos con la misma identidad del autor, compartiendo rasgos propios de Ortega, al igual que sus vivencias. La casa Berkoff, como muestra Ortega en una serie de fotografías publicadas en internet, es una vieja casona de Victoria que incluso utiliza en la portada del libro impreso y en los múltiples portales promocionales de su obra.

De esta misma forma, es posible también identificar la notoria influencia que ejercen los medios de comunicación sobre las narrativas posmodernas, en tanto las múltiples referencias que no sólo remiten a otros textos, sino que permiten que sea el lector quien escoja el orden de lectura o el género de la obra, según los procedimientos que hemos

revisado anteriormente. En este sentido, cabe mencionar el notorio parecido que tiene *El horror de Berkoff* con algunas de las novelas de Stephen King, a explicar más adelante, o los constantes guiños que hace Ortega a otros autores como King mismo o Donoso. Marauda señala también que letras musicales, guiones de películas, etc. se reconocerán también como otros textos complementario, entre otros. Esto puede verse en *El horror de Berkoff*, por ejemplo, con las numerosas intercalaciones de canciones de bandas musicales como Queen –sin que su presencia sea aparentemente justificada–, los guiños que existen también con respecto a guiones de películas, ficticios o reales. Veamos el siguiente diálogo:

–Para que veas, aún puedo sorprenderte. Tengo un amigo por Facebook. Es guionista, tal vez lo conozcas: David Osorio [...] la historia es más o menos así –fue contándome–: Durante una noche de tormenta cae un rayo en una planta eléctrica y se corta la energía en todo Santiago. El último tren de la noche queda atrapado en un túnel entre dos estaciones [...] la cuestión es que los ingenieros del Metro desde hace años que tienen conocimiento del horror que vive bajo Santiago y saben que esto no puede hacerse público, así que cierran las estaciones y dejan el ferrocarril a la suerte del destino, preparando un plan para quemar el convoy antes de la madrugada, culpando de todo a un accidente producido por el corte. Solo hay un problema: la novia embarazada de un joven funcionario del Metro va en ese tren y el héroe no va a abandonar a su amada. Está bueno  
Y mientras continuábamos caminando tuve la completa seguridad de que la idea no era de su amigo de Facebook, sino de él. Pércival Guidotti y su manía de esconder sus ocurrencias en conversaciones con amigos que nunca existieron.

–¿Cómo se llama?

–¿Cómo se llama qué?

–La película de tu amigo.



–No tiene título todavía definitivo, por ahora el nombre es Subterráneo.

Era tan obvio que la idea era suya (Ortega, 2011: 54–55).

La importancia que juega este párrafo radica principalmente al momento de recordar, que la misma novela de Ortega –*El horror de Berkoff*–, como se citó con anterioridad, correspondía a un guión para una película antes de convertirse en libro, lo que nos lleva a pensar que muy probablemente el guión descrito por Pécival haga alusión a un texto del mismo autor estudiado –Ortega–, proyecto de alguna otra futura obra. Resulta importante establecer que este elemento no constituye un hecho aislado dentro de la obra y nos remite a los otros textos que hemos podido vislumbrar. En la novela abundan las intertextualidades –como la recién vista–, e hipertextualidades, entendidas según Marauda como la ramificación de un texto que permite elecciones al lector, a modo de pantalla interactiva, como la tipificación de los capítulos de fantástico, maravilloso y extraño según el narrador que presenta la historia.

Resumiendo: la posmodernidad es la época que ha propiciado el surgimiento de este tipo de modalidades narrativas, que cuestionan los textos modernos racionales, particularmente por la linealidad del relato. Vemos que en el caso de *El horror de Berkoff* no existe un tiempo cronológico establecido, sino más bien el tiempo es configurado de acuerdo a la realidad de sus personajes. La misma historia parece haberse convertido finalmente en dos narraciones distintas que se miran pero que no se comparten, o si lo hacen, lo desarrollan entregando versiones contrapuestas de la misma realidad, alcanzando desde esta modalidad, tanto el eclecticismo estético del que nos habla Marauda, como la coexistencia de diferentes géneros. Dos historias de lo mismo, pero a la vez contradictorias,

en que la verdad, como concepto racional y moderno, se esquiva a propósito, se evita. En *El horror de Berkoff* no hay verdad que logre empalmar las narraciones internas. No hay ya una sola versión sino múltiples, y todas válidas, la racional, la mítica, la fantástica, etc. Este hecho, como hemos establecido solo es posible desde una óptica como la posmoderna, que permite la convivencia de las contradicciones que la literatura y el arte posmoderno buscan recrear.

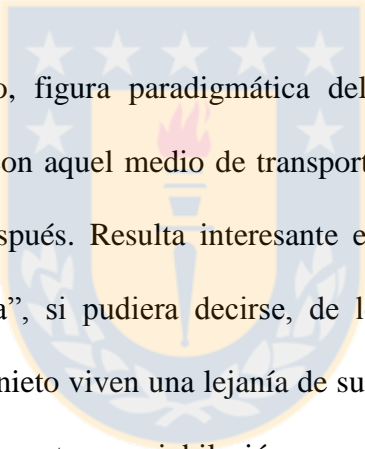
No es de extrañar entonces que, como reconoce Macarena Areco (2008), sea una época como la actual la que posibilita la visualización de narraciones fantásticas escritas con anterioridad, y la emergencia de literaturas nuevas que se alejan de un realismo criollo y tradicional. El *freak power*, como se hace llamar este colectivo de escritores jóvenes y rupturistas, propulsa entonces este tipo de narrativas en que se busca una reconfiguración de lo actual. A partir de ahí podemos encontrarnos con obras que presentan un Pinochet que detiene un golpe de estado y un Allende que crea una nación cibernética; o la historia de un ejército de zombis que colabora con el Ejército de Chile en los acontecimientos de la historia reciente, narrado en el cuento “Setenta y siete” escrito por Ortega. Como diría Esther Díaz, “entre lo nuevo se incluye, también, el rescate de lo viejo, pero reciclado” (Díaz, 1999: 17)

Otro de los elementos que contribuye a posicionar *El horror de Berkoff* dentro de una estética posmoderna, tiene que ver con el “retorno” vivido por el personaje protagonista Martín Martínic, como se ha señalado anteriormente. El primer capítulo, como veíamos, presenta el rapto de Pablo Clausen a manos de los duendes de Salisbury, mientras que el capítulo número dos, narrado ya en primera persona, comienza relatando un sueño que tiene Martínic al volver a su pueblo natal. El movimiento del que hablamos tiene que ver

con el retorno que propugna la posmodernidad, vale decir, aquel regreso cuya intencionalidad, buscada o no, se hace con el fin de que el pasado pueda tener futuro y que en la novela se manifiesta a través del personaje que vuelve a su pueblo natal para que, una vez desde ahí, pueda reconfigurar su vida. Es este retorno, en un nivel diegético, el que le permite finalmente a Martinic volver a tener futuro, dos distintos si se quiere, a partir de cuál sea la narración escogida por los lectores. Esta acción, llevada a cabo por el personaje, es la misma acción que propone la posmodernidad: “el artista posmoderno, a semejanza del medieval, se fusiona con el pasado. El pasado puede tener futuro. Ahora se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde la ironía y la recreación. Pero ya no se cree únicamente en una continuidad progresiva” (Ibíd.: 17). Sobre esto, es Martinic el que vuelve a Salisbury por la muerte de su amigo Juan José, quien en cierta forma representa el tiempo pasado de la infancia. Su muerte, entonces, podemos pensar, representa también la muerte del pasado y las consecuentes posibilidades que esta reconfiguración permite, un nuevo orden de lo actual, de lo presente y por tanto también del porvenir. Vemos entonces que la novela grafica metafóricamente la idea misma del nuevo momento cultural: volver al pasado para la reconfiguración de otro presente distinto.

Una de las características de este “retorno” novelístico que hace referencia a este “pasado” posmoderno, tiene que ver con el medio de transporte que utiliza Martín Martinic para volver a su antiguo pueblo, el tren. Este medio de transporte es caracterizado en la novela como una evocación a la infancia del protagonista, principalmente reforzado por el “mediador” que une a Martinic con los ferrocarriles, su abuelo:

El abuelo Héctor trabajó toda su vida en la estación de Salisbury, de la cual llegó a ser incluso jefe. Cada domingo, después de la escuela dominical me llevaba con él a ver los trenes. Me enseñó todo lo que un niño de diez años debe saber sobre las locomotoras [...] al final los trenes le pasaron la cuenta. Yo tenía dieciséis años y él setenta y uno cuando le diagnosticaron cáncer al pulmón. Jamás había fumado un cigarrillo en su vida, pero los años tras el fogón le cobraron revancha. Una semana después del diagnóstico jubiló y esa misma noche murió de pena. Al final no fue el cáncer lo que se lo llevó sino la sensación de estar alejándose de los trenes. Su muerte fue una de las primeras puñaladas que me dio Salisbury. No sería la última (Ortega, 2011: 25).



Es por tanto el abuelo, figura paradigmática del ayer, quien ha vinculado al personaje durante su infancia con aquel medio de transporte que lo traerá de regreso a su pueblo natal, muchos años después. Resulta interesante este juego literario interpretado como la “graficación narrativa”, si pudiera decirse, de los componentes posmodernos. Vemos que tanto abuelo como nieto viven una lejanía de sus lugares primarios que termina por extraviarlos: el abuelo muere tras su jubilación, por el quiebre con aquel elemento romántico que le ha mantenido vivo –los trenes–, mientras que Martinic, después de una provisoria fama, cae en la desgracia económica y emocional y “debe” regresar al encuentro con su pasado para volver a tener vida. La idea por tanto, que expresa esta narración, tiene que ver en principio con la propuesta posmoderna de volver a las raíces como única forma de constituirnos y de reconfigurar un presente no siempre provechoso. La idea de la vuelta de Martinic a Salisbury, al pueblo con los amigos de antes, con las leyendas de antes, entonces, busca justamente esta reconfiguración del presente, en tanto no se observa el

futuro con ojos de novedad, sino con la intención de constituir un nuevo porvenir a partir de un nuevo ordenamiento de los mismos elementos del pasado.

Y esto último nos lleva a otro de los elementos propios del posmodernismo, que tiene que ver con un “clima estéticamente buscado: el desencanto. El hombre posmoderno ve desaparecer ante sí en horizonte de universalidad otrora constituido en aras de una razón que englobaría el arte, la ética y la ciencia” (Díaz, 1999: 26). El desencanto, por tanto, que se produce al comprobar que las promesas modernas [futuras] son percederas, comienza a partir de una reflexión que “debuta en los ámbitos artístico, estético y cultural, expandiéndose luego a los ámbitos filosófico e histórico” (Nah, 2007:27). El desencanto en la novela queda plasmado en las formas que el narrador utiliza para intentar sobreponerse al encuentro con su pasado de infancia sin necesariamente lograrlo. En partes que el texto está contado a partir de un narrador protagonista abundan las alusiones a pensamientos que se contradicen a lo expresado verbalmente por el personaje, especialmente cuando estas palabras refieren en último caso a relaciones de amistad:

–Hay harta gente que lo está esperando de regreso.

–Entonces nos motivaremos– le mentí, pensando en esa inexistente “harta gente”.

Y dieciséis años después de mi salida, nuevamente estaba en mi pueblo natal. Solo. Abandonado en la estación que alguna vez dirigió mi abuelo [...] Pécival no había venido a buscarme. Anoche, cuando lo llamé desde Santiago para avisarle que venía, me dijo que al llegar no me preocupara, que iba a estar parado firme en el andén, esperándome. Y a pesar de que me lo repitió al menos cinco veces, tuve la certeza de que no iba a cumplir su promesa (Ortega, 2011: 24–30).

El tono desolado que acompaña este párrafo, caracterizado por una confianza que, a pesar de prometerse, se sabe de antemano que no se cumplirá, envuelve gran parte del relato total de la novela y tiene que ver, como indica Marauda, con el pesimismo propio de la obra posmoderna: “refiere a un cierto estado espiritual, a cierto tono de desencanto y pesimismo sobre el futuro que empezó a predominar en el mundo a partir de la década del 70. Al tratarse de un estado espiritual, resulta a-histórico, no acotable a fechas y lugares” (2010: 91).

Martinic llega desde Santiago de vuelta a Salisbury, donde es recibido como una celebridad aún en su pedestal, a pesar de que hace bastante ha dejado de serlo. Le solicitan autógrafos por una fama que ya no lo acompaña en Santiago pero que en su ciudad natal aún le reconocen y que él, entre avergonzado y agradecido, acepta dar. Vuelve al reencuentro con sus amigos de infancia, más gordos y más cansados, al igual que él mismo, a quienes tampoco se alegra mucho de ver: “Nos abrazamos, como hermanos, como viejos de siempre, apretándonos fuerte, mintiéndonos” (Ortega, 2011: 33). Aquella palabra final, *mintiéndonos*, constituye otro de los numerosos ejemplos en que los personajes reniegan la posibilidad de la sinceridad, transmitiendo al lector la idea de que pocas cosas quedan que valgan la pena. La desesperanza, constituye así, un elemento importante en la novela posmoderna en tanto se cimenta en atmosferas de desasosiego e intranquilidad que mueven a los personajes y al lector a través de cuestionamientos existenciales acerca de la felicidad o realización.

Martinic vuelve a Salisbury por una razón principal, camuflada bajo la despedida de su amigo Juan José Birchmeyer, y es la intención de reencontrarse con Emilia, esposa de su difunto amigo, ahora viuda, y ex amante de Martín. Vemos así que, nuevamente, la novela

sigue los patrones estéticos propuestos como característicos de la posmodernidad, toda vez que “el modernismo estaba basado en la aventura y la exploración [mientras que] el posmodernismo tiende a la reconquista. La huida hacia adelante ha sido sustituida por el redescubrimiento de los fundamentos del desarrollo interior [...] se asiste a un eclecticismo que revaloriza los elementos postergados en períodos anteriores” (Díaz, 1999: 30). Toda la novela gira, en este sentido, con respecto al rescate de lo pasado, desde el simbolismo del regreso en un tren vinculado con el abuelo, hasta las posteriores reconfiguraciones de los personajes entregadas en los últimos capítulos del libro. Estas reconfiguraciones no ocurren, vemos, como la consecuencia de acciones desarrolladas en una continuidad lineal, sino más bien como efecto del retroceso a épocas pretéritas desde una adultez que ha sido marcada por ellas. Cabe mencionar, en este sentido, que el autor superventas estadounidense Stephen King, a quien se cita en la novela por lo menos tres veces, sigue usualmente el mismo mecanismo de “regreso” a ciertos momentos de la infancia a partir de personajes que vuelven a ella (a los lugares, a las casas, a los recuerdos, etc.) para “sanear” o “reconfigurar” su horizonte. Una de las novelas de King en que puede verse particularmente este mecanismo es *It* (1999) –publicado originalmente en el año 1986– que narra, no sin una muy notoria similitud con *El horror de Berkoff*, la historia de 7 niños que vuelven a su ciudad para hacer frente a una presencia malévola, encarnada en un payaso como su forma más visible. Esta similitud que es, podría decirse, “denunciada” por el mismo Ortega en su novela a través de la enunciación que se hace de Pércival Guidotti como el nuevo Stephen King chileno, tiene que ver también con aquel aspecto propio de la estética posmoderna, el plagio libre y la utilización y reutilización de ideas no propiamente originales: “Nada imposible para el nuevo Stephen King chileno [...] Le estaba yendo bien:

dos semanas seguidas en el top uno de los más vendidos, y aunque las críticas no habían sido del todo positivas, a Perci le importaba más que lo definieran como el Stephen King chileno, que ser destacado por la belleza de su prosa” (Ortega, 2011: 33–194). Basta recurrir a la lectura de la contraportada de *It* para evidenciar los notorios parecidos en ambas novelas:

Además de ser una perfecta pesadilla, *It* constituye una original novela que funde el género gótico con la literatura de iniciación y cuyo resultado es fascinante. El decorado escogido por Stephen King es un lugar maldito, en apariencia sólo un aburrido pueblo de Nueva Inglaterra en el que normalmente no sucede nada digno de mención. Pero el pueblo, Derry, alberga una pavorosa amenaza, una energía malévola y misteriosa que actúa cíclicamente, cebándose a los niños de la localidad. Con una precisión inexorable, cada veintiocho años el horror se instala en Derry, y se cobra un precio sangriento (King, 1999)

El texto de este último párrafo guarda, como se aprecia, una estrecha relación con respecto al argumento de *El horror de Berkoff*. Ambos libros tratan del regreso de personajes a su lugar natal. En la novela chilena, Martín Martínic regresa a Salisbury, mientras que en la novela norteamericana, un grupo de siete amigos ya adultos regresan a Derry, todos para combatir, de una u otra forma, un horror que se abre paso a través de seres sobrenaturales. En ambas novelas los poblados comparten características de ruralidad o de, en boca de los personajes, ser lugares donde “nada pasa ahí”. En este sentido puede decirse que el horror ha colonizado nuevos escenarios, no siendo solamente exclusivo de cementerios e iglesias, sino de pueblos aburridos en los que aparentemente no sucede nada.



Así, Salisbury retoma, según palabras del propio protagonista, mitología propia del folclor mapuche, trayéndolo desde sus orígenes a nuestros años contemporáneos.

### IV.3 Lo neogótico en *El horror de Berkoff*

Como se indicó en el apartado anterior, es posible dividir ficticiamente el análisis de esta obra, por un lado, en su arquitectura narrativa, y por otro, en su argumento. A pesar de que necesariamente ambos conceptos van de la mano, en este capítulo nos centraremos en la exploración de los elementos que, junto a lo posmoderno, introduce lo neogótico del libro a partir de su trama.

Uno de los elementos presentes en *El horror de Berkoff*, tiene que ver, como decía, con la utilización de aspectos religiosos de nuestra cultura nacional. Ya desde el comienzo el autor entrega a modo de epígrafe un inicio de la novela *Frontera* de Luis Durand, cuyo argumento se desarrolla en Traiguén y presenta numerosos personajes pertenecientes al pueblo mapuche. Ortega introduce a partir de ello, diversos elementos que conducen lo fantástico de la novela a través de una mezcla de situaciones y realidades que confronta no solo lo mapuche con lo cristiano para crear una atmósfera de terror, sino que grafica también, con este fin, las divisiones y rupturas que pueden existir dentro de una misma creencia a partir de las diversas interpretaciones de realidad. Para presentar estas discrepancias fundamentales en la novela, Ortega se vale de Guidotti, quien presenta a su amigo lo que cree como explicaciones verdaderas con respecto al mal que aqueja al pueblo, sin dejar del todo claro si se encuentra reflexionando sobre la novela que escribe o está en realidad describiendo los acontecimientos que ocurren en el pueblo. Pércival señala que el

problema de Salisbury es que, al ser un poblado eminentemente evangélico, no cuenta con simbología cristiana católica, y por ello ha quedado abierto el paso a los demonios del submundo rumbo a la superficie a través del lugar ubicado en la esquina Berkoff. A pesar de esto, como se ha señalado anteriormente, la delimitación entre lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño nunca queda completamente claro al lector, o más bien la novela no lo intenta de ninguna forma. A lo largo de la historia existen muchos pasajes en que Guidotti le señala a Martinic que se encuentra en una historia de fantasía: “Yo simplemente te respondo de acuerdo al mundo donde estás situado, en una historia de ficción. En ella – así al menos lo inventé yo– Emilia está afectada de licantropía mapuche o de emperramiento, como le dicen los brujos pehuenches” (Ibíd.: 148), involucrando el movimiento característico de la posmodernidad de rescate de lo particular, en este caso, la mitología propia del lugar donde ocurren los hechos. Este juego literario que utiliza el texto con respecto al rescate de lo local, tiene que ver con la fundición de estas creencias con otro de los elementos que la posmodernidad cuestiona, vale decir, las ideas que han sido asumidas tradicionalmente como “las verdaderas” por la sociedad, en este caso, el religioso cristiano. Ya no se creará en determinaciones universales del ser humano como creación de un Dios desde una versión cristiana, sino más bien como la confluencia de factores tanto mitológicos como cristianos que, si bien no rechazan el gran relato religioso, lo incorpora a una cosmogonía que tampoco rechaza la mitología particular. De esta forma, según Marauda (2010), se deconstruyen tanto los lugares como los objetos sagrados mantenidos por generaciones anteriores. Así, es posible comprender que en la novela se fundan las creencias mapuches con la idea de que la ciudad es acechada por monstruos al ser eminentemente evangélica y no contar con simbología católica (cruces, iglesias, agua

bendita, etc.) capaz de mantener a raya a los demonios que envuelven a Salisbury. Vemos la condición de posmodernidad en tanto la novela cuestiona no solamente el gran relato científico del desarrollo humano, como se ha explicado anteriormente, sino también el religioso judeo cristiano, a través de esta conjunción de explicaciones sobrenaturales sin sobreponer una a la otra, sino más bien rescatando ambas para dar una explicación coherente al mundo en que la trama se desarrolla. Así, “se narra por el placer de narrar e imaginar en sí mismos, sin corsés ideológicos ni directivas previas” (Marauda, 2010: 79), descentrándose de la posibilidad de generar un nuevo centro religioso. La fantasía que posibilita la novela desde una mirada posmoderna tiene que ver, en este sentido, con la relativización de las creencias que siempre se han asumido como dadas, de lo cristiano y lo mapuche, incluyendo el concepto mismo de verdadero. En este punto cabe la posibilidad de reflexionar brevemente sobre los roles que juegan tanto la cosmovisión mapuche como la cristiana según la división presentada anteriormente con respecto a los capítulos que componen la novela. Estas capitulaciones son presentadas por dos narradores principales, uno protagonista o intradieгético, y la otra por un narrador en tercera persona o heterodieгético. Desde este punto de vista y retomando los elementos mitológicos mapuche/cristianos de la obra, llama la atención la utilización que hace el autor –Francisco Ortega– de esta cosmovisión en el apartado de índole fantástico (que vacila entre ambas explicaciones) en contraposición a la manera en que se utiliza en los capítulos que optan por vías de explicación más bien maravillosas (a partir del narrador heterodieгético). Mientras nos posicionamos en aquellos capítulos que presentan una realidad fantástica, de vacilación, Pércival Guidotti escritor, presenta como elementos de su proyecto literario el emperramiento de Emilia, así como la idea de que los demonios del inframundo han podido

cruzar la barrera hacia Salisbury por la ausencia de íconos religiosos capaces de mantenerlos a raya. Sin embargo, cuando dirigimos la lectura hacia los capítulos de índole maravillosa, estas ideaciones de Pércival escritor cobran vida, poniendo en jaque su propia existencia como personaje de la novela que él mismo está escribiendo. Este juego literario propuesto por Ortega, nos remite al aspecto de juego propio de la literatura posmoderna, en que, recordemos: “Podríamos calificar de lúdica a esta vertiente de la narrativa fantástica, pese a la insuficiencia del término y con intenciones meramente identificatorias” (Ibíd.: 79), en el sentido de que lo que se busca es que sea el mismo lector quien determine el género de la novela, haciéndolo partícipe de su construcción y coherencia. Así también, vemos aplicados también los criterios de exclusión/inclusión presentados por Rodríguez (1998), en que la obra cobra una multiplicidad de sentidos, por tanto admite distintos niveles de lectura, existen varias voces narrativas y, al igual que el clásico romántico, presenta una visión del mundo irracional que no se corresponde con el resto de la sociedad: “en cualquier parte estará, menos en donde esté todo el mundo” (Bécquer, 1983: 176).

Ahora bien, siguiendo con el segundo aspecto del análisis, se hace necesario establecer de qué forma el contenido neogótico se articula en *El horror de Berkoff* y de qué manera es posible leer esa crítica hacia lo moderno desde el desarrollo del argumento y su estética particular. Para ello es necesario volver al comienzo de la novela, pero ya no en un sentido estructural, como se ha estudiado con anterioridad, sino a partir de los elementos diegéticos. Sobre esto, huelga decir que no es tan solo la excusa de asistir al funeral de su mejor amigo lo que hace regresar a Martinic a su pueblo natal, sino también la idea del reencuentro con su antiguo amor de infancia, Emilia, ahora viuda de Juan José Birchmeyer. Sabe, sin embargo, que para poder acceder a ella, será necesario enfrentarse a los horrores

de la casa Berkoff, que desde el rapto de Pablito Clausen, en sus años de infancia, acecha a los habitantes de Salisbury con la promesa del terror, particularmente de aquella creencia que señala que el pueblo se encuentra dominado por el influjo de duendes cuyas apariciones se reservan exclusivamente para los niños. El narrador intenta, de esta forma, deslindar los temores imaginarios infantiles conocidos por los adultos, para posicionarlos dentro del ámbito de lo posible, de lo real, de la facticidad del mundo de los niños:

Pablito Clausen conoció a sus amigos imaginarios la noche de su cuarto cumpleaños, edad en que todos los niños finalmente aceptan y entienden la delicada frontera que separa lo real de lo imaginario [...] Ellos, los verdaderos ellos, estaban al frente, de pie en los tejados de las casas vecinas, esperando que el niño levantara la vista y los viera. Y Pablito Clausen levantó la vista y los vio (Ortega, 2011: 15).

Resulta interesante la propuesta que nos hace Ortega al posicionar el hecho terrible de la real existencia de duendes a partir de los discursos de los niños, pues extirpa el concepto de verdad como restringido exclusivamente a los adultos y lo instala en los infantes, quienes, al expresarlo y ser tomados como imaginarios por sus cuidadores, sufren las consecuencias de su poca credibilidad:

Pues los adultos jamás van a entender este tipo de miedo. Los suyos propios se limitan a las deudas, amores no correspondidos, perder la casa o el trabajo, apenas un pálido reflejo de lo que enfrenta un niño cada vez que apaga la luz de la mesa de noche. Los monstruos, los verdaderos monstruos, son hartos más que solo mucha ropa arrugada y amontonada en una silla al fondo del dormitorio. Por eso también

se orinan en las sábanas; no porque sean incapaces de aguantar; lo que pueden hacer es levantarse para e ir al baño. Los niños saben lo que hay bajo el colchón, han visto eso que los acecha cuando cae la oscuridad. Y no son sombras ni crujidos provocados por cambios de temperatura –como justifican luego los padres–: es algo que está vivo, que los busca, que los molesta, que les hace daño; algo que los agarrará y los llevará lejos si se atreven a bajar de sus camas después de medianoche (Ibíd.: contratapa).

A pesar de que este movimiento no resulta nuevo, pues son varias las obras que utilizan el juego de la correspondencia (o no) con la realidad del discurso infantil para dar cabida a sus tramas, especialmente en creaciones cuyo objetivo es generar terror, resulta importante rescatarlo en este momento pues nuevamente nos topamos con una estrategia que se desmarca de la tradicional jerarquía adulta racional de “los fantasmas no existen”, para dar espacio a la configuración de fantasías infantiles que comienzan a ser reales. O, para remitirnos a un lenguaje adecuado a la propuesta posmoderna, al paso de verdades hegemónicas, las adultas, a verdades particulares, las infantiles, vale decir, el enfrentamiento entre la razón y la fantasía, en última instancia, entre el discurso logocéntrico y aquel cuya característica es no tener ningún centro, el posmoderno. Y es que este juego encuentra cabida por excelencia dentro de las obras posmodernas precisamente porque es desde esta postura que resulta posible cuestionar la tradicional imagen de los niños vinculados a lo inocente y angelical para dar cabida a lo siniestro e inesperado, como ocurre precisamente en *El horror de Berkoff* y en muchas otras obras donde lo infantil tiene ribetes de desconocido y oscuro.

Desde esta novela se profundiza justamente la idea de los terrores infantiles y de niños deformes que se vuelven monstruos no solamente en un sentido físico (a partir de

malformaciones) sino también en su conducta. Tal es el caso del personaje presentado como *el Ojo*, Guillermo Geissbüller, un niño con malformaciones producto de la neurofibromatosis que sufre, el que, a medida que avanza la historia, comienza a adquirir un protagonismo siniestro en las interacciones de los personajes. La historia del personaje se remonta al momento en que su padre, un joven pastor evangélico, Gastón Geissbüller, es ubicado en Salisbury como líder religioso luego de la muerte del pastor anterior. Es en ese momento en que la esposa del pastor, Graciela García, queda esperando a su primer bebé, primogénito heredero de las tierras que cuidaba el fiel capataz del pastor, Segundo Catrileo, quien, a su vez, tenía una hija que en los últimos tiempos había comenzado a enfermar de profusas hemorragias no explicables para la ciencia médica. Catrileo, convencido de que la niña se encontraba poseída por un demonio, decide llevarla de forma oculta ante Manuela Mariluán, machi que le confirma que la niña ha sido poseída por un Wekufe –espíritu dañino según la cosmovisión mapuche– y establece que el único camino para resolver el asunto es la realización de un machitún, ceremonia religiosa destinada, entre otros fines, a la purificación del alma. En ese proceso se encontraba la niña cuando el pastor Geissbüller se entera de los hechos que ocurren en sus tierras e indignado se dirige a impedir el impío ritual. Al llegar al escenario se encuentra con la machi llevando a cabo la ceremonia:

Y alrededor de un cuerpo convulsionado y violento de una niña de once años se enfrentó el Dios de las alturas de Geissbüller contra el Dios de la tierra de la machi Mariluán, pelea que terminó en gritos y maldiciones de un lado a otro y donde la única víctima de todo fue la hija de Segundo Catrileo, quien falleció víctima de un derrame cerebral producido por el continuo choque de exorcismo y contra exorcismo (Ibíd.: 155).

Luego del desastre, el capataz jamás perdonó a su patrón y decide buscar venganza contra él junto a la machi. Ambos llegan al acuerdo de que le imbuncharían a su hijo primogénito a través de una pócima que la primigesta debía beber en su acostumbrado té de la cinco de la tarde, acompañado de leche de gata negra. El trabajo ya estaba hecho, y los Catrileo abandonaron Salisbury para siempre esperando la consumación de su venganza:

A inicios de 1973, cuando Graciela García de Geissbüller iba en el séptimo mes de gestación, comenzó con síntomas de pérdida [...] El 5 de marzo de 1973, Graciela García fue operada, y ante el horror de los médicos, Guillermo Geissbüller lloró por primera vez. En sus brazos chilló un niño pequeño, con malformidades físicas tan evidentes que los doctores no le dieron más de un par de meses de vida” (Ibíd.: 156).

Aquel fue el comienzo de *el Ojo*, el niño / monstruo de la familia destinado a convertirse en uno de los personajes clave de la vida cotidiana de Salisbury como embajador de lo desconocido en la ciudad y como elemento neogótico de la novela. Esto último, en el sentido de que el horror se constituye a partir del choque de dos fuerzas espirituales antagónicas dentro de la narración: la cristiana versus la mapuche; o, desde una visión posmoderna, como la confrontación entre el relato religioso cristiano y el del pueblo nativo. No resulta extraño recordar, en este sentido, la memorable sentencia del pintor romanticista Francisco de Goya, quien señaló: “*El sueño de la razón produce monstruos*”, indicando en cierta forma que la razón transformada en ideal absoluto como herramienta universal sobre la subjetividad del hombre, se encuentra destinada a originar abominaciones. Como el Ojo, en la novela, que surge, podríamos decir, a modo de



representación o encarnación de las deformidades que nacen a partir de la imposición deliberada y ciega de una verdad sobre otra. Así como la modernidad no propició solamente la creación de tecnologías que contribuyeron al bienestar del hombre, sino que volcó en su contra esas mismas herramientas a partir de tecnologías de destrucción –como las armas de destrucción masiva–, de esa misma forma la imposición de las verdades de los grandes relatos logocéntricos modernos antes mencionados, producen las violencias, monstruosas, por así decirlo, de un grupo que se siente poseedor de una verdad que puede y debe ser impuesta al resto. El horror surgido a partir de aquella imposición, guerras en la vida real, monstruos, en la literatura neogótica posmoderna, dan pleno sentido entonces a la reflexión de Goya con respecto a las abominaciones propias de cualquier sueño o imposición de una verdad sobre otra.

Sobre esto último, no quisiéramos perder la oportunidad de referirnos brevemente a las palabras de Paul Watzlawick, teórico estadounidense que profundizó en el campo de las teorías de las comunicaciones humanas, que retrata con maestría la posibilidad vislumbrada por el posmodernismo sobre la relatividad de las verdades o los grandes relatos:

la historia de la humanidad enseña que apenas hay otra idea más asesina y despótica que el delirio de una realidad “real” (entendiendo naturalmente por tal, la de la propia opinión), con todas las terribles consecuencias que se derivan con implacable rigor lógico de este delirante punto de partida. La capacidad de vivir con verdades relativas, con preguntas para las que no hay respuesta, con la sabiduría de no saber nada y con las paradójicas incertidumbres de la existencia, todo esto puede ser la esencia de la madurez humana y de la consiguiente tolerancia frente a los demás. Donde esta capacidad falta, nos entregamos de nuevo, sin saberlo,

al mundo inquisidor general y viviremos la vida de rebaños, oscura e irresponsable, solo de vez en cuando con la respiración aquejada por el humo acre de la hoguera de algún magnífico auto de fe o por el de las chimeneas de los hornos crematorios de algún campo de exterminio (Watzlawick, 1989: 138)

Vemos, de esta forma, que la posmodernidad y las corrientes que surgen desde ella, lo neogótico y lo neofantástico, entre otras, amplían un abanico que no solamente se restringe a la literatura sino a las comunicaciones humanas y a las ciencias sociales, en tanto las verdades concebidas como eternas –como las religiosas, científicas y éticas– son puestas en duda a partir de la reconfiguración de las mismas. En el caso de las neogóticas, particularmente, vemos cómo la novela presentada construye su estética a partir de elementos clásicos de terror, casas embrujadas, monstruos, niños que develan verdades que los adultos no creen, pero que sin embargo entrega, a partir de la configuración de la narración, elementos que la posicionan dentro del ámbito posmoderno, como hemos visto: fluctuación de narrador, no centralidad y la utilización de lo neogótico como elemento a partir del cual pensar la índole crítica de la novela.

Si bien *el Ojo* ocupa un lugar encubierto dentro del texto, por decirlo de alguna forma, dado que su existencia introduce lo horroroso dentro de lo natural a partir de lo sobrenatural (enfermedad médica a partir de una maldición), no es hasta el final de la narración en que se descubre otro de los elementos a partir del cual se vislumbra otra de las características que la posmodernidad cuestiona y que la novela trata: la dominación de un género sobre otro, el masculino sobre el femenino, como cuestionamiento de discurso de verdad:

Sólo hay una cosa peor que ser un niño deforme [...]: ser una niña deforme [...] Mi esposo no solo era terco; también se hacía sentir. Tenía métodos, maneras de imponer su voluntad. Por eso la sacó del colegio antes de que empezara la pubertad: para que no se diera cuenta de su verdadera naturaleza. Pero el cuerpo es inteligente, despierta solo, la vida se abre camino y bajo la piel deforme de mi hija había una mujer que quería despertar (Ortega, 2011: 171–172).

El Ojo se había enamorado de Juan José Birchmeyer, amigo de Martín Martinic y Pécival Guidotti, e inexplicablemente Juan José se había enamorado de ella también. El amor había sido la única forma de que el Ojo dejara de hacer daño por la frustración de verse privada de un hombre. Con el objetivo de revertir la situación, la madre del monstruo atrajo a Juan José hasta la casa de la esquina Berkoff –cuya propietaria era la mamá de el Ojo– y se encargó de que ambos se conocieran. En ese lugar la niña deforme se encargaba de torturar a los perros que a lo largo de los años iban desapareciendo de Salisbury. Al comienzo los alimentaba, pero cuando un ataque de furia la llevaba a los extremos de su irascible carácter, se vengaba contra ellos, matándolos entre sus propias manos. Pero cuando conoció a Juan José y Juan José la conoció a ella, surgió el amor entre ambos de forma inexplicable, y la única forma para encubrir este acto fue a través del matrimonio entre Emilia –la bella joven que enamora a sus tres amigos desde la infancia– y Juan José Birchmeyer, con el único fin de mantener en secreto el amor entre la monstruo y el enamorado. Interesante resulta este hecho por la referencia que puede verse con respecto a los clásicos cuentos infantiles, especialmente a “La Bella y la Bestia”, en que, muy por el contrario a lo que sucede en *El horror de Berkoff*, ambos personajes terminan felices al romperse el hechizo que mantenía al apuesto caballero prisionero dentro del cuerpo de una bestia. En la novela estudiada, ambos personajes resultan muertos por trágicas

circunstancias: el Ojo se suicida de un tiro en la cabeza en la casa Berkoff, mientras que se presume que Juan José tiene un accidente automovilístico (la novela no lo aclara). Este hecho cobra relevancia en tanto vemos que desde la novela neogótica posmoderna lo que se busca es el cuestionamiento con respecto a totalitarismos, la crítica de los grandes relatos, la idea de felicidad preconcebida y aplicable a todo ser humano o la construcción de que todo amor, por el hecho de ser amor, termina bien. Sobre esto, Milan Kundera (1994), agrega que el único objetivo que debe motivar la escritura de una novela es lograr la apertura de nuevos nichos existenciales, vale decir, abrir posibilidades donde antes no existían o explorar alternativas que de lo contrario quedarían cerradas.



## V Conclusiones

Hemos revisado hasta este momento los motivos por los cuales la novela *El horror de Berkoff* puede leerse como una obra representativa de la condición posmoderna, entendida ésta como un cuestionamiento circunscrito a un momento determinado, el actual, con respecto a los grandes relatos científicos, éticos y artísticos. Es desde este último nicho que nos interesó posicionarnos para establecer la forma en que el arte devuelve a la sociedad, a través de sus producciones, los devenires que ella misma experimenta. La literatura, como herramienta intelectual por excelencia, ocupa un rol preponderante en esta cuestión. Así lo reconoce Sartre y tantos otros que afirman el vínculo existente entre lo social y lo literario: “lo subvencionan para que suspire”. Es desde esa posición que resulta posible considerar el texto estudiado como un fruto acotado a un momento social particular, que desde su particular visión de mundo, cuestiona los elementos presentados en este análisis, principalmente la noción de verdadero y falso y de los grandes relatos.

Como se ha señalado anteriormente, una de las características de la condición posmoderna, es que si bien afecta lo cultural y lo artístico, no se restringe solamente a esos ámbitos. Así, podemos ver que en otros campos, como en psicología, o filosofía, o incluso en biología, es posible reflexionar también sobre estas circunstancias, haciendo que este mismo acto de pensar sobre ellas, en un sentido epistemológico, configure también estas disciplinas como socialmente construidas. Humberto Maturana con el célebre texto, *La objetividad, un argumento para obligar* (1997), nos presenta otra cara de la misma condición, ahora desde un punto de vista científico, vinculado a la separación poco nítida, vemos ya, del sujeto científico y su objeto estudiado. Y así como no podemos separar al

científico del objeto que estudia, tampoco es posible ya deslindar al sujeto creador, al artista, al escritor, del mundo que le rodea y que le entrega la materia prima de su imaginación: las experiencias, las circunstancias sociales, los relatos de verdad / falsedad y los intrínsecos discursos de poder. De esta forma vemos cómo las circunstancias definidas como posmodernas, van configurando distintos tipos de manifestaciones escriturales que reconfiguran el campo literario a través de obras que a pesar de utilizar elementos modernos, los reciclan con el fin de darle un nuevo orden.

El crítico literario José Promis, por su parte, al referirse a los nuevos autores que se interesan en la creación de este nuevo tipo de narrativas, explica en la revista *Artes y Letras* que “nos enfrentamos, pues, a una interesante oferta artística sobre los orígenes del horror: es una consecuencia de la tesis de la incompatibilidad entre naturaleza y modernidad” (Promis, 2014), en el sentido de un horror que se configura a partir del choque de distintas visiones de mundo, vale decir, como la expresión artística del desacuerdo entre distintos discursos de poder, como hemos visto en la novela estudiada.

Ahora bien, interesante resulta preguntarse por el sentido que ese cuestionamiento puede tener, y como respuesta frente a esa interrogante surgen de inmediato las palabras de Kundera con respecto al fin de la novela. Kundera señala, de esta forma, que la novela está destinada a alumbrar elementos que sólo a través de ella pueden ser vistos y que éstos corresponderían a la razón última de ser de cualquier producción literaria. Así, entonces, tras la pregunta por el sentido de la producción artística y literaria posmoderna, podemos aventurar que éste radica en la ejemplificación de la ausencia de verdades, de una actitud de descreimiento no en la felicidad del hombre, como pudiera pensarse, sino más bien en la felicidad alcanzada solamente a través del desarrollo tecnológico. A partir de esto, vemos

que la gran crítica que emerge a partir de lo neogótico, tiene que ver con la posibilidad de cuestionar lo que se ha asumido como cierto o falso, para comprender, a partir de ahí, que no existe verdad ni falsedad a priori, sino una multiplicidad de discursos, todos igual de legítimos pero no igualmente deseables. De la misma forma en que la novela aparentemente no termina nunca de definirse hacia uno u otro género –posibilitando la existencia de ambos, desde este mecanismo– de esa misma forma, las distintas realidades, verdades, discursos, creencias, deben convivir. Sólo desde ahí podemos comprender que lo extraño conviva con lo fantástico o que el discurso de un ateo sea tan legítimo como el de un sacerdote. Reconocer, como señala Watzlawick, que hay preguntas para las que no hay respuesta, significa, creemos también, la esencia de la madurez humana a partir de la convivencia pacífica de distintos discursos de verdad. Cuando aquella capacidad de reconocimiento se pierde, entonces surge el terror como resultado de prácticas de dominación en que una verdad lucha violentamente por posicionarse sobre otra.

Cuando nos aproximamos, como en *El horror de Berkoff*, a la lectura de un texto que no entrega certezas sino más bien cuestionamientos, nos damos cuenta que estamos frente a una obra que refleja nuestras mismas condiciones de humanidad. En este sentido, podemos señalar, que el objetivo de la literatura podría definirse como un mecanismo de interpretación entre lo social y lo particular, vale decir, como una herramienta de elucubración que investiga a través de la fantasía lo que podría suceder en la realidad cotidiana. *El horror de Berkoff* cumple, de esa manera, con lo anteriormente señalado, a través de la apertura de nuevos nichos existenciales, en que los personajes no necesariamente terminan viviendo una vida con más certezas pero sí más genuina.

Lejos de elucubraciones teóricas, nos interesa terminar este análisis nuevamente reflexionando sobre el sentido que cumple la literatura, pero esta vez no considerándola solamente como un hecho socialmente delimitado y condicionado, sino como una producción realizada desde la sensibilidad de un escritor/creador, hacia la sensibilidad de un lector particular. Cuando Milan Kundera señala que la única razón de ser de una novela corresponde a la apertura de nuevos nichos existenciales, está señalando, en realidad, la posibilidad de que un libro en particular abra nuevas posibilidades para alguien que lo lee. Posibilidades que no se restringen sólo a lo teórico, sino también a lo existencial. La cualidad de la literatura, de esta forma, tiene que ver con la reflexión que incita y con las conllevadas modificaciones que esos procesos promueven. La literatura llamada posmoderna, en este sentido, viene a gritarnos que no hubo cambio sin previa incomodidad, que no hubo mejoría sin un anterior reconocimiento de la precariedad en que nos encontrábamos. Viene a señalarnos con severidad que las condiciones de felicidad no estaban donde a veces pensamos que se encontraban y que es necesario mirar un poco más allá del desarrollo tecnológico para alcanzarlas. Viene a decirnos que las certezas no son obvias ni inamovibles y que el reconocimiento de esta única verdad es el camino adecuado para conocernos mejor a nosotros como seres humanos y alcanzar la tolerancia frente a lo distinto y diverso. Cuando esta capacidad falta, por el contrario, surgen entonces las violencias y horrores propios de quienes se sienten en la superioridad moral de establecer qué es lo verdadero y qué es lo falso, diseminando su mensaje a través de prácticas coercitivas encubiertas muchas veces bajo producciones suaves y embotadoras encargadas de reforzar discursos más que de producir cuestionamientos. La literatura llamada posmoderna, se posiciona, entonces, como herramienta clave en la examinación de



posibilidades a partir de las cuales construir realidades que movilicen a los lectores desde la reconfiguración de certidumbres previas, a través del descubrimiento de posibilidades no anteriormente ensayadas.



## VI Referencias bibliográficas

Ahumada et al. (2011). *Cuentos chilenos de terror*. Santiago: Grupo Editorial Norma.

Areco, M. (2008). Alucinaciones.txt, literatura fantástica chilena para el siglo XXI. *Anales de literatura chilena*. 10, (pp. 203–216). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Barceló, E. (2008). *Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos*. Universidad Carlos III de Madrid. [On–line] Disponible en: [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8580/reflexiones\\_barcelo\\_LITERATURA\\_2008.pdf?sequence=1](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8580/reflexiones_barcelo_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1)

Bécquer, G. (1983). *Rimas y leyendas*. Santiago: Renacimiento.

Borges, J. (1940). *Las ruinas circulares*. En *El Sur*, n° 75, (pp. 100–106). Buenos Aires.

Bowra, C. M. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.

Calderón, C. (2009). Lo gótico y lo neo–gótico. (Lo gótico y lo neo – gótico en la literatura peruana). En Honores, E. y Portals, G. (Eds.). (2009). *Actas Coloquio internacional “Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica”* (pp. 59–72). Lima: El lamparero alucinado.

Coderch, J. (1995) *Teoría y técnica de la psicoterapia psicoanalítica*. Barcelona: Herder.

Díaz, E. (1999) *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.

Dufuur, L. (2008) *Once de septiembre 11’09’01*. En *Frame*, Universidad de Sevilla. [On–line] Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.12.pdf>

Editorial Fantasía Austral (2011) *Reseñas*. [On line]. Disponible en: <http://www.fantasiaustral.cl/search/label/Rese%C3%B1as>

El Mercurio (2011, diciembre 12) *Cultura y espectáculos*. [On line]. Disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/07/27/494751/autores-de-1899-hablan-sobre-el-desafio-de-reescribir-la-historia-de-chile.html>

El mostrador (2014, diciembre 05) *Cultura*. [On line]. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/27/los-secretos-del-exito-de-logia-el-ultimo-libro-de-francisco-ortega/>

- García, J. (1994). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives.
- Goic, C. (1980). *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Hahn, O. (1982). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Puebla: Premia.
- King, S. (1999). *It*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- La Tercera (2011, diciembre 13) *Cultura & entretenimiento*. [On line]. Disponible en: <http://diario.latercera.com/2011/09/07/01/contenido/cultura-entretencion/30-82845-9-ortega-lanza-novela-sobre-ninos-marcados-por-una-casa-fantasma.shtml>
- Lovecraft, H. (1995). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- Lyotard, J. (1987). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Manríquez, M. (2012). *Luis Durand: la "Frontera" que se fue*. [On-line] Disponible en: <http://chileliterario.blogspot.com/2012/05/luis-durand-la-frontera-que-se-fue.html>
- Marauda, L. (2010). *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo.
- Maturana, H. (1997). *La objetividad, un argumento para obligar*. Santiago: Dolmen.
- Maturin, Ch. (1820). *Melmoth el errabundo*. [On-line] Disponible en: <http://www.academia.edu/3751313/Maturin-Charles-Robert-Melmoth-El-Errabundo>
- Melián, A. (1954). *El romanticismo literario*. Buenos Aires: Columba.
- Nah, H. (2007). *Lo posmoderno en Chile, el caso de The Clinic*. Tesis para optar al grado de magíster en estudios latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile.
- Novoa, M. (2006). *Años luz, mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape / Universidad de Valparaíso.
- Olave, D. (2011). *Cuentometrajes*. Santiago: Alfaguara.
- Ortega, F. (2011). *El horror de Berkoff*. Santiago: Forja.
- Ortega, F. (1014). *Logia*. Santiago: Planeta.

- Promis, José. (2014, enero 12). Los horrores del progreso. *Página 06, Artes y Letras, El Mercurio*.
- Roas, D. (2006). *Hacia una teoría del miedo y lo fantástico*. En *Semiosis*, tercera época, vol. II, núm. 3 enero – junio 2006 (pp. 95–117) [On–line] Disponible en: [http://www.uv.mx/semiosis/pdf-semiosis/numero-3/semiosis\\_num%203-5.pdf](http://www.uv.mx/semiosis/pdf-semiosis/numero-3/semiosis_num%203-5.pdf)
- Rodríguez, M. (1998). *Cuentos hispanoamericanos*. Santiago: Universitaria.
- Rubio, C. (2011) *Seminario de tesis 2011*. Manuscrito no publicado. Universidad de Concepción en Concepción, Chile.
- Sánchez, L. (1972) *Breve tratado de literatura general*. Madrid: Rodas
- Todorov, T. (2003). *La conquista de América, el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Vargas, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel/Planeta.
- Vargas, M. (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.
- Walpole, H. (2004). *El castillo de Otranto*. Madrid: Castalia.
- Watson, R. (2003). *Descartes, el filósofo de la luz*. Barcelona: Ediciones B.
- Watzlawick, P. (1989). *¿Es real la realidad?, confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder.
- Zapata, J. (2003). *La configuración espacio – temporal postmoderna en los estudios literarios*. [On – line] Disponible en: [www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/configur.pdf](http://www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/configur.pdf)

## VII Anexos

Esquemmatización de los capítulos presentes en la novela con sus páginas respectivas.

<b>I Un niño</b>	<b>09</b>	<b>3</b>	<b>112</b>
<b>1 Infancia</b>	<b>11</b>	<b>4</b>	<b>124</b>
<b>2</b>	<b>14</b>	<b>5</b>	<b>133</b>
<b>3</b>	<b>16</b>	<b>6 Sábado</b>	<b>143</b>
<b>4</b>	<b>20</b>	<b>7</b>	<b>147</b>
<b>II El pueblo</b>	<b>21</b>	<b>8</b>	<b>153</b>
<b>1 Jueves</b>	<b>23</b>	<b>9</b>	<b>159</b>
<b>2</b>	<b>27</b>	<b>10</b>	<b>176</b>
<b>3</b>	<b>30</b>	<b>IV Berkoff</b>	<b>181</b>
<b>4</b>	<b>35</b>	<b>1 Final</b>	<b>183</b>
<b>5</b>	<b>47</b>	<b>2</b>	<b>188</b>
<b>6</b>	<b>56</b>	<b>3</b>	<b>195</b>
<b>7</b>	<b>61</b>		
<b>8</b>	<b>67</b>		
<b>9</b>	<b>74</b>		
<b>10</b>	<b>80</b>		
<b>11</b>	<b>86</b>		
<b>12</b>	<b>93</b>		
<b>III Los niños</b>	<b>95</b>		
<b>1 Viernes</b>	<b>97</b>		
<b>2</b>	<b>108</b>		

- Capítulos I y IV (lv.1 y IV.2) narrados por narrador heterodiegético.

- Capítulos II, III y IV.3 narrados por narrados intradiegético.