

La *Revista de Crítica Cultural* y el trabajo de Nelly Richard. Estéticas transdisciplinarias y escenas de escritura*

Macarena Silva Contreras

Escuela de Escritura Creativa,
Universidad Diego Portales
macarena.silvac@mail.udp.cl

El número 36 de la *Revista de Crítica Cultural* aparecido en diciembre de 2007 marcó el fin de un proyecto editorial que salió a la luz en mayo de 1990, a solo dos meses del término de la dictadura de Augusto Pinochet y del inicio del período democrático con Patricio Aylwin como el nuevo Presidente.

El intempestivo cierre de la revista será explicado por su directora, Nelly Richard, un año más tarde cuando aparecen tres volúmenes antológicos editados en conjunto por las editoriales Arcis, Cuarto Propio y *Revista de Crítica Cultural*. En *Debates Críticos en América Latina. 36 Números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, la crítica alude al agotamiento del "deseo de revista"¹, término citado del editorial final de la revista argentina *Punto de Vista*, con la que la *Revista de Crítica Cultural* comparte no solo miradas y enfoques críticos sino también escrituras². Este deseo de revista responde a una "voluntad y energía de quienes se sienten autoconvocados por su proyecto" (Richard "Debates..." 7), es decir, a un impulso colectivo que hace de la revista un conglomerado de voces, en disonancia o no, que se cruzan para tejer espacios conflictivos que dialoguen con la cultura desde distintos ámbitos. Richard señala que el fin de su proyecto editorial, sostenido de forma constante durante diecisiete años, se debe al agotamiento de ese deseo que vuelve a su revista ya no una publicación necesaria en el período democrático. Tras este debilitamiento, lo que la crítica percibe es que ya hacia el año 2007 aquellos márgenes e instituciones, con los cuales y frente a los cuales se posicionaban los críticos que escribían en la revista han mutado, llegando incluso a permitir a algunos de ellos permear sus fronteras³. Junto a esto, con el correr de los años, los saberes y referentes críticos introducidos por esta publicación bianual y que guardan relación con el posestructuralismo francés, las teorías posmodernistas y la crítica cultural

* Este trabajo es parte de la tesis doctoral "Pasiones del desencanto. La crisis del campo literario en *Revista de Crítica Cultural*, *Piel de Leopardo* y *Rocinante*".

¹ Las cursivas están en el texto original.

² En la *Revista de Crítica Cultural* la crítica argentina Beatriz Sarlo colabora constantemente con artículos publicados con anterioridad en *Punto de Vista*, revista que dirigió entre los años 1978 y 2008.

³ Por ejemplo, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado y Diamela Eltit han sido jurados del Fondart y del Fondo del Libro, instituciones que nacen el año 1992 durante el gobierno de Patricio Aylwin.

han encontrado ciertos espacios en el debate universitario⁴ que responden a posiciones menos conservadoras dentro de la academia. Frente a la pregunta por las posibilidades de marcar nuevas diferencias en el contexto político cultural chileno, el camino tomado corresponde a su cierre. De este modo cobra sentido lo que Beatriz Sarlo escribía en el número 90 de *Punto de Vista* cuando señalaba que “[u]na revista independiente nunca puede descansar ni sobre su pasado ni sobre lo que cree saber de su presente [...]”. Una revista que ha estado viva treinta años no merece sobrevivirse como condescendiente homenaje a su propia inercia” (2008 2). En este sentido, y a diferencia de otras publicaciones culturales del período de la posdictadura chilena⁵, la *Revista de Crítica Cultural* no cierra por problemas económicos ni falta de avisaje⁶, sino porque se reconoce de modo autocrítico que algo en su interior comienza a decaer, o tal vez, porque se piensa que a diecisiete años del inicio de la democracia son necesarios nuevos modos de escribir acerca de literatura, arte y política.

El valor de esta revista es algo que ya comienza a ser reconocido dentro del campo de los estudios sobre revistas culturales latinoamericanas y el interés que despierta no solo radica en la importancia de su directora, sino también en que ella significó la puesta en escena de un proyecto que recogió tanto los discursos teórico-culturales como las estéticas de un grupo de artistas que provenía del discurso de la crisis durante los años de la dictadura militar. Este grupo, denominado por Nelly Richard como Escena de Avanzada⁷, reunió una serie de colectivos cuyas obras y trayectorias la revista reescenificó en un

⁴ Me refiero sobre todo a la Universidad Arcis, donde Nelly Richard se desempeña desde 1990 hasta el 2008 como Vicerrectora de Extensión, Comunicaciones y Publicaciones y como Directora del Magíster en Estudios Culturales. Además entre 1997 y 2000 dirige, en la misma universidad, el programa “Postdictadura y Transición democrática: identidades sociales, prácticas culturales y lenguajes estéticos” apoyado por la Fundación Rockefeller. Por otra parte, Nelly Richard y quienes conformaron la Escena de Avanzada y el grupo de la revista son citados en diversos espacios universitarios tanto dentro como fuera de Chile. El trabajo de estos artistas-intelectuales aglutinados en la *Revista de Crítica Cultural* ha sido objeto de estudio por parte de estudiantes de posgrado y profesores. Ejemplos de esto son el trabajo realizado por Luz Muñoz y Paula Honorato que recopila textos sobre arte en Chile entre 1973 y 2000 y en el cual se recupera el trabajo de Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*. También está la tesis doctoral de Ana del Sarto, *Paradojas en la periferia. Nelly Richard y la Crítica Cultural en América Latina* (Ohio State University, 1999).

⁵ Como por ejemplo le ocurre a la revista *Rocinante*, dirigida por Faride Zerán.

⁶ Los tres últimos números de la revista fueron patrocinados por la fundación holandesa Prince Claus. Además hasta el número 36 la revista contó con una serie amplia de auspiciadores entre los que se cuentan: Editorial Cuarto Propio, Librería Takk, Editorial LOM, Libros ARCIS, Universidad ARCIS, Galería de Arte Gabriela Mistral, Museo Nacional de Bellas Artes, Ediciones de Arte Contemporáneo, la Facultad de Letras de la Universidad Católica, la Facultad de Periodismo de la Universidad de Chile y Ediciones Metales Pesados.

⁷ El término Escena de Avanzada, dentro del área de las artes visuales chilenas, aparece utilizado por primera vez en su texto *Una mirada sobre el arte en Chile*, en el cual la crítica analiza una serie de obras del período comprendido entre 1977 y 1981, las que se caracterizan por transformar las mecánicas de producción utilizadas por el circuito de arte chileno. Hasta ese momento, y principalmente entre 1960 y 1973, había dos líneas reflexivas en torno al arte y al problema de la representación. Una primera vanguardia, en palabras de Gaspar Galaz, de corte informalista, cuya principal discusión giraba en torno a los límites del concepto cuadro y a la necesidad de eliminar la referencialidad y la denotación (Cf. Mario Carreño, Nemesio Antúnez, Roser Bru) y, una segunda, que iba desde mediados de los 60, y que ubicaba al artista y a la obra en el centro del debate político.

nuevo orden democrático, con la finalidad de releer contextos y revincular saberes con prácticas y discursos sociales, a través de diálogos críticos mantenidos al margen de la institución académica durante el período anterior a la revista. Pero la *Revista de Crítica Cultural* integró no solamente discursos sobre dicha Escena, dentro de cuyas coyunturas podían distinguirse claramente tres grupos: el trío Eugenio Dittborn-Ronald Kay-Catalina Parra, el trío Nelly Richard-Carlos Leppe-Carlos Altamirano y el grupo C.A.D.A. (conformado por Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo), sino que también se volvió un tardío resultado de ella a través de su materialidad y de sus elecciones oblicuas y transdisciplinarias, donde los cruces entre literatura, artes visuales y sociología fueron fundamentales para comprender y resemantizar los códigos y lenguajes moldeados tanto por la dictadura militar como por los imperativos de la llamada democracia de los acuerdos. Junto a esto, la revista recurre a los llamados Estudios Culturales, que sirven como base para una reflexión teórica que luego, en manos de Nelly Richard, da un vuelco hacia una especificidad local de la mano de la llamada crítica cultural. A diferencia de lo que hace Beatriz Sarlo en *Punto de vista*, que introduce de modo explícito las ideas de Williams y Hoggart⁸, Richard reelabora sus supuestos institucionales a partir de su uso en el contexto chileno. De hecho, el término crítica cultural aparece ligado a tres proyectos específicos de la crítica: la revista, la publicación de su libro *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* en 1998 y el *Diplomado en Crítica Cultural* de la Universidad Arcis que ella dirigió.

Hablando sobre la revista, Nelly Richard en un artículo publicado en la *Revista de Estudios Hispánicos* señala que este proyecto reúne las voces de quienes provenían del discurso teórico-cultural de la crisis durante los años de dictadura militar. Este discurso de la crisis, según lo plantea Richard, no sería algo externo sino más bien la respuesta al pensamiento hegemónico de la dictadura. La revista reescenificaría los gestos de ese discurso marginal en su momento de máxima importancia, pero menor visibilidad, cuyos textos:

circulaban entonces muy precariamente a través de catálogos de exposición, fotocopias de seminario o revistas de escaso y discontinuado tiraje, que los condenaban a circuitos ultraminoritarios situados en los márgenes del sistema de recepción cultural. [De este modo] [r]eescenificar esas escrituras dispersas del "discurso de la crisis" ha sido uno de los intereses de la *Revista* no en el sentido de fomentar una nostalgia en torno a su pasado heroico, sino en el sentido de **reintencionalizar** –en términos útiles para el debate cultural de hoy sobre democracia– varias de las operaciones que guiaban su crítica a las ideologizaciones culturales de un sentido archicodificado por el mensaje sociopolítico ("En torno a..." 473).

⁸ En el número 6 de *Punto de Vista* aparece una entrevista realizada por Beatriz Sarlo a ambos intelectuales.

El rechazo a un discurso estructuralista, con un modelo inmanente y autorreferente que deja de lado los procesos sociales en el análisis estético y literario, es lo que motiva el surgimiento de este discurso encarnado en el grupo al cual Richard hace alusión. El discurso de la crisis se arma desde la pregunta por el desmontaje de las composiciones de saber oficiales, "cuestionando los tecnicismos académicos y la neutralidad expositiva de los metalenguajes científicos juzgados culpables de divorciar al texto de su contingencia al defender un sospechoso principio de 'no interferencia' (Said) entre Sistema (o Método) y exterioridad social" (473). Es así, como la *Revista de Crítica Cultural* aparece con la intención de confrontar cierto encapsulamiento disciplinario que había ganado terreno a partir de la década del 70 dentro de las universidades chilenas. Y ella misma, ya en los 90, es una respuesta a otra crisis que se ubica fuera de los muros de la academia, entiéndase, la desvinculación de la estética con los proyectos culturales de carácter institucional de los gobiernos concertacionistas. Es por eso que queda en evidencia que uno de sus objetivos es revincular saberes con prácticas y discursos sociales, por medio de diálogos críticos que atacaran la no interferencia del saber oficializada a través de las universidades o desde la oficialidad gubernamental.

Estos cruces y aperturas disciplinares, así como la negación a fosilizar un tipo de saber o de escritura puede verse con la ausencia de número de cierre de la revista. No hay nada que anticipe su abrupto final, no hay despedidas ni discursos nostálgicos sobre su papel en la sociedad y la academia chilena. Por lo demás, ya desde el comienzo la revista estuvo caracterizada por la ausencia de editoriales que guiaran la lectura. Solo en el primer número encontramos un editorial, el que tampoco corresponde al tradicional manifiesto-editorial con que otras publicaciones inauguran sus contenidos. Esta única editorial reproduce la portada de la revista y muestra la fotografía "Viajero de la libertad" de la obra-video de Loty Rosenfeld, exhibida en la exposición chilena de Berlín en 1989. La imagen de apertura presenta a Mathias Rust⁹ aterrizando en la Plaza Roja de Berlín (1987) seguida por un breve comentario de la editora que explica su contexto y el porqué de la fotografía:

Esta imagen es un trabajo de arte que convierte a las mutaciones ideológicas y los cambios políticos (Chile, Alemania, Unión Soviética) en material a editar mediante junturas y cruzamientos de citas en tránsito; esta imagen de un trabajo de arte que interviene líneas divisorias y rayas separativas, le imprime a este primer número la marca inquieta de su referencia a trastocamientos de fronteras entre identidades sociales, culturales y nacionales (*Revista de Crítica Cultural* 1 1).

⁹ Mathias Rust fue un piloto alemán que en 1987 aterrizó en la Plaza Roja de Moscú engañando y evitando las defensas aéreas soviéticas en un día festivo de los guardias de frontera. Luego de su aterrizaje cerca del Kremlin –sede del gobierno ruso y residencia de los zares hasta 1917–, es arrestado por la KGB y condenado a prisión por violar las leyes civiles de aviación y las fronteras soviéticas.

Las imágenes de la obra de la artista chilena aparecerán no solo en la portada, sino que también apoyarán el resto de las páginas de esta edición y darán cuenta de cuáles serán los objetivos, los intereses y las trayectorias temáticas de la revista, en donde lo local entra en diálogo crítico con lo global. 1989 es el año de la caída del muro de Berlín y también de las elecciones en Chile para definir si Augusto Pinochet continuaba o no en el poder. Es un año de “cambios políticos” y “mutaciones ideológicas” como lo plantea la editora, pero que además se relaciona con lo que podemos llamar el fin de la utopía socialista y la conquista del capitalismo tardío a escala mundial y, en Chile, la consolidación del sistema de libre mercado introducido durante la dictadura y heredado por la Concertación.

Pero lo que le interesa al colectivo que conforma la *Revista de Crítica Cultural* no es solo este cambio en un sentido sincrónico. La imagen del avión cruzando y burlando la frontera, el retrato del tránsito y del movimiento tránsito serán las marcas que impregnen sus ensayos. Se trata de aventurarse en escrituras que apuesten por propuestas contrahegemónicas que burlen los sistemas unificantes de pensamiento y que den cuenta de una nueva forma de hacer crítica que disocie las marcas separativas de aquello que entendemos por identidad, cultura y nación en términos tradicionales.

Atendiendo a esta propuesta, y a la incomunicación entre la estética y las políticas culturales concertacionistas, sobre todo en lo referente a la memoria, la revista, además, deja en evidencia la crisis de un discurso crítico y a la vez un deseo por recuperar este discurso desde nuevos lugares de enunciación que tienen que ver con espacios transdisciplinarios y a la vez laterales a los de la tradicional crítica a la cultura, arraigada y consagrada dentro de la academia chilena hasta los años 90. Es este cruce de fronteras donde la literatura en su función normalizadora y totalizadora de discursos e identidades nacionales se descentra y se desborda de su propio ámbito para entrar en diálogo con otras discursividades y formatos relacionados con las artes visuales y con grupos y memorias sociales emergentes en el escenario de la transición a la democracia.

Transdisciplinareidad, Transición y Escena de Avanzada

Una de las preguntas que cabe plantearse al verse el lector enfrentado con la revista es precisamente qué factores y circunstancias hacen que aparezca justo en el fin de la dictadura, periodo en que contra todo mal pronóstico cabría esperar un clima de optimismo y apertura para los debates culturales. No obstante, es esto lo que cuestionan los intelectuales que escriben en la revista, la gran contradicción entre el optimismo político de la nueva elite gobernante versus la real situación que viven los actores que se ubican fuera de las “esferas políticas formales” (Ríos et al. 23).

Pese a que la transición se profetizaba como un tiempo de cambios sociales y de posibilidades concretas y reales de discusión cultural, lo que queda en evidencia durante la primera década es la actitud no confrontacional del proyecto político dominante, el cual busca consolidar aquellos discursos culturales que resultan más funcionales a su hegemonía. Un ejemplo de esto y de cómo los gobiernos concertacionistas obviaron formas de expresión

ajenas a su propósito fue el mismo problema que atravesaron las revistas en dicha época. Por ejemplo, es llamativo que al leer el texto *Chile en los noventa*, patrocinado por la Presidencia de Chile el año 1998, solo se cite a las revistas de tipo informativas, de vida social, juveniles, deportivas, de espectáculo y misceláneas que pertenecen a grandes consorcios comerciales y no a una revista como esta que posee un alto grado de espesor cultural y que se distribuyó también en el extranjero a través de la suscripción.

Para Nelly Richard el arranque democrático debería ser un tiempo de incertezas y aperturas y no “[e]l modelo consensual de la ‘democracia de los acuerdos’ que formuló el gobierno chileno de la Transición” (*Residuos y metáforas* 27) y que pretendió unificar las diferentes voces que conformaban la cultura por medio del blanqueo de la memoria y del consenso como “la etapa superior del olvido” (Moulián 37). Este nuevo mapa planteado por la crítica estaría caracterizado por el “paso de la política como antagonismo (con todo el *pathos* levantado por la cultura de la Resistencia) a la política como transacción (la democracia de los acuerdos con su fórmula de pacto y su tecnicismo de negociación)” (“Cultura, política y democracia” 6)¹⁰. Este consenso entonces estaría institucionalizando una “ideología desideologizante” (*Residuos y Metáforas* 27) que tiene como finalidad limitar los “desbordes” tanto de “nombres” como de “cuerpos y de experiencias”¹¹ (27), vale decir, el silenciamiento de lo que a través de la revista será llamado lo oculto-reprimido¹², “fuera de las redes oficiales de designación”, y que corresponde a la memoria como territorio de luchas por el sentido y a subjetividades sociales que quiebran la “identidad normada por el libreto político o el spot publicitario con zigzagueantes fugas de imaginarios” (27) que interpelan al discurso histórico unificante.

La preocupación central por la posdictadura se evidencia ya desde el primer número en donde se presenta el *dossier* “Transición, cultura y democracia”, en el que intervienen diferentes intelectuales latinoamericanos para exponer la situación de sus propios países: Hugo Achugar (“Posmodernidad y Posdictadura; fin de siglo en Uruguay”) y Julio Ortega (“Perú: hacia una democracia radical”) como expositores de realidades vecinas¹³. También están Néstor García-Canclini (“Estéticas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición”) y Nicolás Casullo (“El centinela y la prostituta; la poética en los subsuelos de la palabra”), pero para conectarnos con el otro ámbito en el que se posiciona la revista en su primera y única editorial, vale decir, en las “fronteras disciplinarias” (2). Estas son dos de las entradas de lectura que están en la revista y que bien ha señalado Andrea Pagni al decir que la *Revista de Crítica Cultural* se caracterizó por tocar los ejes “transdisciplinariedad y posdictadura” (138).

¹⁰ Además de plantearlo en la revista, Nelly Richard desarrolla en extenso esta afirmación en “La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales” en *Residuos y Metáforas*.

¹¹ Las cursivas están en el texto original.

¹² El uso que se le da a este término en la revista tiene que ver con conceptualizaciones kristevianas y Nelly Richard lo ha definido como aquello que queda “fuera de las redes de designación oficiales” (“Políticas de la memoria y técnicas del olvido” 62)

¹³ Otro ejemplo es “Cultura y transición en Paraguay” de Ticio Escobar que aparece en el tercer número.

Pero esta transdisciplinariedad no solo opera como tema, sino también como táctica y estrategia para organizar y articular otros discursos (la literatura, la política, la semiótica, la sociología, el psicoanálisis, la teoría feminista, etc.) y para intervenir críticamente en tramas establecidas en sistemas de teoría, pensamiento y práctica social.

Si durante los cinco primeros números la revista incluye mayoritariamente colaboraciones extranjeras provenientes sobre todo de la crítica cultural argentina, luego irá expandiendo sus márgenes a los intelectuales latinoamericanos que trabajan en universidades estadounidenses, entre ellos Julio Ramos, George Yúdice, John Beverly, Francine Masiello, Jean Franco, Jorge Salessi, Idelber Avelar, Graciela Montaldo, Luis Ernesto Cárcamo-Huechante, Juan Poblete, Saúl Sosnowsky y Mabel Moraña y, por supuesto, a intelectuales, artistas y escritores chilenos, quienes finalmente terminarán ocupando casi la totalidad de la revista. También encontramos participaciones de intelectuales europeos como Andreas Huyssen, Benjamin Arditti, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Jean Baudrillard, Jacques Derrida y Félix Guattari, estos tres últimos, representantes del posestructuralismo francés, entrevistados por su directora durante sus visitas a Chile.

Para comprender el posicionamiento de la *Revista de Crítica Cultural* en el escenario chileno de los años noventa se torna necesario escuchar las palabras de su fundadora, quien reconoce una continuidad genealógica en la publicación:

Quando formé la *Revista de Crítica Cultural* en el año 90 era muy en la prolongación y en la rearticulación también de lo que habíamos estado haciendo. Habían cambiado notoriamente los textos, pero si [estábamos] recogiendo esas energías críticas que habían circulado en esos ámbitos de escenas. Y recogiendo una cuestión que sí era muy interesante en estos años, que precisamente es esa tensión entre estética, cultura, política y sociedad. Era una reflexión que si bien asfixiaba a los años de dictadura y absolutamente restringida en su campo de formulación y de articulación de voces, sí era una reflexión extremadamente poderosa e intensa, digamos que tenía lugar más que nada entre nosotros mismos. Que convocaba gente de la filosofía, de la literatura, de las artes visuales [...] que articulan un nuevo discurso teórico en Chile. En circunstancias muy experimentales, muy dificultosas, muy hostiles, pero también con un poder crítico extremadamente importante. Y en relación desvinculada, por supuesto, de la academia y de la Universidad (Del Sarto 314-5).

Nelly Richard se está refiriendo claramente a la Escena de Avanzada, grupo con que ella designa en los años 80 a una serie de artistas provenientes desde distintas áreas de la cultura, pero cuyas prácticas en tiempos de la transición son retomadas con la finalidad de releer contextos y teorías que en su momento estuvieron al margen de la institución académica. No

se puede obviar que durante la dictadura el programa político, económico y cultural estuvo subordinado al oficialismo y varias facultades debieron cerrar sus puertas¹⁴ o ajustar sus programas de enseñanza según los designios ideológicos de la derecha militar chilena. Lejos queda el período de renovación crítica de los años sesenta, en el cual la Universidad jugaba un rol importante y servía como canal de modernización (Cf. Subercaseaux 1982) que buscaba superar el impresionismo crítico, sistematizando y complejizando el discurso académico. En lo literario, por ejemplo, se introdujeron nuevas vertientes del pensamiento relacionadas con las corrientes europeas que se venían teorizando los últimos cuarenta años: la estilística, el estructuralismo (cf. El Formalismo ruso, el Círculo de Praga, la antropología de Levi-Strauss, la semiótica francesa), la fenomenología existencialista, la Escuela de Frankfurt y el socio-historicismo¹⁵. En el período posterior, comprendido entre 1970 y 1973, se continuaron estos lineamientos, pero ocurre una mayor participación de los intelectuales en el “aparato orgánico de la cultura” (13). Así, tanto críticos como escritores participaron en los mecanismos de producción y circulación literaria, pues las editoriales y los libros carecían de un afán comercial y buscaban contribuir a la cultura. Además, hubo una gran participación de ellos en los medios masivos, como los diarios y la televisión (Cf. Cánovas 1990). Por otro lado, las temáticas de reflexión ampliaron su registro y se introdujeron temas de discusión como la importancia de las industrias culturales, la literatura y las manifestaciones populares. Durante estos años se buscó una crítica culturológica que se manifestó en las lógicas de análisis y en la selección de los *corpus* que publicaron las editoriales (Cf. La Biblioteca Popular de la Editorial Nascimento o la Editorial Quimantú).

Pero este programa, que Bernardo Subercaseaux reconoce como parte de un proceso de construcción de la identidad nacional que se venía gestando desde la década del 30¹⁶ y que incluía a los grupos desplazados de la cultura, se interrumpe abruptamente con el golpe de Estado. Después del

¹⁴ Se cerraron, por ejemplo, las carreras de Sociología y Ciencia Política en la Universidad de Chile.

¹⁵ En relación con la literatura Bernardo Subercaseaux menciona a una serie de críticos a considerar. Una primera generación, la inmanentista, incluiría a: Felix Martínez Bonatti, Carlos Santander, Jaime Giordano, Guillermo Araya, Cedomil Goic, Pedro Lastra, Juan Villegas, Mario Rodríguez, Jorge Guzmán, Alfonso Calderón, Hernán Loyola y Wilfredo Casanova. En cuanto a la segunda, la socio-histórica, a: José Promis, Ramona Lagos, Jaime Concha, Luis Abisman, Antonio Avaria, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Luis Iñigo Madrigal, Federico Shopf, Nelson Osorio y Leonidas Morales. Vale destacar, que pese a que la mayoría de los críticos citados se mantiene en su postura, esto no significa que se mantuvieran rígidos en una corriente, como es el caso de Shopf y Osorio.

¹⁶ Creo que Subercaseaux da como punto de inicio de esta renovación crítica la década del 30 porque en 1938 llega a la Presidencia de Chile Pedro Aguirre Cerda, quien gana las elecciones contra Carlos Ibáñez del Campo –representante del Movimiento Nacional Socialista– y Gustavo Ross –representante de la derecha–, gracias a la alianza entre el Partido Socialista, el Partido Comunista y el Partido Radical que en el año 1937 se unieron bajo el nombre de Frente Popular. El gobierno de Pedro Aguirre Cerda se caracterizó sobre todo por el apoyo estatal a la educación, por la protección a los trabajadores y por la industrialización chilena a través de la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO). El Frente Popular, pese a que se fragmenta el año 1941, trascendió su aspecto político y tuvo alcances artísticos e intelectuales. Como se señala en los archivos de la Biblioteca Nacional a través de su sitio Memoria Chilena, tanto Pablo Neruda como Gabriela Mistral adhirieron a sus postulados, mientras que paralelamente destaca la generación literaria de

11 de septiembre de 1973 el desarrollo cultural se ve interrumpido, pues se cierran revistas y medios de comunicación¹⁷ y la Universidad se convierte en un espacio administrado desde la política. Durante el período posterior a 1973 una serie de críticos fueron despedidos de sus trabajos, algunos exiliados o exonerados¹⁸, otros optaron alejarse voluntariamente del país y solo algunos se quedaron ejerciendo la crítica, aunque con un enfoque que debía alejarse de lo sociohistórico para volver al momento inmanentista rechazado por la renovación crítica de la década anterior. El miedo que había en torno al aparato represivo organizado llevó a que la crítica cultural, y más específicamente la literaria, iniciara un proceso de encapsulamiento teórico hacia enfoques estructuralistas y semióticos. Paralelamente, con la desarticulación de los espacios sociales y las estrategias de censura que muchos críticos internalizaron en autocensura, comenzaron un cambio de paradigma desde la crítica culturológica hacia una crítica periodístico-publicitaria, cuyo pilar es el mercado. Este cambio desde una matriz histórico-cultural hacia una de mercado en el ámbito de la cultura debe entenderse dentro de los marcos del autoritarismo y la intromisión del modelo capitalista como fundador de un nuevo orden social¹⁹. Es en este contexto que la cultura se privatiza y que el consumo se transforma en agente regulador de los gustos y elecciones de las personas y en el que la crítica validada es principalmente aquella que aparece en los medios masivos, es decir, reseñas, avisos, crónicas, encuestas y entrevistas.

Es a causa de esta intervención que la reflexión del grupo al cual Nelly Richard se refiere se sitúa al margen de la institución. Dada la situación de violencia y censura, la práctica de este saber alternativo se vio obligada a replugar su producción discursiva hacia una zona externa al espacio universitario tradicional y también lejos de la izquierda ortodoxa, con quienes no compartían estéticas. El camino fue dialogar con "prácticas experimentales que en el campo de la cultura se estaban tejiendo" (Richard en *Del Sarto* 315), prácticas que al mismo tiempo "lo estaban repensando todo: los lenguajes, los formatos, las técnicas, etc". (315). De este modo, lejos

1938, en la que destacan algunos nombres como Nicomedes Guzmán, Volodia Teitelbom, Gonzalo Drago, Francisco Coloane, Teófilo Cid y Eduardo Anguita.

¹⁷ Se cierran las revistas *Paloma*, *Hechos Mundiales*, *Mayoría*, *Punto Final*, *Chile hoy*, *Onda*, *Saber para todos* y *Ramona*. También se clausuran los diarios *Puro Chile*, *El Siglo*, *Clarín* y *Noticias de Última Hora*, y las agencias informativas *CTK*, de Checoslovaquia, y *Prensa Latina*, de Cuba.

¹⁸ Para un análisis sobre la actividad de la crítica en el exilio desarrollada por otras revistas como *La Araucaria* y *Literatura chilena en el exilio*, más tarde *Literatura chilena crítica y creación*, ver el artículo de Rubí Carreño "El exilio de la crítica literaria chilena: aportes para una nueva agenda".

¹⁹ Esta relación ha sido trabajada en extenso por el profesor y crítico Luis Ernesto Cárcamo-Huechante en su libro *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. En este texto Cárcamo-Huechante muestra cómo el discurso económico de la dictadura militar chilena se articula coyunturalmente con el discurso de la posdictadura, modificando la imaginación literaria y la imaginación social por medio de un "ajuste cultural" y "simbólico" (17), en que el mercado se constituye y consolida en el discurso de la cultura. Las mismas ideas aparecen en el número 23 de la *Revista de Crítica Cultural*, en su artículo "El discurso de Friedman: mercado, universidad y ajuste cultural en Chile".

de la academia, pero a la vez formados en ella²⁰, uno de los caminos más seguidos fue la autoedición o la creación de catálogos para galerías de arte. Por ejemplo, Nelly Richard y Enrique Lihn distribuyen sus textos *Una mirada sobre el arte en Chile* y *Derechos de autor*, ambos de 1981, en fotocopias, mientras que los Institutos Chileno-Norteamericano²¹, Chileno-Francés y Goethe fueron puntos de recepción alternativos que albergaron a los artistas de la Avanzada. Esta estética del catálogo será reutilizada nuevamente por la *Revista de Crítica Cultural* a través de la diagramación, de la reproducción de estos textos y de la fotografía.

Resulta necesario detenernos en este grupo porque en el primer número de la *Revista de Crítica Cultural* aparece un texto de Nelly Richard que se titula "Estéticas de la Oblicuidad", el que permite articular los discursos y las relaciones que la revista establece con campos como la literatura, las artes visuales y la sociología. En este breve ensayo Richard se detiene en la producción artística chilena alejada de una estética denunciante y panfletaria. Las estéticas de la oblicuidad a las que ella se refiere son las estrategias transversales, que reflexionan sobre la ambigüedad del lenguaje como gesto estético:

Hablo de las obras que lograron –por vía de la utopía crítica– rediagramar gestos, palabras e imágenes, en combinaciones de sentido capaces de dotar a la crisis de un vocabulario rebelde a cualquier nueva ortodoxia social o política.

[...]

El arte y la literatura son los primeros en infringir esa ley –empobrecedora– de la *univocidad* que sirve al monopolio reduccionista de la significación oficial. Su red proliferante-diseminante de signos fugados en asociaciones y combinaciones móviles, viola la reglamentariedad de un decir fijo. (6)

En *La Insubordinación de los signos* (2000) Nelly Richard volverá a hablar de estas estéticas oblicuas que permiten hacer un desmontaje ideológico de lenguajes unívocos y uniformes. De hecho, en ese libro ella continuará los postulados que rescataba en este artículo inicial de la revista, en el que destaca la literatura y las artes como espacios que permiten incursionar en la brecha abierta que queda entre significante y significado. Ahora bien, no es toda la literatura ni todas las artes a las que ella alude o a las que la *Revista de Crítica Cultural* incluye. Acá se trata de producciones capaces de "fracturar el mensaje oficial de una verdad única transcrita –policiacamente– a morales del orden o a ideologías de la seguridad" ("Estéticas de la oblicuidad" 7), "confrontando el legado oficial del pasado canónico con las memorias en negativo (lo femenino, lo doméstico-popular) que diferentes censuras retenían cautivas" (7).

²⁰ Nelly Richard estudia literatura en La Sorbona, París, y al llegar a Chile sus primeros trabajos fueron en torno a las artes visuales.

²¹ Por ejemplo, Nelly Richard dicta en este lugar el Seminario "Arte Actual. Información. Cuestionamiento" (1979).

Entonces, se estaría hablando de una simbólica de la marginalidad relacionada con la "despertencia" y con estrategias de desmontaje y "des/inserción" (8), en cuyo caso es más que ese estar *fuera de* –una marginalidad sufriente y pasiva– y pasa a entenderse como "tránsito por los bordes del sistema", es decir, como una marginalidad interpeladora. En este ámbito Richard recupera una serie de nombres que serán fundamentales en la revista no solo como referencia bibliográfica y visual, sino también como sujetos que reflexionan en ella, que publican sus trabajos o sobre los cuales se escribe y se dialoga. En las artes plásticas destaca el trabajo de Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn; en la literatura, a Raúl Zurita, Diamela Eltit, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira; en la performance, a Carlos Leppe y nuevamente a Diamela Eltit; y, en la fotografía, a Lotty Rosenfeld.

La Revista de Crítica Cultural. Releyendo a la academia

La apuesta transdisciplinaria de la *Revista de Crítica Cultural* significó trabajar con una versión ampliada del concepto de cultura, en el que se combinaron elementos de la literatura, la filosofía, las ciencias sociales, la estética, etc. para abordar una reflexión crítica que entendiera sus objetos dentro de contextos y fronteras móviles. Esta transdisciplinaria respondió también al diálogo que la revista mantuvo con la tradición norteamericana de los Estudios Culturales y, más precisamente, con los departamentos de español y de estudios latinoamericanos en universidades estadounidenses. Los Estudios Culturales, que llegan a la academia norteamericana desde la academia inglesa, más precisamente al alero de las ideas de Raymond Williams, Richard Hoggart y Stuart Hall desde fines de los años 50²², comprenden la cultura como un campo de lucha por el sentido y, al mismo tiempo, como campo de resistencia de los grupos o sectores subalternizados frente a los mecanismos de dominación. Ellos mismos florecen en los márgenes universitarios en un intento de hacer converger tradiciones desplazadas como la crítica literaria, la antropología y la historia social. Así, son estos estudios lo que sirven como base a las reflexiones teóricas de la crítica chilena. Pero solo como base, pues Nelly Richard, reelabora sus supuestos institucionales a partir de su uso en el contexto chileno. Primero, como una crítica de oposición. Segundo, como una crítica desequilibrante, que desestabiliza las representaciones de lo dominante. La tensión con los estudios culturales y el paso a un punto de vista territorializado es una opción que la revista urde a modo de diálogo y que pone en crisis los discursos institucionales mismos, incluso desde quienes los han validado, pues la crítica cultural tal como la entiende Richard no existe como práctica institucional formal²³.

La postura que asume la *Revista de Crítica Cultural* a través de sus elecciones tanto estéticas como teóricas demuestra que toma de los Estudios

²² Si bien los estudios culturales nacen al margen del discurso institucional, el año 1964 en la Universidad de Birmingham se inaugura el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos. Este centro estaría tanto bajo la dirección de R. Hoggart como de S. Hall. Pero será en las dos últimas décadas del siglo XX cuando los estudios culturales ganen terreno tanto por su institucionalización como por su difusión en productos culturales.

²³ Lo que no deja de ser cuestionable si pensamos en el Diplomado que inscribe su nombre en una tradición académica de izquierda.

Culturales el uso coyuntural de la teoría propuesto por Stuart Hall, vinculado "a localizaciones de la práctica en mapas específicos de intereses, conflictos y responsabilidades" (Richard, *Crítica y...* 19). Pero también asume la necesidad de una valoración estética, del mismo modo en que lo plantea Beatriz Sarlo en el número 15 de la revista cuando realiza una crítica a los Estudios Culturales que en una primera etapa ella misma defiende. El trabajo visual y textual llevado a cabo dentro de la revista fundada y dirigida por Nelly Richard en 1990, muestra cómo la crítica cultural que ella propone a modo de estrategia de lectura, entiende al texto como una práctica que linda con lo político y lo poético y que entra en contacto con zonas intersticiales o desplazadas hacia los márgenes de la cultura. Obliteración que también toca a las relaciones crítico-intelectuales que implican la puesta en diálogo de "pasiones críticas, compromiso intelectual y vocación política en función de un determinado contexto de intervención histórico-social e ideológico cultural" (Richard, *Crítica y...* 19).

Lejos del formato estandarizado del *paper* académico –tan caro en Chile a las Humanidades–²⁴, la revista busca incluir un "conjunto de prácticas y escrituras que no responden a un diseño uniforme" (*Residuos y...* 142) y que tienen como resultado "textos que se encuentran a mitad de camino entre el ensayo, el análisis deconstructivo y la crítica teórica" (142), registros que se mezclan para leer, entender y visibilizar diferentes discursividades sociales, diferentes sujetos y diferentes símbolos de la cultura. Son textos que Richard entiende como marginales en relación con los campos de una disciplina dogmada como lo serían para ella la sociología, el psicoanálisis, la antropología, la semiótica, etc., textos creados con el ánimo de hacer patentes textos o tramas que "1) no están analizadas todavía; 2) están consideradas hasta ahí según marcos discursivos cuyos presupuestos ideológicos no han sido sometidos a crítica; o bien 3) están excluidas de todo análisis por la acotación de campo reproducida inercialmente a través de la formación disciplinaria" (*Residuos y...* 143).

Desde esta noción se entiende por qué la revista incluye artículos sobre temáticas que hasta el momento no eran tema de discusión en la reflexión académica. Algunos ejemplos serían los artículos de Nelly Richard: "Ropa usada y estética de segunda mano", "Las estéticas populares: 'Geometría y misterio de barrio'", "Reescrituras, sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en las calles" o "Seis melodías al unísono. El microescenario de las micros" de Rita Ferrer, "Calles y veredas" de Olga Grau y adelantos de los textos que luego Diamela Eltit publicaría en la Editorial Planeta, los que pese a que llevan la marca genérica de novela, ponen en crisis sus categorías tradicionales, como "Los Vigilantes (fragmento inédito)", "Vacas sagradas (novela en progreso)", "Los Príncipes de las Calles. Capítulo de la novela 'Los trabajadores de la muerte'" y "Mano de obra (fragmento de novela)".

A partir de todo lo anterior, la *Revista de Crítica Cultural* es un proyecto que además de celebrar disidencias y revalorar la capacidad performativa del arte, de la literatura y de la antropología social como discursos que transitan entre un dentro y un afuera de saberes territorializados (mas no fijos) implicó

²⁴ Un estudio crítico respecto del *paper* en Chile y en América Latina lo encontramos en el trabajo de José Santos Herceg.

en cierta medida la introducción de "una agenda cultural en el espacio político de hoy para asegurar la voz de la disidencia" (Masiello 547). Al consolidarse como una revista en diálogo con la política, la filosofía, la sociología, junto a otras disciplinas, su alcance no se limitó a los circuitos académicos que finalmente la consagraron como una de las mejores y más difundidas revistas del pensamiento latinoamericano en el Cono Sur, sino que también se planteó desde sus códigos estéticos como un canal de interrogación, cuestionamiento y diálogo hacia los gobiernos y sus políticas culturales de la representación desde comienzos de la transición hasta los primeros años del siglo XXI. El proyecto de Nelly Richard permite pensar la democracia, a sus actores y a sus procesos, en el territorio de saberes alternativos que se cuelan por los intersticios de la memoria oficial, vale decir, en el relato de la diferencia y la marginalidad, de aquello que no está signado por la marca del espectáculo de los acuerdos.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. "Postmodernidad y postdictadura: fin de siglo en Uruguay". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 18-19.
- García Canlini, Néstor. "Estéticas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 9-12.
- Cánovas, Rodrigo. "Hacia Una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos". *Cuadernos hispanoamericanos* 482/483 (agosto-septiembre 1990). 161-176.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "El discurso de Friedman: mercado, universidad y ajuste cultural en Chile". *Revista de Crítica Cultural* Año XII 23 (Noviembre 2001). 46-51.
- Carreño, Rubí. "El exilio de la crítica literaria chilena: aportes para una nueva agenda". *Anales de Literatura Chilena* 12 (diciembre 2009). 129-144.
- Casullo, Nicolás. "Fronteras disciplinarias y relatos de fronteras. El centinela y la prostituta. La poética en los subsuelos de la palabra". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 2-5.
- Del Sarto, Ana. *Paradojas en la periferia. Nelly Richard y la Crítica Cultural en América Latina*. Tesis doctoral Ohio State University, 1999.
- Eltit, Diamela. "Los Príncipes de las Calles. Capítulo de la novela 'Los trabajadores de la muerte'". *Revista de Crítica Cultural* Año IX 16 (Junio 1998). 30-35.
- _____. "Los Vigilantes (fragmento inédito)". *Revista de Crítica Cultural* Año IV 6 (Mayo 1993). 28-31.
- _____. "Mano de obra (fragmento de novela)". *Revista de Crítica Cultural* Año XIII 24 (Junio 2002). 60-61.
- _____. "Vacas sagradas (novela en progreso)". *Revista de Crítica Cultural* Año I 2 (Noviembre 1990). 26-27.
- Ferrer, Rita. "Seis melodías al unísono. El micro-escenario de las micros". *Revista de Crítica Cultural* Año VI 11 (Noviembre 1995). 56-59.
- Grau, Olga. "Calles y veredas". *Revista de Crítica Cultural* Año VIII 14 (Junio 1997). 18-21.

- Lahera, Eugenio y Cristián Toloza (eds.). *Chile en los noventa*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Masiello, Francine. "El género de la democracia". *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Saúl Sosnowski (compilador). Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999. 537-566.
- Moulián, Tomás. *Chile actual o anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002.
- Ortega, Julio. "Perú: hacia una democracia radical". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 26-27.
- Pagni, Andrea. "Transdisciplinariedad y postdictadura: la Revista de Crítica Cultural (1990-1998). Puesta en escena de un discurso". *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Veuvvert, 2002. 135-147.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- _____. *Crítica y política*. Santiago: Palinodia, 2013.
- _____. *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: Autoedición, 1981.
- _____. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- _____. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.
- _____. *Residuos y metáforas. (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- _____. "Arte, cultura y política en la *Revista de Crítica Cultural*". *Revista de Crítica Cultural* Año XVII 34 (Diciembre 2006). 40-43.
- _____. "Cultura, política y democracia". *Revista de Crítica Cultural* Año III 5 (Julio 1992). 5-7.
- _____. "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de Crítica Cultural* Año 1 1 (1990). 6-8.
- _____. "Las estéticas populares: 'Geometría y misterio de barrio'". *Revista de Crítica Cultural* Año XIII 24 (Junio 2002). 26-35.
- _____. "Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?" *Revista de Crítica Cultural* Año XV 28 (Junio 2004). 30-39.
- _____. "Políticas de la memoria y técnicas del olvido", en Gabriel Restrepo et al. (eds.), *Cultura, política y modernidad*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. 62-85.
- _____. "Reescrituras, sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en las calles". *Revista de Crítica Cultural* Año X 18 (Junio 1999). 16-20.
- _____. "Ropa usada y estética de segunda mano". *Revista de Crítica Cultural* Año V 9 (Noviembre 1994). 20-24.
- Ríos, Marcela; Godoy, Lorena y Guerrero, Elizabeth. *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio y Centro de Estudios de la Mujer, 2003.
- Sarlo, Beatriz. "Los Estudios Culturales y la Crítica Literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural* Año VIII 15 (Noviembre 1997). 32-38.
- _____. "Transición, cultura y democracia". *Revista de Crítica Cultural* Año I 1 (Mayo 1990). 15-17.
- Subercaseaux, Bernardo. *Transformaciones de la crítica literaria en Chile 1960-1982*. Santiago: Céneca, 1983.

121 Imaginación - Identificación - Imitación. Don Quijote, Ignacio de Loyola y la espiritualidad jesuítica

Imagination - Identification - Imitation. Don Quijote, Ignacio de Loyola and the Jesuit Spirituality

Christian Wehr

Universität of Würzburg

D o c u m e n t o s

Dossier: Homenaje a Nelly Richard

141 Nelly Richard: locaciones y dislocaciones

Diamela Eltit

Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University

145 Un freno decidido y radical a nuestro viaje al abismo: *Debates Críticos en América Latina 3*

Patricia Espinosa H.

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

149 Aproximación al pensamiento crítico de Nelly Richard: fundamentos y debates de (y con) la crítica cultural

Michael J. Lazzara

Universidad de California, Davis

159 La crítica cultural en el siglo XXI. A propósito de *Crítica y política*, de Nelly Richard

Raúl Rodríguez Freire

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

167 *La Revista de Crítica Cultural* y el trabajo de Nelly Richard. Estéticas transdisciplinarias y escenas de escritura

Macarena Silva Contreras

Universidad Diego Portales

181 *Revista de Crítica Cultural*: recomposición de una escena cultural

César Zamorano Díaz

University of Pittsburgh

P r e s e n t a c i o n e s d e l i b r o s

195 Llegar hasta acá. Sobre *Las Novelas de Formación Chilenas: Bildungsroman y Contrabildungsroman* de Grinor Rojo (Santiago: Sangría ediciones, 2014)

Por Lina Meruane

New York University

Entrevistas

- 203 En torno a *La Efímera Vulgata: una conversación con Luis Poirot***
Oscar D. Sarmiento
State University of New York, Potsdam

Reseñas

- 213 *Manifiesto apologético de los daños de la esclavitud del Reino de Chile* de Diego de Rosales. Paleografía, notas e introducción de Andrés Prieto (Santiago: Catalonia, 2013)**
Por Bryan Green
- 221 *La reinención de Ariel: reflexiones neoarielistas sobre posmodernidad y humanismo en América Latina* de Víctor Barrera Enderle (Monterrey: Conarte, 2013)**
Por Clara Parra
- 225 *En el rumor inaudible de la noche. Pedro Lastra: Al fin del día 1958-2013. Poesía completa.***
Edición y prólogo de Francisco José Cruz (Sevilla: Biblioteca Sibila, 2013)
Por Marcelo Pellegrini

Revista *Piel de Leopardo*: a la caza de la Nueva Narrativa y de los jaguares de la transición

Macarena Paz Silva Contreras*

Resumen

Este artículo analiza las críticas expuestas en la revista *Piel de Leopardo* con respecto al manifiesto de Jaime Collyer redactado en representación de los escritores de la Nueva Narrativa. El discurso de este último está marcado por una imaginaria bélico-mercantil, la cual, si bien puede no ser transparente para quien se vale de ella, no por eso deja de ser bastante decidora de la profundidad ideológica forzosamente implantada en la población chilena durante casi veinte años de dictadura militar y su concomitante imposición del paradigma neoliberal. *Piel de Leopardo* recurre a diversas estrategias para hacer frente a la aceptación de algunos participantes de su nuevo rol en el mercado literario: productores, intermediarios, consumidores, etc. El análisis desglosará el manifiesto de Collyer, focalizándose en las relaciones entre sus supuestos y el entorno social, político y económico del período postdictatorial tal como aparecen en las editoriales de *Piel de Leopardo*. Para ello se usarán conceptos provenientes de la sociología de la cultura y la teoría de Pierre Bourdieu, en especial el concepto de “campo cultural” y “arte autónomo y heterónimo”.

Palabras clave: Nueva Narrativa, revista *Piel de Leopardo*, postdictadura chilena, sociología de la cultura, campo cultural, autonomía, heteronomía.

Piel de Leopardo magazine: in pursuit of the Nueva Narrativa and transition jaguars

Abstract

This article analyzes the criticism displayed in the magazine *Piel de Leopardo* against Jaime Collyer's manifesto, written on behalf of the writers of the Nueva Narrativa. His discourse is marked by a warlike-mercantile imagery, which although it might not be transparent to those who make use of it, it is nonetheless quite significant of the ideological depth established on the Chilean people during almost twenty years of military dictatorship, along with the imposition of the neoliberal paradigm. *Piel de Leopardo* resorts to various strategies to face the literary participants' willingness to accept their new role in the literary market: producers, middle-men, consumers, etc. The analysis will divide Collyer's manifesto, shedding light on the relations between its assumptions and the social, political, and economic context of the postdictatorial period as they appear in the magazine's editorial reviews. To accomplish this aim, concepts from the sociology of culture and Pierre Bourdieu's theory will be used, particularly, the concept of “cultural field” and “autonomous and heteronomous art”.

Key words: Nueva Narrativa, *Piel de Leopardo* magazine, Chilean postdictatorship, sociology of culture, cultural field, autonomy, heteronomy.

* Doctora © en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. mpsilvac@uc.cl

Introducción

En agosto de 1992 aparece, en medio de la selva chilena, una interesante apuesta en el campo de las revistas culturales extraacadémicas. Se trata de *Piel de Leopardo*, revista de literatura, crítica y arte que, fundada y dirigida por Jesús Sepúlveda, sólo alcanzó a circular con cinco números. Es cierto, aunque editada con cierta regularidad, esta revista no logró consolidarse como un proyecto de largo aliento y, a menos de tres años de su publicación, debió cerrar sus puertas¹. No obstante, su importancia radica en el papel que jugó durante el primer quinquenio de la transición en el marco de las apuestas artístico-literarias disensuales al fenómeno editorial de los noventa, llamado Nueva Narrativa, y que corresponde a un grupo de narradores reunidos por la editorial Planeta a partir del año 1987. Al mismo tiempo, esta revista intenta seguir una postura cercana a lo que Pierre Bourdieu denomina arte autónomo, arte que trata de deslindarse del modelo mercantil seguido por los escritores de la Nueva Narrativa y explicitado a través del manifiesto generacional publicado por Jaime Collyer en la revista *APSI*. Una de las características de *Piel de Leopardo* es que desmiente los discursos exististas que han permeado desde el campo económico hacia el campo literario y que a través de sus páginas intenta abrir caminos para entender la cultura de un modo en que lo social es observado desde la productibilidad política de los textos.

1. De leopardos y jaguares

La revista *Piel de Leopardo*² aparece en el ámbito cultural chileno para

- 1 El mismo año de su cierre Jesús Sepúlveda parte a los Estados Unidos, país en el que hasta la fecha reside. Actualmente se desempeña como académico en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Oregón.
- 2 Hasta el año 2008 la revista continuó en formato electrónico. Sin embargo, distó bastante de lo que inicialmente fue en formato papel. Luego de la partida de Jesús Sepúlveda a Estados Unidos, el escritor Jorge Lagos Nilsson publicó en Buenos Aires una revista del mismo nombre que continuaba lo hecho por la inicial *Piel de Leopardo*. No obstante, ya no se trataba de la misma revista y el proyecto no pasó del número uno. Esta otra publicación, estaba ideada ya fuera del espacio nacional. En el año 2000, será nuevamente Lagos Nilsson quien intente resucitarla, esta vez con éxito y en la web, aunque distando bastante de la revista que le dio origen. La revista, que puede verse en www.pieldeleopardo.com, se inserta en el contexto latinoamericano de la globalización y tiene una orientación sociológica más que literaria. Como se menciona en su sitio, la revista se abrió con el propósito de: "Servir de puente para la difusión del pensamiento y opinión independientes que se generan en América Latina e informar de lo que ocurre en la base de nuestras sociedades: movimientos sociales, naciones originarias, grupos culturales, asociaciones ciudadanas, preocupación ambiental, etc." (Lagos Nilsson, web). El 2008 la revista cierra sus puertas y pasa a llamarse *Sur y Sur*, también una publicación periodística independiente, pero ya no con una mirada artístico cultural, sino abiertamente política. De hecho, las nuevas secciones de la revista se denominan: Política,

dialogar con diferentes concepciones literarias a través de su título. Su intromisión en el espacio público desde una escritura letrada, que dialoga con la teoría literaria y la crítica cultural, responde a un proyecto acotado que se autosustentó durante tres años y que pretendió cuestionar el discurso exitista, tanto económico como literario, con que se había iniciado la transición a la democracia, para dar, además, una visión propia sobre el rol de poeta y del intelectual como agente de la memoria. Por otra parte, la revista se transformó en un referente literario que creó desde la crítica y la creación sus propios circuitos, llegando incluso a distribuirse en Argentina a través del poeta Jorge Lagos Nilsson³. No se trataba sólo de “un medio impreso sino que también [de] un colectivo de escritores y artistas involucrados en la praxis cultural inmediata” (Sepúlveda, *Piel de Leopardo: 14...*), que participó en diversas ferias del libro chilenas y que además organizó recitales poéticos y charlas literarias en Santiago, La Serena, Concepción, Puerto Montt y Puerto Varas. La intervención en el espacio real por medio del colectivo, no sólo de poetas sino también de fotógrafos y músicos (entre ellos Álvaro Hope, Paco Toledo, Marta Román, Claudio Bertoni y Joe Vasconcellos) se puede leer como estrategia para apelar a la contingencia desde la creación de un producto cultural orientado a circuitos de intereses híbridos en que se incluye a escritores que no figuraban en los medios populares o de gran circulación y recepción mediática, como por ejemplo Pablo y Winett de Rokha, Clarice Lispector, Mahfrud Massis, T.S.Eliot, Tomas Harris y Miguel Vicuña Navarro, entre otros.

Para entender el lugar en el cual *Piel de Leopardo* se ubica con respecto al debate en torno a la literatura chilena de los noventa y en qué lugar del campo cultural⁴ se posiciona con respecto a otras estéticas literarias,

Economía, Cultura, Ambiente, Sociedad, Opinión, Humor, Participación Ciudadana y Ciencia y Tecnología. Estas secciones estaban en la antigua *Piel de Leopardo*, pero subordinadas a la sección ‘Noticias’ y no como el esqueleto central de la revista, como ocurre con *Sur y Sur* (véase www.surysur.net).

- 3 También llegó a regiones: Valparaíso, Concepción y Valdivia, demostrándose cierto ánimo descentralizador que iba de la mano con una serie de proyectos que apuntaban a su participación en la esfera pública.
- 4 Pierre Bourdieu define el campo cultural como el punto donde convergen todos los espacios de producción cultural (cf. escritores, editores, críticos, empresarios, etc.). Su modelo es de utilidad porque permite explicar la posición social de las obras y sus autores. Al igual que Foucault, reconoce que ninguna obra literaria se encuentra aislada de la estructura social, vale decir, toda obra literaria existe dentro de la cultura, por lo que es indispensable abrir el texto a factores externos. Sin embargo, no se observa a la cultura como un solo bloque homogéneo, sino que se considera la existencia de varios campos de producción cultural, que se influyen y por ende se modifican recíprocamente. Las elecciones estéticas responden siempre a las tensiones y luchas de poder entre los agentes del campo literario, quienes optan por aquellas fórmulas que mejor convienen a sus intereses particulares.

habría que decir que el leopardo no sólo forma parte del título de la revista, sino también es el significante-significado que abre la primera editorial. Es aquí donde, en lugar de hacerse un manifiesto explícito sobre las posturas político-literarias de la revista, se opta por poner la definición completa sobre el animal:

LEOPARDO. (Del lat. *leopardos*) m. De los felinos del Viejo Mundo, el leopardo, conocido también con el nombre de pantera, es el que ocupa un área geográfica más extensa. Se lo encuentra, en efecto, en casi toda Asia, desde Manchuria y el S. de Siberia hasta Ceilán, y se extiende por el E. hasta Java y, por el O., hasta el Cáucaso. En África existe desde Marruecos hasta el Cabo de Buena Esperanza. Débese esto a su notable adaptabilidad, pues lo mismo vive en las llanuras y en las montañas que en las grandes selvas, aunque siempre prefiere los lugares en los que hay árboles porque es un excelente trepador y le gusta ponerse en acecho en una rama para caer sobre su presa. Además, es más astuto, más ágil y más atrevido que el león o el tigre, lo que significa ventajas para sobrevivir donde estos grandes parientes suyos van retrocediendo ante la civilización. Se distinguen varias razas geográficas de esta especie; el tamaño oscila, según la raza, entre dos y tres ms. de largo, y el fondo del pelaje, siempre elegantemente sembrado de rosetas negras es en unos casos de color bayo amarillo, y, en otros, casi blanco o de un tono arenoso muy claro. Algunos ejemplares son negros con las manchas de un negro muy profundo y brillante, pero esto no es un carácter racial; cualquier pareja de leopardos puede tener entre sus cachorros uno negro. La bella piel de dicho animal ha sido siempre muy estimada, lo mismo por la dama elegante que por el rey zulú. En el antiguo Egipto era un símbolo de dignidad del sumo sacerdote.

El leopardo caza gacelas, ciervos, jabalíes, y, sobre todo, monos; también mata animales domésticos siempre que puede, y muestra singular preferencia por los perros. Se ha visto a un leopardo entrar en un poblado y llevarse a un perro ante los ojos de su dueño. Algunas veces ataca también a las personas, pero el caso parece menos frecuente que con el león o con el tigre. (*Piel de Leopardo* n.º 1, 1)

La extensa definición abre varias posibilidades de lectura. De entrada se plantea su ubicación geográfica en un continente que no es el nuestro.

El leopardo es autóctono de Asia y África, pero no de América. Se trata de un animal de caza que, gracias a su astucia y agilidad, supera incluso a algunos animales de su misma especie. Pero no es todo, la definición también abarca una dimensión mercantil en el animal importado a territorio nacional, el valor comercial de su codiciada y transable piel.

La elección de este mamífero no pareciera ser casual en el contexto histórico en que surge la revista, donde el leopardo opera a nivel simbólico, en cuanto su piel se vuelve símbolo que se introduce en un escenario en que imperan el “libre mercado, de consumo intensificado de marcas e imágenes” (Cárcamo 53). Se trata de una semántica que remeda aquella que envolvía el discurso económico chileno a principios de los años noventa, según la cual los chilenos eran ‘los jaguares de Latinoamérica’ debido a sus logros en materia de índices económicos. Así como se había tratado de blanquear y enfriar la imagen-país en la Expo Sevilla '92⁵, feria en la que Chile participó exportando un iceberg, el discurso económico sobre la realidad nacional estaba armado sobre la base de una imagen exitista, en la cual Chile resultaba ser el país modelo de la región. Por esa época, se decía que Chile era el ejemplo económico a seguir e incluso Jeffrey Sachs, profesor de Harvard y considerado uno de los genios de la economía mundial, señaló:

Chile [...] tiene mucho que enseñar a esta región y al mundo entero. Me parece que Chile puede proporcionar una gran lección, en el sentido que la democracia y la economía van de la mano. [...] Creo [...] que ustedes tendrán éxito, desde la historia y desde los logros de Chile. Todo el mundo los está observando, también mi país, y ustedes pueden constituir un ejemplo maravilloso para el mundo entero. (Citado en Otano 344)

Esta declaración bien refleja el estado anímico de aquellos años. Sachs interpela a un público que puede ‘sentirse orgulloso’, a un público aleccionador cuyos pasos son un ejemplo a seguir, pues van en camino a traspasar el umbral del desarrollo. Estados Unidos mira a Chile con buenos ojos y ese es motivo más que suficiente para celebrar. No obs-

5 El año 1992 se realiza en Sevilla una feria mundial. En esa instancia, Chile se había dado a conocer al mundo con un iceberg de 68 toneladas, exportado directamente desde los mares antárticos y que obedecía a la estrategia de posicionar a Chile como un país frío y lejano a la visión tropical que el norte suele tener del sur. La frialdad necesaria que, en palabras de Nelly Richard, debe tener “el cálculo y la eficiencia de una realidad tecnificada” (175) opuesta al caos y a la irracionalidad. El gesto premoderno de la escena de José Arcadio Buendía descubriendo el hielo y fundando una estirpe. *Ad portas* de la democracia, la opción escogida fue mostrar un Chile congelado y contenido, de sus conflictos y su memoria.

tante, el apelativo ‘Chile jaguar’ no hace más que formar “parte de una estrategia de exaltación, destinada a suscitar ‘orgullo patriótico’, la idea de que somos triunfadores” (Moulian 99) y competidores en un contexto internacional⁶. De este modo, la imagen de agresiva competitividad y las cualidades que evidenciaba la definición enciclopédica de la primera editorial de *Piel de Leopardo* (animal trepador, al acecho, depredador) se aplican en el contexto chileno con una doble función: atraer la inversión extranjera y consolidar el modelo por medio de una identificación de la ciudadanía con él⁷. Es en este período cuando el consumo se masifica y hay un acceso generalizado a “la ‘modernidad’ de los bienes u objetos que antes estaban restringidos a los ricos” (100) y surge lo que Tomás Moulian denomina el ciudadano *credit-card*, un modelo de identidad que asocia el progreso (y el crédito) con la diada consumo-ciudadanía.

Con la cita al leopardo como símbolo que caracteriza el debate nacional, la revista está planteando su propia visión sobre el asunto, una visión que, si bien no ataca a la contingencia de modo directo, sí hace una crítica implícita a ésta en la definición que abre su primera editorial. Justamente al resaltar el carácter foráneo del animal, el cual se encuentra principalmente en toda Asia, se alude al modelo importado de libre mercado y a la inclusión de Chile en el quinto lugar de la lista de los países en vías de industrialización, cuyos cuatro primeros lugares son precisamente ocupados por países del sureste asiático: “Singapur, Hong Kong, Taiwán y Malasia” (Otano 358). *Piel de Leopardo* transforma el significado situado en el contexto económico y lo traslada a un contexto literario para, desde ahí, hacer una lectura a partir del espacio cultural a las producciones que precisamente el modelo deja fuera de este discurso exitista que va de la mano con el discurso de la Nueva Narrativa, nombre también transformado en un *slogan*, que auguraba a cierto grupo de escritores como la gran promesa literaria de la década.

La polisemia que el nombre adquiere en el contexto político-literario chileno también linda con el significado erótico de la piel fina y precia-

6 En diciembre de 1992 la Cepal emite un informe donde se señala que Chile posee los indicadores económicos más pujantes de Latinoamérica. Ese año, la inflación se había reducido al 12,8% y el crecimiento había alcanzado un 10,3%, con un superávit fiscal de 2,5%. También se habían marcado récords en ahorro; construcción de viviendas; exportaciones; ventas de automóviles; inversiones y ocupación laboral. De hecho, en la encuesta CEP-Adimark de ese mismo mes, un 50,2% creía que la economía mejoraría el año '93; un 36% creía que se mantendría y sólo un 8,9% auguraba un descenso. Mientras que un 68% opinaba que Chile progresaba, contra un 25% y un 8% que sostenían que el país se mantenía estancado o iba en definitiva decadencia. (Otano 345).

7 No me referiré a las discusiones en torno a este lenguaje exagerado sobre Chile y el contraste en términos de recursos, pobreza y cultura. Al respecto remito nuevamente a Tomás Moulián.

da del leopardo. La idea de una segunda piel usada con fines sexuales o también como un disfraz que invoca salvajismo. La ropa interior de leopardo, los abrigos, las carteras, zapatos, cinturones y cuánto accesorio se pueda encontrar en el comercio, llevan al imaginario de la sensualidad/sexualidad. Son las mujeres, por lo general, quienes visten estas prendas estampadas que imprimen en sus cuerpos la marca del deseo, pero también la marca kitsch de la imitación del animal salvaje. En este último ejemplo, la piel de leopardo opera como pastiche en el sentido definido por Fredric Jameson:

El *pastiche*, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas [...]. El pastiche es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas. (36-37)

Este pastiche nuevamente nos aproxima a esta semántica del triunfo, al símbolo en su versión vacía de contenido que primaba en el discurso económico de los noventa y que también ha sido absorbido desde el campo de las artes visuales por Bruna Truffa. La artista, en su exposición *Si vas para el mall*, del año 2002, profundiza las relaciones del arte con el mercado y nos muestra en un cuadro-objeto llamado “Viva la lata”⁸, el típico tarro de jurel ‘tipo salmón’ que se encuentra en los supermercados chilenos, pero esta vez, con el salmón cubierto por las manchas felinas del leopardo. Aquí se encuentra implícita la idea de, como versa el dicho popular, ‘pasar gato por liebre’, es decir, vender una cosa con el nombre y la etiqueta de otra, porque como bien ocurre con la lata no se trata de salmón real, sino de un jurel que pretende ser su imitación a un precio mucho más reducido. De este modo, lo que Chile estaría vendiendo es una imagen falsa de su desarrollo, una identidad travestida, lo mismo que la Nueva Narrativa lo estaría haciendo de su éxito como lo veremos a continuación.

8 Esta no es la única referencia de Truffa a la ‘jaguaridad’ de los chilenos. En una exposición anterior, de 1997, la artista gana el primer lugar del concurso *Winter* en el Museo Nacional de Bellas Artes con “Made in Chile”, óleo en el que en medio del paisaje cordillerano aparece la figura de un hombre o una mujer -no queda claro cuál de ambos- agachado/a en cuatro patas y disfrazado/a de jaguar. El disfraz es evidente, pues las manos están desnudas y en los pies se ven claramente unos calcetines. Lo interesante de la propuesta es que muy sutilmente, en la esquina inferior izquierda del cuadro, aparecen los símbolos característicos de una etiqueta de lavar ropa, justamente el lugar donde se inscribe en las prendas reales el lugar de origen, el “made in”, que en el caso de la obra de Truffa remitiría al carácter artificial del animal.

2. A la caza de la Nueva Narrativa

Seis meses antes de la aparición de *Piel de Leopardo* la revista APSI⁹ había publicado el artículo “Casus belli: todo el poder para nosotros”, donde el escritor y en ese entonces editor de Planeta, Jaime Collyer, realizaba una suerte de manifiesto generacional, que, en términos confrontacionales rechazaba a los escritores de las generaciones anteriores:

Se acabaron las contemplaciones: no más tacitas de té en compañía de los viejos maestros, no más talleres literarios a su gusto y medida –ahora los maestros somos nosotros–, no más sonrisas y halagos de los patriarcas del 50 o la generación ‘novísima’. Nosotros somos ahora la novedad del año, lo demás es pura y simple redundancia en las páginas sociales. Nuestra obra se sostiene por sí misma, sin necesidad de interesados padrinzagos, porque escribimos como los dioses, con nuestras cicatrices a cuestas y también con humor. (Collyer 40)

Las palabras de Collyer resultaron ser una bomba en el contexto literario. Además de acusar de vejez a sus predecesores y de situarlos como excedentes fotográficos de un panorama de revista, sus palabras iban en picada hacia la llamada generación del '50 y los novísimos. La primera fue llamada así por Enrique Lafourcade en 1954 para referirse a los escritores nacidos entre 1920 y 1934¹⁰, mientras que el nombre de la segunda fue acuñado por Juan Agustín Palazuelos¹¹, de la mano de José Donoso, en la revista *Ercilla* de diciembre de 1962¹², como respuesta al recién citado Lafourcade y al desinterés que aquella generación les causaba.

9 La revista APSI aparece en Julio de 1976 y corresponde a una publicación opositora a la dictadura de Augusto Pinochet. Esta revista circula hasta el año 1995, alcanzando un total de 511 números.

10 También llamada Generación del '57 por Cedomil Goic. Esta generación se caracteriza principalmente por intentar alejarse del criollismo y por tener el apoyo de la editorial Zig-Zag, en ese entonces, de gran influencia en el mundo editorial chileno.

11 Novelista chileno que acuñó el término ‘novísimos’ para agrupar a algunos narradores de su generación como Mauricio Wacquez, Poli Délano, Antonio Skármeta y Cristián Huneeus. Palazuelos se desempeñó como crítico literario y periodista cultural en la revista *Ercilla*, en la cual trabajó entre 1962 y 1963. Publicó dos novelas, *Según el orden del tiempo* (1962) y *Muy temprano para Santiago* (1966). Además, colaboró en 1964 con Margarita Aguirre en la creación y el prólogo de una antología poética de Nicanor Parra, *La cueca larga y otros poemas*.

12 En la misma revista *Ercilla*, una semana más tarde, José Donoso convoca a una “Jornada para la novísima generación”, cuya finalidad es realizar una nueva antología de cuentos que entrase en directa disputa con la realizada por Enrique Lafourcade una década antes (cf. Memoria Chilena)

La ‘Nueva Narrativa’, tal como se ha denominado al grupo de escritores identificado por Collyer¹³, ha sido una categorización bastante polémica en las letras nacionales, mientras que, para algunos críticos como Soledad Bianchi, no se trató más que de un fenómeno editorial, para otros, significó la emergencia de “la mejor novela chilena actual” (Franz 109)¹⁴.

Mencionar de entrada a este grupo responde a que la posición que ocupó la revista *Piel de Leopardo* en el campo literario chileno tuvo directa relación con el éxito del fenómeno narrativo de los ‘90. Esto porque se trasluce cierta rebeldía postromántica en las elecciones estéticas y temáticas que se incluyeron en la revista, sobre todo por su marcada inclinación hacia el género poético, tanto desde el ensayismo crítico como desde la creación literaria y visual, gesto que desafía la excesiva atención que los narradores nacionales tenían en los medios escritos. Así, el número cuatro de la revista (Dic. 1993 – Mar. 1994), en su editorial, da una visión clara de sus objetivos literarios:

Pretendemos, en esta edición, hacer un mentís a aquellos que fagocitan –autores y lectores– del boom novelístico en boga; pequeñas copias o reflejos de ese otro invento comercial que se fraguó en la década del 60 a costa de una delirante adhesión política. En efecto, frente a esta sobreabundancia “balzariana” queremos resituar el discurso poético mediante una sugerente muestra de textos chilenos. No es que no nos guste la novela; se trata de tomar riesgos y hacer apuestas disensuales. (*Piel de Leopardo* no.4, 3)

El gesto editorial y selectivo de la revista tuvo como fin desmentir en el plano público el exitismo de la novela chilena de comienzo de década. Dicho mentís pretende contradecir o negar abiertamente la validez de la moda generada por Planeta con su colección Biblioteca del Sur. Corre 1987 y es la primera vez que una empresa extranjera apuesta exclusivamente por autores nacionales en su catálogo¹⁵. El entusiasmo es grande y se deja sentir en las palabras de Collyer:

13 Jaime Collyer distingue a un número limitado de narradores, entre los que cuentan: Ramón Díaz Eterovic, Pablo Azócar, Carlos Franz, Alberto Fuguet, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Rafael Gumucio, Luis Sepúlveda, Hernán Rivera Letelier, Carlos Iturra, Diego Muñoz Valenzuela, Darío Oses, Arturo Fontaine, Pía Barros, Andrea Maturana, Juan Mihovilovich, Ana María del Río y Reinaldo Marchant.

14 Pero el gesto de Jaime Collyer tiene sus antecedentes literarios, pues en el año 1986, Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela habían publicado *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*, y más adelante en 1992, *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena*.

15 Planeta también expande este proyecto a tierras trasandinas. El objetivo en ambos países es potenciar escrituras de autores nacionales.

Estamos ya posicionados en todos los frentes, que hemos copado paso a paso, subrepticamente. Nos hemos infiltrado en los puestos decisivos de las principales editoriales, en la Sociedad de Escritores, la Cámara del Libro y los medios de comunicación, en las productoras audiovisuales y las agencias de publicidad, en las publicaciones especializadas. Nada podrá desalojarnos de las trincheras. Donde caiga o renuncie uno, habrá otros diez para ocupar su lugar. Cualquiera de nosotros que resulte inmolado por la crítica resurgirá de sus propias cenizas, con el apoyo de los demás.

Nos criamos a patadas, algunos de nosotros a culatazos, bajo la indiferencia generalizada, pero somos generosos. [...] Cierto es que algunos, o dos, o tres, guardan en su cajón una medallita innoble, recuerdo de tiempos más lúgubres, pero no importa: vamos a hacer la vista gorda respecto a ese y a otros deslices. (Collyer 40)

Exaltación juvenil u orgullo comercial, lo cierto es que la declaración de Collyer evidencia los espacios de posicionamiento y acción de quienes componen su grupo, pero, además, trasluce ciertas estrategias del discurso castrense para referirse a los movimientos de estos escritores en el campo literario, el cual abiertamente se reconoce aquí como un campo de lucha. Al hablar de los ‘frentes’ y las ‘trincheras’, el editor de Planeta avala el proceso de transformación de los agentes literarios en agentes del mercado, pues, con el advenimiento de la democracia, estos términos adquieren la connotación ya no física, sino simbólica, de la herencia económico-militar organizada e institucionalizada. Pero, junto a la visión de los escritores de la Nueva Narrativa en términos de ‘ejército’, también se estaría apelando a la función burocrática del escritor y a la ocupación de puestos o cargos en las empresas asociadas con el libro y la publicidad, esta última asimilable en igual grado de importancia con las editoriales y los organismos gubernamentales de gestión literaria. Es esto mismo, a su vez, lo que implica el concepto de un escritor ‘desechable’ que se verá rápidamente reemplazado si flaquea o renuncia en su labor. Al igual que en el supermercado del universo elitiano de la novela *Mano de Obra*, el lema implícito en “Casus Bellus: todo el poder para nosotros”, pareciera ser: trabajar o morir, no importa cuál, pues siempre habrá alguien disponible para ocupar una vacante.

El deseo y la necesidad de presente, esa urgencia por legitimarse como “la novedad del año” (*op. cit.*), pareciera llevar a un menosprecio del trabajo con la memoria. Si bien el quiebre institucional de 1973 es

el hecho reconocido que marca a toda la generación, por otra parte, al incluir la perspectiva del desecho (la abundancia en el número permite el uso de carne de cañón: “donde caiga o renuncie uno habrá otros diez”) Collyer estaría avalando el olvido como uno de sus procedimientos. ¿Cuáles son los tiempos lúgubres a los que el escritor hace alusión en *APSI*? Bien se podría estar refiriendo a los padrinzagos literarios que esta nueva generación rechaza, pero, a su vez, también podría aludir a las filiaciones políticas -con la derecha- de algunos de sus integrantes, a las medallas “innobles” de otro enfrentamiento, al embate político en tiempos de dictadura¹⁶. Lo cierto es que esto no importa y los reemplazos disponibles se convierten en un número elástico que puede ser pasado por alto en aras de este nuevo pacto comercial de escritura que encierra la idea de un (muy frágil) colectivo, en el cual cada sujeto de escritura se vuelve potencialmente sustituible por uno nuevo. Esto último calza con la crítica a la reproductibilidad y falta de originalidad que se lee en la cuarta editorial de *Piel de Leopardo* respecto a la Nueva Narrativa, por ser sus escritores “pequeñas copias o reflejos de ese otro invento comercial que se fraguó en la década del 60 a costa de una delirante adhesión política” (3). Nada tendría de singular, para quienes escriben en la revista, este nuevo fenómeno narrativo, pues si antes se trataba de adhesión política ahora se trataría de figuración mediática y adhesión comercial: “Estamos ya posicionados en todos los frentes [...] Nos hemos infiltrado en los puestos decisivos” (Collyer 40). El manifiesto publicado en *APSI* revela una marcada imaginaria bélica-comercial, la cual parece estar internalizada casi de modo inconsciente en el narrador. Esta elección verbal es bastante decidora de la profundidad ideológica forzosamente implantada en la población chilena durante casi veinte años de dictadura militar y su concomitante imposición del paradigma neoliberal, al mismo tiempo que también nos demuestra cómo el campo político-económico ha influido marcadamente en el discurso literario del Chile postdictatorial.

Frente a la gustosa aceptación de los narradores de la Nueva Narrativa de su nuevo rol literario-comercial, aquello que podríamos denominar una postura cercana a la del grupo heterónimo en el arte¹⁷,

16 Hay todo un mito literario con respecto a este tema. Roberto Bolaño alude ficcionalmente a él en su novela *Nocturno de Chile*, donde el sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix rememora sus actividades, como crítico, en la casa de María Canales, escritora que organizaba veladas literarias en el mismo lugar donde se torturaban desaparecidos.

17 Para analizar estas posiciones tanto en el campo de poder como en su propia estructura interna, Bourdieu define el comportamiento de dos grupos fundamentales, perfectamente distinguidos por su antagonismo. Se trata del grupo heterónimo y el grupo autónomo. Por supuesto, no son los dos únicos productores de arte, son simplemente los dos más radicales,

la revista *Piel de Leopardo* recurre a distintas estrategias de enunciación. Además de negar la cadena comercial donde el lector es un mero consumidor y de despreciar la cantidad literaria en aras de la calidad, la revista busca abrir espacios y crear redes entre distintas manifestaciones que no tienen cabida ni resonancias en el lugar de la cultura oficialista, léase, por ejemplo, los espacios de los grandes consorcios editoriales como Planeta y Alfaguara, o, por el lado de los medios, en la “Revista de Libros” de *El Mercurio*. Por otro lado, opta por la revalorización de la crítica literaria como una escritura que teje una serie de relaciones culturales desde el análisis de los textos. La crítica se transforma en un actante esencial para merodear los espacios del poder, porque en su función política sería capaz de interferir y resistir en los modos y las relaciones que se imponen para comprender la cultura y las lecturas que la mayoría de las veces consensúan con las que el mercado asigna para comprender la literatura y las políticas textuales. Como señala Jesús Sepúlveda:

Piel de Leopardo rompió entonces ese descampado crítico manufacturado por los consorcios editoriales y la prensa comercial, reseñando justamente aquellos libros que no tenían recepción crítica ni eran parte del tinglado editorial, aunque su calidad fuese similar o mejor a lo recogido por la crítica oficialista. Hay que pensar que en ese momento los portales de internet aún no estaban masificados, por tanto muchas

por lo que son fácilmente definibles. El grupo autónomo se distingue por su independencia con respecto al estado económico. No son productores masivos de arte, su prestigio descansa en que no conceden nada al público. Son los defensores del “arte puro”, del arte por el arte. Naturalmente, sus políticas de inclusión son sumamente estrictas. Únicamente un selecto grupo de artistas, aquellos que ya se han consagrado, que forman ya parte del canon o no tardan en ingresar a él, son admitidos dentro del campo. El grupo autónomo, al destinar su producción a una elite restringida, no mueve grandes cantidades de dinero. No es el capital económico el que nutre a los integrantes de este grupo. Su aliciente es lo que Bourdieu denomina el ‘capital simbólico’, es decir, el reconocimiento entre intelectuales. No se trata de un reconocimiento masivo. Todo lo contrario, el productor de arte puro busca que otros productores de arte puro lo reconozcan y admiren, se trata finalmente de un reconocimiento entre similares.

El arte heterónomo, en cambio, se distingue por la flexibilidad de sus políticas de inclusión. Estos productores de arte son los que se dirigen al público masivo, pues finalmente lo que buscan es el capital económico. Precisamente por eso el campo permite entre sus integrantes a todo tipo de autores, pues su bandera no es la defensa de un arte puro, al que por cierto cuestionan severamente acusándolo de arrogante, pretencioso y poco accesible. Justifican su postura precisamente en el hecho de que cuentan con mayor aceptación popular, lo que se convierte en una legitimación en tanto que el público decide y ellos cuentan, con el beneficio económico de esa decisión.

El campo autónomo y el heterónomo, conviene insistir, no son los únicos. Se trata de dos campos completamente antagónicos, por lo que sus políticas son fáciles de definir. Pero entre uno y otro extremo, se ubican otros tantos productores de arte con sus propias políticas de inclusión y exclusión.

obras de notable calidad permanecían invisibles. (Jesús Sepúlveda en entrevista)

3. El poeta-leopardo

Inclinarse por la crítica y sobre todo por la poesía o por escritores ajenos a la Nueva Narrativa es un gesto contrahegemónico a las políticas editoriales en auge en Chile durante este período. No es casual entonces que en el segundo número de *Piel de Leopardo* aparezca un artículo de Danilo Santos dedicado a una de las novelas de Mauricio Wacquez, representante de los novísimos; y, en el tercero, una entrevista del poeta Jesús Sepúlveda a Claudio Giacconi, perteneciente a la generación encabezada por Lafourcade. Justamente las dos generaciones citadas en el manifiesto de Collyer. No se trata de un volver a las formas de narrar anteriores, sino de reconocer herencias literarias y de resituar el discurso en una lectura actual y local. Esto se hace aún más visible en el primer número de la revista, donde aparece una crítica del escritor Jaime Valdivieso titulada: “La subversión lógica de la *Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”.

Publicada en 1975¹⁸, pero reeditada por segunda vez diez años más tarde (precisamente dos años antes del proyecto Biblioteca del Sur), la *Nueva Novela* entra en pugna con el concepto de novela característico de los autores de la Nueva Narrativa¹⁹. Mientras que, para estos últimos –y a pesar de su escritura multifacética en cuanto a temas y estilos–, narrar tiene que ver con contar, con la idea de construcción de un relato, trama y argumento, en fin, con el rechazo a la experimentación formal (cf. Cánovas), para Juan Luis Martínez, al contrario, la definición de novela se deslinda de estos marcos. La *Nueva Novela* es un libro objeto, el cual a pesar de llamarse así

no tiene nada de novela, sino de pura poesía, pero dentro de un circuito distinto: allí donde la ambigüedad, el sentido suspendido, se logra quebrando la racionalidad, donde el mundo referencial se neutraliza a sí mismo por medio de múltiples significantes que ponen distintos significados sin que jamás lleguemos al último. (*Piel de Leopardo* no.1, 6)

Precisamente, la obra de Martínez no aprehende la narratividad que implica el término novela como categoría de taxonomización genérica, sino que apuesta por las relaciones azarosas y no causales del signifi-

18 También se ha dicho que fue publicada por primera vez en 1977.

19 Las cursivas son de la autora.

cado. También conviven en ella diversos tipos de significantes como dibujos, textos e imágenes que abren espacios diferentes al concepto de novela tradicional. No obstante, es la poesía lo que más bulle entre sus páginas. De hecho, *La Nueva Novela* incluye una revista de poesía hecha por Martínez²⁰, la cual sólo quedó como proyecto, pues nunca llegó a publicarse en ese formato (cf. Hidalgo). La posición literaria y el concepto que emana de ella en el artículo publicado por *Piel de Leopardo*, pueden entenderse precisamente como esta mixtura genérica que confronta las ‘N’ de Nueva Narrativa con las iniciales del texto de Martínez. La misma revista de Jesús Sepúlveda, Alexis Figueroa, Guillermo Valenzuela, Jaime Lizama, Álvaro Leiva y Manuel Eduardo Pertier, es un texto abierto que incluye desde reseñas críticas sobre teoría literaria y del arte, hasta artículos sobre cine y música, pasando por fotografías, cuentos, entrevistas y, sobre todo, análisis y creación poética.

Si hay que hablar de poesía y escena chilena en *Piel de Leopardo*, se tiene que partir citando el artículo “Ciudad poética en la transición chilena”, de Luis Ernesto Cárcamo-Huechante, aparecido en el número especial sobre revistas de la *Revista de Crítica Cultural*. Aquí, la relación de la poesía con el entorno neo-modernizador de la urbe santiaguina se invoca a través de la figura del leopardo, que opera como símbolo del *extrañamiento* del poeta en la ciudad, equivalente a “aquella figuración del poeta-cisne realizada por Charles Baudelaire, en medio de la moderna y modernizadora experiencia citadina del París de mitad del siglo diecinueve” (Cárcamo-Huechante 52). Mientras que el cisne del poema “Le cygne” opera como metáfora de la “nueva realidad del poeta en cuanto especie en peligro de extinción dentro de la urbe moderna [...], [e]l leopardo de la revista chilena se inserta en un registro análogo, en la medida en que se vuelve una entidad extraña al paisaje urbano de fines del siglo veinte” (*op. cit.*). La analogía cisne/leopardo hecha por este académico no es antojadiza, pues precisamente la relación entre la ciudad y el poeta es una de las temáticas tratadas en los cinco números de la revista. Baudelaire aparece citado directamente desde el primer número con el artículo de Miguel Vicuña “Doble ciudad. Notas sobre un poema de Baudelaire” (*Piel de Leopardo* no. 1, 16–17), y también, indirectamente, a través de la semántica escogida para ciertos artículos. Por ejemplo, cuando Jesús Sepúlveda entrevista a Claudio Giacconi se refiere a él en términos de un “paseante” (*Piel de Leopardo* no. 3, 20),

20 La revista supuestamente se llamaba *Entregas de plancha*, al parecer denominada así como un homenaje al pintor dadaísta Man Ray y su obra *Cadeau*, en la que se ponía en duda la utilidad de los objetos al poner clavos en el lugar donde la plancha servía para alisar la ropa.

mientras que el mismo Cárcamo, quien también participó en la revista como colaborador, crea el sustantivo “errancia” para hablar de la escritura de Álvaro Mutis (*Piel de Leopardo* no. 2, 6). En ambos casos, las palabras entre comillas nos acercan subrepticamente a la figura del flâneur, citado, como bien lo detecta Cárcamo, en una crítica de Guillermo Valenzuela al poemario *Pena de Extrañamiento* de Enrique Lihn, en el que se recorre “el cuerpo particular de tres ciudades: New York, Barcelona y Santiago de Chile. [...] [E]n relación a la figura del flâneur baudeleriano [que], [...] se expande, se multiplica y se anula en el registro de la ciudad” (*Piel de Leopardo* no. 1, 7).

Al elegir la figura del leopardo, lo que en realidad se hace es simbolizar a este poeta extraño. El tardío gesto romántico de los autores se evidenciaría en la relación de estos con el canon poético nacional. En los cinco números, se incluyen creaciones de poetas emergentes o poco conocidos como Mario Romero, Víctor Hugo Díaz, Isabel Larrain, Ángel Escobar y Egor Mardones, entre otros, a la vez que textos críticos sobre poetas cuyas relaciones vitalistas con la poesía remiten a la correspondencia entre arte y vida. En varios artículos se menciona los registros de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Rodrigo Lira, Enrique Lihn, Charles Bukowski y el recién comentado Juan Luis Martínez, con lo cual se descubre la huella espectral de los “poetas (*sic*) maudits” (Cárcamo 53), un tipo de escritor y una condición que no eran validados por la visión de la Nueva Narrativa. En *Piel de Leopardo*, al contrario, lo que se busca es usar la tradición pero reactualizándola, tal como ocurre en el número tres de la revista cuando se cita un texto de Gabriel Mistral. Aquí, en lugar de elegir uno de sus famosos poemas los editores optan por “Caperucita Roja”²¹, texto que no tiene el final feliz característico del cuento de hadas, sino uno horripilante, en el que la pequeña niña es devorada por el depredador.

Apropiarse también de la herencia de las vanguardias es otra estrategia con que *Piel de Leopardo* nos habla de una opción estética que busca la autonomía. Para detectar esto basta con detenernos en su primera portada, donde la imagen escogida corresponde a una mujer desnuda, tendida en medio de un prado boscoso y con una lámpara de gas en la mano izquierda. La imagen, que es una cita literal a *Étant Donnés*²², la

21 Perteneciente a la sección “Cuentos” de su poemario *Ternura*.

22 *Étant Donnés*: 1. *La chute d’eau*, 2. *Le gaz d’éclairage* (Datos: 1. *La caída de agua*, 2. *El gas del alumbrado*) es un diorama que fue instalado en el Museo de Arte de Filadelfia en 1968, dos años después de la muerte del artista, y que se mantiene allí hasta nuestros días. Se trata de una vieja puerta de madera estilo español que posee dos pequeños agujeros a través de los cuales el espectador puede ver parte del cuerpo desnudo de una mujer tendida sobre la maleza. Este

última obra de Marcel Duchamp, realizada entre 1946 y 1966, inquieta. El cuerpo desnudo se encuentra iluminado sobre un pastizal denso, oscuro, que contrasta con el claro cielo que sirve de fondo. La elección de este diorama²³ en el número inaugural no es antojadizo y marca la línea editorial de la revista, pues el trabajo de este artista resultó ser la vía para una estética nueva y subversiva que negaba toda vinculación con grupo artístico o tendencia alguna y que, además, criticaba el arte como institución y fulminaba la idea de una obra y de un artista sacralizados. Desde este punto de vista, es el espectador quien hace la obra y es precisamente esto lo que ocurre con *Étant Donnés*, montaje al que sólo se puede acceder a través de los agujeros de una pesada puerta de madera. Lo real de esta escena es precisamente su irrealidad, la extrañeza que causa en el espectador, “la farsa de construir una escena [...] cuya verdad está en el engaño... y en el rendimiento (visual) de la apariencia” (Arqueros 11). A través de esta primera portada, *Piel de Leopardo* ocupa un lugar específico en el campo artístico-literario, apoderándose de la herencia vanguardista europea para resituar el discurso nacional. La misma revista sería como esa puerta, en la que finalmente es el lector-espectador quien construye el texto.

Por último, esta autonomía recién mencionada estaría asociada a las estrategias publicitarias y de distribución de la revista. *Piel de Leopardo* sobrevivió gracias a la gestión de su propio equipo, pues vale destacar que los escasos avisajes no fueron suficientes. Entre los avisadores esporádicos se encontraban el Bar La Unión y la Editorial Cuarto Propio, además de una botillería²⁴, una tienda de ropa usada, la librería del Fondo de Cultura Económica, el Bar-Restaurant La Tecla, el café La Pérgola de La Plaza, la Librería Mímesis, Artesanías Nehuén, la Feria del Disco, el libro-café La Tasca Mediterránea, la librería Latinoamericana, la Universidad Arcis y la Librería Mil Novecientos. Se trata siempre de los mismos avisadores pero que aparecen dispersos en los cinco números. Sumado a estas entradas, *Piel de Leopardo* se editó gracias al aporte de sus miembros, al de algunos amigos y a las suscripciones que mantenían en distintas ciudades. Sin embargo, será en el tercer y quinto número cuando el respaldo institucional se

cuerpo, de piernas abiertas y al cual no se le puede ver el rostro, llama la atención no sólo por su erotismo sino también porque su sexo se haya desplazado hacia su costado izquierdo.

23 Según la definición otorgada por la RAE, un diorama es una panorámica de lienzos transparentes y pintados por ambas caras, lo que genera un efecto visual en que, gracias a la luz, se logra ver en un mismo lugar dos objetos distintos.

24 En el segundo número se encuentra la publicidad de una botillería en Bellavista. Lamentablemente sólo se puede leer “Botillería El” (39), pues falta el resto de la página. Nuestra edición fue examinada de los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile.

amplíe. El número tres de la revista contó con el aporte del Fondo a Iniciativas Culturales de la Secretaría de Comunicación y Cultura²⁵ y del Instituto de la Juventud, mientras que el quinto, correspondiente al período '94-'95, el más extenso en cantidad de páginas²⁶, se financia con el aporte del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación. Lamentablemente luego de este volumen la revista no vuelve a aparecer, pues los proyectos de sus editores no hicieron posible la redacción de un nuevo número. No obstante, *Piel de Leopardo* revive en formato electrónico entre los años 2000 y 2008, con Jorge Lagos Nilsson a la cabeza, pero ahora con otros intereses, orientados al debate latinoamericano y a la difusión de un pensamiento crítico localizado que busca poner en diálogo la pregunta sobre nuestras culturas y su inserción en el mundo global.

Conclusiones

Durante los primeros años de la transición a la democracia, el pensamiento literario que había alcanzado hegemonía era aquel que se amoldaba mejor a las coordenadas ideológicas de la época y que resultaba ser una herencia de la dictadura militar y de sus políticas neoliberales. Para algunos grupos, como resulta ser la Nueva Narrativa encabezada por el escritor Jaime Collyer, la literatura pareciera ser un producto que se vende a las editoriales para que éstas a su vez la vendan a los consumidores en una cadena en que lo más importante pareciera ser posicionarse en los puestos que las instituciones literarias ofrecen. La efervescencia de esa época, tanto en lo económico como en lo cultural de la realidad chilena, está permeada por un discurso militar y monetario casi inocente frente al cual la revista *Piel de Leopardo* responde críticamente con un objetivo claro, exponer “la mirada más bien desplazada y desjerarquizada de un sujeto que hace crítica en un espacio cultural peligrosamente vacío, sin interconexiones o redes posibilitadoras de diálogos” (Jaime Lizama 27).

Centrados en la figura del poeta-leopardo como sujeto crítico que recorre la ciudad, el modo de intervenir de la revista

era político en su sentido de ruptura y disensión, asumiendo una perspectiva callejera que centraba la ciudad como espacio de enunciación. [...] En tal sentido, desplazamos las temáticas

25 Entidad, aquel año, bajo el mando de la Secretaria General de Gobierno.

26 Este número tiene 51 páginas.

de interés oficial y académico (la memoria, la democracia, la utopía, los DD.HH., etc.) a un área de mayor vitalidad e interés inmediato; la calle, la música y la fotografía, por ejemplo. (Jesús Sepúlveda en entrevista)

Vale destacar que el interés por crear un sujeto crítico que tensione los espacios de la cultura se hace presente en todos los números de la revista, pero sobretodo en el cuarto, donde se incluye un dossier sobre la crítica literaria a cargo de Jaime Lizama. Con la inclusión de este documento la revista nuevamente toma posiciones en el campo literario a partir de una polémica iniciada por la revista *Simpson Siete*, de la Sociedad de Escritores de Chile, y continuada en el suplemento “Literatura y Libros” del diario *La Época*, en octubre de 1993, en relación a la necesidad e importancia de la crítica literaria en el medio nacional, sus fallas y sus aciertos. Mencionamos esta polémica porque la mirada que *Piel de Leopardo* tiene sobre la crisis de la cultura crítica en nuestro país se corresponde con la postura que ella asumía frente a la Nueva Narrativa. A la hegemonía denunciada con respecto al fenómeno Planeta, es posible agregar en futuros análisis sobre esta revista una interpretación de la crisis de la cultura desde el prisma de la crítica y la falta de espacios para ejercer otros paradigmas literarios y culturales ajenos a la jerarquía oficial, posturas que entienden la cultura desde un arquetipo monológico y mercantil, y que niegan la posibilidad de unir fronteras textuales. Posiciones literarias contra las cuales *Piel de Leopardo* despliega todas sus estrategias de escritura y de creación, apostando por un arte heterogéneo y relativamente autónomo que incluya a aquellos escritores que el campo desplaza hacia los extremos, extremos que para la revista tienen tanto o más valor que el centro.

Bibliografía

Bibliografía revistas

Piel de Leopardo, (1992), nº 1, agosto, Santiago, Chile.

_____. (1993), nº 2, enero, Santiago, Chile.

_____. (1993), nº 3, junio, Santiago, Chile.

_____. (1993), nº 4, diciembre, Santiago, Chile.

_____. (1994), nº 5, octubre, Santiago, Chile.

Bibliografía crítica

- Arquero, Gonzalo. "Como basura en el ojo. (Nota sobre la portada de *Piel de Leopardo* N°1)". *Piel de Leopardo*, n° 2, ene.-mar, Santiago, pp. 10-11. (1993).
- Bianchi, Soledad. "De qué hablamos cuando decimos Nueva Narrativa chilena". *Nueva Narrativa chilena*. Ed. Carlos Olivárez. Santiago de Chile: LOM, 1997, pp. 29-34.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cárcamo-Huechante, Luis E.). "Ciudad poética en la transición chilena". *Revista de Crítica Cultural*, n° 31, 2055, junio, Santiago, pp. 51-57.
- _____. "Alvaro Mutis y su épica de la errancia". *Piel de Leopardo*, 1993, n° 2, Ene-mar, Santiago, pp. 6-7.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Collyer, Jaime. "Casus Belli o todo el poder para nosotros". *Apsi*, n° 415, 1992, febrero-marzo, Santiago, pp. 40.
- Díaz Eterovic R. Muñoz Valenzuela D. *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena* (Antología). Santiago de Chile: Editorial Mosquito, 1992.
- _____. *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*. Santiago de Chile: Editorial Sin Fronteras, 1986
- Eltit, Diamela. *Mano de Obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.
- Franz, Carlos. "Nueva Narrativa, viejas picas". *Nueva Narrativa chilena*. Ed. Carlos Olivárez. Santiago de Chile: LOM, 1997, pp. 107-113.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universitarias, 1972.
- Hidalgo, Daniel. (2009). "Esbozo de biografía". *Borradores de Juan Luis Martínez*. Web. 20 ago. <<http://borradoresdejlm.blogspot.com/search/label/biografia>>.

- Jameson, Fredric. "El posmodernismo y el pasado". *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trad. Esther Pérez. Buenos Aires: Taurus, 1994.
- Lizama, Jaime. "Dossier crítica". *Piel de Leopardo*. N° 4. Diciembre de 1993 – Marzo de 1994, Santiago, pp. 27-32.
- Moulian, Tomás. *Chile actual o anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- Otano, Rafael. *Nueva crónica de la transición*. Santiago de Chile: LOM, 2006.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (21a. ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- Sepúlveda, Jesús. "Entrevista: Claudio Giacconi o el desasosiego del paseante". *Piel de Leopardo*, n° 3, agosto, Santiago, 1993, pp. 20-22.
- _____ *Piel de Leopardo: 14 años después*. Entr. Macarena Silva. México, 2009, Sept.
- Valdivieso, Jaime. "La subversión lógica de la *Nueva Novela* de Juan Luis Martínez". *Piel de Leopardo*, n° 1, 1992, agosto, Santiago, pp. 6.
- Vicuña, Miguel. "Doble ciudad. Notas sobre un poema de Baudelaire". *Piel de Leopardo*, n° 1, 1992, agosto, Santiago, pp. 16-17.

La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra¹

The Consciousness of Laughing at Oneself: Metafiction and Parody in *Bonsái* of Alejandro Zambra

Por Macarena Silva C.

Pontificia Universidad Católica de Chile
mpsilvac@uc.cl

En este artículo se analiza la metaficción y la apropiación de la literatura que se realiza en la novela *Bonsái* de Alejandro Zambra. Ambas estrategias parodian ciertos tópicos literarios que son trasladados desde el París del siglo XIX a Santiago de finales del siglo XX. Además, ellas evidencian el fracaso de la idea de que la literatura completa y enriquece la vida de quienes la leen. En *Bonsái* se enfatizan los procesos de escritura por sobre los tipos definidos de situaciones y personajes.

Palabras clave: ficción, metaficción, autoengaño.

The aim of this article is to analyze the metafiction and appropriation of literature which take place in *Bonsái*, by Alejandro Zambra. Both strategies parody several literary topics which are shifted from nineteenth century Paris to Santiago (Chile) at the end of the twentieth century. Besides, these strategies substantiate the failure of the notion that literature completes and enriches the life of its readers. In Zambra's novel the writing processes are emphasized to the detriment of clear-cut events and characters.

Keywords: metafiction, parody, self-deception.

Fecha de recepción: 4 de agosto 2006
Fecha de aceptación: 3 de julio de 2007

¹ Este trabajo es parte del Proyecto Fondecyt 105005 "Memorias del 2000: narrativa chilena y globalización" a cargo de la profesora Rubí Carreño.

Cuando los lectores de la revista *Cormorán*, editada por Germán Marín y Enrique Lihn entre 1969 y 1971 bajo el sello de la Editorial Universitaria enviaban excitadas cartas en respuesta a la polémica columna de Monsieur Pompier, no sospechaban que tras esa firma se escondía un personaje apócrifo que comenzó como caricatura y finalizó encontrando lugar en la vida real de uno de sus creadores. Suerte de alter ego de Lihn, Gerardo de Pompier nació con un afán paródico que buscaba desarticular los discursos concernientes a las más diversas situaciones políticas y socioculturales del Chile de esa época, pero que además sirvió al poeta para poner en escena uno de los temas centrales de su escritura, la relación entre sujeto literario y el autor y la transformación del uno en el otro, viceversa incluido. Si el Autor Desconocido –como lo tildaban por ese entonces los medios– tomó el púlpito y la voz de Enrique Lihn para aparecer en escena a la mitad de un *happening* en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura el año 77, será el poeta quien terminará por apoderarse del sombrero, la levita, los bigotes y la pose de su personaje, a quien tiempo después deberá despedir en un solemne y pomposo discurso funerario.

La alusión a este poeta chileno, hoy todo un personaje en las letras nacionales, es para referirnos a otro poeta y además crítico literario, Alejandro Zambra (1975), que en su primera novela, *Bonsái* (Anagrama, 2006), problematiza las relaciones entre ficción y realidad desde el recurso literario de la metaficción. La trama es sencilla; se trata de dos estudiantes de literatura, Julio y Emilia, cuyas vidas se van armando acorde a la lectura de diferentes autores, desde Mishima, pasando por Flaubert, Proust y otra serie de nombres conocidos. No obstante, la historia de ambos llega a su fin con la lectura de un cuento de Macedonio Fernández en el que una pareja, que decide cuidar una plantita símbolo de su amor, también decide perderla entre otras iguales; debido al temor que les causa la posible muerte de la planta, con la pérdida también viene el desconsuelo de no poder reencontrarla. Años después Julio escribirá una novela titulada *Bonsái*, en la que un hombre se entera de la muerte de una polola de juventud, y se encierra en su habitación a cuidar uno de estos árboles en miniatura como un homenaje a su amor nunca olvidado.

Bonsái se vuelve escritura de la escritura, la novela que el personaje de ficción escribe pero que llega a las manos de nosotros sus lectores desarticulando los límites convencionales entre lo real y lo ficticio. En ella la metaficción y la apropiación de la literatura que realizan los personajes son estrategias que parodian ciertos tópicos literarios y que evidencian el fracaso de la idea de que la literatura completa y enriquece la existencia de quienes la leen.

La metaficción entendida como la ficción que de modo autoconsciente alude a su condición de artificio, esto es, la que incluye dentro de sí "un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa" (Orejas 32) es una estrategia de la llamada novela posmoderna, novela que según autores como Linda Hutcheon y Néstor García Canclini pone énfasis en los procesos más que en los tipos definidos de situaciones y personajes, desafiando los juicios esencialistas, las certezas y los conceptos de autonomía y trascendencia². La novela metaficticia explora los aspectos formales del texto, cuestionando los códigos del realismo narrativo y llamando la atención al lector sobre su condición de obra ficcional, "revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria" y siendo sus aspectos más destacados "la autoconciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad" (Orejas 113), conceptos que encontramos sin duda en la obra de Alejandro Zambra.

Si se entiende que la literatura es ficción y la ficción es sinónimo de simulación y fingimiento, de obras que, sean o no noveladas, tratan de hechos y personajes posibles, en mundos posibles e imaginarios, *Bonsái* de entrada nos advierte su condición de artificio, porque "[a]l final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura" (13), es decir, invención de un narrador que resultará ser el mismo protagonista y que en un tono casi peyorativo señala que "el resto", vale decir 'lo que sobra', es lo que va a contar, una novela de "capítulos cortos [...] [de esas] que están de moda" (64) como plantea casi en el mismo tono otro de sus personajes. Al parecer la única certeza que el lector posee es que "al final ella muere y él se queda solo", porque incluso los nombres de los personajes son producto de un acuerdo entre quien cuenta la historia y el que la lee, acuerdo que se sella con un "pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama y se sigue llamando Julio" (13).

A lo largo de la breve narración, caracterizada por ser una prosa fría que denota una cuidada elección y disposición de las palabras, todo lo que en ella hay apunta a este carácter ficcional, que es lo que revela al fin la estrategia metatextual al cristalizar sus procesos creativos. El fingimiento y el engaño cruzan la relación de los protagonistas quienes se unirán por lo que no leen y se separarán por lo que efectivamente llegan a leer. Desde un comienzo la relación está contaminada por la mentira, cuando con impostada intimidad se confiesan haber leído los

² Una definición de novela posmoderna basada en los planteamientos de ambos autores puede encontrarse en la tesis de Pura Ortiz *Parodia de género y sátira política en la novela Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, en la cual la autora profundiza además en la noción de parodia propuesta por Linda Hutcheon, la cual será fundamental para entender el porqué del uso de la metaficción en *Bonsái*.

siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. Desde allí en adelante todo será un simulacro de complicidad, de “dispersar frases que parecen verdaderas” (25), de anularse y disimular las diferencias para recrearse desde la literatura y formar un bulto, una masa informe e indiferenciada que los sitúa –bajo su óptica– en un lugar preferencial, el espacio de las letras, un espacio que los hace mejores que ‘el resto’, “ese grupo inmenso y despreciable” (26) que en la narración apenas aparece dibujado.

Pero este espacio de la literatura en *Bonsái* adquiere connotaciones paródicas, es decir, la de ser un texto que imita críticamente a otro texto preexistente por medio del recurso de la ironía (Ortiz 15), con el fin de desafiar desde dentro de las mismas bases aquello que critica. Así, si en la novela de Zambra se reconoce toda una tradición literaria que los personajes leen, la pregunta es cómo la leen, de qué forma como estudiantes de literatura y cómo lectores entienden y se apropian de esa tradición desde Santiago de Chile a finales del siglo XX, y es acá donde caben la ironía y el humor. Con una actitud que finalmente evidencia ser bastante conservadora, tanto Julio como Emilia son una suerte de intelectuales esnob que toman al pie de la letra los lugares comunes de la literatura, porque ambos pertenecen al grupo de “los jóvenes tristes que leen novelas juntos, que despiertan con libros perdidos entre las frazadas, que fuman mucha marihuana y escuchan canciones que no son las mismas que escuchan por separado” (40), jóvenes que cuidan cada una de sus palabras y las exponen como si fuesen frases trascendentes, personajes que se cuidan de tener “amistades vulgares” (74) y tienen horror de caer en lo corriente. Sin embargo, desde un comienzo la torre de marfil sobre la que se creen se halla derrumbada, y el espacio de la literatura encuentra su sitio al final de la casa, en la pieza de servicio en que Julio y Emilia se unen por primera vez.

La pieza de servicio³, comúnmente la pieza ‘del fondo’, ha formado parte del imaginario nacional como el lugar marginal en el que el patrón concreta sus fantasías sexuales en el cuerpo de la doméstica. Desde la fantasmagórica habitación de Juana en *Juana Lucero* de Augusto d’Halmar, pasando por el tétrico cuarto de la Peta Ponce en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, hasta la despojada habitación de Gloria en *Mano de Obra* de Diamela Eltit, este ha sido el lugar donde la mujer se transforma en empleada de ‘todo servicio’, el espacio en el cual circula el deseo prohibido e inconfesable que demarca la

³ El tema de ‘la pieza de atrás’ en la literatura chilena ha sido tratado por Rubí Carreño en su texto “Eltit y su red local/global de citas: rescates del fondo y del supermercado” en el libro de Bernardita Llanos *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/ Denison University, 2006.

frontera entre la esposa y la querida, el sitio en el que se ejerce otro tipo de poderes⁴, pero también en el que se concibe al huacho, ese personaje que ha poblado otras tantas páginas de nuestra literatura. Es justamente en esta pieza de servicio donde Julio y Emilia duermen por primera vez y si bien el narrador relata con bastante humor que a Julio le hubiese gustado compartir cuarto con alguna de las mellizas 'Vergara', rápidamente se resigna a compartir habitación con esta muchacha que carece de apellidos aristocráticos, pero con la cual compartirá sus fantasías sexuales, emocionales y literarias y que se transformará "oficialmente, en el único amor de su vida" (21).

Pero el amor que nace entre ambos está condenado al fracaso, así como Julio está condenado a la seriedad como sino trágico que intenta torcer. Digno de tragedia griega, el protagonista busca pasar su vida en la espera estoica de "aquel inevitable día en que la seriedad llegaría a instalarse para siempre en su vida" (16), porque ella es sinónimo de peligro y por eso se escabulle de las relaciones serias, aunque no de las mujeres, hasta que Emilia –y por tanto 'ese día' fatal– llega a su vida y consuman el acto sexual en el cuarto de atrás.

La fantasía erotizada de la prostituta baudeleriana también encuentra cabida en las páginas de *Bonsái*, como "el regalo especial" que volviendo a entroncarse con la tradición literaria chilena⁵ sirve al mismo tiempo para evidenciar la violencia intrafamiliar y el doble estándar social que nuevamente hacen patente el engaño como *leitmotiv* dentro del texto. A los escapes de brutalidad paterna sigue el "período conocido como periodo de arrepentimiento del padre" (21) cuya consecuencia es el desprendimiento económico que intenta tapar las huellas y que por supuesto desvía la atención del hijo, y por qué no su frustración, hacia el cuerpo de la prostituta. El doble estándar se aborda a la vez con bastante comicidad desde la prostituta misma, pues Isidora "deja en claro que ya no era lo que se dice una puta, una puta-puta: ahora, y esto procuraba siempre dejarlo en claro, trabajaba como secretaria de un abogado" (20). Secretaria o no, esto no quita que accediera a atender a Julio y que "fugazmente enternecida por el joven lector que vestía de negro, lo tratara mejor que a los otros convidados, lo consentía, lo educaba en cierto modo" (21). Prostituta y madre a la vez, fuente de placer y de ternura, Isidora se incorpora al mundo de la fantasía de su joven admirador y muestra un mundo degradado en

⁴ Porque además del poder masculino que se ejerce sobre el cuerpo de la doméstica, allí también emergen saberes y poderes que vienen desde lo subterráneo y lo marginal, lo que está excluido de los discursos oficiales.

⁵ Rodrigo Cánovas ha sido quien ha trabajado el espacio del burdel en la literatura en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: Lom, 2003.

el que se erotiza el imaginario del poeta perdido en cuyo mundo la sexualidad y la muerte se encuentran conectadas y degradadas.

Estas mismas referencias a ciertos tópicos literarios se verán parodiadas en el traslado que el narrador y los mismos personajes realizan del París de comienzos del siglo XX a Madrid y Santiago *ad portas* del siglo XXI. Años después de finalizar la relación con Julio, Emilia parte a Madrid donde vive en unos suburbios que recuerdan los pasajes benjaminianos, entre prostitutas y homosexuales, al parecer convertida en una drogadicta sin ningún motivo que justifique su adicción, pálida, delgada, ojerosa y nuevamente vestida de negro en contraste con su rubenesiana amiga Anita, quien viaja para un reencuentro y termina casi pagándole a Emilia para no sentirse culpable por el hecho de solo querer escapar de ese infierno citadino. Y es que en una clara explicación en que se reitera cómo estos personajes se toman literalmente la ficción, Emilia le confiesa a su amiga: "Estás igual, sigues siendo así, así como eres. Y yo sigo siendo así, siempre he sido así, y quizás ahora voy a contarte que en Madrid he llegado a ser aún más así, completamente así" (58). Lo mismo le pasará a Julio al final de la novela, que terminará sentado en la parte trasera de un taxi sin un rumbo fijo y recorriendo las calles santiaguinas en completo estado de shock, sin poder articular palabra, cuando se entera de que Emilia ha muerto –a la manera de las heroínas folletinescas–, suicidándose en el metro, otro de los espacios de la modernidad.

Conocida es la teoría de que las ficciones esconden una verdad secreta, en tanto ayudan al ser humano a transformar su realidad, no cambiándola de modo literal, sino transformándola en el plano de las emociones y fantasías de quien las lee. En el ensayo "La verdad de las mentiras" Mario Vargas Llosa expone con claridad estos planteamientos y señala que la ficción enriquece y completa la existencia, en tanto esta se expresa como una carencia y en tanto la condición propia de los hombres es la de desear y soñar aquello que no se puede ser. La lectura de la ficción aplaca esta insatisfacción y permite al que lee salir fuera de sí, aunque sea ilusoriamente, perspectiva que se afirma en los protagonistas de la novela de Zambra. La realidad de Julio y de Emilia es anodina, casi no hay nada que decir que no se encuentre al interior del ámbito literario, en el que descubren que pueden vivir más plenamente porque este los ubica por sobre el resto de los demás mortales, pero para ellos no se trata solamente de leer sino de vivir la fantasía transportándola al plano de la realidad. Todo empezó como un juego, con la teatral parodia de un poema del modernista Rubén Darío, pero de ahí derivó en una enfermedad en donde la lectura se automatiza y se necesita como un estimulante para hacer funcionar la relación, de este modo, los jóvenes precisan de una cita que los inspire, que los 'caliente' antes de follar, como se dice en España,

porque para Emilia –en su actitud conservadora– son demasiado jóvenes para hacer el amor y en Chile, si no se hace “el amor sólo [se] puede culear o culiar” (15).

Con la lectura de “Tantalia”, cuento de Macedonio Fernández, la relación de ambos empieza a decaer. “El mundo es de inspiración tantálica” es lo que dice uno de los precursores de la vanguardia argentina, con lo que se afirma esta insatisfacción de los personajes zambrianos y de los personajes del cuento, quienes se sienten tentados a alcanzar una felicidad a la que no pueden acceder porque viven su realidad de manera absurda, simbolizando su amor en una planta que ellos mismos terminan desechando por cobardía. La cita al cuento de Fernández remite a Tántalo, personaje de la mitología griega que, por burlar a los dioses y regresar del Hades, es condenado a sufrir hambre y sed eternas, pese a tener la comida y la bebida a su disposición. La lectura del cuento en *Bonsái* marca el quiebre de la relación amorosa entre Julio y Emilia, a pesar de que ambos intentan prolongarla imaginando, e incluso protagonizando, escenas que harán ‘más triste y más bello’ el desenlace. La pareja termina así ficcionalizándose conscientemente dentro de la ficción de la que ellos mismos forman parte.

Si la lectura de novelas para el autor de “La verdad de las mentiras” es una forma de afirmar la soberanía individual y preservar un espacio de libertad, pareciera que los protagonistas de *Bonsái* se encuentran atrapados más que liberados por ella, pues se automatiza el gesto y la literatura se adopta como pose y como evasión, como máscara que intenta ocultar su realidad. Emilia se deja silenciar por Andrés frente a sus colegas porque en su ficción este es su marido y ella piensa que lo lógico es que un marido haga callar a su esposa si piensa que esta debe callarse, y todo para alimentar otra farsa que deja al descubierto su mentalidad burguesa, la de que está casada⁶. Algo similar ocurre durante el matrimonio de Anita, pues Emilia no se deja besar no porque no le guste su compañero de baile, sino porque “no le gustaba ese tipo de música” (48), refiriéndose despectivamente a la cumbia, algo que por supuesto no quiere mezclar con sus gustos de alta cultura.

Pero será en otra escena donde se explicita la naturaleza lúdica de la ficción y cómo ella desborda sus propios límites para alcanzar la vida de los personajes. Cuando se llega a la lectura de *Madame Bovary* el narrador realiza una hermosa descripción de cómo los jóvenes de

⁶ Esta farsa involucra también otro conflicto que no será tratado aquí, pero que vale la pena mencionar, a saber, cómo se inserta el intelectual en el campo laboral y cuáles son los costos y las garantías de aquello.

Zambra sacan a Emma de su mundo ficticio y la transportan a Santiago de Chile de finales del siglo XX, en una versión incluso mejorada a la hora de "follar". Ahora sus amigos se clasifican según se parezcan a Emma o a Charles y ellos mismos aspiran a quedarse en el plano de la fantasía cuando no quieren parecerse al pueril doctor. El cuarto en que se resguardan por las noches se convierte entonces en el carruaje blindado de Emma que recorre una ciudad "hermosa e irreal" (36), el lugar de la literatura, donde ambos se encierran y ocultan de la mirada de los demás, del pueblo. Pero la lectura de *Madame Bovary* se abandona cincuenta páginas antes de que termine la historia, porque, claro, llegar al final implica el cruel choque con la realidad y el atroz suicidio de la heroína; por supuesto, no les irá mejor con Chéjov, en quien buscan refugio posteriormente.

La imposibilidad de las certezas y la confusión entre realidad y ficción se explora recurrentemente en la escritura cuando el narrador incluye palabras como "quizás", "al parecer" o "quedemos en que pasó esto y no lo otro", afirmaciones con las que incluso se pone en duda su propio conocimiento de los hechos, mientras que la parodia y la autoparodia alcanzan su punto máximo dentro de la novela justo cuando los jóvenes efectivamente leen *En busca del tiempo perdido*, impostando con voz afectada una no sentida emotividad en cualquiera de los pasajes "que parecían especialmente memorables", y resalto el 'parecían', porque como ellos se sienten intelectualmente superiores los pasajes memorables se los saltan: "el mundo se emocionó con esto, yo me emocionaré con esto otro" (37). El narrador extrae la frase en que la lectura de ambos jóvenes se detuvo, exactamente en la página 372 de *Por el camino de Swan*, e inmediatamente se encarga de desbaratar todo intento interpretativo por parte del lector, recordándole que "[e]s posible pero quizás sería abusivo relacionar este fragmento con la historia de Julio y Emilia. Sería abusivo, pues la novela de Proust está plagada de fragmentos como ese" (39). Quien narra se burla del lector, pero también del crítico –y recordemos que Zambra lo es– que cual detective busca descifrar todas las pistas posibles para darle un sentido a la obra, y porque *Bonsái* en cierto modo también está repleto de ese tipo de fragmentos, de aquellos que parecen ser "verdades absolutas". Finalmente el texto recuerda su carácter de artificio premeditado en donde es el narrador quien de la misma forma que hace aparecer y desaparecer arbitrariamente a los personajes según sirvan a los protagonistas, puede incluir o no a su antojo los datos que desee, y la tomadura de pelo es mayor cuando un poco más adelante plantea que Julio y Emilia quedaron "en la página 373, y el libro permaneció desde entonces abierto" (41).

Pero el libro que no termina de leerse también nos plantea un enigma, pese a que el narrador pueda burlarse de este gesto interpretativo.

La obra abierta implica la polisemia de la interpretación así como las posibilidades de su escritura, pero por otro lado la idea de que los personajes no terminaron de leer la vida de Swan, quien se queda en su juventud fijado temporalmente como el personaje de Kawabata que aparece en el epígrafe y como los protagonistas zambrianos que no terminan de crecer y se estancan en una juventud que se vive más como una estética que como una edad, recordándonos el mito de los jóvenes poetas malditos tematizado por Rimbaud y los simbolistas.

La artificialidad de la obra literaria es la constante que aparece durante toda la novela, aquella que en palabras del mismo autor "podría leerse como el resumen de una novela, así como el bonsái es el resumen de un árbol" (Matus web), en donde el narrador como una suerte de jardinero poda todo lo que esté de más en la edificación del texto. El develamiento del proceso constructivo se muestra como la puesta en escena de una mentira que debe completarse hasta llegar a convertirse en *Bonsái*, la novela que Julio escribe y que adelanta su propio destino para exponer una vez más cómo el personaje vive literalmente lo que lee, en un juego tautológico en que él se vuelve narrador y creador de sí mismo con una conciencia narrativa plagada de guiños humorísticos, la ironía es evidente cuando el narrador refiriéndose al protagonista señala que "[a]lguien debería subirle el volumen" (64) o que Julio ríe porque "le hace gracia estar ahí, trabajando de personaje secundario" (66).

Solo, viviendo con los remanentes de una tarjeta de crédito de su padre, realizando clases de latín a la hija de un intelectual de derecha y viviendo en el subterráneo de un edificio en Plaza Italia –lugar que polariza la ciudad en clases sociales, pero que también forma parte del imaginario bohemio-intelectual–, este ex estudiante de Literatura de la Universidad de Chile parece ser un completo fracasado, ya que la lectura solo lo ha llevado a replegarse en sí mismo, al interior de una trinchera subterránea desde donde observa los pies de los transeúntes, los zapatos que conectan a cada cual con la superficie de cemento, lo concreto de lo cual Julio intenta huir. La caricatura del protagonista acentúa la veta cómica del texto en su relación afectiva con María, su vecina de cuarenta o cuarenta y cinco años, que vive sola y lee a Sarduy⁷, y quien por estos motivos al parecer, según él, es lesbiana. No obstante, la fantasía de Julio, quien está a punto de imaginarse a sí mismo como mujer para "chupar no lo que chuparía

⁷ Nótese cómo el narrador va dando una serie de pistas que ponen en el tapete el tema de la ficción como fingimiento. La lectura de Sarduy no parece ser casual, en tanto sirve para caricaturizar al protagonista, pero también para hacer dialogar *Bonsái* con las ideas del escritor cubano, en cuya obra los temas de la simulación, el travestismo y la máscara son transversales.

un hombre sino lo que chuparía [la] mujer que él cree que ella imagina”, se desmorona cuando María lo saca de sus ensoñaciones para devolverlo a la realidad con crudo e impositivo: “Métemelo de una vez” (72).

Junto con el comienzo de esta relación afectiva, en la que María es una versión más de Emilia –a quien también se le achacaban algunas aventuras lésbicas–, se inicia la escritura de *Bonsái*, ya sea como una forma de salir de la soledad y el anonimato en que vive Julio dentro del corazón mismo de la capital, o como una forma de darse un protagonismo que se le escapa de las manos y que debe ir completando frente a los ojos de María hasta convertirse en novela. Julio le relata a esta profesora de inglés el texto que debe transcribir para Gazmuri y cuyo título ‘ambos’ deben discutir, se trata de la historia de un hombre que por radio se entera de la muerte de una polola de juventud a la que nunca pudo olvidar y con la cual cuidaban una plantita de amor, un bonsái. Pese a que finalmente Julio no es contratado para el trabajo, este continúa con la ficción sin decirle nada a María y comienza a escribir el texto de Gazmuri, a la manera de Gazmuri, fingiendo su caligrafía e incluso para acentuar el dramatismo borroneando párrafos y derramando café sobre las hojas del cuaderno Colón, la misma marca de los borradores del verdadero novelista, pero ahora en el Santiago del siglo XX. Ya no son las lágrimas del personaje flaubertiano que finge su amor las que caen sobre la escritura, sino las manchas del trabajo intelectual que denuncian el engaño. El personaje se inventa una vida de escritor como medio para entrar a la tradición que él mismo cita y la mentira de su escritura se le va haciendo realidad en “una novela que ya no sabe si es ajena o propia, pero que se ha propuesto terminar, terminar de imaginar al menos”. No obstante, el simulacro nuevamente sale a la luz pues si bien su novela se titula *Bonsái*, al terminar el manuscrito que obviamente destinará a una de sus musas, porque es “el regalo de despedida o el único regalo posible para María” (76), el narrador continuará acentuando la invención, al enviarlo a Madrid, donde se ha ido su vecina, con el título de la novela de Gazmuri, *Sobras*, y no con el propio, como si su escritura fuera eso, aquello que sobró de la versión original.

“Un enfermo de gravedad/ se masturba para dar señales de vida” (78) son los versos de Enrique Lihn citados por un crítico literario dentro de la novela para sintetizar el conflicto de *Sobras*, pero que también se aplican a *Bonsái*. Finalmente Julio terminará reproduciendo a su personaje y se dedicará casi por completo a esperar el crecimiento de este árbol en miniatura, cuyo cuidado asocia literalmente al proceso de escribir, ya que la elección de la forma, de la maceta en el caso del bonsái, es “casi una forma de arte por sí misma” (86). Arte por el arte, Julio intenta hallar trascendencia en esta información de la

misma manera que el lector lo intentaba hacer con la cita a Proust, a pesar de la ya planteada idea de lo forzada, falsa y ridícula que puede resultar esa búsqueda. Y en este sentido el narrador continúa riéndose de sí mismo y señalándonos la enfermedad del protagonista; ahora Julio participará en la ficción persiguiendo el placer desde otro lugar, intentando crear vida a partir de alambres que moldeen la forma del bonsái. "El dolor se talla y se detalla" es uno de los epígrafes de Gonzalo Millán que abre la lectura y que muestra la poética del narrador, para quien la vida solo tiene sentido si alguien la "destruye" (30), vale decir, si se experimenta el dolor en carne propia, el placer asociado al sufrimiento. Ahora bien, ese dolor se talla, se crea a partir de las heridas infligidas a través de la apropiación de las lecturas literarias que protagonizan los personajes de la novela de Zambra. La planta de Macedonio fue una planta "para el dolor" (Fernández 46), de la misma manera que la planta de Julio recibe los cortes del metal que la rodea para darle su forma perfecta y del mismo modo en que para él con Emilia "toda diversión y todo sufrimiento previos [...] pasaron a ser simples remedos de la diversión y del sufrimiento verdaderos" (22).

Con una escritura que reconoce de entrada las deudas con la cultura oriental, el título, el trazado de los personajes, el epígrafe de Kawabata y los reiterados espacios vacíos muestran cómo desde lo local el narrador se va apropiando de algunos lugares de la escritura japonesa para acomodarlos a su propia escritura, y así ocurre igualmente con una serie de autores nombrados o parodiados a modo implícito. Si el texto es un mosaico de citas, una transformación y absorción de otros textos como lo plantea Julia Kristeva, entonces se entiende por qué el autor optó por la estrategia metaficcional a la hora de construir *Bonsái*. La parodia, también como una de las características de la novela posmoderna, se entronca con la metaficción en cuanto ambas muestran críticamente los procesos que toman parte en la producción de un texto literario (Orejas), y acá se alude de modo consciente a los textos literarios leídos y asimilados por la pareja protagonista, evidenciándose la intertextualidad.

Parodia de su misma escritura, *Bonsái* lo es también de una serie de géneros como el folletín o el policial, lo mismo que de los estereotipos y tópicos literarios que tanto estudiantes como profesores están citando continuamente dentro y fuera de las salas de clases. Intelectuales esnob, nadie que se relacione con las letras se salva de la caricatura que realiza el narrador, desde el vetusto novelista que escribe a mano sus historias y se 'salva raspado de la muerte', hasta el histriónico crítico y profesor que no confiesa las deudas de sus ideas y cita con descarada familiaridad a fallecidos poetas, pasando también por la editora que solo está pendiente de la reacción del público, e incluso

por los amigos más cercanos, una burguesa que solo se dedica a la reproducción y un estudiante de Derecho de la Universidad Católica que además de grosero es vulgar y antipático, o el ex pololo que genera desconfianza en Emilia porque es demasiado blanco.

Jóvenes que se pasean por los pasillos de la literatura buscando experiencias negadas o anuladas en la vida real hacen de *Bonsái* una novela muy literaria que paradójicamente termina como una novela antiliteratura, como una "historia liviana que se pone pesada" (25) cuya originalidad reside más que en el tema en el modo de contar los hechos y de apropiarse de la tradición. Metaficción y parodia que evidencian el fracaso de la literatura cuando esta es leída miméticamente, y cuando se cree que da ciertos privilegios que hacen superior al intelectual. Es cierto, no se puede negar que gracias a la ficción Julio y Emilia son artífices de su propio destino, que en su fantasía logran transformarse en los personajes que desean, pero no nos olvidemos que tal como la novela lo plantea 'esta es una historia de ilusiones' que afirma y se desmiente a sí misma, y mientras ella termina interrumpiendo el tránsito del metro madrileño, él termina gastándose los treinta mil pesos de su salario, sin articular ni escuchar palabra, completamente bloqueado por el tránsito hacia la realidad, con la única certeza que tenemos, que al final ella muere y él se queda solo.

Bibliografía

- Fernández, Macedonio. "Tantalia". *Textos selectos Macedonio Fernández. Selección Adolfo de Objeta*. Buenos Aires: Corregidos, 1999.
- Lange, Francisca. "Algunas circunstancias y comentarios sobre Gerardo de Pompier". *Revista Grifo* <Universidad Diego Portales, Santiago de Chile> 3 (dic. 2003).
- Matus, Álvaro. "Arte en miniatura". *Revista de Libros, El Mercurio* <Santiago de Chile> (20 ene. 2006). <<http://www.letras.s5.com>>
- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/libros, 2003.
- Ortiz Borda, Pura. "La parodia como recurso predilecto de la novela posmoderna". *Parodia de género y sátira política en la novela Tengo miedo torero*. Tesis PUC. Santiago de Chile, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. "La verdad de las mentiras". *La verdad de las mentiras*. Seix Barral: Barcelona, 1990.
- Zamora, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.