

RÉPLICAS DEL CAMPO LITERARIO EN LA NARRATIVA CHILENA RECIENTE. TRAZARSE EN EL TEXTO Y EXHORTAR AL CAMPO

LITERARY FIELD'S RESPONSES IN THE RECENT CHILEAN
NARRATIVE. TRACING THE TEXT AND EXHORTING THE FIELD

CONSTANZA TERNICIER ESPINOSA

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile
Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España
contiternicier@gmail.com

Resumen: El presente artículo expone las posturas literarias de una muestra de narradores, nacidos desde fines de los 70s en adelante, recientemente aparecidos en el campo literario chileno. El concepto, acuñado por Jerome Meizoz (2007), refiere a la impostación de estrategias formales que poseen los escritores para presentarse a sí mismos ante el público. Pensar en términos de posturas literarias implica la capacidad del individuo de renegociar el estatus y los roles que le son asignados. Su fin último será gestionar un determinado posicionamiento dentro del campo, de acuerdo a una esfera de códigos de prácticas. Dichas posturas aparecerán reproducidas alegórica o directamente en las obras. El género que permite desviar este esfuerzo desde lo epitextual (entrevistas, reseñas, congresos) a lo puramente textual es la autoficción. En definitiva, a través de tales posturas los autores establecen un diálogo con los agentes del campo: el mercado editorial, la crítica y el sistema-mundo. Dentro de un espacio de lucha de fuerzas, la queja frente a un ámbito estrecho y endogámico acaba resonando como un eco al interior de una nueva novelística que, a ratos, parece más ocupada en forjar escritores que entregada al simple acto de escribir.

Palabras clave: Narrativa chilena reciente, posturas literarias, campo literario, autoficción.

Abstract: This paper explain the literary posture of a sample of storytellers, born since the late 70s onwards, recently appeared in the Chilean literary field. The concept, coined by Jerome Meizoz (*La Fabrique dels singularités*, 2007), refers to the impost of formal strategies about writers present themselves to the public. Thinking in terms of literary postures involves the individual's ability to renegotiate the status and roles assigned. Their last goal will be to manage a certain position within the field, accor-

ding to a codes of practice's sphere. The postures will appear directly or allegorical reproduced in the works. The genre that allows to turn off this effort from epitextual (interviews, reviews, conferences) to purely textual phenomena is the autoficcional. Definitely, the authors establish a dialogue with the field's agents through this postures: the publishing market, the critics and the world system. Within a space of struggle of forces, the complaint against a narrow and endogamic field reverberate like an echo into a new novelistic that, for a while, seems more concerned in building up writers than the simple act of writing.

Keywords: Recent Chilean narrative, literary postures, literary field, autofiction.

Recibido: 19.06.2016. Aceptado: 03.01.2017

1. Nuevos autores del campo

ESTE ARTÍCULO forma parte de mi trabajo doctoral¹ sobre las nuevas dinámicas del campo literario chileno, a la luz de jóvenes narradores que han irrumpido en él influyendo sobre sus dinámicas. A continuación se presenta una selección de algunos de los autores que forman parte del corpus de estudio.

Se considerará en esta instancia el trabajo de la escritora y editora Claudia Apablaza (Rancagua, 1978) con su *EMA/La tristeza de la no historia* (Cuarto Propio, 2010); Pablo Toro (Santiago, 1983), guionista y periodista que nos presenta el libro de relatos *Hombres maravillosos y vulnerables* (Calabaza del Diablo, 2010); y Francisco Díaz Klassen (Santiago de Chile, 1984), autor de dos contundentes obras que reflexionan sobre el ejercicio de escribir y también del crítico, *Antología del cuento nuevo chileno* (Forja, 2009) y *El hombre sin acción* (Forja, 2011); Natalia Berbelagua (Santiago de Chile, 1985), que con una desfachatez rayana en lo sórdido nos presenta los libros de cuentos *Valporno* (2011) y *La bella muerte* (2013), ambos editados en Valparaíso por Emergencia Narrativa.

¹ Tesis doctoral en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona, en co-tutela con la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirigida por las doctoras Beatriz Ferrús y Macarena Areco.

2. Problemática del campo: macroesferas del sistema literario

Dada la complejidad del campo, conviene separar sus distintos elementos siguiendo la metodología propuesta por Even Zohar (1999) y su Teoría de Polisistemas². En esta oportunidad, nos dedicaremos al mercado y dos importantes instituciones que rodean al libro, a saber: la crítica y el espacio editorial.

Es posible inferir, siguiendo a Sloterdijk (2004)³, una macroesferología que ha de ser entendida como una poética política del espacio. Cada uno de los subsistemas con los que interactúan productores y consumidores (creadores y lectores) parecen estar configurando globos que se mueven dentro de un campo de fuerzas intentando ampliar sus esferas. Se daría, por tanto, una lucha de poder, pero dentro de una lógica en la que los límites terminan desdibujándose y no será extraño, entonces, que un globo acabe fundido o coaptando a otro.

² En su compilación sobre el campo literario, *Bourdieu después de Bourdieu*, Sanz Roig (2014), a partir del trabajo que el sociólogo francés realiza sobre aquel microcosmos o sistema estructurado dentro del cual los actores rivalizan por apropiarse de un capital específico, define el *postbourdieusianismo* como la superación de las fronteras del campo literario, artístico, político, intelectual o filosófico francés y la mundialización de su modelo: “En el análisis de las relaciones literarias, se afianza de un modo especial la noción de espacio literario mundial, y proliferan trabajos que utilizan la noción de *habitus* [sistema de disposiciones asociado a una posición social particular] o conceptos como legitimidad, violencia simbólica, autonomización o literaturas dominantes y dominadas para analizar cuestiones que tienen que ver con la historia de circulación de los objetos culturales, la sociología de los intelectuales o la traducción” (20). Son los llamados *Bourdieu Studies* o *Field Studies*, uno de cuyos representantes será Even-Zohar con su teoría de los polisistemas. Este paradigma de orientación pragmática brinda al estudio de la literatura un carácter de institución y medio de comunicación social. Por consiguiente, se sustituye el concepto de texto por el de sistema, vale decir, se considera todos los factores que interactúan con las obras dentro de lo que se entiende como campo literario: autor o productor, lectores o consumidores, repertorios o conjuntos de reglas que regulan la creación, el mercado e instituciones como la crítica, los establecimientos educacionales y la academia, editoriales, medios de comunicación de masas y especializados.

³ Uno de los propósitos de Bourdieu, con su célebre texto *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995), fue dismantelar el biografismo y, ante la pregunta sobre quién hace al artista, la respuesta fue el campo literario. Podemos deducir que su recursividad y progresiva pérdida de autonomía interna ha hecho que la inquietud en torno a él se vuelva sobre sí misma y acabe retornando al autor, hoy en día revivido tras la supuesta muerte que le diera Barthes (1968) –en rebeldía a la tiranía producida con la modernidad basada en el prestigio de la persona humana). Luego, será en las luchas producidas por la oposición entre lo legítimo y lo ilegítimo que el campo encontrará su razón de ser.

Tales macroesferas estarán constituidas por una serie de agentes, dentro de los cuales destacaremos aquí a dos: el mercado del libro y la crítica literaria. Para Cárcamo-Huechante, autor de *Tramas del mercado* (2007), es el hipermercado la condición general de posibilidad para el despliegue de variedad y la condición específica, en tanto, sería la industria editorial multinacional. El contexto de las obras es también, de alguna manera, el tipo de mercado donde se enmarcan. Ahora bien, avanzado el siglo XXI, se suma a esta tendencia homogeneizante un impulso diferenciador que, en el caso de nuestros autores, se sustenta desde editoriales alternativas⁴.

En tal escenario, las editoriales independientes son las que parecen en un comienzo contribuir a la bibliodiversidad. Van proliferando así sellos pequeños con dinámicas propias que para poder sostenerse dentro de un mercado altamente competitivo, deberán aliarse. A fines de los 90, ellas se organizarán e institucionalizarán como la Asociación de Editores Independientes de Chile: una tendencia sindicalista propia de los movimientos contraculturales jóvenes. Otros fenómenos asociados a nuestro contexto son la autoediciones y las microeditoriales. La primera no está destinada a librerías y se ve restringida a circuitos de referencia y amistad del editor o del propio autor. Las segundas, en tanto, corresponden al formato clave de la narrativa chilena actual: gestiones independientes a cargo de jóvenes entusiastas que privilegian la expresividad estética y social local por sobre el mercantilismo y la industria global.

No obstante, esa necesidad a aliarse se vincula con un mecanismo propio del campo literario que acaba poniendo en entredicho su diversidad y dinamismo. El paso desde lo horizontal, o la validación entre los pares –aquellos “clientes privilegiados y competidores” (90) con los que los autores se vinculan–, tiene como fin último un reconocimiento más general

⁴ La aparición de los llamados “nichos de mercado” permite la viabilidad de este tipo de proyectos, y ello debiera estar acompañado de una empresa mediática que potencie lo que se está produciendo. Bernardo Subercaseaux desarrolla extensamente lo que ocurriría con el ámbito editorial chileno en su obra *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario* (2010). Con la transición a la democracia, la expansión y fusión de los grandes conglomerados transnacionales del libro dejan demostrado el hecho de que la globalización también alcanza a la industria editorial. La autonomía que tengan estas casas editoriales en su mercado local será más bien relativa, basada en la gestión y administración, y estará sujeta al control financiero por parte de las casas matrices. Ante todo, deberán ser rentables y tendrán altas exigencias en este plano.

igualmente regido por las leyes del mercado. Este acaba siendo ubicuo, pues ni siquiera el arte más selecto puede abstraerse de sus lógicas: un intercambio mercantil que excede el concepto mismo de industria cultural. Lo cuantitativo es un criterio de productividad y eficiencia que ha pasado a dominar la mayoría de las prácticas sociales⁵. De esta forma, aquel arte inicialmente “autónomo”, llamado por Bourdieu el arte puro, convierte su invisibilidad en un signo de elección, pero tal opacidad tiene un carácter temporal y espera, más pronto que tarde, “llegar a más” y brillar dentro del círculo literario.

En segundo lugar, no puede dejar de atenderse el rol de la crítica literaria, fundamental en nuestro cerrado y endogámico campo. Ella sigue estando en aquello que Bourdieu (1995) llama “el centro de la creencia”. Tradicionalmente se ha tendido a separar como dos ámbitos diferenciados y con dinámicas disímiles lo que entendemos por crítica académica y de divulgación. Sin embargo, observamos cómo esto se ha ido relativizando e ilustra el modo en que los subsistemas del campo literario han ido perdiendo autonomía y tienden a uniformarse bajo la presencia de actores que vemos re-aparecer con distintas funciones y roles en diversos sectores del campo. Asimismo, lo que ocurra con la crítica literaria irá condicionando los sucesos tanto del mercado editorial como el de los distribuidores –afectando principalmente a los librereros. Patricia Espinosa, crítica chilena doblemente afiliada, académicamente a la Facultad de Estética de la Pontificia Universidad Católica y desde el periodismo cultural a *Las Últimas Noticias*– compendia en su libro *Crítica literaria chilena* (2009) a una serie de agentes culturales que hacen una reflexión sobre este tema. Si bien Espinosa apela a un movimiento crítico que esté lejos de ser fosilizado y fosilizante, que no silencie los textos y se enuncie como la mera prolongación de un esfuerzo de mercado (la extensión de las vitrinas de las librerías); la poca autonomía que poseen los subsistemas del campo desequilibra las

⁵ Los medios digitales encuentran sus formas de consagración y promoción en una visibilidad exacerbada. Diego Vigna (2014), quien estudia los blogs desde donde se enuncian autores argentinos de las generaciones más recientes (la segunda generación de post-dictadura), en un corpus extendido desde el 2002 al 2012, nos recuerda que el criterio básico de este soporte es la masividad: “un signo cuantificable, como connota el ambiente técnico incluso en la supuesta ampliación de las ‘capacidades’ creativas. Un signo medible a través de la misma naturaleza de los formatos” (199).

fuerzas en tensión y genera una concentración del trabajo intelectual que poco favorece el diálogo.

3. El espacio literario como reflejo de las tensiones del campo

La noción de postura literaria que recogemos de Jerome Meizoz es útil y precisa a nuestra perspectiva sistémica, pues sobrepasa la vieja división de tareas entre especialización interna y externa a los textos. Implica relacionamente hechos discursivos y conductas de vida dentro del campo literario. Involucra, por tanto, una dimensión retórica y sociológica al mismo tiempo, en cuanto se tienen en cuenta conductas enunciativas e institucionales complejas. En este apartado nos centraremos en aquella primera dimensión, los aspectos retóricos que dentro del espacio del relato estarían reproduciendo aquellas tensiones y procesos que se dan externos al texto, pero dentro del perímetro de lo que entendemos como campo.

Para Rubí Carreño (2009) la narrativa actual posee una necesidad de incorporar a su obra las relaciones con el campo: “Su lectura conjunta también nos ofrece una autorrepresentación del campo literario chileno del siglo XXI y del papel que en él tienen los artistas y su escritura. No solo son documentos de la barbarie sino también escriben la pregunta sobre qué significa crear y ser un artista o intelectual en situaciones en las que la ideología se hace carne: la familia, el trabajo y la literatura como trabajo” (15). Algunas de estas referencias son directas y otras se manifiestan de manera connotativa a un nivel más bien alegórico. Cuando la recriminación es directa, asistimos a lo que hemos titulado una “exhortación del campo”, donde lo epitextual se traslada al interior de la obra sin que exista una reformulación o una invención poética al respecto.

Hemos de tener en cuenta que el *ethos* se ha de construir al interior del discurso y, dentro de todos los discursos desde los cuales opta por enunciarse públicamente el escritor, su obra es la que puede llegar a tener mayor alcance y efecto. Es notable en este sentido lo que hace Claudia Apablaza en su texto *EMA*. Desde el título, en cuanto alude a la no historia de la literatura, a aquellos manuscritos que no llegan a publicarse y no circulan en el campo literario, está haciendo una valoración de lo que queda fuera de este ámbito. De alguna manera, desde la ley de valores de esta obra, se

nos plantea una postura en contra de la industria editorial. Hay un gesto quijotesco llevado al absurdo cuando se busca quemar los libros editados. Se nos muestra a una pandilla o un grupo de aficionados que viven en Barcelona y cuya bandera de lucha parece ser la no edición del libro, como si entrar en estos circuitos conllevara una corrupción inevitable. Se ve a todo el sistema que rodea a la obra como una amenaza contra la pureza de esta. Así como Susan Sontag se hubiera planteado en su momento contra la interpretación, en la medida que esta involucra un deseo histórico de insatisfacción frente a lo leído y la necesidad de reemplazarlo por otra cosa –bajo un esquema mental de categorías que violentan al texto–, el(la) narrador(a) aquí ve a la crítica literaria, a los medios y a la Academia como un grupo de personajes siniestros que plagan la Cordillera de los Andes de miles de cadáveres (de aquellos autores que estas instituciones rechazaron en su momento). La voz narradora proclama el olvido ante todo aquello que pueda llegar a hacerle daño: “No me acuerdo de los críticos de mi país que se juntan para hacer conspiraciones” (32). Se expone entremedio del relato una carta que EMA, personaje individual que aparece de pronto encarnado en un colectivo (el de la M y la A), dirige a un anónimo destinatario que podría ocupar el lugar de cualquiera de los actores del campo:

1. ¿Tendría usted algo más interesante que hacer que editar a los lunáticos y reírse de escritores jovenzuelos que no pertenezcan a su grupo social, étnico, cultural, gutural y/o económico? (...) Entonces, usted, señor, que ama la vanguardia y está tan a la moda y la lleva en las universidades privadas de Literatura, estará muy feliz” (43-44).

Son preguntas retóricas que acusan el clasismo y la pose del medio. De fondo, parece ser que los únicos roles válidos dentro del campo fueran el de los escritores, que ocuparían un lugar casi sagrado e incorruptible respecto a todo el resto de subsistemas que los rodean. La inconformidad y el desacuerdo de Apablaza no admite matices. La alusión a ciertos personajes de la crítica literaria chilena es directa y sin rodeos.

En *EMA* se menciona a una académica de la Facultad de Estética de la PUC que, junto a su marido, se dedican a acosarla. Todo parece estar apuntando a Patricia Espinosa, frente a quien Apablaza (2015) se manifiesta abiertamente en contra en un artículo publicado en el medio digital *MQLTV*. Los ataques a Espinosa suscitaron una gran polémica en torno

a la cual participan distintos personajes del campo, pero en la que no nos detendremos en esta instancia. Ahora bien, para Apablaza la dicotomía con que la crítica cataloga de buena o de mala la literatura debiese desaparecer, pues se basa en una concepción del libro al modo de un producto transado en el mercado. Con todo, la autora aboga por la desaparición de la crítica bajo un falso argumento: que los lectores no la lean es cuestionable puesto que estos integran grupos de nichos que operan transitando por todos los ámbitos del espacio literario; que los autores se rían de ella no es generalizable, ya que basta dar un vistazo a las redes sociales para comprobar cuán expectante y al tanto están, especialmente los más jóvenes, de cualquier mínima mención a su obra; y que el editor no publique en base a sus referencias sería una sentencia que funcionaría dentro de un campo literario “ideal” donde los roles funcionen con autonomía y libertad, asumiendo riesgos más allá de las modas del momento.

En *El hombre sin acción* (2011) de Díaz Klassen, en tanto, se cuenta la lucha de Cristóbal Block por convertirse en un escritor: desde lograr publicar su primera obra *Antología del nuevo cuento chileno* (que coincide con la primera publicación del autor) hasta poder hacerse un lugar en el campo. Nos confiesa que cuando aún era un joven escolar aparecieron unas columnas con su firma en un diario de su país: “Esa instancia, que podría haber anunciado una fructífera colaboración a posteriori con ese diario, o con otros diarios, o que tendría que al menos haberme servido para posicionarme en el mapa (para ayudarme a ‘ser alguien’)” (52-53). Se propone, pese a su juventud, vivir para siempre, lograr cierta inmortalidad. Incluso se cuentan las pericias por las que tuvo que pasar para conseguirle una editorial a su primera novela. Expone cartas de directores editoriales, parodiando los reales (Andrea Poilet en lugar de Andrea Palet, por ejemplo), señalando que su obra no se ajusta al programa editorial actual. Se firma agrupando una serie de editoriales como si fueran de la misma firma de Poilet, de tal manera que se ponen también en cuestionamiento las editoriales pequeñas. Allí aparecen bajo el mismo rótulo editoriales como Random House, Seix Barral, Eterna Cadencia, Das Kapital, Alfaguara, Calabaza del Diablo, Lom, Cuarto Propio, entre otros. Se denuncia la uniformidad del gusto y la presencia de árbitros de las letras que operan como un grupo reducido facultado para decidir lo considerado aceptable. Se refiere al ejercicio de ser escritor como una puesta en escena. Y ello sería efectivamente

así, pues se trata de un productor que de la mano de su producto literario entra en interacción con una serie de agentes y factores del campo a partir de los cuales irá definiendo su posición.

La escritura en abismo resulta obvia y evidente: “Mira, Emilia, date cuenta: este libro al final lo que hace es devenir en una reflexión literaria, sobre mis dificultades enfrentando la creación artística. Si Guido es un director agobiado y un cineasta bloqueado, yo soy un escritor agobiado y un narrador bloqueado. ¿No es eso admirable? El desdoblamiento, la puesta en escena” (105). Se reconoce la necesidad de mostrar el artificio y hacer asomar al escritor, haciendo constante referencia a la obra que estamos leyendo. Desde allí se instala el deseo de concluir una obra y lograr “ser alguien”. Se define como un hombre sin acción, inmóvil en esa espera que lo supera. Y en ese tránsito, tal como reza el epígrafe de Bill Callahan que abre la novela, se declara solo una flecha que pasa: “Like an arrow, I was only passing through”. Escribir, como plantea Blanchot (1992 [1955]), es un acto abierto, interminable, incesante: “El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro que terminó en otro” (15). La escritura se mueve en esa nada y está siempre como negándose, cuestionándose o destruyéndose a sí misma.

En *Antología del nuevo cuento chileno*, en tanto, se propone una selección apócrifa de autores jóvenes antologados por un estudioso de la literatura especializado en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en Oxford; se está haciendo una parodia sobre el campo y sus lógicas de consagración. Hay un juego constante de legitimación/deslegitimación del lugar enunciativo y la formación en el campo de este ficticio investigador:

Hay que señalar, asimismo, que la gran mayoría de estos autores, sino la totalidad, aún no ha dado el salto cualitativo final; muchos de ellos todavía no terminan de definir sus estilos y su experiencia literaria, a excepción del par que escribió en la Zona de Contacto [llamada más abajo un folletín insignificante], no pasa de concursos universitarios o sumamente regionales; pero, con mucho, no sé si esa pueda llamarse una experiencia literaria (2009: 42).

Aclara el autor que los cuentos que antologará a continuación parecen más bien ejercicios de estilo o divertimentos. Se cuestiona así, a un mismo tiempo, a la academia y a la prensa literaria de divulgación.

Natalia Berbelagua, en *La bella muerte* (2013), nos presenta un cuento donde ficcionaliza a través de la figura de un autor francés los vicios del campo: “La mala suerte de Gerardo Vian”. La referencia a Boris Vian podría estar aludiendo a la estrechez del medio, pues se trata de un autor en su tiempo incomprendido y al que recayó la censura por los explícitos contenidos de sexo y violencia de su obra. Gerardo Vian, el personaje, experimenta una constante sensación de vacío, publica una segunda novela considerada un fracaso por su exceso de experimentación y sobrevive apenas a notables encuentros literarios a los que nadie asiste –como la Feria del Libro de Buenos Aires o de Guadalajara. Un misterioso personaje comienza a perseguirlo. Solo pensar que pudiera tratarse de alguien de la industria editorial o del mundo de la crítica, antes que constituir una posibilidad de mejorar su situación, es más bien una amenaza. Más aún, su presencia le provoca terror y teme ser asesinado por él. La crítica de Berbelagua se hace explícita en el siguiente pasaje, a través de la paranoia experimentada por el personaje:

¿Y si llegaran a matarlo? ¿Si los lectores decidieran organizarse como un club de fans histéricas dispuestas a idear asesinatos contra los autores? Desde el momento en que lo piensa ya se siente ridículo. Él conoce de sobra la opacidad del circuito literario, las peleas entre las sombras, el silencio de los que compran sus libros, aunque a esas alturas, ya no está seguro de nada (27).

Finalmente, el autor muere sin dejar en claro si se trató de un suicidio o un homicidio. Se metaforiza sobre la idea de la muerte del autor, no ya por la lectura y sus procesos de recepción, sino por la voracidad con que el campo lo condena al olvido o a la notoriedad pública.

El cuento “Parque Avendaño” de Pablo Toro, parte de la colección *Hombres maravillosos y vulnerables* (2010), puede leerse como una alegoría de la situación experimentada por jóvenes narradores intentando ocupar un lugar en el campo, en este caso, en el Parque Avendaño ubicado en la Quinta Normal. Dicho espacio funciona entonces como la representación de una comunidad literaria. Allí se encuentran diversos personajes de pueblo que cumplen una función específica dentro de la comunidad. Por ejemplo, está el sacerdote Javier Aspuruá, quien pese a ser la encarnación del diablo y haber violado y matado a una chica, es respetado por los creyentes que ven

en él un guía espiritual. Aparecen también personajes monstruosos como el de Francisca de Lisperguer de Aguirre, quien es ocultada por sus padres por ser hermafrodita. Gracias a la utilización del sistema del “auto coito”, logra tener descendencia. Uno de sus hijos es un destacado poeta nacional. De esta manera se hace alusión a la endogamia, clausura, elitismo y autorreferencia de nuestro medio literario.

En este curioso pueblo de bestiales personajes, existe también un académico de literatura llamado Teo López que se ha hecho experto en la obra de Antonio Skármeta. La ironía respecto al autor que fue Premio Nacional de Literatura el 2014, entre diversas polémicas que consideraban lo simplista de su prosa, se agudiza al aludir a un campo cerrado y donde los roles no están realmente diferenciados. Descubrimos que Teo es en realidad el mismo Skármeta y que se disfraza de crítico para que se piense que son dos personajes diferentes, como si realmente existiera aquella relativa autonomía pretendida por Bourdieu. Se alude, de modo más exhortativo y sin la elaboración del trasunto alegórico, a una cofradía de agentes involucrados en el campo:

Con los años Teo López ha desarrollado diversos trajes de Skármeta y una pequeña cofradía de jóvenes y viejos escritores contratados por él, de contextura parecida y gestos similares, se calzan la personalidad del escritor en sus diversos ámbitos, públicos y privados. En ocasiones se puede ver a Teo López junto al mismo Skármeta en conferencias o simposios, analizando significados y contenidos junto a otros intelectuales (...) A veces Teo López quisiera ponerse el traje para siempre, hacer del escritor Skármeta su mera identidad, pero gusta mirarse desde afuera (Toro, 2010: 26).

Aquellos diversos ámbitos quedan expuestos en su mismidad. No se trata verdaderamente de espacios que logren diferenciarse y dar cuenta del campo literario de modo amplio y diversificado. La posibilidad de mirarse desde fuera no produce verdadera alteridad cuando esa mirada reproduce al sujeto que mira sin aportar nuevos alcances que lo saquen de su solipsista punto de vista.

Se intentan exponer los vicios del medio por estos casos de monstruosidades, antropofagia e incesto. El apartado referido a Zúñiga, organizador del Congreso que pone a Elvis Presley como un gran modelo artístico, es

también perfectamente homologable al oficio de escritor y a la búsqueda de referentes literarios, sin perder nunca la referencia a este ambiente enrarecido y algo sórdido: “Cuando eres un imitador de Elvis, eres una leyenda en tu propia mente, y eso es algo con lo que hay que vivir. Es un oficio jodido, lleno de envidia y aparatajes. Es como vivir en una atmósfera de miseria, que siempre es equilibrada por la posibilidad de subir al escenario” (29). Se ironiza con la figura de un “ser superior”, lo cual funcionaría dentro de nuestra analogía con la del escritor. Se estaría, en síntesis, desacralizando el oficio sin dejar tan en evidencia una lucha autoral por querer formar parte del campo.

Por otra parte, su cuento “Vendaval” es puesto en diálogo con *Nocturno de Chile* (1999), donde Roberto Bolaño retrata a un sacerdote y crítico literario que es cómplice de la dictadura –tras el cual se esconde Ignacio Valente, miembro del Opus Dei y quien tuviera un rol hegemónico en la crítica literaria publicada en el periódico *El Mercurio* durante los 70s y 80s–. Narrada en primera persona, dicha voz es interrumpida por un “joven envejecido” que se corresponde con los propios fantasmas de su conciencia, o bien, con la ley de valores representada por el autor. La literatura tiene aquí un fin perverso y sirve al objetivo de aniquilar al enemigo. Para Patricia Espinosa, este cuento de Toro en el cual surge la voz directa de un ex ministro de Pinochet y su fanatismo culposo “no sólo está bien escrito sino que posee una tensión dramática constante y una atractiva mezcla discursiva de ingenuidad y perversión” (2010). Hay una reflexión, ante todo, relativa al proceso de escritura en un contexto de horror como pudo haber sido la dictadura. De esta forma, también parece haber un llamado de atención a las escrituras del campo en relación a cuánto son capaces de hacerse cargo o ser cómplices de una tradición histórica que es insoslayable. Como lo hicieron los caballeros de los últimos lustros de la Edad Media, se plantea el cuestionamiento en torno a una sentencia que el general alguna vez le dijo a su ministro con ínfulas de escritor: *un hombre de armas no necesita de las palabras*. Si alguna vez ambos elementos estuvieron unidos y enarbolaron el valor del hombre renacentista, ahora ellos quedan excluidos. El vendaval representa todas las muertes y las torturas que tuvieron que cometerse bajo el régimen. Para el narrador es como una suerte de fantasma que se aparece todo el tiempo contra su voluntad y que se cuela en su escritura, pese a la condena de Habermas acerca de lo inefable de las experiencias de la guerra

y la imposibilidad de escribir tras ella. Es tal el acoso y su frustración que el personaje termina suicidándose.

4. Posturas e imposturas

Además de las alusiones a los conflictos del campo, los textos literarios también se transformarán en espacios para forjar una visibilidad y posible futura consagración dentro del medio. Vivimos el movimiento contrario a la muerte del autor. Hoy en día su figura es primordial para acercarnos a cualquier texto. Si existe una conformidad entre él y su escrito, la satisfacción es aún mayor. Ya habría observado Foucault que el discurso literario, a diferencia del científico, que obedece a un conjunto de criterios consensuados por la comunidad experta dejando en el fondo a un autor anónimo, siempre se le está preguntando por quién lo escribió y en qué circunstancia: “no soportamos el anonimato literario, solo lo aceptamos en calidad de enigma” (Foucault citado en Sibilía, 2008: 178). Pensar en términos de posturas literarias implica la capacidad del individuo de renegociar el estatus y los roles que le son asignados desde dicha primacía autorial. En definitiva, la postura significa una estrategia formal de presentarse a sí mismo al público. Y ello, como hemos visto, puede ser desplazado al interior de los textos, por medio de lo autoficcional o la alegoría.

Fernando Cabo Aseguinolaza, en su artículo “Teatralidad, itinerancia y lectura” que aparece en el reciente texto compilado por Ana Casa sobre la autoficción (2014), considera que esta se ubica de pleno en el terreno de la teatralidad. La figuración, el retoricismo y la pose del autor serán piezas claves en el principio de itinerancia que guía toda aparición autorial. Tal trayecto itinerante apunta a fijar una imagen pública del autor ante sus lectores, por medio de su propia escritura. Responde a aquello que Said ya habría observado en la producción de Joseph Conrad (*Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, 1966) y que tiene relación con la necesidad de hacerse un nombre dentro del campo, “*make a name*”, y de formarse un carácter dentro del mercado o la institución literaria. Y, dentro de esta práctica, un elemento de radical importancia será la exposición de un saber literario, la condición del sujeto como lector y la exhibición de sus lecturas. De todos los autores que caen en estos actos de homenaje, los probable-

mente más obvios sean Apablaza, quien, pese al intento por demarcarse y posicionar una literatura de género que se mueva a contrapelo del canon, cita a Bolaño, Nicanor Parra y a Manuel Rojas como referentes ineludibles de nuestra tradición. El gesto también está presente en Díaz Klassen. El sujeto queda disuelto en sus roles como lector, autor, compilador de antologías y, por último, escritor: “Ahora que los nombres y las palabras se me escapan, me pregunto si quedo con alguna opinión, si tengo una propia. No sé qué más decir” (2009: 269). Y es que como ya ha manifestado Ricardo Piglia, la crítica se ha vuelto una de las formas modernas de la autobiografía: “Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas” (2001: 19).

5. Conclusiones

Si entendemos que la postura es un proceso interactivo y que para gestionar la imagen no basta con una mera emanación del texto, una construcción autorial o una interferencia del lector; hemos de cuestionarnos también en qué medida el autor puede influir sobre esos otros roles con los que interaccionará su esfuerzo de aparición en el campo. El proceso será co-construido, de hecho, a partir de la periferia del texto; desde lo peritextual (presentación del libro, noticia biográfica, su foto) hasta lo epitextual (entrevistas, diarios o revistas literarias, participación en Ferias del Libro). De ahí que el ejercicio académico que muchos de los nuevos autores ejercen no sea un dato menor, pues ello les permitirá moverse por distintos ámbitos literarios a través de una autoridad y consecuente validación. Ya no hablamos de autores que se dedican a escribir en sus ratos libres y pasan el resto del día en labores ligadas a la abogacía o al periodismo. Hablamos de autores completamente entregados a tareas literarias y que hacen de ello su trabajo: como Claudia Apablaza, activa gestora cultural a cargo de diversas antologías, reseñas y de la editorial Los Libros de la Mujer Rota, formada el 2015 y donde se busca poner en circulación a autoras contemporáneas; o Díaz Klassen, quien ha buscado especializarse en literatura creativa en la academia norteamericana para profesionalizar su ejercicio. Aún así, serán las mismas obras el espacio predilecto para poner en funcionamiento las posturas.

La habilidad que suponen los “juegos literarios” impiden considerar al campo con un valor monológico. Los autores no pueden ser reducidos a una sola actividad artística. Como indicara Meizoz, hay una lógica de “*appartenances multiples*” (o variadas afiliaciones) que registra la vida de un escritor. Ellos participan en ritos de institucionalización que afectan el valor literario que se le pueda asignar a un determinado texto. Si bien esta es una función que suele atribuirse a los mayores ya consagrados, quienes tendrían una relación de verticalidad en esos “actos de crédito” para con los autores nuevos, en nuestro campo actual las relaciones, como ya decíamos, tienden a horizontalizarse. Son los pares, trabajando como críticos y gestores, quienes influirán en los incipientes procesos de consagración de sus congéneres por medio de prefacios, entrevistas, menciones, *tweets*, *post* o reseñas. Para la escritora italiana Natalia Ginzburg, los escritores sufren por la ausencia de crítica como en nuestra vida adulta sufrimos por la ausencia de un padre. Sin embargo, quienes están ejerciendo el trabajo crítico no son figuras paternas, sino más bien fraternales. Aún así, Ginzburg sentencia e insiste que nosotros no necesitamos un pariente o compañero de juego, sino a un padre:

Sentimos que, en un crítico, la elegancia y la gracia no nos resultan útiles en absoluto: las admiramos, pero no sabemos qué hacer con ellas. La elegancia y la gracia, los refinamientos y la suavidad de estilo y una especie de melancólica inquietud que notamos vibrar en el fondo de su pensamiento hacen que reconozcamos en el crítico a un igual, y en nosotros la admiración se mezcla con un sentimiento de inseguridad, de incomodidad y casi de repugnancia. Hemos detectado entre él y nosotros una especie de parentesco, y nosotros no necesitamos un pariente o un compañero de juegos: nosotros necesitamos un padre (2009: 101).

Es curioso que en esta nueva camada de autores nacidos a fines de los 70s en adelante, pese a estar aún inscritos en una narrativa de post-dictadura, en tanto el proceso de transición a la democracia sigue siendo problemático y despertando diversos cuestionamientos, ellos no adolezcan de aquella sensación de orfandad con que Rodrigo Cánovas definiera la li-

teratura chilena⁶. No obstante, nuestros autores escapan a esta posición de abandono y optan por sostenerse entre sí, junto con los otros escritores con quienes dialogan y comparten espacio todo el tiempo, sin que ello suponga un problema o una sensación de soledad. Reafirman así su progresivo desarraigo.

Referencias

- Apablaza, C. (2010). *EMA/La tristeza de la no historia*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____. (2015). Cierta tipo de crítica literaria chilena debe morir. *MQLTV*, 29 de octubre de 2015. Disponible en <http://mqltv.com/cierta-critica-literaria-chilena-debe-morir/>.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Berbelagua, N. (2011). *Valporno*. Valparaíso: Emergencia Narrativa.
- _____. (2013). *La bella muerte*. Valparaíso: Emergencia Narrativa.
- Blanchot, M. (1992 [1955]). *El espacio literario*. Trad. V. Palant y J. Jenkins. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Th. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción. En A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 25-44). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Cánovas, R. (1997). *Novela chilena. Nuevas generaciones. Al abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cárcamo-Huechante, L. (2007). *Tramas del mercado. Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Carreño, R. (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Díaz Klassen, F. (2009). *Antología del cuento nuevo chileno*. Santiago de Chile: Editorial Forja.

⁶ Cánovas (1997) diagnostica una crisis en la producción asociada con la vuelta a la democracia, en la medida en que transita de un estado de cosas a otro experimentando inevitablemente un punto de inflexión que sitúa a sus autores en una posición de huerfanías: con sus raíces al aire. Dentro de las categorías establecidas, existiría una constituida desde los hijos: los expósitos jóvenes que se sienten abandonados por sus progenitores y por la historia.

- _____. (2011). *El hombre sin acción*. Santiago de Chile: Editorial Forja.
- Espinosa, P. (ed.) (2009). *Crítica literaria chilena*. Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía.
- _____. (2010). Atrapados por el mal. *Las Últimas Noticias*, 26 noviembre.
- Even-Zohar, I. (1999). Planificación de la cultura y mercado. En M. Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 71-98). Madrid: Arcos.
- Ginzburg, N. (2009). *Ensayos*. Trad. F. Company y M. Corras. Barcelona: Lumen.
- Meizoz, J. (2007). *La Fabrique dels singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz Roig, D. (ed) (2014). *Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos*. Madrid: Arcos.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Trad. I. Reguera. Madrid: Siruela.
- Subercaseaux, B. (2010). *Historia del Libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario* (Edición corregida y aumentada). Santiago de Chile: LOM.
- Toro, P. (2010). *Hombres maravillosos y vulnerables*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo.
- Vigna, D. (2014). *La década posteada: blog de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba: Alción Editora.