

INDEPENDENCIA, AUTOGESTIÓN, LITERATURA Y REALIDAD EN LA REVISTA CHILENA *LA CALABAZA DEL DIABLO* (1998-2004)¹

INDEPENDENCE, DO-IT-YOURSELF, LITERATURE AND REALITY IN
THE CHILEAN MAGAZINE *LA CALABAZA DEL DIABLO* (1998-2004)

MACARENA SILVA

Universidad Católica Raúl Silva Henríquez
Pedagogía en Castellano. Facultad de Educación
General Jofré 462, Santiago
msilvac@ucsh.cl

RESUMEN

La revista cultural chilena *La Calabaza del Diablo* (1998-2004) evidencia la práctica de un proyecto cultural múltiple, alternativo y autogestionado que reunió a un grupo de jóvenes poetas, periodistas y artistas que no encontraba espacio en la institucionalidad cultural de la transición. Esta revista, a través de la crítica literaria y cultural, se transformó en un espacio de conexión con la realidad nacional del momento y

¹ Este artículo es resultado del Proyecto Fondecyt Postdoctorado 3150345, "Complicidades de la crítica literaria con el mercado editorial chileno. Las transformaciones del campo literario en las revistas *La Calabaza del Diablo*, *Rocinante* y *The Clinic*".

visibilizó uno de los géneros más eclipsados durante los años noventa: la poesía.

Palabras claves: revista La Calabaza del Diablo, crítica literaria, edición independiente en Chile, autogestión cultural.

ABSTRACT

This article reviews the Chilean cultural magazine *La Calabaza del Diablo* (1998-2004) with the objective of demonstrating how its appearance gave rise to the implementation of an alternative, multi-thronged cultural project with a do-it-yourself attitude that brought together a group of young poets, journalists and artists who hadn't found a place for themselves in the frameworks granted by existing cultural institutions of the Chilean post-dictatorship period. I maintain that this magazine, through the literary and cultural criticism, turned into a space to establish connections with the national situation of the moment to make visible one of the most eclipsed genres during the nineties: poetry.

Keywords: La Calabaza del Diablo magazine, Literary criticism, independent edition in Chile, DIY culture.

Recibido: 04/07/2017

Aceptado: 13/08/2017

I. INTRODUCCIÓN

Mientras en Chile, en marzo de 1994, asume como nuevo presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle, en los pastos del Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, dos estudiantes de Literatura, Marcelo Montecinos y Jaime Pinos, comienzan una amistad que con el tiempo impulsaría la creación de una de las revistas más importantes del circuito contracultural de fines de los años noventa y comienzos de los dos mil: *La Calabaza del Diablo*. Este proyecto vio la luz cuatro años más tarde, cuando en noviembre de

1998 publica una sugerente portada que, casi a página completa reproduce una cita de *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, que la crítica especializada había inscrito dentro del género de la “novela del dictador”, junto con otros textos como *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, o, *Yo, el supremo* (1975) de Augusto Roa Bastos.

La portada establece desde un primer número filiaciones ideológicas con un imaginario literario asociado a cierta izquierda latinoamericana y realiza un ejercicio de memoria con el uso de una tipografía que remite a la revista *Hechos Mundiales* (1969-1973), publicada primero por la Editorial Zig-Zag y luego, desde 1971, por la Editora Nacional Quimantú —emblemático sello del gobierno de la Unidad Popular—. Esta portada también se refería, desde la literatura, a un contexto convulsionado y resquebrajado por la detención de Pinochet en Londres, ocurrida un mes antes de la publicación del primer número de la revista. El uso de la cita permitía al lector relacionar al mítico personaje literario de la novela con el tirano contemporáneo, con la alusión a la enfermedad y la soledad del poder (imagen 1).

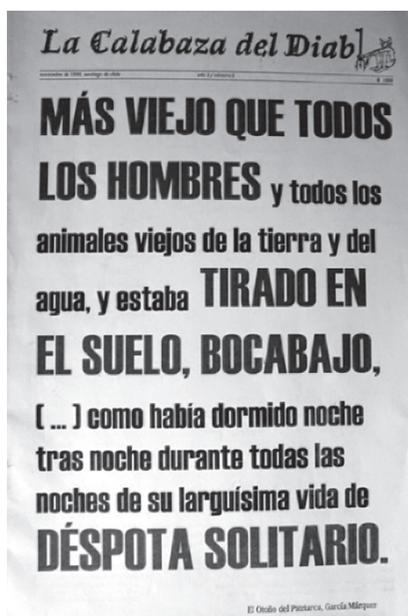


Imagen 1, portada n.º 1, año 1, noviembre 1998.

Analizar esta revista, cuya “formación” (Cf. Williams) inicial hoy está posicionada en los espacios centrales de la producción y el debate cultural, es necesario para tomar el pulso a una época de cambios, cuya sintaxis “rind[ió] tributo al momento presente justamente porque su voluntad [fue] intervenir para modificarlo” (Sarlo 10), aunque de un modo más periférico y menos combativo en relación con otras publicaciones que circularon paralelamente a ella², como la revista *Rocinante* (1998-2005), dirigida por la periodista Faride Zerán, y la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2007) dirigida por la crítica y ensayista Nelly Richard; revistas cuyos discursos fueron más directos, e incluso en algunos casos, interpelaron a los agentes del poder para incidir en la construcción o en la modificación de las agendas y las políticas públicas.

Por el contrario, *La Calabaza del Diablo* desde sus inicios se propuso un objetivo más acotado que, sin embargo a largo plazo y aún después de desaparecida la revista, vería afianzados sus frutos con la consolidación de su editorial como una de las más prestigiosas a nivel simbólico dentro del circuito editorial independiente chileno y, además, con el posicionamiento de sus fundadores y colaboradores en espacios de creación y difusión cultural asociados a una institucionalidad pública o a editoriales independientes, transnacionales, universidades y medios de comunicación masivos.

La revista, con sus treinta y tres números, se situó como uno de los tres vértices de un proyecto más amplio, que involucró la editorial y la fugaz librería³ del mismo nombre, que el colectivo instaló en uno de los sectores más bohemios de la capital, el barrio Bellavista, específicamente, en la calle Antonia López de Bello 109. Estos tres vértices –revista/editorial/

² Entre otras publicaciones de este tipo se podrían mencionar a las revistas *Kilraza*, *Mercado Negro*, *Matadero* y la *Surda* (esta última antecedente del actual movimiento político Izquierda Autónoma que forma parte del Frente Amplio), todas ellas mencionadas en la sección “kioskos” dentro de la revista y que, según Luis Valenzuela Prado, funcionó como “una suerte de escaparate urbano, ciudadano, menos letrado que uno de librería” (5), cuya función fue dar cabida y validez a múltiples proyectos revisteriles externos al circuito académico.

³ La librería abre en 1999, cuando el grupo arrienda el local, aunque su inauguración oficial ocurre recién el 2000. Sin embargo, por razones económicas, el 2002 cierra.

librería— de *La Calabaza del Diablo* constituyeron un espacio para nuevas escrituras que no tenían posibilidad de ser conocidas a través de circuitos de prensa comercial⁴. Este proyecto también practicó una política que tenía como objetivo generar redes independientes en un sistema donde había un gran pesimismo y desconfianza frente a cualquier iniciativa colectiva que explorara la realidad política del momento. Frente a la dispersión cultural y el individualismo de la transición a la democracia chilena, la revista fue un espacio aglutinante de escrituras que “intent[ó] ser una respuesta y un desafío” a “un país que se debat[ía] lastimosamente entre la amnesia, la insolidaridad y la corrupción” (n.º 9, 6-9). Considero dos estrategias de su programa estético e ideológico: primero, la proclamación y conservación de la independencia editorial a través de la crítica literaria y el espacio para textos, autores y editoriales; segundo, el lugar central de la poesía como género o discurso que establece el vínculo entre literatura y realidad.

Debido a la casi inexistencia de trabajos sobre esta publicación, la metodología propuesta para este estudio será exploratoria, pues privilegia la descripción y la interpretación para establecer tres tipos de saberes disciplinarios: los estudios literarios, la historia de las ideas y de la cultura y, por último, los estudios culturales. Para esto, se seleccionan textos de diversa índole (por ejemplo: poemas, columnas y textos metacríticos referidos a la función del libro y la edición) que podrían denominarse “programáticos” (cfr. Fernanda Beigel), pues ellos tienen ideas clave o matrices de los conflictos y las preocupaciones del desarrollo y los planteamientos estéticos e ideológicos de la publicación. También la sección de crítica de libros los “Quebrantasesos”⁵ es analizada con el objetivo de identificar quiénes eran

⁴ En aquellos años, particularmente me refiero a la “Revista de Libros” de *El Mercurio* y a la escasa crítica de libros en revistas como *Ercilla* (perteneciente a Holanda Comunicaciones) y *Qué Pasa* (perteneciente al conglomerado Copesa, cuyo mayor accionista es el empresario Álvaro Saieh).

⁵ Del nombre de esta sección se puede inferir una de las filiaciones literario-poéticas de la publicación. “Quebrantasesos” se trata de un juego de palabras que alude de manera casi explícita al *Quebrantabuesos*, diario mural de carácter ficcional y humorístico que apareció en Santiago en 1952 y que fue creado a partir de recortes de periódicos por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky. En los últimos tres números la sección de crítica cambió su nombre a “Texto por Texto” e incluyó a nuevos críticos literarios.

los escritores que este proyecto visibilizaba y hacía circular en el espacio público, ya fueran de su propia editorial o de editoriales asociadas a los autores criticados en esta sección. En palabras de Luis Valenzuela Prado, uno de los autores del catálogo de La Calabaza y colaborador de la revista en sus últimos números, “desde el margen se configura un pequeño canon [...] que [daba] cuenta de un proceso de canonización y ninguneo de autores” (1).

Rescatar *La Calabaza del Diablo* entre las publicaciones de una época bisagra, en la cual se ponían en crisis y se modificaban ciertos supuestos culturales dentro del campo literario chileno, implica ocuparse de quienes decidieron emprender la publicación, “sobre sus ideales, sobre el funcionamiento del grupo y otros proyectos conexos, que conforman la fábrica de la revista” (Grillo 46). Con esto último, me refiero al espíritu del proyecto, expresado no solo en el tono de la revista o sus textos, sino también en los aspectos que componían su mirada y gestión editorial, el capital de sus firmas y las relaciones establecidas con otros sujetos y discursos de origen diverso. Las palabras de Noemí Girbal de Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson (1997) para referirse a las revistas de debate y de combate en Argentina son pertinentes para reflexionar sobre el estatus y la importancia de esta publicación local, que no solo reunía a un grupo de escritores, sino también a periodistas, dibujantes, diseñadores y fotógrafos:

[L]as revistas pueden ser consideradas una fuente legítima del análisis histórico. [...] al combinar la actividad periodística y la iniciativa editorial [...] aparecen a menudo como generadoras de cambios significativos en la esfera pública. Fueron y son también registros de continuidades menos perceptibles y tal vez más duraderas que las derivadas del ámbito estrechamente político e institucional. [...] [Son] necesariamente eco, caja de resonancia y tribuna de los debates y combates que acompañaron este particular laboratorio que fue nuestro siglo XX. (13-4)

2. LOS ORÍGENES DE UN PROYECTO

El destino de la amistad de ambos escritores no parece casualidad, Marcelo Montecinos había estudiado Filosofía en la Universidad Católica y Jaime Pinos, cuatro años Derecho y Sociología en la misma casa de estudios que ahora los reunía. Ambos poseían contacto previo con las letras. El primero, tenía en sus espaldas la herencia de una tradición de imprenta. Su padre, Guillermo Montecinos, disidente del Partido Comunista chileno, fue periodista y fundador de la imprenta familiar Caligrafía Azul en 1983, pequeño taller que ocupó distintas ubicaciones en el barrio Matta, lugares donde se publicaron clandestinamente durante la dictadura textos de escritores como Enrique Lihn y José Ángel Cuevas. Montecinos padre, además, fue uno de los primeros en editar en Chile cómics con la técnica del ácido, lo cual permite comprender por qué dentro de *La Calabaza del diablo* el dibujo y el cómic tienen un espacio privilegiado, sobre todo a partir de los trabajos de Galo Olivares y las colaboraciones iniciales de Pedro Peirano⁶, y luego de manera regular, con la inclusión de Christiano (Cristián Gutiérrez), quien incluso a partir del número 30 se convirtió en el editor general del suplemento de doce páginas “La Momia Roja”, inserto que desde su título ya resultaba provocativo, en tanto “incorpora la noción de mezcla entre la izquierda y la derecha política, la momia apelativo despectivo para personas de derecha durante el gobierno de Allende, y la denominación roja, apelativo para las personas de ideas de izquierda” (Hasson 121)⁷. Marcelo Montecinos no solo heredó la imprenta

⁶ Periodista, dibujante, guionista, productor de TV y director de cine. En 1995 trabajó en el desaparecido canal de televisión Rock & Pop, junto con Álvaro Díaz participa en los programas *Plan Z*, *Factor Humano* y *Gato por Liebre*. En 1999 con el cierre del canal fundan la productora APLAPLAC, desde donde crean la historieta “Chancho Cero” – publicada en el Suplemento Juvenil “Zona de Contacto” de *El Mercurio*– y *31 Minutos*, exitoso programa infantil que, desde el año 2003, es transmitido por TVN durante varias temporadas. Este programa está integrado en un circuito comercial que incluía –y aún incluye– desde la venta de CD hasta muñecos, artículos escolares y giras musicales a lo largo del país, entre otros. Años más tarde, Pedro Peirano se vincula al equipo *The Clinic*, revista cultural en formato tabloide aparecida el mismo año que la revista *La Calabaza*.

⁷ En los cuatro números que alcanzaron a salir impresos colaboraron una serie de artistas y dibujantes, entre ellos, Carlos Reyes, Alexis Díaz, Loreto López, Rodrigo Salinas, Palomo, Hervi, Pedro Peirano, Furnier, Alén Lauzán y Leo Ríos. Luego del cierre

que el año 1997 le permitió crear la editorial La Calabaza del Diablo, sino también una sensibilidad poética, política y estética.

Jaime Pinos, durante sus años de activismo estudiantil, participó en la revista *La SurDa*, cuyos integrantes –en su mayoría– fueron parte de un movimiento universitario que intervino en la Toma de Peñalolén, tal vez una de las tomas más grandes (si no, la más grande) de la posdictadura chilena⁸. Desde aquí se pueden entender parte de los discursos de la revista, pues además de la literatura, hubo un interés por la crónica y el reportaje documental sobre espacios urbanos y rurales. Este interés se manifestó, por ejemplo, a través de una sección llamada “Cartografías”, cuyo objetivo era recorrer lugares con la mirada de un escritor-documentalista junto con un fotógrafo que registraba dichos espacios. Existía un interés por rescatar lo patrimonial, desde espacios populares asociados a imaginarios políticos de la resistencia o consecuencia de las fracturas sociales. Esto se vio expresado en la publicación de reportajes visuales como: “Chusmisa” (n.º 8), “Peñalolén. La política del pobre” (n.º 9), “Recuerdos de La Victoria” (n.º 10), “Domingo en Cartagena” (n.º 13), “Rotonda Departamental. Aquí penan las ánimas” (n.º 14), “El Hospital Salvador” (n.º 16), “Floridencia” (n.º 18) o “La Matriz” (n.º 23).

Si algo tenían claro Pinos y Montecinos al momento de hacer la revista era la necesidad de crear un canal independiente, autónomo y autogestionado. El año 1998 es clave en la consolidación del monopolio mediático, encabezado por *El Mercurio* y Copesa, que influyó en el cierre del diario *La Época*, medio de la disidencia chilena fundado en 1987 para oponerse a los grandes conglomerados de prensa. Como señala Lidia Baltra (2012) se trató de la derrota casi definitiva para la “prensa progresista y de izquierda [...] atrapada en la trampa neoliberal” (29). Opinión compartida por los fundadores de la revista *La Calabaza del Diablo*, quienes se plantearon este problema desde una visión más crítica, ya que para ellos, parte de la “transacción” que la Concertación hizo con la derecha para mantener la democracia fue entregar

de *La Calabaza* el equipo crea un blog con el mismo nombre y, luego de un receso, reaparece en papel el año 2010.

⁸ Desde este movimiento universitario se desprende un ala que después forma parte de la Izquierda Autónoma.

el poder sobre los medios de comunicación y casi el total financiamiento del aviso público a Copesa y al diario *El Mercurio*⁹. Para este colectivo crear espacios alternativos para difundir la crítica y el pensamiento disidente, significaba un desafío, una política y una necesidad (imagen 2).

Lo esencial para la revista era una libertad de expresión consciente que “restituyera a la escritura su calidad de gesto libre y libertario” (Pinos, “Nosotros” 9), por esta razón sus treinta y tres números no tuvieron financiamiento estatal o privado que incidiera sobre el control de contenidos. Al contrario, en una primera etapa –que abarca los dos primeros años de la publicación– sobrevivieron por medio de canjes con botillerías, bares, cafés y un restaurant, y además, con dineros propios obtenidos por medio de fiestas culturales en espacios como la Ex Fábrica (imagen 3), en el barrio Patronato –ubicado en el sector centro norte de Santiago–, en las que colaboraba parte del circuito artístico de la revista. También organizaron encuentros literarios como “Nunca salí del horroroso Chile” con la participación de artistas reconocidos como “Lemebel, Radrigán, Berenguer, Cuevas, Millán y otros como Juan Pablo Sutherland, Gonzalo León, Carlos Sotos, Elizabeth Neira [y] Kurt Folch, entre otros” (Valenzuela 5). En una segunda etapa –del tercer año en adelante–, cuando saltan al quiosco, consiguen el apoyo de LOM, de la Radio Universidad de Chile, de personas relacionadas con los medios de comunicación como Juan Pablo Cárdenas, fundador de la revista *Análisis*¹⁰ (1977-1993), y de Nibaldo Mosciatti, periodista, dueño de Bio-Bío Comunicaciones y fundador de la radio del mismo nombre¹¹.

⁹ *El Mercurio* (perteneciente a la familia Edwards) y Copesa (perteneciente al empresario Álvaro Saieh) son los dos grandes conglomerados que manejan la prensa en Chile. El año 2008 logran el 82,7% de la venta neta por diarios (Mönckeberg 411). Esta concentración en la prensa es similar a la concentración editorial.

¹⁰ Esta revista, dedicada a la política chilena, fue uno de los pocos medios opositores a la dictadura de Pinochet, junto con *Apsi* y *Fortín Mapocho*. Su primer número llamado *Academia*, nació al alero de la Academia de Humanismo Cristiano y del patrocinio del cardenal Raúl Silva Henríquez. Se trataba de un boletín informativo de oposición que, en su segundo número, adquirió su nombre definitivo: *Análisis*, y que dirigió Juan Pablo Cárdenas.

¹¹ Bio-Bío Comunicaciones es un *holding* de medios con sede en Concepción y que destaca por ser independiente del Estado y de otros medios de prensa. Nibaldo Mosciatti muere el año 2007 y su familia se hace cargo del *holding*.



Imagen 2. Borrador de la primera circular (Santiago, 1998) destinada a convocar a amigos, conocidos y afines a participar de la revista.

Llama la atención la referencia a La Nueva Novela de Juan Luis Martínez, quien también aparece con su nombre tachado igual que en su libro. Este gesto ya remite a una experiencia editorial donde se borra al autor a favor de un colectivo.

Por otro parte, el texto funciona como programa editorial, pues se trata de la declaración de principios que guía a la publicación:

“[...] Porque las cosas no están precisamente color de rosa y entonces claro, a veces cuesta seguir creyendo en los milagros, mantener vivo el fueguito de la fe. Pero qué le vamos a hacer, uno es porfiado. Entonces

ve-escucha-lee-piensa. [...] La experiencia cotidiana de buscar lo que oculta y falsea la realidad-noticiario, la realidad-titular del diario. El empeño de no venderle el alma al diablo, de rebelarse contra la más antigua ley de todos los mercados: todo, absolutamente todo tiene su precio. La imaginación como antídoto contra la resignación [...] como ventanita a esa otra realidad, la realidad que imaginamos cuando nos ponemos a arreglar el mundo.

[...]

Entonces un diario, una revista,
un diario-revista.

Papeles impresos

Que comienzan a contar de tu, mi, nuestra historia,

Las de esta ciudad, país y continente

[...]

Explicitemos.

Hagamos visible lo invisible.

Darle otra vuelta de tuerca a lo que se muestra
como la realidad.”

Imagen 3. Publicidad para convocar a una fiesta en el centro de eventos Ex Fábrica. El objetivo era reunir fondos para financiar la salida de la revista a los quioscos a partir del número 17. En el afiche, junto a nombres como los de Elicura Chihuailaf, José Antonio Cuevas y Gonzalo Millán, se puede ver el nombre del poeta Sergio Parra, quien había participado en la revista *Piel de Leopardo* y, en aquella época, poseía junto a Milton Aguilar la editorial independiente Matadero y la revista homónima.

Parra es uno de los referentes más importantes del grupo, por cuanto su poesía sintonizaba con la generación beatnik y, además, ayudó al grupo a insertarse en el circuito de poetas de la época y los orientó, a partir de su propia experiencia, en la gestión editorial y en el trabajo con revistas.



3. INDEPENDENCIA Y AUTOGESTIÓN: EL DESARROLLO DE LA REVISTA

El carácter independiente y contrajerárquico de la revista no solo está relacionado con sus fuentes de financiamiento y los auspiciadores que permiten su circulación. En la forma y organización de contenidos, destaca que no exista un índice de lectura y la deliberación de dejar las páginas de la revista sueltas sin grapas. No hay un director, editor o comité editorial¹², más

¹² Solo en el suplemento “La Momia Roja” veremos este tipo de jerarquías.

bien hay nombres y apellidos impresos de manera horizontal al reverso de la portada que apuntan a un equipo de redacción, conformado por Rodrigo Hidalgo, Claudio Martínez, Isolda Montecinos, Marcelo Montecinos, Edgardo Olivares y Jaime Pinos. Hasta el número 29 de la revista se incluirán algunos colaboradores, pero siempre dentro de la misma categoría: Denisse Danahue, Galo Olivares y Pato Pimienta¹³. Esta estructura horizontal se mantiene hasta el número 29, pues a partir del número 30, junto con un cambio en el diseño de la publicación¹⁴, se especificarán algunas funciones: la edición general estará a cargo de Marcelo Montecinos, Jaime Pinos y Ramón Díaz Eterovic –quien colaboraba en una de las escasas secciones fijas de la revista, “Crónicas negras. (Apuntes sobre novelas policíacas)” y que, además, a través de su experiencia con revistas como *La Gota Pura* o *Simpson 7*, conectó a estos jóvenes con una parte de la tradición de la literatura chilena–. El diseño estaba en manos de Isolda Montecinos, quien participaba de la fotografía junto con nombres que fueron rotando en los últimos números: Jorge Aceituno, Miguel Navarro, Paz Errázuriz y Alexis Díaz¹⁵. Luego, en la categoría de escritores, se incluye a todo aquel que aparezca publicado en la revista –más allá si se encuentra vivo o no, por ejemplo, Jean Paul Sartre, Vicente Huidobro, Roberto Bolaño, Jorge Teillier, Rodrigo Lira, Carlos Pezoa Véliz, Juan Carlos Onetti y Emil Cioran, solo por mencionar a algunos–, entre quienes colaboraron, creo que por su vigencia y sus trabajos actuales en distintos ámbitos del circuito literario y académico, es necesario destacar al crítico y narrador Álvaro Bisama¹⁶, al

¹³ Este último será posteriormente el encargado de la dirección de arte y diseño en *The Clinic*.

¹⁴ En el número 29 (noviembre de 2003) se especifica que el diseño está a cargo de Isolda Montecinos.

¹⁵ Miguel Navarro es un nombre clave en la ya desaparecida revista *Número Quebrado* (fue su director en los dos únicos números que circularon durante 1988 y 1989) y fue colaborador durante los cuatro primeros números de los cinco que tuvo *Piel de Leopardo* (1992-1995). Alexis Díaz formó parte del comité editorial y luego fue el editor de esta última, mientras que Paz Errázuriz también colaboró en ella a través de la fotografía.

¹⁶ Paralelamente, Álvaro Bisama comienza también a colaborar en *The Clinic*, donde escribía crítica de televisión a partir del año 2003.

poeta Kurt Folch¹⁷; a los poetas Carmen Berenguer, Nadia Prado, Elicura Chihuailaf, Bruno Vidal, Óscar Hahn y Gonzalo Millán; al crítico y narrador Luis Valenzuela; al poeta y también crítico y narrador Alejandro Zambra¹⁸; al escritor y crítico Felipe Reyes; y a la crítica literaria Patricia Espinosa¹⁹, quien –hay que destacar– solo alcanza a colaborar en uno de los últimos números de la publicación. Además, destacan las entrevistas a Marcelo Pellegrini, Germán Carrasco, Sergio Parra y Elizabet Neira, Jordi Lloret e, incluso más allá del circuito local, al mexicano Juan Villoro y a un joven y desconocido Mario Bellatín, quien dos décadas después se ha transformado en uno de los referentes obligados de la literatura latinoamericana²⁰.

En otro ámbito, para la elección del nombre de la revista se buscó deliberadamente ser independiente de estructuras mentales preconcebidas por el lector. Si bien la editorial ya existía, la idea inicial fue llamarla *El calabozo del Diablo*, pero la idea de Montecinos fue desechada por el contexto político cultural del momento, en una sociedad conservadora como la chilena y por la casi obligada asociación con el caso Pinochet, que si bien inspiró la portada y la temática del primer número, no fue el eje de los 33 números de la publicación. Sus integrantes querían un nombre sin un significado fijo y que no fuese fácil de asimilar a un contenido. De “Calabozo”, finalmente, se decidieron por el de la editorial: “Calabaza”, un nombre humorístico

¹⁷ Verónica Jiménez critica *Thera* de Kurt Folch (Ediciones La Calabaza del Diablo, 2002) en el número 21 de la revista.

¹⁸ Los libros de poesía de Alejandro Zambra fueron criticados en la revista, por ejemplo, Kurt Folch escribe sobre *Bahía Inútil* (Ediciones Stratis, 1998) en el número 5. Zambra, a partir del 2005 y hasta el 2007, también publica crítica literaria en *The Clinic*, en la sección “Escribieron una vez”, aunque se trató de una escritura con otro tono, pues se trataba del personaje que había escrito el o los texto/s, más que a los textos en sí.

¹⁹ En el género de la crítica, hay que destacar que Patricia Espinosa ya era una voz consagrada, pues había partido escribiendo en el suplemento “Literatura y Libros” del diario *La Época* y luego se transformaría en la cabeza del cuerpo crítico de la revista cultural *Rocinante* (1998-2005).

²⁰ En el número 16 de la revista (año 4, julio de 2002) se publica “No te creas esto”, entrevista realizada a Mario Bellatín por Isolda Montecinos desde el Encuentro Iberoamericano Fronteras de La Narrativa, celebrado en Ciudad de México. Por otra parte, la primera editorial chilena en hacer circular un texto de este autor fue Ediciones Matadero, perteneciente a Sergio Parra y Milton Aguilar, quienes en el año 2000 publican *Flores*.

para una revista cuyo fin, desde sus inicios, fue llegar a librerías y quioscos; un apelativo “casi de cuento infantil” (Pinos, “Nosotros” 18) sin una carga política ni cultural definida. En síntesis, un nombre que no limitara posibles lecturas e incitara a la curiosidad; al contrario de publicaciones culturales de corte más académico como *Revista de Crítica Cultural*, que apelaba a un registro de producción y de lectura, surgido desde los márgenes, que poco a poco fue ganando terreno dentro de las universidades chilenas.

El colectivo editorial desiste de la publicación de manifiestos o editoriales sobre la postura del grupo. Si se piensa en textos programáticos (cfr. Beigel), solo se podrán encontrar dos referencias: el texto leído por Jaime Pinos en el Tercer Encuentro de Escritores por el Fomento del Libro y la Lectura (realizado en la Biblioteca Nacional en octubre del año 2000), y publicado en el número 9 de la revista en enero de 2001, titulado “El extraño caso de La Calabaza del Diablo”; y, “El extraño caso de La Calabaza del Diablo (nuevos antecedentes)”, aparecido diez números más adelante, en noviembre de 2002. Ambos textos recogen la experiencia del colectivo y delimitan “la formulación y la práctica conjuntas de una política y una poética” (n.º 19, 38) concretadas en el sello editorial y la revista. Para explicar la “evolución del caso” (n.º 19, 37) se recurre a un pequeño extracto de Richard Neville, comentarista y editor australiano, famoso por su trabajo editorial en la revista contracultural *OZ* que circuló en Australia y el Reino Unido a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. *OZ* tenía un perfil público *antiestablishment* por su actitud irreverente y radical, asociada con la tradición de los periódicos estudiantiles de izquierda. El extracto, que fue repetido a modo de consigna en varios números de la revista, dice así:

Las publicaciones independientes no son vehículos publicitarios. No son un órgano de partido que difundan una rígida o moribunda ideología. A menudo nacen como diversión y en el camino, poco a poco, van reuniendo a un grupo de creadores mal pagados decididos a inventar un nuevo lenguaje; a comunicar ideas nuevas de una manera nueva. [...] Por el contrario, pretenden ser una palestra abierta a todos [...]. Son la llamada a las armas [...] de una generación

entera. No canónicos memoriales emanados de los detentores del poder. Su política editorial, explícita o implícitamente tiende al derribo de la sociedad tal como hoy la conocemos. (37)

Para Jaime Pinos, su revista fue una de las primeras en hablar del concepto de independencia en términos editoriales. Junto con la revista *Rocinante*²¹, fueron los únicos medios que pusieron en el tapete un discurso que a la larga daría frutos e influiría en el pensamiento de actores más jóvenes, que verían en estos colectivos un modelo de la edición independiente a los grandes conglomerados del libro.

Es a partir del trabajo de este colectivo, junto con el de la otra revista citada, que la edición independiente –que en la actualidad es debatida en congresos, libros, artículos y seminarios– comienza a ser discutida y pensada como una posibilidad y necesidad en el circuito literario nacional. No obstante, la definición de este concepto no deja de ser problemática. Luego de dos décadas de fundada la revista no se pueden pasar por alto las mutaciones producto de la proliferación de editoriales que, bajo este apelativo, agrupan diferentes modelos de gestión. Para entender la independencia de *La Calabaza del Diablo* es necesario tomar una postura respecto a este concepto. Las categorías propuestas por el francés Gilles Colleu (2008) con el objetivo de agrupar la edición son pertinentes. El autor distingue cinco “modelos de empresas de edición que ilustran los lazos de dependencia tanto editorial como en relación con los mercados financieros” (33). Primero, el modelo de la empresa familiar o de un grupo de amigos. Segundo, el modelo de asociación de capitales entre el dirigente de la empresa y medios profesionales que tienen una participación menor en la editorial. Tercero, el modelo de pequeño o mediano grupo familiar con filiales y partes “más o menos grandes en algunas empresas pequeñas o medianas” (35). Cuarto, el modelo de control relativo de las utilidades de la editorial por parte de la intervención familiar con obligación de retribución del capital industrial

²¹ Me refero a la revista fundada, también el año 1998, por Faride Zerán, Sergio Trabuco, Silvia Aguilera y Paulo Slachevsky, estos dos últimos fundadores de la editorial chilena LOM el año 1990.

invertido. Por último, el modelo de accionistas en que la dirección no posee el capital, pero sí debe retribuir a ellos según los objetivos propuestos.

Según estas tipologías La Calabaza, como proyecto editorial de múltiples aristas, responde al primer modelo planteado, sobre todo debido a la construcción de un catálogo que apuesta a la preservación de sus textos a largo plazo. Como ya se indicó, se trata de un colectivo que con sus propios recursos y contactos levanta y participa de este proyecto. Según Colleu este modelo autogestionado se caracteriza porque participan en él:

accionistas asalariados o asociados que [forman parte] de la empresa. [...] Son personas físicas, ninguna otra empresa u organismo financiero posee participación. Las reglas de gestión, los rendimientos financieros, las estrategias son decididas por [los] dirigente[s]. Las posibilidades de aumento de capital y las perspectivas de crecimiento son relativamente bajas y solo pueden operarse mediante el autofinanciamiento o inversión de fortunas personales. [...] En esta categoría se encuentran numerosas editoriales chicas, algunas de las cuales desean crecer y acercarse a los modelos siguientes, y otras que, habiendo encontrado su equilibrio económico, trabajan más en la valoración de su catálogo que en el de su capital. (33-4)

El cierre cultural de los noventa no era solo respecto a la prensa alternativa. El mismo año de apertura de la revista cierra uno de los periódicos de la resistencia más emblemático y que había sido la voz contraoficial desde su fundación en 1987, me refiero al diario *La Época* que, en el contexto literario, y dada la calidad de su suplemento “Literatura y Libros” iniciado en 1988, había obligado a *El Mercurio* a crear en 1989 su sección “Revista de Libros”, donde participó el sacerdote del *Opus Dei*, Ignacio Valente. El cierre de *La Época* implicaba un descampado total respecto de la crítica y mostraba las consecuencias de la concentración mediática.

Desde 1990, la industria del libro nacional se reactivó respecto de la época anterior y las ventas tuvieron un crecimiento sostenido gracias a la aparición de grandes redes de librerías y la llegada de la Feria del Libro no solo a Santiago sino también a otras regiones (cfr. García-Lomas Drake),

sumado a la aplicación de nuevas políticas públicas como la firma del convenio entre ProChile²², Corfo²³ y el Consejo Nacional del Libro y la Lectura, así como también la creación de la Ley 19.227 de Fomento al Libro y la Lectura en 1993. La inscripción en el mercado de habla hispana de Bertelsman²⁴, motivó a varios grupos editores españoles como “Prisa, Grijalbo, Mondadori, Planeta, Ediciones B” (García-Lomas Drake 27) a expandir su negocio al mercado latinoamericano, donde se afianzaron grupos como “Anaya, Bertelsman, Pearson, Havas, Grupo Prisa, Planeta, Thompson o Reed Elsevier” (27), entre otros. Estas empresas, en el caso particular chileno, se instalaron en un mercado que había decrecido durante la década anterior, no solo en la importación sino también en la producción de libros. En los ochenta el libro funcionó sobre todo como un enganche o elemento publicitario para revistas y diarios que, dada la entrada masiva de la televisión, vieron desplazada su visibilidad e importancia.

Este contexto era ideal para buscar nuevos lectores y afianzó la expansión de la editorial Planeta con su colección Biblioteca del Sur, donde reunió a un grupo de narradores bautizados por la prensa como nueva narrativa chilena. Además, hubo una expansión del mercado de textos escolares, donde Santillana llevaba la delantera. Este panorama favorable para las editoriales extranjeras significó lo contrario para las editoriales nacionales, que a fines de la década de los noventa veían cómo algunos autores de sus catálogos firmaban con las grandes compañías extranjeras. Desde otro lugar, los escritores veían cómo se cerraban los medios literarios, sobre

²² Organismo estatal, perteneciente al Ministerio de Relaciones Exteriores encargado del fomento de las exportaciones.

²³ Corporación de Fomento de la Producción, dependiente del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo.

²⁴ Es uno de los más grandes grupos de comunicación en el mundo, pues no solo concentra una serie de editoriales, sino también cadenas de radio, televisión, estudios de cine e internet. Bajo él se agrupan varios sellos editoriales. Por ejemplo, controlan Penguin Random House que, a su vez, agrupa a Mondadori, Plaza&Janés, Collins, Lumen, Grijalbo, Sudamericana, DeBolsillo, Montena y Debate, solo por mencionar los sellos más conocidos en Latinoamérica. Además, tiene el control sobre varios periódicos y revistas, entre las que se encuentran, bajo el sello Gruner + Jahr, *Cosmopolitan*, *Marie Claire*, *Muy Interesante*, *Mía*, *Geo* y *Ser Padres* (cfr. Borrás Perelló).

todo si no se pertenecía al grupo selecto de narradores o si aún se era joven y desconocido. Los poetas, con escasa o casi nula cobertura de prensa ni editoriales que los publicasen, sin duda, fueron los más afectados.

Por lo anterior, el espacio que la editorial y la revista *La Calabaza del Diablo* le entregan a este género cobra relevancia, así como también el concepto de independencia y las redes que ciertos colectivos del mundo de la edición forman a partir de 1998. No es menor que, tal como indican los reportes del ISBN de los años 2001 y 2005 a través de un estudio comparativo²⁵ respecto de los años anteriores, desde 1998, año de la crisis asiática, el género líder de la producción editorial fue la poesía. Si en 1997 la producción narrativa superó a la de poesía: 170 títulos de narrativa versus 163 de poesía, esta cifra se invierte desde el año en que aparece la revista y mantiene una ventaja constante hasta el 2004, mismo año en que *La Calabaza del Diablo* deja de circular²⁶. Entre 1998 y 2004, el registro de textos de poesía alcanzó los 1.552 títulos, mientras que el de narrativa se contrajo a 1.176.

Las cifras llevan a la inevitable pregunta por el estado de la creación en ambos géneros. ¿Acaso los narradores dejaron de publicar y de pronto hubo más poetas? Sin duda que no. Pero 1998 fue un año en que las importaciones de libros, así como la producción editorial de las casas españolas asentadas en el país, decayó, por lo mismo la producción de narrativa también. Incluso, si seguimos estos registros, en el año 2003, la producción nacional de libros fue la más baja en una década. Sin embargo, y contrario a lo que podría suponerse a partir de las estadísticas, esta alteración de la tendencia no significó más visibilidad para la poesía. La narrativa fue el género más visibilizado por los medios, tanto por la crítica literaria, como por los reportajes de prensa, entrevistas a los autores y los fondos para publicidad.

Frente a la hegemonía de la narrativa y las instancias asociadas a su escenificación, las referencias sobre la edición en *La Calabaza del Diablo* son

²⁵ Estos registros no especifican la proveniencia de los textos, vale decir, no señalan si son textos de poesía chilena publicados por editoriales transnacionales o, como las llamo a partir de las definiciones de la propia revista, independientes o autogestionadas.

²⁶ En 1998, se registran 202 nuevos títulos de poesía y 118 de narrativa y en 2004, cuando la revista deja de aparecer, los datos registran 236 nuevos títulos de poesía y 214 de narrativa (Fuente: ISBN 2005).

un gesto de posicionamiento de la poesía y de narradores contraculturales en el campo literario chileno. Al declararse una revista independiente de canales comerciales o publicitarios era libre de definir sus contenidos y, por ende, era posible darle un lugar central a la poesía, tanto desde la editorial como desde la revista. El interés de sus creadores era sostener un proyecto para hacer circular una literatura joven sin la oportunidad de ser promocionada en un contexto nacional, pues los grandes conglomerados promovían:

una literatura joven cuyos estereotipos eran validados por su éxito comercial antes que por una dudosa representatividad generacional [...], [en] un medio editorial cuya vocación literaria había sido reemplazada, en la mayoría de los casos, por la mercadotecnia. [...] [E]n una escena literaria desprovista de toda capacidad crítica y de una literatura orientada al divertimento y justificada por el consumo. (Pinos, “Nosotros” 7)

Tal como lo indicaba la cita de Richard Neville reproducida en algunos de sus ejemplares, la voz del colectivo tras la revista buscaba representar a una generación caracterizada por el inconformismo y el malestar frente al cierre de los espacios culturales y ante una sociedad acrítica y consumista. La independencia debía manifestarse en toda la revista, desde la selección de temas, autores y textos.

Un ejemplo de la independencia de las editoriales frente a las que se sitúan desde el plano del discurso y la producción, es la sección de crítica literaria “Los Quebrantasesos” (n.º 1 al 29) y “Texto por texto” (n.º 30 al 33): de un total de 44 textos criticados, las editoriales que ocupan los tres primeros lugares son La Calabaza (16 textos), LOM (6 textos) y Cuarto Propio (2 textos), todas independientes de los grandes grupos transnacionales, aunque no necesariamente de los fondos estatales, pues las dos últimas sí participaban de los concursos organizados por el gobierno. Además, de las 23 casas editoras cuyos textos son criticados, solo 6 pertenecen a transnacionales, siendo sus autores Roberto Bolaño (Anagrama), Germán Marín y Poli Délano (Sudamericana), Jan Potocki (Longseller), Adolfo Couve (Seix Barral) y Juan Pablo Meneses (Editorial Planeta). Por otra parte,

19 críticas corresponden a textos de poesía, mientras que 17 a narrativa (novela, cuento, microcuento y relato breve).

4. LITERATURA Y REALIDAD

Los antecedentes de *La Calabaza del Diablo* se remontan a otra revista, *Tropel* (Imagen 5), aparecida en 1996, en la cual colaboraron los hermanos Marcelo e Isolda Montecinos, Jaime Pinos y Roberto Contreras, quienes son parte del equipo fijo de los 33 números de *La Calabaza*. En *Tropel* ya se pueden apreciar ciertos intereses compartidos: textos sobre música, plástica y teatro; crítica de cine y de literatura, y la inclusión de poesía y dibujo. Este antecedente no es menor, porque en esta revista hay elementos discursivos que aparecen en *La Calabaza*: el interés por incluir dibujo con la creación de la revista gráfica “La Momia Roja”, publicada a partir de abril de 2004 a cargo de Christiano (Carlos Reyes) –de quien se realiza un reportaje y la crítica de un texto de su autoría publicado por la editorial Ergo Cómics–; y el interés en cierta tradición de la poesía chilena con autores como Carlos Pezoa Véliz, Pablo de Rokha, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Rodrigo Lira, Nicanor Parra y José Ángel Cuevas.

Frente a un desolador panorama, en el cual la poesía joven era publicada en las sombras y en la precariedad de la autoedición²⁷, a principios de 1997, la editorial La Calabaza del Diablo inaugura sus actividades editando a tres jóvenes poetas porteños: Rodrigo Cerezo, Marcelo Pellegrini y Miguel Soto. La tirada fue de cien ejemplares que se distribuyeron y “corrieron de mano en mano” (Pinos, “Nosotros” 7), sobre todo entre los mismos poetas del puerto. Ese mismo año, el sello publica la primera novela de Pinos, *Los bigotes de Mustafá*²⁸, y un año más tarde un libro de poemas de Enoc Muñoz y las novelas de Roberto Contreras.

²⁷ El 2000 se funda Editores Independientes de Chile. De hecho, dos años antes, en 1998 aún no hay conciencia del valor de este tipo de edición a nivel institucional.

²⁸ Novela reeditada en 2016 por LOM.

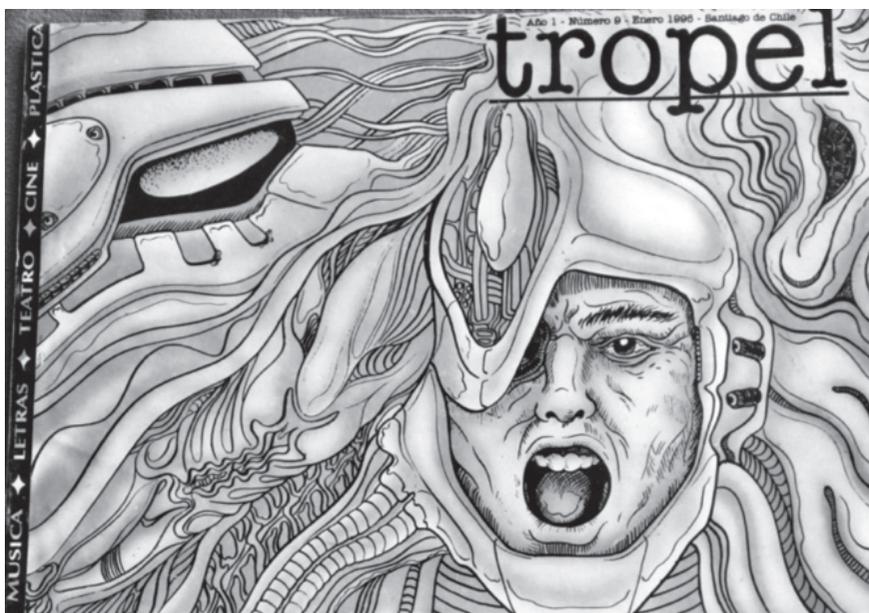


Imagen 4. *Tropel* fue una revista de circulación restringida que fue un antecedente a *La Calabaza del Diablo*.

Impresa en Caligrafía Azul, sus creadores publicaron un solo número en enero de 1996, antes de que la Editorial La Calabaza publicara sus primeros libros el año 1997 y luego la revista en 1998.

Sus secciones muestran el tono informal de la publicación: “Tropelías”, “Conversas”, “Jugarretas”, “Inventos” y “Otras yerbas”, en este único número, a modo de broma, aparece bajo la numeración 9 y, al final de sus páginas, agregan: “No se prohíbe reproducir cualquier parte de esta revista” y los interesados en colaborar con “monos, fotos [...] y artificios de cualquier especie” pueden telefonar a Marcelo Montecinos “en horarios decentes”.

La revista –publicada en paralelo a la edición de libros– sirve como plataforma para visibilizar escrituras creativas de jóvenes poetas, entre ellos, Jaime Pinos, Rodrigo Hidalgo y Kurt Folch. También visibiliza poetas que son referentes estético-ideológicos que dan cuenta sobre cómo estos jóvenes entienden la relación entre literatura y realidad. Se incluyen entrevistas a Bruno Vidal, Gonzalo Millán, Roberto Merino, Waldo Rojas y Claudio Bertoni, solo por mencionar a algunos. Estos poetas son cercanos a lo que Jaime Pinos ha llamado, en algunas entrevistas, como “poesía documental” o “poesía de la realidad”. En este punto, merece especial mención el gran

espacio que le dan a la poesía como también a textos ensayísticos del poeta y narrador Roberto Bolaño, a quien incluso se le dedica, sin mencionarlo, una suerte de número especial en agosto de 2003, un mes después de su muerte. Allí no solo se publican textos de él y que hablan sobre él, sino que también en la portada, y siguiendo el modelo que la revista había iniciado desde su primer número, se incluye una cita de uno de sus textos: “Nuestra época, nuestras perspectivas, nuestros modelos del Espanto” (portada n.º 27). El interés por Bolaño, poeta que apelaba a sumergirse en la oscuridad “con los ojos abiertos”, prefigura un interés que, posterior a su muerte y de cierta manera impulsado por un mercado estadounidense –que lo ha leído fuera de contexto o solo en relación a un período en particular–, lo transformó en un fenómeno de ventas y de atracción crítica en la prensa y la academia.

En la otra arista, a fines de 1999 abrían la librería del mismo nombre, situada en Antonia López de Bello 109, en pleno barrio Bellavista. El lugar, atendido por sus dueños, y por colaboradores de la publicación, fue un fracaso en términos económicos, pero se convirtió en un punto de encuentro para discusiones literarias y un espacio de referencia para poetas jóvenes que recién se integraban al circuito literario y que, de cierta manera, buscaban ser publicados por la editorial y acogidos por otros jóvenes con intereses similares. Este pequeño grupo de poetas, contaba con el apoyo de referentes importantes de la poesía y la narrativa chilena, como Sergio Parra, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, José Ángel Cuevas y Ramón Díaz Eterovic. La revista y la librería son dos de los tres vértices de un proyecto colectivo más amplio e interconectado, que no solo buscó espacio para escrituras que no tenían posibilidad de ser conocidas en circuitos de prensa comercial, sino también se trató de la puesta en práctica de una política exploratoria que generó redes en un sistema donde había un gran pesimismo y desconfianza frente a proyectos que auscultaban la realidad política y cultural del momento. La revista al postularse en todas sus portadas como una publicación de “literatura y realidad”, plantea otra crítica literaria, una crítica cercana a la crítica cultural, pero lejos de los lenguajes intrincados del posestructuralismo. La crítica literaria como práctica de interrogación

y disidencia era un ejercicio político que, a mi juicio, no se agotaba en esta sección, sino que se extendía en las columnas que inauguraron todos los números hasta el 29. Hasta dicho número todos los textos que se criticaron en la sección “Los Quebrantasesos” eran del gusto de los críticos. Por lo tanto, si bien la valoración de los textos fue positiva y, efectivamente, respondía a la definición de crítica como una lectura situada de los textos en relación con una comunidad y una realidad local con sus problemas, no es sino hasta el número 30 –cuando la sección cambia de nombre y pasa a llamarse “Texto por Texto”– que se empiezan a encontrar características negativas o que cuestionan e interpelan la calidad de los textos analizados, lo que pone en práctica una política y un ejercicio del disenso. A partir de este número la cantidad de textos criticados pasa de ser uno a cinco –o seis–, y se incluye una sección de libros por publicarse en la última página, llamada Novedades en Libros; también hay una renovación del cuerpo crítico de la publicación, pues además de Jaime Pinos, Rodrigo Hidalgo, Marcelo Montecinos, Elisa Montecinos, Roberto Contreras y Ramón Díaz Eterovic, se integran Patricia Espinosa, Felipe Reyes, Pedro Vallete, Jaime Gómez, Marcelo Cabello y Sonia González Valdenegro. En sus cuatro últimos números, y ya estando en quioscos, la revista toma un giro más comercial, no solo por lo antes indicado, sino porque la fotografía en blanco y negro que había sido el sello de sus portadas desde el segundo número cede lugar al dibujo de la sátira política que ocupará las páginas centrales con el suplemento “La Momia Roja”.

Así, considerando a la crítica como un ejercicio instalado en el terreno de lo público, orientado a identificar cómo la literatura diseña una forma de leer la realidad, expresado en “hablas, lugares, jerarquías, procesos de subjetivación, leyes del género y subversiones a tales leyes, las cercanías y distancias en torno a las hegemonías de la sociedad, la cultura y la política” (Espinosa “Crítica” 2), la otra forma de hacer crítica utilizada por *La Calabaza del Diablo* fue el cruce intencionado entre literatura y realidad. Tarea realizada por medio de citas a textos literarios –en su mayoría poemas– que eran incluidos a modo de titulares en sus portadas y que funcionaban como pie forzado para que, tal como indica Marcelo Montecinos:

En el reverso de la portada [apareciese] el poema entero [o un extenso fragmento de un texto narrativo] y de ahí, los cinco columnistas a quienes les tocaba hablar de Chile tenían que elegir un verso de ese poema [o una parte del fragmento], que servía como título de la columna. [En ese espacio] tirábamos nuestro *speech*. No era humor, era una cuestión más de hablar desde la literatura, de la política, de la contingencia. A la vez, siempre tratábamos de cubrir plástica, arquitectura, música, teatro. Que no fuera una revista literaria, a pesar de que estaba hecha por escritores, pero tratábamos de que la revista fuera algo integrador [...] Nosotros vacilábamos el tema de construir un lector, porque la revista a su vez era la cabeza de lanza del proyecto Calabaza. Entonces la revista involucraba más personas, y era más pública y más rápida, tenía que ver con modular nuestra marca, La Calabaza del Diablo. (Montecinos 4)

Estas palabras evidencian la estrategia para realizar este cruce. Se intentaba conectar ideas con las fotografías que les servían de fondo, con las noticias más importantes y políticas chilenas, desde la captura y la liberación de Pinochet en Londres (1998-2000), pasando por los casos y reclamos pendientes sobre derechos humanos, los problemas de salud que acarrea el uso de gases lacrimógenos en medio de las protestas por la captura del dictador, el conflicto mapuche, la llegada de las tarjetas de crédito al país, la sustitución de la política por la cultura de la TV y el espectáculo, hasta las diferencias entre el sistema de salud público y privado²⁹. Estas columnas son una suerte de editorial, pues se trató de textos programáticos que indicaban claramente el sentir y el pensar del colectivo respecto del Chile actual³⁰, pero partiendo la reflexión desde un texto literario. Era una forma de crítica cultural carente de un rótulo académico y con un lenguaje sencillo y directo que, por supuesto, partía desde lo literario, pero se acercaba al periodismo masivo y sus formas de ejercer la crítica.

²⁹ En algunos números se trataron también temas internacionales, como el problema entre el Ejército Zapatista y el Estado mexicano y la caída de las Torres Gemelas. Además de incluirse reportajes sobre culturas como la rusa, la alemana, la estadounidense y la pakistaní, entre otras.

³⁰ Para seguir las polémicas nacionales de esta década se recomienda revisar el texto de Ascanio Cavallo *La historia oculta de la transición* (Uqbar, 2012).

5. LO QUE QUEDÓ DE UN PROYECTO: EL FIN DE LA REVISTA, PERO EL INICIO DE UN MOVIMIENTO EDITORIAL

Los puntos analizados entregan una pista para entender la actitud y el pulso de una publicación en la que no solo había que ser escritores, sino también agentes críticos y culturales. Para ellos, la vanguardia de la época era un activismo literario, donde lo novedoso era hablar desde la realidad y no desde la ficción, posicionándose y contraponiéndose a otro tipo de revista literaria de aquella época, como *Noreste*, dirigida y editada por Cristián Warken, cuyas noticias y textos eran todos, sin excepción, de carácter ficcional. Por lo tanto, a partir de ahí se pueden entender los caminos que a largo plazo siguieron los integrantes de su formación inicial. Jaime Pinos, luego de su paso por *La Calabaza*, fue editor de la revista digital y del sello editorial Lanzallamas, proyecto colectivo que realiza junto a Roberto Contreras y, actualmente, además de crítico literario y poeta, es director del Centro Cultural La Sebastiana de la Fundación Neruda en Valparaíso. En 2017 fue galardonado con el Premio a la Trayectoria Poética Festival de Poesía La Chascona, entregado por la misma Fundación. Rodrigo Hidalgo fue director del Centro Cultural Manuel Rojas, participó en el comité editorial de la revista *Cuaderno* de la Fundación Neruda, fue periodista y crítico literario en *The Clinic* y en el diario *La Nación*, escribió crítica literaria y teatral en *El Mostrador*, periódico digital, y en la revista *Elguillatín.cl*. Además fue director del área literaria de Balmaceda Arte Joven, sello que publica a poetas y narradores emergentes que provienen de sus talleres literarios. Del mismo modo que Jaime Pinos, Rodrigo Hidalgo se ha transformado en un gestor cultural, ha participado como jurado en diversos eventos nacionales e internacionales y ha trabajado para instituciones como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

La revista, que se definió como medio independiente y nunca postuló a fondos públicos o provenientes de empresas transnacionales del área de la edición, a largo plazo sirvió para posicionar a sus actores en espacios académicos e institucionales, cuyos fondos provienen del Estado. Sin embargo, desde estos espacios ellos han contribuido con su gestión a ampliar e interconectar circuitos culturales y pensar en políticas públicas

y nuevos proyectos. Ellos junto con algunos de sus colaboradores, como Alejandro Zambra, Kurt Folch y Álvaro Bisama, son parte de una escena cultural consolidada. Por ejemplo, tanto Zambra como Folch y Bisama forman parte del cuerpo académico de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales³¹ y, excluyendo a Kurt Folch, los otros dos han publicados en editoriales transnacionales y han participado como críticos en la revista *The Clinic* e incluso en la revista *Qué Pasa*. Alejandro Zambra ha publicado en Anagrama desde el año 2005; Álvaro Bisama ha publicado desde el año 2006 en Bruguera, Planeta, Alfaguara, Ediciones B y El Mercurio/Aguilar. Sin embargo, pese a estos tránsitos, todos los autores mencionados continúan publicando textos con editoriales independientes, autogestionadas o de pequeño tamaño. Vale decir, no solo con La Calabaza del Diablo, sino también con otras más recientes como Alquimia (*Taxidermia* de Álvaro Bisama), Libros del Laurel (la reedición de *Caja Negra* del mismo autor), o Hueders (*Facsimil* de Alejandro Zambra).

Para cerrar, mención especial merece el trabajo de Marcelo Montecinos quien, a partir de un trabajo político sostenido en el tiempo, ha acumulado sobre sí el capital simbólico entregado por su sello editorial independiente, uno de los más antiguos junto con Pehuén, Asterión, LOM y Cuarto Propio, todos nacidos durante el siglo pasado. No obstante, la postura de Montecinos ha sido mucho más crítica y definida en cuanto a cómo entender el concepto de independencia editorial. Con un catálogo de más de cien títulos a su haber, Montecinos es un referente ineludible en el ámbito de la edición independiente chilena, no solo por la calidad de las publicaciones de su catálogo, sino también porque representa a la figura del editor que se niega a ceder bajo las presiones del mercado. Sus libros se han autofinanciado con las ventas y no por fondos concursables, política contra la que Montecinos siempre se ha manifestado opositor. Su labor se ha ampliado hacia la figura del editor como agente formador de nuevas generaciones y de un modelo de autogestión editorial. Actualmente, preside la Cooperativa de Editores La Furia del Libro, que se formó el año 2009, a partir de una segunda Feria de

³¹ Álvaro Bisama como director de la carrera de Literatura Creativa.

Editoriales Independientes, llamada La Furia del Libro, en clara respuesta a La Feria del Libro, y que con el tiempo se constituyó en la cooperativa, una red de editoriales pequeñas y autogestionadas que gracias a su coordinación en 2014 lograron constituirse “de forma oficial”³² (Fuentes 19), pero –y acá lo destacable– sin mantener vínculos con la Cámara Chilena del Libro ni Editores Independientes, Autónomos y Universitarios de Chile y, menos aún, con la Corporación del Libro y la Lectura, entidad que se forma en 2015, producto de la separación de la Cámara. Su sitio web señala que “representan casi el 20% de la producción editorial chilena, superando los 5.000 títulos publicados anualmente”, contando con el “respaldo de cientos de autores chilenos publicados, entre ellos *best sellers* y premios nacionales y municipales de literatura”.

A diferencia de la Feria del Libro (FIL) –organizada por la Cámara Chilena del Libro cada año entre finales de octubre y principios de noviembre en Santiago de Chile–, en La Furia del Libro, que ya cuenta con once ediciones, no se cobra entrada, pues “sus organizadores prefieren que ese dinero se gaste en libros y quede en los editores”³³ (López Winne y Malumián 118). En esta feria, fundada el 2009 por Galo Ghigliotto (Ediciones Cuneta), se convocan editoriales más pequeñas y su organización depende de la Cooperativa y no de entes gubernamentales. Los mismos editores de proyectos autogestionados

no dudan en comparar la rentabilidad de las distintas Ferias [...]: el costo (armado de stand, espacio físico, horas del editor o vendedor atendiendo) contra las ventas [indica] que [los costos de La Furia] son infinitamente más

³² Algunas de las editoriales que participan de la cooperativa son Oxímoron Ediciones, Águila Azul, Letra Capital, Asterión, Del Cardo Libros, Puro Chile, Cuadro de Tiza, Ceibo, Das Kapital Ediciones, Editorial Cuneta, La Calabaza del Diablo, La Pollera Ediciones, Balmaceda Ediciones, Alquimia Ediciones, Libros de Mentira, Sangría Editora, Emergencia Narrativa, Montacerdos, Cinco Ases, Libros del Laurel y Narrativa Punto Aparte.

³³ La Furia del Libro tiene su parangón en otros países donde han proliferado asociaciones de editores. La Feria de Editores (FED), en el caso argentino, y la Feria del Libro Independiente, en el caso mexicano.

bajos que la FIL y, en tiempo mucho menor de permanencia detrás del stand, se puede observar un flujo de gente no solo superior, sino constante. [Se convoca a] un público que además es mucho más propenso a comprar obras de este tipo de editoriales. (López Winne y Malumián 119)

El trabajo colectivo dirigido por Marcelo Montecinos y Jaime Pinos desde fines del siglo pasado ha impulsado nuevos proyectos que, como la fenecida revista, han dado espacio a escrituras sin la posibilidad de ser conocidas en circuitos de prensa comercial. Este ejercicio, como ya se mencionó, significó poner en práctica una política pública exploratoria con el objetivo de generar redes en un sistema donde, hasta los primeros años de este siglo, se desconfiaba de proyectos colectivos críticos, sobre todo, de aquellos que incluían nuevas voces y nuevas escrituras. Por otra parte, convencidos de que –contrario a lo que afirman las cifras de las encuestas– los lectores sí aumentarían, se trata de una política de la resistencia, donde su estrategia ha sido publicar a nuevos autores, paradójicamente, ahora sí chilenos, pero sobre todo jóvenes. Tal como afirma Dauno Totoro, editor de Ceibo Producciones, *La Furia* genera una gran cantidad de nuevos títulos de escritores chilenos al año, “entre 60 y 70 títulos anuales” (Milenio.com) versus 12 o 15 publicados por Planeta y Random House Mondadori a nivel local. Esta red de editores no solo se erige como polo de resistencia a partir de un desequilibrio percibido en la industria editorial, en tanto publican lo que las transnacionales dejan de publicar en Chile. Apuestan por la construcción de un catálogo y un lector del futuro, pues no solo le han dado importancia al género de la poesía, sino también han revitalizado el género del ensayo, la dramaturgia y el cuento.

De cara a la dispersión cultural y la promoción del individualismo característicos de las últimas dos décadas en Chile, el trabajo iniciado por la editorial y por la revista *La Calabaza del Diablo* desarrolló y fortaleció el polo independiente de la producción cultural, obligando al Estado a repensar con quiénes se planifica la cultura y a reconocer la existencia de una diversidad de actores que representan intereses distintos al interior del campo editorial. Su persistencia en el tiempo ha permitido no solo

la consolidación de su sello, sino también ha sido determinante para la existencia de una bibliodiversidad en la esfera nacional, entendida como “la necesaria diversidad de las producciones editoriales puestas a disposición del público, [es decir,] la diversidad de los libros presentes en un contexto determinado” (Colleu 30). Algo no menor, si se piensa que, a fines de octubre de 2014, los editores de La Cooperativa La Furia, como parte del mismo pabellón que ocupaba Editores Independientes de Chile, decidieron tapar sus stands con telas negras y no vender libros —a dos días de iniciada la Feria del Libro de Santiago—, en protesta porque la Cámara Chilena del Libro les negó la entrada gratuita a varios de los invitados a sus lanzamientos y charlas. Los editores de La Furia no solo reclamaban este gesto discriminatorio, pues no pasaba lo mismo con las entradas de las grandes editoriales, sino también denunciaban los altos costos que debían pagar por estar cerca de veinte días en un espacio reducido, donde las ventas no cubrían ni siquiera el arriendo del lugar, lo que los obligaba —y aún los obliga— a compartir una exhibición limitada de sus catálogos. No obstante, dos años después, vale decir el 2016, por primera vez en los 36 años de historia de la Filsa, las editoriales independientes tuvieron lugar en la nave central de la feria, hecho trascendental, que demuestra cómo, finalmente, los actores secundarios poco a poco, y no sin dificultades, han comenzado a ser escuchados en sus demandas. La Cámara del Libro ha tenido que abrir los ojos ante estos actores que llevan años de lucha para influir en la creación de nuevas políticas públicas y que definitivamente han revitalizado el espacio cultural de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- Agencia chilena ISBN. *Informe estadístico 2001*. Santiago: Cámara Chilena del Libro, 2002.
- . *Informe estadístico 2005*. Santiago: Cámara Chilena del Libro, 2006.
- Balra M., Lidia. *La prensa chilena en la encrucijada. Entre la voz monocorde y la revolución digital*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.
- Beigel, Fernanda. “El editorialismo programático”. *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I. Identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Editado por Hugo E. Biagagni y Arturo Roig. Buenos Aires: Biblos, 2004, pp. 445-53.
- Borràs Perrelló, Lluís. *El libro y la edición. De las tablillas sumerias a la tableta electrónica*. Asturias: Ediciones Trea, 2015.
- Colleu, Gilles. *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- Danieli, Ana. “Edición independiente: estrategias para la diversidad”. *El Jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR*. Editado por Carlos Moneta. Montevideo: UNESCO, 2006.
- De Diego, José Luis. “Políticas editoriales y políticas de lectura”. *Anales de la educación común*, n.º 6, julio de 2007, pp. 38-44.
- Espinosa, Patricia. “Crítica literaria en el Chile neoliberal: la invisibilización de la disidencia”. *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol.4, n.º 6, 2016, pp. 1-14.
- Fuentes, Lorena y Pierina Ferreti. *La edición independiente en Chile. Estudio e historia de la pequeña industria (2009-2014)*. Santiago: Cooperativa de Editores de la Furia, 2015.
- García-Lomas Drake, Alfonso. *Estudios de mercado. El mercado del libro en Chile*. Santiago: Oficina Económica de la Embajada de España en Santiago de Chile-Instituto Español de Comercio Exterior, 2009.
- Girbal de Blacha, Noemí y Diana Quattrocchi-Woisson. “Las revistas culturales de debates y de combate: entre tradición política y empresa cultural”. *Clío*, n.º 4, 1997, pp. 13-27.

- Grillo, María del Carmen. *La revista La Campana de palo: arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2008.
- Hasson, Moisés. *Sátira política en Chile (1858-2016)*. *Catálogo de 150 años de publicaciones de humor, sátira y política*. Santiago: Nauta Colecciones, 2017.
- López Winne, Hernán y Víctor Malumán. *Independientes, ¿de qué?* México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Mönckeberg, María Olivia. *Los magnates de la prensa. Concentración de los medios de comunicación en Chile*. Santiago: Random House Mondadori, 2009.
- Montecinos, Marcelo. “Nosotros vacilábamos con el tema de construir un lector”. Entrevista a Marcelo Montecinos por Macarena Silva. Santiago, 8 de agosto, 2012.
- Pinos, Jaime. “El extraño caso de La Calabaza del diablo”. *La Calabaza del Diablo*, n.º 9, 2001, pp. 7-9.
- . “El extraño caso de La Calabaza del Diablo (nuevos antecedentes)”. *La Calabaza del Diablo*, n.º 19, 2002, pp. 37-39.
- . “Nosotros estábamos en ese eriazo. Nosotros éramos puro underground”. Entrevista a Jaime Pinos por Macarena Silva. Valparaíso, diciembre de 2015.
- Saferstein, Ezequiel y Daniela Szpilbarg. “La industria editorial argentina, 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad”. *Alternativas*, n.º 3, 2014, pp 1-21.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *America: Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10, 1992, pp. 9-16.
- Totoro, Dauno. “Editoriales independientes de Chile ganan influencia”. Entrevista por Jesús Alejo Santiago. *Milenio.com*. 26 de mayo de 2015.
- Valenzuela Prado, Luis. “*La Calabaza del Diablo*: revistas, poesía, canonización y ninguneo en la transición chilena”. Ponencia leída en el Congreso Internacional XXX Aniversario SOCHEL (1979-2009). 5-6-7 de noviembre 2009, Valdivia, Chile. Texto inédito.
- Williams, Raymond. “El análisis de la cultura”. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pp. 51-77.