

Jorge J. Locane

De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial

Latin American Literatures in the World

Literaturas Latinoamericanas en el Mundo



Edited by / Editado por
Gesine Müller

Volume 3 / Volumen 3

Jorge J. Locane

**De la literatura
latinoamericana
a la literatura
(latinoamericana)
mundial**



Condiciones materiales, procesos y actores

DE GRUYTER

This project has received funding from the European Research Council (ERC)
under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation programme
– Grant Agreement Number 646714



ISBN 978-3-11-062204-1
ISBN (PDF) 978-3-11-062209-6
ISBN (EPUB) 978-3-11-062211-9
ISSN 2513-0757
e-ISSN 2513-0765



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 License. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2018967105

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2019 Jorge J. Locane, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published with open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Agradecimientos

Este libro es el resultado de una investigación llevada a cabo en el marco del proyecto “Reading Global: Constructions of World Literature and Latin America” financiado por el European Research Council y dirigido por la profesora Gesine Müller en la Universidad de Colonia. Valoro y agradezco muy sinceramente haber tenido el privilegio de desarrollar mis investigaciones en un entorno de diálogo permanente y con todas las facilidades necesarias para favorecer la consistencia de mi trabajo. Sin el generoso y estimulante espacio creado por Gesine, no hubiese sido posible este estudio. Mi primer agradecimiento subraya su invaluable aporte como la responsable de haber gestado tanto las condiciones intelectuales como materiales sobre las que se funda.

Al equipo de investigación compuesto por Benjamin Loy, Silja Helber, Yehua Chen y Judith Illerhaus le debo no solo numerosos aportes a mi trabajo sino también haber compartido con ellxs una experiencia humana que solo puedo celebrar y que voy a mantener para siempre en el recuerdo. Gran parte de la bibliografía consultada para este trabajo fue discutida en las sesiones regulares de lectura que mantuvimos.

Con muchxs colegas que admiro pude sostener un diálogo más o menos intenso durante diferentes fases de la escritura de este libro. Algunxs me permitieron llevar hipótesis a sus grupos de investigación. Otrxs, exponer frente a sus estudiantes. Con varixs tuve oportunidad de compartir enriquecedoras jornadas de debate o paneles. En casos, solo fueron conversaciones informales en algún café o algún intercambio de mails. Si bien no siempre coincidimos, o quizás precisamente por eso, este libro está atravesado por sus voces. Quiero manifestar mi profundo agradecimiento a las siguientes personas: Daniela Szpilberg, Alejandro Dujovne, José Ignacio Padilla, Matías Moscardi, Ana Gallego Cuiñas, Gustavo Guerrero, César Domínguez, Ignacio Sánchez Prado, Mariano Siskind, Héctor Hoyos, Magdalena Cámpora, Julio Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, Mario Cámara, José del Valle, Susanne Klengel, Daniel Link, Mónica Szurmuk, Sara Carini, Douglas Pompeu, Pura Fernández, Javier Lluch-Prats, Azucena Blanco, Daniel Nemrava, Edgardo Dobry, Clara Ruvituso y Timo Berger. También mis estudiantes hicieron su aporte, de manera muy concreta, Pablo Ortega. Todos los aciertos son de ellxs. Los errores de mi exclusiva autoría.

Ana María Chagra, una editora valiente, me condujo hacia el archivo de Lamborghini en Barcelona. El Deutsches Literaturarchiv Marbach y la gran mediadora Michi Strausfeld me autorizaron generosamente a publicar pasajes de un informe de lectura. Estos materiales fueron de fundamental importancia para avanzar con mis hipótesis y convalidarlas. Dejo registro de mi enorme deuda con ellxs.

Francisca Roldán y Edgar Kreitz, lxs bibliotecarixs del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, contribuyeron a este libro con su habitual y siempre atenta predisposición para facilitar el acceso a material de consulta. Quiero agradecerles a ellxs y al Instituto en nombre de todxs lxs que nos sentimos en el paraíso cuando ocupamos sus mesas. También a Gabrielle Cornefert, Christina Lembrecht y Anna Hofsäß por su compromiso con este libro y el cuidadoso trabajo de edición.

A mi compañera, Janna, y a mi hija, Ariana, les agradezco la paciencia, su aliento, su magia. También que siempre me devuelvan a la realidad. Gracias a Javier, Jazmín y Lucía. A Ale, Carla y Eugenia. A mi mamá, Jorgelina. A Johannes, a Almut y a Manuela.

Palabras preliminares

¿Cuáles son las razones para adjetivar la literatura con un gentilicio? O en términos más esenciales, ¿puede la literatura ser, por ejemplo, peruana o neozelandesa? ¿Cuál sería el factor que permite que un texto sea considerado mexicano? ¿Una novela es austríaca porque su autor es de nacionalidad austríaca, porque aborda tópicos austríacos –como el vals–, porque fue escrita en Austria o por alguna otra razón? La lengua en la que está redactada no podría ser la variable determinante, porque, si fuera así, toda la literatura austríaca sería alemana. Y la uruguaya, española. ¿Qué hace diferente a la literatura argentina de la uruguaya? ¿Son realmente diferentes o siquiera susceptibles de ser diferenciadas? Y, en todo caso, ¿Witold Gombrowicz es un escritor polaco o argentino? Posiblemente el interrogante sea banal, pero reconocerlo como tal no aboliría el hábito de la adjetivación, tan recurrente como naturalizado. Quizás, en realidad, sea la articulación de varios elementos lo que permitiría asignarle un gentilicio a un artefacto literario, y aun así siempre sería difícil de justificar por qué un texto debe o puede ser asociado con una determinada configuración geocultural. Creo que percibir esta dificultad coincidiría, finalmente, con reconocer la ineludible cuota de arbitrariedad contenida en cualquier denominación de este tipo. Cambiar la escala, por otra parte, de ninguna manera simplificaría el dilema sino al contrario: ¿Juan L. Ortiz es un poeta entrerriano, litoraleño, argentino, latinoamericano o mundial? Cualquiera sea la variable que se elija, siempre sería posible justificarla o cuestionarla. De acá se sigue que el uso de gentilicios en el mundo de la literatura es artificial. No en el sentido de “falso”, pero sí en el de que no habría nada intrínseco a ella que autorice la operación. La acción de designar un texto o un escritor como guatemalteco o latinoamericano se fundaría, entonces, en factores extraliterarios. El acto respondería no a necesidades de la literatura sino a las de determinados grupos humanos en eventual relación de tensión con otros. Y daría lo mismo si la escala es provincial, nacional, regional o transcontinental. Una petición de principio sobre la que se funda este libro es, entonces, que tanto las diferentes declinaciones nacionales de la literatura así como la literatura latinoamericana y también la literatura mundial son ficciones elaboradas en función de proyectos políticos, culturales o económicos, no literarios. En tanto ficciones constituyen, desde luego, entidades con existencia plena, pero no por naturaleza, sino por convención, porque hay pactos que las reconocen e instituyen. Habría que resaltar, además, que los proyectos que las sostienen se encuentran, si no en competencia, al menos en tensión entre sí. A las ficciones ya constituidas voy a proponer añadir, por mi parte, una que puede ser denominada literaturas locales. El marco general en el que habría que leer este armado sería, por lo demás, el actual debate en torno al concepto *Weltliteratur*.

Desde la Caída del Muro de Berlín y el consecuente desmantelamiento del orden bipolar que separaba al *mundo* capitalista del *mundo* comunista en adelante, asistimos a una sensible reconfiguración del diseño geopolítico favorable a concebir *el mundo* como una entidad ahora sí relativamente unificada y orgánica. Las literaturas nacionales que había sabido construir la modernidad occidental e incluso los recortes regionales de más reciente elaboración han entrado, desde entonces, en crisis. De acá que, en los últimos años, varias fórmulas teóricas divergentes y también complementarias se hayan abocado a resituar las literaturas latinoamericanas, así como las africanas, las subsahareanas o las asiáticas, en dinámicas globales con el fin de superar los marcos que se han revelado como obsoletos. La principal herramienta ha sido la categoría acuñada por Johann Wolfgang von Goethe a mediados de los años veinte del siglo XIX, pero las dinámicas del debate y la inflación bibliográfica también han dado lugar a una considerable dispersión semántica. Recurrir al término *Weltliteratur*, por lo tanto, implica demarcar y definir.

Si no me equivoco, las variables mejor representadas se ubican, aunque sus respectivos voceros no necesariamente lo hagan explícito, en la extensión de dos ejes emparentados: por un lado, el que va del idealismo al materialismo y, por el otro, el que lleva de la proposición normativa a la descriptiva. De modo que, hoy en día, siempre lejos de cualquier concepto amparado en la noción de canon universal, algunas fórmulas de *literatura mundial* podrían ser resumidas como sigue: 1. un fenómeno puramente simbólico centrado en la facultad de la literatura para abordar o imaginar enlaces, ya sea culturales, políticos o económicos, a nivel mundial; 2. el corpus conformado por los textos que en virtud de ciertos atributos formales logran insertarse en flujos de circulación internacional; 3. el resultado del desborde de las fronteras nacionales y lingüísticas por parte de algunos actores de la industria editorial; 4. en conexión con una agenda poscolonial, el conjunto de literaturas que se desarrollaron al margen o en tensión con los modelos metropolitanos, y 5. la literatura seleccionada mediante mecanismos editoriales y de mercado para ser efectivamente consumida por lectores pertenecientes a un sistema cultural distante. Todos estos enfoques y otros que se podrían agregar resultan, de alguna manera, justificados y justificables, incluso, en algunos casos, hasta cierto punto compatibles, por momentos también se confunden sin que se lo advierta, pero creo que las vertientes más próximas al polo idealista y al normativo, las que se fundan en abordajes exclusivamente textuales y las que proponen una programática apoyada en el concepto, hasta el momento han sido las dominantes.

Diría, no obstante, que estos enfoques corren el riesgo de quedar atados al voluntarismo del sujeto de la enunciación y, por lo tanto, con todo lo irreprochables que puedan ser desde el punto de vista ético, completamente desvinculados de

una realidad material regulada por fuerzas capaces de moldear también los bienes simbólicos. Suelen respaldarse, además, en la inocencia/ideología de un liberalismo multiculturalista tendiente a celebrar cualquier forma de cosmopolitismo, incluso a costa de no reconocer las desigualdades sociales y económicas que median las relaciones culturales. En discusión con postulados idealistas y normativos, y a conciencia de que cualquier otro punto de partida también sería posible, el trabajo que acá presento va a proponer un examen descriptivo de las condiciones materiales, procesos y actores que hoy permiten –o impiden– que la literatura latinoamericana entre en circulación internacional y devenga literatura (latinoamericana) mundial, es decir, que, en primer término, el ejercicio va a consistir en reponer o visibilizar la base material sobre la que se apoya la circulación internacional de literatura. En un segundo momento, sin embargo, bajo la premisa de que las diferentes instancias de mediación dejan “huellas” textuales, el estudio se va a apartar de la sociología de la literatura para examinar de cerca configuraciones textuales que, *efectivamente*, entran en circulación internacional. Considero –incluso si mi ensayo no resulta exitoso– que el examen de las condiciones materiales y de las tramas textuales son operaciones *complementarias*, que uno sin el otro estaría siempre incompleto.

Quiero resaltar, por otro lado, que mi interés se concentra en las transformaciones históricas vinculadas a la actual fase de la globalización que han afectado la producción de literatura. Diría que, al menos en la medida en que la variable “circulación” resulte definitiva, literatura mundial ha habido, eventualmente, siempre, la *Biblia* sería tal vez el mejor ejemplo, pero, en contraste con ese caso, que responde a razones religiosas, a mí me interesa examinar qué pasa a partir de 1990 y, puntualmente, con la que a partir de los años 60 fue construida como “literatura latinoamericana”. La hipótesis es que, en el contexto actual, la literatura mundial habría adquirido características particulares que la diferencian de manera sustancial de la forma que puede haber tenido en otros momentos.

Sotiene B. Venkat Mani que

What is identified as world literature undergoes transformation in different historical times and in different geographical locations and linguistic traditions. World literature is historically conditioned, culturally determined, and politically charged. A print cultural investigation of world literature in tandem with historical-political conditions assists in understanding the multiple formations, identifications, and codifications of world literature. (13)

De esta afirmación extraigo –aunque considero que nuestro momento histórico alienta, más que cualquier otro, la producción de bienes simbólicos favorables a la circulación entre dominios culturales– que la literatura mundial es una entidad cambiante con el tiempo y el espacio, de modo que el corpus resultante

acumulado sería uno completamente heterogéneo y determinado por diferentes factores, políticos, culturales, religiosos, etc. Independientemente de lo que haya ocurrido, por ejemplo, durante el modernismo, mis observaciones se van a detener en la coyuntura inaugurada con la Caída del Muro porque creo que, desde ese momento, ha logrado imponerse una percepción que concibe al mundo como una unidad, y porque los factores económicos se han impuesto como variable hegemónica para regular la circulación de literatura a escala internacional. También coincido con Mani en que un examen de las transformaciones de la cultura impresa junto con uno del contexto histórico-político es insoslayable, aunque no suficiente, para comprender el fenómeno de la literatura mundial.

Definir la literatura mundial sobre la base de la circulación –que no es mi opción, pero que voy a aceptarlo como procedimiento metodológico inicial, justamente para tratar de articular un despliegue crítico– implica una serie de puntos oscuros. ¿Cuántas traducciones son necesarias para que un texto sea considerado mundial? ¿Basta con una? ¿Da lo mismo que se trate de una traducción al inglés o al coreano? ¿Que un texto haya sido traducido supone que ha sido leído o que tiene, realmente, una recepción extranjera? ¿Las traducciones informales o domésticas cuentan como traducciones en el mismo sentido que tiene para la industria editorial? Por otro lado, ¿cuál es el itinerario que debe seguir un texto? ¿Siempre y básicamente hacia el Norte? Digo, ¿cualquier texto que viaja desde México a EE.UU. debe ser considerado mundial? Dado el supuesto de que un texto traducido del español al inglés haya adquirido estatus mundial, ¿un texto redactado en inglés en EE.UU. es automáticamente mundial o antes tiene que ser traducido al guaraní? Consciente de que todos estos y muchos otros interrogantes están comprometidos, mi trabajo toma como referencia un itinerario que puede ser considerado, entre otros posibles, modélico para la literatura (latinoamericana) mundial: el que va de América Latina a Barcelona, para, desde ahí, ramificarse en función de las diferentes lenguas europeas hegemónicas –francés, portugués, alemán, italiano, inglés– para desembocar en Asia y, particularmente, en China.

La literatura mundial, por otra parte, suele aparecer definida por oposición a la literatura nacional o que no trasciende fronteras. Esto ha conducido a varios investigadores a proponer una distribución de tareas entre generalistas y expertos o especialistas, respectivamente. Cada uno de estos dos niveles, según proponen, se organizaría en torno a horizontes de expectativas diferenciados, de modo que elaborar juicios o buscar explicaciones a partir de conclusiones extraídas del otro dominio sería inconducente. Así, un texto bien puede contar con la aprobación de la recepción internacional sin que la tenga en el país de origen o de referencia. Una profundización en estas observaciones, que suelen

aparecer con frecuencia en la bibliografía gestada en el seno del debate actual, me permite postular que es posible organizar la producción de literatura actual en dos sistemas, en principio, diferenciados, esto es, en dos circuitos relativamente independientes entre sí con sus correspondientes lógicas, mercados y campos. Las literaturas locales, porque no siempre ni necesariamente toman alguna forma nacional, serían en mi diseño, no solo el opuesto de la literatura mundial sino también su lado reprimido y negado por los modelos teóricos dominantes. No creo que sea acertado considerar esta propuesta maniquea, ya que, si bien los tránsitos y solidaridades entre un sistema y otro serían constatables, esto no sería suficiente para desmentir cierta evidencia empírica y material que autoriza a sostener que estos dos regímenes, en efecto, se hallan gobernados por pautas sensiblemente disímiles entre sí. Y, si en algún momento mi argumentación llega a adquirir un matiz reivindicativo, esto no quiere decir que esté adoptando una perspectiva cómplice con los nacionalismos y las relaciones de poder internas. Sí, por el contrario, abiertamente crítica con un cosmopolitismo inocente o ideológico que se autorepresenta como la cura de todos los males.

El libro está organizado en cuatro capítulos. En el I. voy a tratar de deslindar la matriz teórica que me va a permitir sostener los argumentos posteriores. Junto con reconstruir ciertos núcleos del debate actual, voy a a tratar de ubicar mi trabajo en la vertiente más atenta a los condicionamientos materiales que regulan la producción de literatura. Voy a tratar de defender una mirada ubicada en el Sur global y ofrecer razones que justifiquen la delimitación, por un lado, literatura (latinoamericana) mundial y, por el otro, literaturas locales así como el corte temporal que supone que desde los años 90 en adelante, en el contexto de la actual fase de la globalización, los sistemas de producción de literatura han adquirido características particulares que no pueden ser ignoradas a la hora de pensar la literatura. El capítulo II. pone el foco en la literatura (latinoamericana) mundial en tanto fenómeno histórico basado en la concentración de la industria editorial y en otros desarrollos de los sistemas productivos. Voy a examinar tanto la cadena de montaje como los actores y procesos que resultan determinantes para la literatura mundial. También rituales, como un encuentro de escritores llevado a cabo en Sevilla en 2003, destinados a apuntalar en el mercado internacional una determinada producción y, finalmente, textos, en tanto configuraciones formales con atributos particulares, que han ingresado en circulación internacional. El capítulo III. está dedicado a la editorial Anagrama como un productor destacado de literatura (latinoamericana) mundial desde mediados de los años 90 en adelante. Voy a reconstruir ciertos momentos clave de su historia y a examinar sus catálogos y su función decisiva para los tráficis internacionales. Con base en documentos de archivo que informan acerca de los motivos que dieron lugar al

rechazo del manuscrito de “Tadeys”, de Osvaldo Lamborghini, voy a extraer conclusiones acerca de los criterios de selección que filtran la publicación de literatura en el circuito mundial. Un ejercicio que denomino “nanofilológico” me va a permitir realizar un *close reading* atento a detalles formales en la literatura “anagramática” mundial. Voy a discutir, para concluir y porque creo que el adjetivo se usa de manera tanto indiscriminada como peligrosa, el estatus de “independiente” con el que se suele presentar a esta editorial. El último capítulo, el IV, se concentra en las literaturas locales a partir del intento de ampliar la sociología de la literatura con la sociología de las ausencias, diseñada por Boaventura de Sousa Santos para asignarles visibilidad a las epistemologías subalternas. El argumento central va a ser que las literaturas locales, apoyadas en la edición independiente y artesanal latinoamericana, son portadoras de diferencias políticas, culturales y estéticas intransferibles al nivel mundial. Voy a tratar de sostener la hipótesis de que, fundamentalmente en este nivel, donde las sujeciones al polo heterónimo se diluyen, la posibilidad de la experimentación formal, tanto con la palabra como con el objeto libro, se potencia. El último apartado está dedicado a la poesía como un género que, a pesar de su fuerte vitalidad en América Latina, se encuentra, frente a la hegemonía de la novela, en gran medida excluido tanto de la literatura mundial como de los debates teóricos acerca de ella. Mi propuesta va a ser que solo una mirada atenta a estos fenómenos de escasa o nula presencia en el escenario internacional puede jactarse de asumir el desafío de cotemplar el “mundo” en su verdadera complejidad o, valga decir, ininteligibilidad.

Contenidos

Agradecimientos — V

Palabras preliminares — VII

I Perspectivas

- 1 Miradas. De Sur a Norte — 3
- 2 De la fenomenología del objeto a la materialidad del proceso — 13
- 3 Años 90: cambio de lógica y concentración — 24
- 4 Dos sistemas, dos campos y, finalmente, dos *lógicas* — 36

II Literatura (latinoamericana) mundial

- 5 La cadena productiva de la literatura mundial. Actores y procesos — 51
- 6 Concentración, algunas precisiones más — 67
- 7 Rituales — 77
- 8 Textos — 86

III El caso Anagrama

- 9 De Barral a Herralde. Enlace — 99
- 10 El tráfico transatlántico y más allá — 113
- 11 A propósito de “Tadeys” — 125
- 12 Tentativas para una nanofilología de la literatura latinoamericana mundial — 135
- 13 Cierre. El otoño de una editorial no-independiente — 150

IV Literaturas locales

14 Al otro lado. Los sistemas productivos de las literaturas locales (latinoamericanas) — 157

15 Edición “independiente” y bibliodiversidad. Reflexiones — 172

16 Experimentaciones. Con el libro, con la palabra — 186

17 En los extramuros. El lugar de la poesía — 205

A modo de conclusión — 216

Obras consultadas — 220

Índice onomástico — 235

Índice conceptual — 237

I Perspectivas

Yo he dicho, a veces en broma, que si nuestra sociedad no hubiera encontrado la literatura ya hecha, no la hubiera inventado; difícilmente hubiera inventado una práctica tan solitaria, tan contraria a la lógica rápida de la sociedad, de un individuo que en su casa escribe unos textos que nadie le pide y que nunca se sabe qué valor tienen o, en todo caso, qué precio tienen. Así que tenemos la suerte de que la literatura ya había sido inventada y, por lo tanto, lo que hacemos ahora es reformularla y volver a pensarla
(Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*: 37)

A world literature does indeed exist today, new in its form and its effects, that circulates easily and rapidly through virtually simultaneous translations and whose extraordinary success is due to the fact that its denationalized content can be absorbed without any risk of misunderstanding. But under these circumstances a genuine literary internationalism is no longer possible, having been swept away by the tides of international business
(Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*: 171–172)

1 Miradas. De Sur a Norte

Desde fines de los años 90 del siglo pasado una potente oleada teórica ha reactivado el debate en torno al concepto que había introducido, acaso prematuramente, Johann Wolfgang von Goethe en las primeras décadas del siglo XIX. Adoptado y debatido principalmente en los estudios literarios comparados, el concepto de *Weltliteratur* pareciera haberse constituido, así, en un nuevo paradigma de análisis para las literaturas producidas en el mundo consideradas en conjunto o como parte de un sistema único e integrado. El Institute for World Literature (IWL) de Harvard así como el Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft de la Freie Universität Berlin o el proyecto World Literatures. Cosmopolitan and Vernacular Dynamics de la Stockholm University han colaborado, cada uno a su manera y entre varios otros, en la divulgación internacional del “giro” teórico.

“La literatura nacional ya no puede significar mucho, se aproxima la hora de la literatura mundial” [la traducción es mía],¹ anunció en 1827 Goethe en su hoy célebre conversación con Johann Peter Eckermann. Pero la historia –acaso, menos voluntarista que el humanismo (eurocéntrico)– pareciera haber necesitado sus buenos ciento sesenta años, al menos hasta la Caída del Muro de Berlín, para oír sus premoniciones y generar condiciones materiales efectivamente favorables para tal desarrollo. Condiciones, por lo demás, que, incluso en nuestro mundo globalizado, lejos se hallan de estar distribuidas de modo homogéneo a lo largo de todo el planeta, lo cual explicaría que el debate actual se haya propagado fácil y fundamentalmente en las zonas “integradas” del mundo, mientras que en las periferias dispersas, hasta el momento, apenas ha tenido repercusión (cfr. Bencomo “La lógica...” 24). Esta agenda programática de pensar las literaturas producidas en el mundo como un sistema que –según reclama Franco Moretti– es “simultáneamente uno y desigual”² no oculta –sin duda justificadamente, y este el núcleo del debate– un deseo de distanciamiento

1 “Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit” (Eckermann 205).

2 “I will borrow this initial hypothesis from the world-system school of economic history, for which international capitalism is a system that is simultaneously *one*, and *unequal*: with a core, and a periphery (and a semiperiphery) that are bound together in a relationship of growing inequality. One, and unequal: *one* literature (*Weltliteratur*, singular, as in Goethe and Marx), or perhaps, better, one world literary system (of inter-related literatures); but a system which is different from what Goethe and Marx had hoped for, because it’s profoundly unequal” (Moretti “Conjectures...”).

de los estigmatizados modelos fundados en las tradiciones filológicas o nacionales.

No obstante, más de veinte años antes de la reciente reactivación del debate, pero bajo un afán ontológico latinoamericanista, ya había hecho sus contribuciones Roberto Fernández Retamar. En 1975 daba a conocer su “Para una teoría de la literatura hispanoamericana” donde cuestionaba las epistemologías colonizadas y trataba de delinear los fundamentos de una crítica literaria de América Latina para América Latina.³ Argumentaba que, puesto que no es posible identificar *una* literatura mundial como en su momento la imaginó Goethe, y más tarde Karl Marx y Friedrich Engels, tampoco los paradigmas analíticos podrían ser de validez universal. Cada literatura –sugería– debe fundar sus propias convenciones de abordaje. Retomemos un pasaje:

No existe *todavía*, por tanto, un mundo *uno*. Cuando en 1952 el demógrafo francés Alfred Sauvy inventó la expresión “tercer mundo”, que tanta fortuna iba a tener a pesar de lo equívoco del ingenioso nombre [...], la amplia aceptación y difusión del mismo por los más disímiles pensadores y dirigentes ratificaría la inexistencia de un mundo homogéneo. Y al no existir este *aún*, no existe todavía, naturalmente, una literatura mundial o general.

(Fernández Retamar 79)

Pero de aquel mundo de 1975, uno que definitivamente no era homogéneo y mucho menos *uno*, poco ha quedado. En tanto que el marco histórico general se ha transformado sustancialmente, nada cuesta imaginar hoy un mundo *uno* y, por lo tanto, también las condiciones de posibilidad para una literatura *una*, es decir, mundial. Repasemos rápidamente la evolución. Es el año 1989 y los habitantes de Berlín del Este asumen como causa propia el derrumbe del muro que los había mantenido separados de sus vecinos del Oeste –y de Occidente– por veintiocho años. Pronto va a seguir el desmoronamiento de las utopías y, a pesar de que Jacques Derrida va a intentar revivir los espectros de Marx en 1993, el proyecto de expansión neoliberal va a lograr, ágilmente y sin mayores dificultades, colonizar el mundo bajo sus consignas. Llegamos, pues, al fin de la historia. Al de los grandes relatos. El mundo –ahora sí– es uno, y la literatura –ahora sí– puede ser una. Ha llegado el momento anunciado por Goethe, y Pascale

3 “Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos –e introyectados por nosotros– como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*” (Fernández Retamar 82).

Casanova apura la concreción de su epifanía. Estamos en 1999 y aparece *La république mondiale des lettres*.

Es, por lo tanto, recién en la actual fase de la globalización, a fines de los años 90 del siglo pasado, cuando parecieran haberse dado las condiciones materiales necesarias para que el término *Weltliteratur/world literature/literatura mundial* adquiera un protagonismo hasta el momento inconcebible incluso en los escenarios más especializados, como el de los estudios literarios comparados.⁴ Dos fuentes, al menos, apuntalan el libro de Casanova, y en conjunto conforman los cimientos donde se asienta el debate: “Conjectures on World Literature” (2000) y sus sucesivas ampliaciones (2003, 2005, 2013), de Franco Moretti, y *What Is World Literature?* (2003), de David Damrosch. Publicaciones más recientes, como *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (2013), de Emily Apter; *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (2016), de Pheng Cheah, *Forget English! Orientalisms and World Literatures* (2016), de Aamir R. Mufti, y *Recoding World Literature* (2017), de B. Venkat Mani, revisan críticamente los postulados fundacionales sin necesariamente desechar el paradigma. Esto ocurre porque varias de las intervenciones renovadoras han sido realizadas desde enfoques poscoloniales que ven tanto en la globalización como en la *Weltliteratur* (o en variaciones como *Literaturen der Welt* [“literaturas del mundo”] –Ette–) herramientas favorables a la problematización del canon occidental y a la diversificación democratizadora de las representaciones del mundo. En esta línea, Pheng Cheah, por ejemplo, anota que “The intensification of globalization in the past two decades has led to debates within literary studies about reinventing the discipline of comparative literature and the subfield of world literature in a manner that is ethically sensitive to the cultural differences and geopolitical complexities of the contemporary age” (23).⁵

4 Esta historización esquemática no ignora contribuciones previas como *Čo je svetová literatúra?* (1992) [¿Qué es la literatura mundial?], de Dionýz Ďurišin, o *New World Literature. Tradition and Revolt in Latin America* (1949), de Arturo Torres-Rioseco. Estos textos, no obstante su relevancia específica, no pueden ser considerados parte de un debate más amplio que los incluye.

5 Como parte del debate, además de los que van a aparecer mencionados en las próximas páginas, se pueden incluir los volúmenes *Death of a Discipline* (2003), de Gayatri Chakravorty Spivak, *Debating World Literature* (2004), editado por Christopher Prendergast, *The Routledge Companion to World Literature* (2012), editado por Theo D’haen, David Damrosch y Djelal Kadir, *Approaches to World Literature* (2013), editado por Joachim Küppers, y, entre otros, *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (2015), del Warwick Research Collective.

Por otro lado, al menos tres publicaciones colectivas se autoatribuyen un lugar de enunciación desplazado hacia América Latina y también cuestionan o complementan las fórmulas de los primeros: *América Latina en la “literatura mundial”* (2006), editado por Ignacio Sánchez Prado; *Utopías críticas: la literatura mundial según América Latina* (2012), editado por Guillermina de Ferrari como número especial de la revista *1616: Anuario de Literatura Comparada*, y *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente* (2015), editado por Gesine Müller y Dunia Gras Miravet. Lo mismo que los trabajos individuales *Latinoamérica y la literatura mundial* (2013), de Gioconda Marún, *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014), de Mariano Siskind, y *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel* (2015), de Héctor Hoyos. Mientras que un volumen como *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South* (2018), editado por Gesine Müller, Benjamin Loy y yo mismo, ensaya, también desde una perspectiva latinoamericanista, un corrimiento estratégico de la mirada hacia coordenadas del Sur global.

No voy a ofrecer ahora una revisión minuciosa de la categoría. Numerosos textos académicos concebidos para reflexionar e intervenir en el debate sobre *Weltliteratur* parten de una recapitulación, de modo que remito a ellos (en particular a Pizer, a David, a la introducción de Damrosch a su *What Is World Literature?* y a la de Sánchez Prado a *América Latina en la “literatura mundial”*) para quien requiera precisiones sobre el origen. También al capítulo “World Literature: history, concept, paradigm”, de Mads Rosendahl Thomsen, para un análisis de la posterior dispersión semántica. Con alguna excepción lateral, todos coinciden en asignarle a Goethe, en la conversación ya citada, la gestación del término. Luego vinieron Karl Marx y Friedrich Engels, a mediados del siglo XIX –sobre los que volveremos–, Erich Auerbach, a mediados del XX, y más tarde el ya mencionado “estallido” a partir de los años 90. En lo que sigue, me interesa concentrar los argumentos en algunos aspectos de esta última fase que considero centrales.

A pesar de los varios y diversos cuestionamientos que ha recibido la actualización del término por parte de Moretti y Casanova,⁶ e incluso aunque

6 Mabel Moraña, por ejemplo, escribe que “Tanto Franco Moretti como Pascale Casanova reconocen en sus estudios sobre literatura mundial que debido a la complejidad con que se tienden e imbrican las redes culturales y particularmente literarias en nuestro tiempo, las antiguas metodologías de análisis y evaluación poética van quedando obsoletas. Sus propuestas, sin embargo, incorporan una serie de elementos de larga tradición hermenéutica, que no logran desembarazar de sus implicaciones ideológicas: la visión altamente *esteticista* de la cultura, la adhesión al concepto de *universalidad*, la propuesta de una noción de *sujeto* a partir

ha sido descalificado como recurso válido para pensar las producciones literarias del mundo bajo una misma égida (Achugar, Ette), reconocidas estudiosas y estudiosos de la literatura latinoamericana como Mabel Moraña, Graciela Montaldo, Jean Franco, Ottmar Ette, Efraín Kristal, Abril Trigo o Hugo Achugar han realizado, aunque sea desde un punto de vista crítico y excéntrico, su aporte al debate. En casos, como el de Mariano Siskind, la operación ha consistido en revelar modos de “mundialización”, de “deseos de mundo” o de proyecciones cosmopolitas propagados desde centros de producción cultural alternativos a los hegemónicos, de modo que muchas veces se trata antes de reajustar el paradigma desde una óptica desplazada que de desaprobarlo.

Resulta destacable que, de la vasta producción teórica elaborada desde los años 90 en adelante, son muy contados, laterales y discontinuos los aportes provenientes efectivamente del “mundo”, pues en rigor se trata de un debate alojado en las principales universidades de EE.UU. y Europa, y financiado, exclusivamente, por instituciones metropolitanas. Textos como “Literatura mundial. Una aproximación” (2013), de María Teresa Gramuglio, inscriptos más estrictamente en sistemas de producción locales del Sur, suelen seguir de lejos las coordenadas del debate y ofrecer parafraseos de sus trazos más gruesos antes que aportes sustanciales. Por otro lado, las justificadas críticas a la óptica eurocéntrica de Casanova y Moretti no dejan de provenir, como lugar geográfico de enunciación, del mismo Norte: el libro de Sánchez Prado, publicado en Pittsburgh por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, reúne exposiciones de investigadores establecidos casi en su totalidad en EE.UU.; *1616: Anuario de Literatura Comparada* depende de la Universidad de Salamanca, y el volumen de Müller y Gras, con colaboraciones de investigadores residentes prácticamente de manera exclusiva en Europa, apareció en la editorial Iberoamericana/Vervuert como resultado de una serie de encuentros organizados en Alemania bajo la consigna “América Latina y literatura mundial”. Con la mención de estos –sin duda triviales– datos no busco desestimar las en muchos casos relevantes contribuciones contenidas en dichos volúmenes, sino más bien “sobrevisibilizar” que la *Weltliteratur*, incluso en sus diversas declinaciones y formulaciones disidentes, no deja de ser una preocupación teórica gestada y afincada, fundamentalmente, en el Norte, aunque, por su propia naturaleza, se proyecte hacia todo el mundo. Del mismo modo, convendría tener en vista que, en consonancia con los lineamientos establecidos por el Institute for World Literature

de la cual es posible definir valores, gustos y jerarquías, la voluntad de *totalización*, la decisión de trabajar en el interior de *un sistema* (el que Harold Bloom denominara ‘el canon occidental’) con total prescindencia de otros sistemas posibles y contrapuestos (aquellos producidos, por ejemplo, en lenguas y desde culturas no dominantes), etc.” (“Post-scriptum” 326).

de Harvard, la lengua franca que vehiculiza el debate es el inglés (cfr. Arac, Helgesson/Vermeulen 7, Mufti) y que, por consiguiente, las publicaciones con pretensiones de algún tipo de repercusión suelen –si no deben– estar formuladas en dicha lengua.⁷ Pero el inglés, en tanto lengua hegemónica y condicionante, posee otro alcance no menos conflictivo, pues los textos estudiados como parte del corpus reconocido de la literatura mundial suelen ser, por regla general, textos que han logrado transitar de lenguas “menores” al inglés y no a cualquier lengua. En este sentido, la definición de Damrosch que afirma que “World literature is writing that gains in translation” (288), en realidad, de acuerdo con las evidencias del ejercicio práctico, debería ser entendida como “World literature is writing that gains *since it is translated into English*”.

Al Sur y en lenguas subordinadas del ecosistema lingüístico mundial, el concepto y sus derivas no han recibido mayor atención. Creo percibir que, en el Sur geográfico, la tendencia a concebir el mundo como una unidad integrada, aunque sea signada por la desigualdad o incluso como ampliación positiva del espectro de la diferencia, resulta, si no sospechosa, al menos poco convincente. Mientras que, con la consolidación del actual diseño global y el debilitamiento de los Estados nacionales, en el Norte la mirada ha dilatado su horizonte de manera totalizadora y procura indagar las expresiones culturales del mundo en su interacción,⁸ como enlaces de y para una nueva comunidad imaginada, en el Sur también es posible identificar un proceso de reterritorialización a escala subnacional y una reconstitución del interés por especificidades locales (cfr. Locane *Miradas...*).

Creo que los arriba mencionados son, en principio, indicios suficientes como para considerar el debate sobre literatura mundial en el nivel de la superestructura ideológica que complementa la base material definida por el proyecto (neo)

7 Véase también la introducción de Sánchez Prado, “Mexican World Literature”, a su *Strategic Occidentalism* (2018), donde justifica la redacción y publicación de su texto en inglés.

8 Sobre la hegemonía del inglés y la mirada occidental en la literatura mundial, véase, particularmente, el libro de Mufti. En el prefacio anota: “It will have been noticed that in the opening paragraphs, I more or less implicitly assumed ‘you’ to be Euro-American. Could it be that the latter is always at the ‘center’ of the discourse whenever we talk about world literature? What would a discourse look like in which that was not the case? Could I have written a preface in which the native of an Asian or African society, for instance, was invited to imagine a historical encounter with a European writer as a means of discovering the alienness of European ‘literature’? The very difficulty of imagining this reverse mode of address is a sign of the success of ‘world literature’. Concepts and categories of European origin are at the core of literature as a worldwide ‘space’ or reality, including long-established ways of thinking about the alien, the exotic, or the other. And European ‘world’ languages, above all English, seem to be the not-quite-invisible ether that permeates this space” (xi).

liberal de fundación de un mercado a escala mundial, sin interferencias o fronteras (cfr. Locane “World Literature...”). Así, al mismo tiempo que Occidente, desde la Caída del Muro, consigue afianzar su agenda económica en y para el mundo, así también promueve un programa de redefinición de los objetos culturales en términos que emulan el ideario liberal de borramiento condicionado de fronteras. Del mismo modo que los mercados comienzan a fusionarse bajo premisas acordadas en los centros mundiales de gestión económica, también la literatura o la historia comienzan a ser adjetivadas como “mundiales”. Coincido, pues, con Mabel Moraña en que el impulso al debate, aunque con pretensión de proyección mundial, es atribuible, ante todo, a intereses altamente localizados y coyunturales, pero hegemónicos:

el tema de la literatura mundial que nos ocupa puede ser visto como un elemento más, sin duda significativo, que remite a la compleja red de intereses, reacondicionamientos, pugnas y negociaciones dentro del mundo globalizado, donde las áreas culturales luchan por su diferenciación y liderazgo, y compiten por sus campos de influencia. La re-fundación (menta)ción de las redes transnacionales a nivel cultural tiene, entonces, un efecto doble: por un lado, las áreas periféricas son reapropiadas y rearticuladas simbólicamente; por otro lado, los núcleos culturales que reivindican la vigencia de antiguas influencias son re-centralizados, es decir, confirmados, desde nuevos discursos, en sus posicionamientos y roles específicos. En otras palabras, nos encontramos ante un problema de redefinición y legitimación de hegemonías que se corresponde con reacomodos globales y regionales en el contexto del poscolonialismo. (“Post-scriptum” 326)

Que sectores de las clases académicas del Norte hayan adoptado una percepción del mundo coincidente con la del poder económico en ciertos principios⁹ y que esta percepción, además, sea dominante no la hace, de todos modos, menos local. La literatura mundial, así como un mercado de efectivo alcance mundial, sería producto de una mirada –ya sea progresista, voluntarista o totalitaria– y de un ideario propios de las culturas que por su posición de ventaja relativa logran conciliar sus representaciones con la experiencia de comprensión del mundo que alienta la actual dinámica global. Al respecto, Stuart Hall señala: “I think of the global as something having more to do with the hegemonic sweep at which a certain configuration of local particularities try to dominate the whole scene, to mobilize the technology and to incorporate, in subaltern positions, a variety of more localized identities to construct the next historical project” (67). Percibida

⁹ Al respecto, Hugo Achugar escribe que “este debate de hoy acerca de la ‘literatura mundial’ es producto –sí producto y no desarrollo autónomo– del momento histórico que vive la clase media académica en partes de Occidente y algunas de sus periferias” (209). Se podría sostener, por lo tanto, que el desarrollo actual de los estudios *Weltliterarios* debe ser atribuido en cierta medida a un “deseo cosmopolita” de los sectores académicos occidentales.

desde esta óptica, la literatura mundial, en tanto categoría de trascendencia de lo local, solo puede ser imaginada desde un locus de enunciación lo suficientemente dominante como para lograr despegarse de su arraigo local y proyectarse sobre imaginarios distantes.

En relación con el reacomodo de la mirada imperial en el marco de la actual fase de la globalización,¹⁰ creo conveniente alertar sobre el peligroso desprecio de las producciones culturales que no logran –no pueden, no quieren– trascender su horizonte local y que, por lo tanto, carecen de “valor” universal o siquiera universalizable. Si por literatura mundial, de acuerdo con la muy difundida fórmula de Damrosch, habría que entender “all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language” (4), la pregunta por qué sucede con aquellos textos que, por la razón que fuere, no experimentan tal suerte no me parece ociosa. ¿Bajo qué premisas de análisis se debería considerar lo *no* circulante? ¿Habría que pensarlo como material de descarte y sin significado? Por otra parte, ¿el procedimiento de concentrar la atención en el recorte que establece la diseminación internacional no sería, hoy en día, una manera oblicua de constatar las políticas editoriales de la industria editorial (concentrada) del Norte? En un contexto histórico donde las élites culturales han optado por tildar de obsoletos y abandonar los viejos atavismos regionalistas,¹¹ las producciones simbólicas que, por alguna razón, quedan anudadas a lo local –es decir, la mayoría, al menos en los territorios correspondientes a las (ex)colonias– van a ser despreciadas como provincianas o excesivamente particularistas: “some literary works, indeed, may be so closely dependent on detailed, culture-specific knowledge that they can only be meaningful to members of the originating culture or to specialists in that culture;

10 En una discusión con David Damrosch, Gayatri Spivak retoma postulados de Raymond Williams para cuestionar el impulso totalizador del Norte y el modelo hegemónico de la literatura mundial. “You cannot know the whole world”, sentencia Spivak al mismo tiempo que propone considerar al liberalismo multiculturalista actual como un “imperialist anti-imperialism” (471) que también habría inspirado el acto fundacional de los estudios *Weltliterarios*: “Why should we endlessly quote Goethe?” –pregunta– “A magisterial writer but historically undoubtedly informed by that imperialist anti-imperialism” (472).

11 Sobre el punto, Zygmunt Bauman escribe: “Some of us become fully and truly ‘global’; some are fixed in their ‘locality’ – a predicament neither pleasurable nor endurable in the world in which the ‘globals’ set the tone and compose the rules of the life game.

Being local in a globalized world is a sign of social deprivation and degradation. The discomforts of localized existence are compounded by the fact that with public spaces removed beyond the reaches of localized life, localities are losing their meaning-generating and meaning-negotiating capacity and are increasingly dependent on sense-giving and interpreting actions which they do not control” (2–3).

these are works that remain within the sphere of a national literature and never achieve an effective life in world literature” (Damrosch 158). En consecuencia, si la premisa es la circulación internacional, las producciones resistentes a la asimilación por parte de los mercados material y simbólico mundiales van a resultar invisibilizadas como fuentes contenedoras de alguna verdad –ya sea estética, política o cultural– validable a nivel mundial.

En este sentido, conviene recordar con Boaventura de Sousa Santos, cuando aborda los modos de producción de no existencia, que la particularidad dominante –para el caso los centros de producción cultural occidentales con su repertorio de saberes– procura inhabilitar fórmulas vernáculas subalternas al calificarlas de “locales” y, por consiguiente, carentes de significado para el dominio global. A este fenómeno lo denomina “lógica de la escala dominante”:

En los términos de esta lógica, la escala adoptada como primordial determina la irrelevancia de todas las otras posibles escalas. En la modernidad occidental la escala dominante aparece sobre dos formas principales: lo universal y lo global. El universalismo es la escala de entidades o realidades que valen independientemente de los contextos específicos. Tiene por ello, precedencia sobre todas las otras realidades que dependen de contextos y por esa razón son consideradas particulares o vernáculas. La globalización, en los últimos veinte años, adquirió una importancia sin precedentes en los más diversos campos sociales. Se trata de una escala que privilegia las entidades o realidades que alargan su ámbito a todo el globo y que al hacerlo, adquieren la prerrogativa de designar entidades o realidades rivales como locales. En el ámbito de esta lógica, la no existencia se produce bajo la forma de lo particular y lo local. Las entidades o realidades definidas como particulares o locales están aprisionadas en escalas que las incapacitan de ser alternativas creíbles a lo que existe de modo universal o global. (111)

Dado este esquema general, según el cual 1. la literatura mundial, en contraste con la literatura nacional, pero también con la literatura a secas, y los discursos que disputan su actual significado operan como una superestructura ideológica del proyecto económico que domina la coyuntura histórica; y 2. las particularidades subalternas del mundo, para el caso las *literaturas locales* o que “dependen de contextos”, resultan elididas de las dinámicas y teorías articuladores de esa agenda dominante, me interesa en lo que sigue armar un esquema interpretativo que permita, desde un enfoque centrado en los factores materiales que inciden en la puesta en circulación de literatura latinoamericana, pensar no *qué* es la literatura mundial, sino *cómo* se la produce. Dicho con otras palabras, lo que interesa es qué condiciones materiales, procesos y actores intervienen hoy, en el contexto de la actual fase de la globalización, en su elaboración. También bajo qué premisas se selecciona y organiza la literatura que en efecto va a entrar en circulación. Como bien advertía Lewis Coser en 1975, los canales por donde circula la literatura

are controlled by organizations or persons who operate the sluiceways; they are gatekeepers of ideas inasmuch as they are empowered to make decisions as to what is let “in” and what is kept “out”. Understanding the function of gatekeeping and analyzing the factors that determine the gatekeepers’ decisions will hence give major clues about the ways in which cultural products are selected for distribution. (15)

Coincido con los modelos dominantes en que reconceptualizar los moldes heredados de la modernidad europea para (re)pensar las literaturas es una tarea pendiente, apurada, a su vez, por las recientes redefiniciones espacio-culturales. Considero, asimismo, que el término debe ser discutido porque, finalmente, nos compromete a todas y todos como sujetos habitantes del y habitados por el mundo. Pero entiendo que algunos de los conceptos más asentados de literatura mundial siguen, aunque sus ideólogos no estén en condiciones de reconocerlo, pautas evolutivas reguladas en realidad por la industria cultural antes que por la literatura misma, es decir que, al no evaluar cómo los productos culturales son seleccionados para su puesta en circulación (internacional), estarían extrayendo conclusiones de un corpus parcial –no “del mundo”, sino “para el mundo”– configurado, ante todo, bajo prerrogativas de mercado. Esto, no obstante, no significa que la literatura mundial sea una entelequia, sino que más bien implica las siguientes premisas:

1. que es, fundamentalmente, una construcción efectiva condicionada de manera muy particular por los cambios en los modos de producción y recepción de literatura impulsados desde los años 90 en adelante;
2. que esta construcción puede y debe ser estudiada y que el modo más efectivo para hacerlo es uno concentrado en la materialidad de los procesos involucrados y
3. que el proyecto de desterritorializar tanto la producción como la recepción de literatura en función de un campo de acción mundial logra interpelar los discursos teóricos de tal suerte que estos se abocan a elaborar un colchón conceptual favorable a la redefinición de las dinámicas de circulación de la literatura.

Me interesa, además, ofrecer un marco de análisis capaz de dar cuenta no solo del escenario mundial y del repertorio de pautas que lo gobierna, sino también, desde una concepción apoyada en la sociología de las ausencias de Boaventura de Sousa Santos (cfr. Locane “Por una sociología...”), de los escenarios latinoamericanos desconectados del marco mundial –o, dado el caso, conectados a través de cortocircuitos– donde las dinámicas productivas y de recepción siguen fundadas en pautas locales y que, por lo tanto, suelen ser víctimas de un borramiento conceptual y teórico, acaso por ininteligibles, por parte de los modelos totalizadores.

2 De la fenomenología del objeto a la materialidad del proceso

En su libro *What Is World Literature?*, David Damrosch propone una serie de ejes para (re)pensar la categoría de literatura mundial básicamente en función de un proyecto pedagógico democratizador. En la mira de su operación crítica se halla el solipsismo del sistema educativo estadounidense que suele reservar escasa, si no nula, atención para las producciones literarias surgidas fuera de su horizonte cultural. La literatura mundial sería, de este modo, una (pre) disposición práctica orientada a expandir el corpus textual susceptible de ser leído y pensado dentro de los márgenes de la propia tradición cultural. La traducción, como es de esperar, desempeña en este modelo una función capital: los textos que son traducidos y que logran insertarse en tradiciones de lectura “ajenas” pasarían a constituir parte de la literatura mundial. Su definición, sin embargo, no incluye únicamente los textos traducidos sino, en términos más amplios y generales, “all literary works that circulate beyond their culture of origin”. La circulación internacional es, pues, el núcleo conceptual sobre el que se asienta su definición.¹ Una definición que, a costa de su carácter sintético, –a mi modo de ver– peca, peligrosamente, de un excesivo idealismo. Se trata de un enfoque culturalista que, si bien puede ser valioso y efectivo en su objetivo inmediato, opta por ignorar los complejos procesos que en efecto favorecen o, por el contrario, obstaculizan la circulación internacional de literatura, y que – particularmente si se piensa en la fase del capitalismo globalizado– descuida con grandes riesgos los intereses que determinan la lógica estructural que regula dichos procesos.

Frente a este modelo, en las próximas páginas me propongo desplegar algunas líneas de análisis que, con foco en la literatura latinoamericana, permitan dar cuenta de los mecanismos mediante los cuales, actualmente, es decir, en el marco de la actual fase de la globalización, la literatura entra, o no, en circulación internacional. Se trata de entender la literatura mundial –o, si se quiere, más exactamente la “nueva” *literatura mundial*–, en efecto, como aquella que transita entre países y/o culturas, pero no (solo) en su forma de producto acabado –como lo propone Damrosch–, sino, antes, abordada (también) en medio de la cadena productiva que conduce de la elaboración y recolección de

¹ Frente a esta premisa, Karen L. Thornber anota que “the emphasis on circulation – and especially on circulation in privileged Western markets – excludes from world literature the vast majority of the world’s texts and many of its flourishing genres” (111). Para otra crítica al concepto de literatura mundial asentado en la circulación internacional, véase Domínguez.

materias primas al consumo por parte de un lector internacional o concebible como “extranjero”.

Entre sus argumentos, Damrosch aboga por la necesidad de entender la literatura mundial no en su esencia, no como lo que “es”, sino, antes, a partir de la observación de los modos en que se manifiesta en la cultura de recepción. Puesto que se caracteriza por un trasplante decisivo de un horizonte de expectativas a otro, se trata de examinarla en la interacción que establece con la comunidad que la asimila de acuerdo con sus requerimientos específicos y a partir de su repertorio de intereses, ya que, en esta dialéctica asume una apariencia que suele no coincidir con la de acuñación original y que, finalmente, es la que la define como literatura mundial. “To understand the workings of world literature, we need more a phenomenology than an ontology of the work of art: a literary work *manifests* differently abroad than it does at home” (6), anota Damrosch y, así, procura tomar distancia de una definición metafísica fundada en atributos nouménicos o trascendentes. En esta caracterización, sin embargo, es posible identificar al menos dos aspectos problemáticos. Por un lado, a pesar de que Damrosch se posiciona en contra de un enfoque ontológico, la pregunta que conduce su libro no deja de ser, precisamente, *¿qué es la literatura mundial?* Con lo cual, no obstante el rodeo, termina por incurrir en una apreciación idealista del fenómeno y en el –como veremos– frecuente solapamiento entre una exposición argumental descriptiva y una normativa. Por el otro, la postergación del análisis hasta la última instancia de recepción, dificulta ver cómo el artefacto en cuestión fue elaborado y, más aún, que, tal vez, fue concebido y metódicamente ensamblado, justamente, en función del horizonte de expectativas de acogida.²

En consecuencia, la revisión de los postulados de Damrosch a la luz de estos planteos conduce a sustituir la pregunta “¿qué es la literatura mundial?” por una más atenta a la materialidad de los procedimientos que intervienen en su elaboración. Antes que un enfoque ontológico, o, dado el caso, fenomenológico, uno materialista permite comprender mejor qué factores intervienen y condicionan su elaboración y, por consiguiente, qué lógica concreta la gobierna. Si se considera

² Al final del debate entre Spivak y Damrosch citado anteriormente, aparece registrada una intervención de un participante que busca llamar la atención de este último acerca de la relación entre literatura mundial y mercado, y las restricciones de su modelo para dar cuenta de ellas. El planteo es el que sigue: “I have a question for David regarding a comment that you’ve made at the end of your introductory talk, which was that the imperative is to push back against the market. And I wanted to push you a bit on that one. Is what you’re talking about pushing back against the market, or is it in a sense enhancing the market?” (479). Después de comentar la producción de antologías de literatura mundial para los estudiantes de universidades estadounidenses, Damrosch admite que “pushing the market can also be said to enhance the market, as it certainly does” (480).

que la literatura, en lo que va de la modernidad occidental a la configuración geopolítica de la actualidad, ha dejado de ser un bien (únicamente) espiritual, para adquirir un carácter crecientemente mercantil, la pregunta que conviene, la que hoy en día puede resultar más iluminadora, es, por lo tanto, “¿cómo se produce la literatura mundial?”.

De este modo y con especial atención al contexto que acá interesa, la ya clásica definición de Marx y Engels de literatura mundial no deja de ser oportuna. Incluso se podría sostener que recién hoy, con un mercado de bienes materiales y simbólicos de (potencial) cobertura global, su actualidad alcanza su sentido más acabado. Era el año 1848 y en el *Manifiesto del Partido Comunista*, Marx y Engels escribían:

Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha marcado con una impronta cosmopolita la producción y el consumo de todos los países. Frente a los reclamos de los sectores reaccionarios, ha horadado los cimientos nacionales de la industria. Las viejas industrias nacionales han sido destruidas y lo siguen siendo aún. Son sustituidas por otras cuya instauración es asunto vital para todas las naciones civilizadas; son reemplazadas por industrias que ya no procesan como antes materias primas del país, sino unas traídas de los más lejanos territorios, y cuyas manufacturas son comercializadas no solo dentro del propio país, sino en todas partes del mundo. En lugar de las viejas necesidades, satisfechas por la producción nacional, aparecen otras nuevas que reclaman para su satisfacción los productos de tierras remotas. En lugar del autoabastecimiento local y nacional y del aislamiento, hay un tráfico multilateral y una interdependencia que compromete a todas las naciones. Y lo que sucede con la producción material, acontece también con la de bienes simbólicos. Los productos simbólicos de las diferentes naciones devienen patrimonio compartido. La particularidad y delimitación de lo nacional se tornan cada vez menos sostenibles, y de las diversas literaturas locales y nacionales se conforma una literatura mundial [la traducción es mía].³

3 “Die Bourgeoisie hat durch ihre Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. Sie hat zum großen Bedauern der Reaktionäre den nationalen Boden der Industrie unter den Füßen weggezogen. Die uralten nationalen Industrien sind vernichtet worden und werden noch täglich vernichtet. Sie werden verdrängt durch neue Industrien, deren Einführung eine Lebensfrage für alle zivilisierten Nationen wird, durch Industrien, die nicht mehr einheimische Rohstoffe, sondern den entlegensten Zonen angehörige Rohstoffe verarbeiten und deren Fabrikate nicht nur im Lande selbst, sondern in allen Weltteilen zugleich verbraucht werden. An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur” (466).

La marcada intensificación en los flujos de materias primas y mercancías que ha traído consigo la actual fase de la globalización es, de acuerdo con este modelo, la expresión más desarrollada imaginable del cimiento material que favorece tanto el correspondiente tráfico de bienes simbólicos así como el resurgimiento intensificado del debate sobre los modos de producción y de abordaje de la literatura más allá del marco nacional. Así, en la misma medida que el proyecto capitalista se afianza como dominante y amplía su rango de acción a todo el mundo, se consolida un concepto de literatura destinado a apuntalar un sentido de pertenencia de signo liberal, desligado de los ahora anacrónicos e innecesarios constructos nacionales. Pero, puesto que –vista así– la literatura, y particularmente la mundial, no constituye una elaboración “espiritual” sino más bien un producto que responde a un proyecto histórico fundamentalmente económico, y que resulta de la intervención de numerosos actores con intereses específicos, indagar en los procesos materiales que la definen constituye el mejor procedimiento para dilucidar la lógica que la regula. Entender la literatura mundial, como producto elaborado en consonancia con el proyecto capitalista actualmente en marcha, implica, por lo tanto, analizar cómo intervienen los agentes mediadores que le van dando forma a lo que, finalmente, va a convertirse en el producto acabado: un texto destinado al consumo internacional. Pero concentrar el foco en la mediación también posee otra ventaja: en lugar de aventurar definiciones ontológicas o fundadas en cómo la literatura se manifiesta en contextos culturales diferentes al de concepción original, permite que estos agentes, los que efectivamente participan en la construcción del objeto, se “pronuncien” por sí mismos y que, de este modo, se extraiga una definición menos ajustada al voluntarismo del analista.

Este método de indagar en los mecanismos de la mediación que eslabonan la producción de literatura mundial –en la medida de lo posible incluso a través de documentos de archivo, como cartas e informes de lectura– permite también sortear uno de los problemas más frecuentes en los modelos analíticos, esto es, una confusa e irreflexiva fusión entre postulados descriptivos y normativos. Tratar de definir la literatura mundial mediante lo que los actores que la construyen “dicen que es” puede resultar al menos más “confiable” que definirla por lo que “es”, procedimiento, este último, que siempre corre el riesgo de agregarle a la caracterización una cuota importante de deseo personal o subjetividad. Percibe bien Gesine Müller este aspecto cuando anota que

es preciso señalar que la mayoría de los estudios sobre el concepto de literatura mundial no establecen una clara diferenciación entre los métodos descriptivos y los métodos programáticos. Mientras que algunos estudios se han trazado la tarea de filtrar los mecanismos de selección que han contribuido a que se hayan impuesto determinadas

literaturas, para otros el papel fundamental lo desempeña el juzgar esos mecanismos de selección y, en parte, rehabilitar algunas literaturas poco atendidas.

Para eludir el peligro de esos límites casi siempre fluctuantes entre los métodos descriptivos y los programáticos, deseo dirigir mi atención hacia un aspecto de decisiva importancia: ¿qué papel desempeñan las políticas editoriales en esos procesos de denominación altamente dinámicos? (“¿Literatura mundial...” 86)

A mi entender, el ejemplo por excelencia de esta imprecisión analítica lo constituye, justamente, uno de los libros en los que se funda el debate actual: *La republique mondiale des lettres*, de Pascale Casanova. Su insistente y ahistórica identificación de París⁴ como “meridiano” de la república mundial de las letras se desplaza de manera irreflexiva del dato histórico objetivo (del postulado descriptivo) a una sobresignificación dominada por la percepción subjetiva y el deseo eurocéntrico (postulado normativo). París, como bien han argumentado desde Walter Benjamin a David Harvey, tuvo un período de apogeo durante la modernidad occidental: París “es” la capital del siglo XIX y de la modernidad occidental, “es”, por lo tanto, un espacio de referencia histórico e historizable, lo que significa que su estatus coyuntural de ningún modo puede ser generalizable, incluso hasta el presente, de la manera que lo propone Casanova. “Consultar” el trabajo de los mediadores, el de los administradores de casas editoriales, de agencias literarias, de ferias del libro internacionales o de los jurados de premios internacionales, es decir, el ejercicio práctico y las decisiones de los animadores protagónicos de la actual o *nueva literatura mundial*, permitiría obtener una imagen más exacta de cuál o cuáles son los meridianos de la república de las letras. Coincido, por lo tanto, con Müller en que examinar las políticas editoriales que conducen a la conformación de catálogos de literatura internacional es el mejor método para eludir posibles deslizamientos voluntaristas o tendenciosos. También en que esos catálogos pueden ser leídos como un reflejo no de lo que la literatura mundial “es”, no de lo que el humanismo occidental propone que

4 Después de presentar argumentos que, efectivamente, permiten identificar a París como capital de la república mundial de las letras al menos durante el siglo XIX y principios del XX, Casanova sugiere en el capítulo 5. de su estudio que ese período se habría visto clausurado en la actualidad: “The configuration of contemporary literary space is not easy to characterize. It may be that we find ourselves today in a transitional phase, passing from a world dominated by Paris to a polycentric and plural world in which London and New York, chiefly, but also to a lesser degree Rome, Barcelona, and Frankfurt, among other centers, contend with Paris for hegemony” (164). No obstante, después de exponer razones que convierten a New York y Londres en centros de irradiación de un proyecto de mercantilización de la literatura antes que de redefinición de principios estéticos, Casanova concluye que “It is for this reason that New York and London cannot be said to have replaced Paris in the structure of literary power” (168).

“debe ser”, sino de lo que los agentes mediadores, que, finalmente, son quienes controlan los tráficos, “deciden que es”.⁵

Damrosch mismo, al igual que Gisèle Sapiro,⁶ observa que la circulación internacional de literatura se ve condicionada por intereses extraliterarios y que, normalmente, responde a necesidades y motivaciones de la cultura de recepción antes que a los de la de producción. Advierte, por ejemplo, que “Even today, foreign works will rarely be translated at all in the United States, much less widely distributed, unless they reflect American concerns and fit comfortably with American images of the foreign culture in question” (18). Sin embargo, en su posterior análisis, la cadena de decisiones que da lugar, o no, al producto acabado no va a recibir mayor atención. Aborda, ingenuamente, los textos como si en efecto fueran representativos de la literatura del mundo y no como una selección organizada y jerarquizada a través de un complejo proceso de mediaciones. Este vacío analítico resulta más llamativo si se consideran los atributos particulares que ha adquirido la industria editorial internacional en el contexto de la actual fase de la globalización. Desde entonces, la presencia e importancia de mediadores como agentes, *scouts*, especialistas en derechos de autor y gerentes de ventas se han acentuado sensiblemente. Y su accionar, a pesar de que por lo regular no queda registrado siquiera en el paratexto legal de los libros, suele ser de importancia decisiva incluso en lo que atañe a la configuración formal y estilística que, finalmente, adquiere el texto.

Por estas razones, retomar ciertas premisas de la sociología de la literatura para pensar las dinámicas y flujos de la actual circulación internacional, como ejemplarmente lo llevan a cabo Gisèle Sapiro o Sarah Brouillette en sus campos específicos, puede arrojar resultados que el mero análisis textual, ya sea en su forma de *close reading* o de *distant reading*, no está en condiciones de ofrecer. A fines de los años 80 del siglo pasado, Pierre Bourdieu alertaba que “Es notable que los que se han ocupado de cultivar la ciencia de las obras literarias o artísticas, con las intenciones o los presupuestos teóricos y metodológicos más diferentes, han omitido, todos y siempre, tomar en cuenta *como tal* el espacio

5 En cierta medida, Franco Moretti funda su modelo en métodos cuantitativos como un modo de evitar deslizamientos voluntaristas que interferirían el proceso de comprender el funcionamiento efectivo del sistema mundial de producción de literatura y su evolución histórica: “Both positions [el estudio de las literaturas clásicas y, como opuesto, de las contemporáneas] are profoundly *normative* ones, much more concerned with value judgments than with actual knowledge” (*Graphs*. . . 228).

6 En su artículo “How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature”, Sapiro examina los factores que pueden favorecer u obstaculizar la circulación internacional de literatura. Estos factores, según propone, pueden ser clasificados en cuatro tipos: políticos, culturales, económicos y sociales.

social en que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor” (“El campo. . .” 20–21). Si bien la llamada de atención ha sido oída –particularmente en América Latina (Moraña *Bourdieu*. . .)– y muchos de los mecanismos que gobiernan la lógica del campo literario han sido estudiados con detenimiento, siguen existiendo exámenes que optan por ignorar el decisivo condicionamiento ejercido por los mediadores en la puesta en circulación internacional de literatura.⁷

Pero tomar el libro como objeto de estudio implica, desde mi punto de vista, desplegar una mirada atenta tanto a su dimensión material como a la dimensión formal del texto que contiene. Entendido como resultado final, es la síntesis del largo proceso –dominado por intereses de diferente orden, pero de modo ineludible también económicos⁸– que le permite a un producto literario pasar a formar parte de la literatura mundial. También Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen reconocen en este enfoque el mejor procedimiento para dar cuenta de la lógica que domina la literatura mundial. Al respecto escriben que

[la historia de libro] shows that literary transmission cannot be reduced to an interaction between authors and readers, and brings into focus a range of agents –publishers, censors, printers, teachers, critics– that allow texts to *count* (or not) as world literature; like translation studies, then it shows how literary mobility is marked by power struggles –not only over who can decide on textual meaning, but also, and more radically, over the materialities through which meaning can be given shape. (10)

La afirmación adquiere su mayor carga de significado si se considera que el foro mundial de mayor peso en lo que respecta al libro, la Feria del Libro de Frankfurt, convoca anualmente a quienes van a decidir qué se va a leer en el mundo y bajo qué condiciones, esto es, no a escritores y lectores, sino a editores y agentes.⁹

7 Al respecto de la importancia de estudiar la mediación, junto con el artículo de Coser ya mencionado, un libro de consulta obligada es el de William Marling *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. Lo voy a retomar más adelante.

8 De acuerdo con Ann Steiner, “world literature is conditioned by sale systems, publishing traditions, translations, government support, taxes, and everything else related to the economy of literature. The material, financial, and legal conditions determine which books can and will be exported as well as imported, and in that sense shape world literature. In the international and global trade, book sales, and reading are controlled by economics to a greater extent than when the world literature concept was proposed by Goethe in the early nineteenth century. Local and transnational companies producing and selling books determine what can be accessed, how it is marketed, and what many people read” (316).

9 También la Feria de Frankfurt ha evolucionado al mismo ritmo y en la misma dirección que la industria editorial internacional. Al respecto de este cambio de paradigma, Jorge Herralde respondía en el 2001 a un cuestionario de Xavier Moret con las siguientes palabras: “Naturalmente la Feria y su importancia han cambiado muchísimo, al igual que el paisaje editorial. Antes había muchísimos editores –casi todos independientes, por definición–, ahora

Esta feria se distingue por no estar dirigida al público en general sino, precisamente, a los mediadores decisivos del tráfico internacional que, como apuntan Helgesson y Vermeulen, van a ser también quienes concentren ventajas relativas en el control de producción de significados.

Pero este condicionamiento, como se advierte, es de capital importancia incluso para los métodos más concentrados en los textos, pues una de las funciones de esos actores “invisibles” es generar condiciones favorables para que la recepción internacional pueda acceder a los textos, lo cual implicaría que su función no consiste únicamente en vehiculizar u obturar la circulación de los textos, sino también en intervenir directa o indirectamente en la configuración textual del producto. Puesto que un texto formateado en función de un público internacional debe reunir, en la medida de lo posible, una serie de características específicas, lo anterior significa que en los textos quedan registradas “huellas” de la mediación y que esas huellas pueden ser “leídas” para comprender mejor cómo los eslabones de la mediación afectan, finalmente, la misma manifestación textual de la literatura. El enfoque de Damrosch, al ignorar la trama socioeconómica sobre la que los textos entran en circulación internacional, conduce a pensar los textos como “creaciones libres” que por sus virtudes o defectos intrínsecos ingresan, o no, en los circuitos internacionales. Un enfoque sociológico, centrado en la materialidad de los procesos involucrados, cuestiona la “predestinación” y opta por examinar cómo los actores participantes ejercen su poder no solo para insertar el libro en el mercado internacional sino también para signarlo con los atributos, incluso formales, más convenientes. Es por esta razón que los estudios literarios, en su sentido más clásico, es decir, no solo la sociología de la literatura, también se deberían sentir comprometidos. John Thompson advierte que “In the trade publishing, both agents and publishers are involved in selecting content, working with authors to develop it and exercising some degree of quality control” (17), de tal suerte que tanto agentes como editores –y particularmente si se tiene presente su capital importancia en los tráficos internacionales– deben ser considerados (co)productores de texto.

“World literature is made, not found”, anotan Helgesson y Vermeulen (1). Aceptar esta premisa, obliga a depositar la atención en las políticas editoriales que la vehiculizan y producen. Significa también que en los textos de la literatura mundial no hay atributos esenciales o predestinación, sino que es necesaria la

proliferan los armatostes que albergan a los grandes grupos, y se efectuaban numerosas transacciones que ahora se solventan antes vía fax, e-mail. Objetivo fundamental: ver y ser visto” (Moret 341).

intervención de actores para que ella pueda cobrar forma. Esos actores, a su vez, toman decisiones de acuerdo con sus agendas de intereses que no necesariamente, u ocasionalmente, coinciden con la agenda de la “literatura”, al menos si se la entiende en su sentido moderno. En relación con cómo se efectúa la selección de qué escritor va a ingresar en el corpus de la literatura mundial y qué escritor va a permanecer relegado en lo local, Fernando Escalante Gonzalbo anota: “Lo que me interesa subrayar es que son decisiones de las empresas, con una imprecisa justificación comercial, y decisiones que obviamente se adoptan de antemano, a partir de un criterio general” (282). La literatura mundial de hoy debe ser entendida, por lo tanto, como una categoría extraliteraria que –como adelanté–, no obstante, termina por afectar las características compositivas del texto. Como veremos en el próximo apartado, el campo literario internacional sufrió un significativo reajuste en consonancia con la expansión del capitalismo posterior a la Caída del Muro. La literatura orientada a fortalecer pertenencias y forjar subjetividades de corte nacional ha devenido, así, obsoleta. Al mismo tiempo, dada la creciente concentración de la industria editorial, la decisión de qué poner en circulación internacional y bajo qué condiciones recae, fundamentalmente, sobre el pequeño grupo de actores con suficiente capacidad de gestión, y capaces de garantizar tanto la inversión como el retorno del capital necesario para la adquisición de derechos de traducción o de publicación. De este modo –como veremos en las próximas páginas– la producción de literatura latinoamericana para el mundo involucra, desde los años 90 en adelante de manera creciente, una serie de actores e instancias ausentes o menos determinantes en los campos locales.

El primer ejercicio exitoso y sostenido de producción de literatura latinoamericana con una notable y hasta el momento insólita recepción en el mundo fue el así denominado *boom* iniciado en los años 60.¹⁰ Para la puesta en

10 Fue José Donoso en su *Historia personal del “boom”* (1972) quien mejor ha argumentado en favor del “proceso de internacionalización” como uno de los caracteres, formales, distintivos del *boom*. Según sus argumentos, habría sido un cambio de registro, una transformación a nivel formal, lo que habría disparado la recepción internacional de la novela latinoamericana de los años 60. “Al decir ‘internacionalización’” –anota Donoso– “no me refiero a la nueva avidez de las editoriales; ni a los diversos premios millonarios; ni a la cantidad de traducciones por casas importantes de París, Milán y Nueva York; ni al gusto por el *potín* literario que ahora interesa a un público de proporciones insospechadas hace una década; ni a las revistas y películas y agentes literarios de todas las capitales que no esconden su interés; ni a las innumerables tesis de doctorado en cientos de universidades yanquis de que están siendo objeto los narradores de Hispanoamérica, cuando antes era necesario ser por lo menos nombre de calle antes de que esto sucediera. Aunque nadie sabe qué vino primero, el huevo o la gallina, a mí me parece que todas estas cosas positivas y estimulantes en un sentido más bien superficial –siempre de dimensiones *muchísimo* menores a las creadas por la leyenda paranoica–, han sido consecuencia de, y no

práctica del proyecto, fueron tan necesarios los escritores emblema del fenómeno –Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar– como unos actores menos expuestos al público consumidor, pero acaso más determinantes –la agente Carmen Balcells, el editor Carlos Barral, el traductor Gregory Rabassa¹¹–. Juntos, mediante la articulación de proyectos literarios con proyectos comerciales, lograron formar, exitosamente, los hábitos de lectura del público internacional y educarlo como consumidor privilegiado de una estética rotulada como “latinoamericana”. Una revisión no ingenua del caso permite comprender mejor, justamente, cómo una serie de acertadas decisiones editoriales y alianzas estratégicas pueden dar lugar a un fenómeno modélico de literatura mundial. Este trabajo es, en efecto, el que se puede encontrar en el libro pionero de Burkhard Pohl, *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Frankismus* (2003) [Libros sin fronteras. La editorial Seix Barral y la transmisión de narrativa latinoamericana en la España del franquismo], que lamentablemente solo ha sido publicado en alemán.¹²

Pero la historia ha seguido su rumbo y el contexto de un mundo polarizado, con un capitalismo en rivalidad y permanente tensión con un proyecto disidente, ha cambiado profundamente. El temprano anuncio de Marx y Engels se ha concretado ahora en la forma de un agresivo capitalismo global que ha modificado las condiciones de producción de bienes materiales y simbólicos en todo el mundo. Las editoriales como Seix Barral que por aquel entonces podían responder a una demanda internacional de literatura de “calidad” han reducido su campo de acción o han sido absorbidas por grandes grupos multimédios. La lógica que dominaba la circulación de literatura antes de los años 90 ha sido, así, profundamente resignificada. Es por esto que el análisis del campo literario

causa de, la internacionalización de la novela hispanoamericana. En vez de repetir aquí el anecdotario de todas estas cosas, hay que hablar de algo más elusivo: de cómo la novela hispanoamericana comenzó a hablar un idioma internacional; de cómo en nuestro ambiente un tanto provinciano en lo referente a la novela antes de la década del sesenta, fueron cambiando poco a poco el gusto y los valores estéticos de los escritores y del público, hasta que la narrativa hispanoamericana llegó a tener el alcance que tiene, y desembocar, de paso, en divertidas exageraciones carnavalescas” (18–19).

11 Al respecto de la decisiva función de Gregory Rabassa, véase el capítulo 1, “Gabriel García Márquez: Gatekeepers and *prise de position*”, del libro de Marling.

12 Junto al libro de Pohl, se debe mencionar el clásico editado por Ángel Rama *Más allá del boom: literatura y mercado* (1984) y *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963–1972)* (2009), de Pablo Sánchez. Es, sin embargo, el libro de Pohl el que mejor da cuenta de las mecánicas editoriales comprometidas en la producción del *boom*.

internacional,¹³ según la forma que ha adquirido hoy, requiere modelos explicativos actualizados, capaces, además, de no reducir la literatura a un fenómeno social o económico sin texto o, al revés, a un constructo textual desvinculado de las condiciones materiales de producción que le dan origen.

Con la unificación del mundo bajo un modelo de gestión común, algunos tráficos internacionales se han incentivado, pero al mismo tiempo la infraestructura sobre la que se monta la producción de literatura mundial aparece concentrada en manos de pocos actores sometidos a la lógica del campo y a los condicionamientos estructurales fundados en la geopolítica internacional. En el control de flujos, en este contexto, se expresa, por consiguiente, el carácter altamente restrictivo del capitalismo global. Y los actores que logran acceder a ese control dejan, necesariamente, su impronta en el producto: seleccionan qué podrá circular y qué no, con lo que establecen un recorte decisivo sobre la producción efectiva. La literatura mundial, vista desde este punto de vista, es lo que estos actores “deciden que es”. Como bien señala recurrentemente Jorge Herralde, uno de los agentes decisivos en los recientes tráficos internacionales de literatura latinoamericana, “elegir es excluir” (“Los cinco. . .” 295). Y un catálogo internacional, en este sentido, es el resultado de la serie de exclusiones necesaria para constituir el corpus de la literatura mundial.

13 Por ahora, voy a usar el concepto “campo literario internacional” sin profundizar en las complejidades involucradas, pero a conciencia de que una transferencia mecánica del marco nacional al internacional puede conducir a ciertas aporías. Creo, en realidad, que en este movimiento queda en evidencia uno de los límites del modelo de Bourdieu. Algunas de las debilidades de esta operación las voy a examinar más adelante.

3 Años 90: cambio de lógica y concentración

En su texto clásico sobre el *boom*, Ángel Rama distingue entre editoriales “comerciales” y editoriales “culturales”. Según su propuesta –aunque bien se podría discutir o establecer mayores precisiones–, las segundas fueron determinantes para la insólita circulación internacional de literatura latinoamericana a nivel mundial de aquel momento. Su argumento apuntaba a cuestionar una caracterización del *boom* únicamente en términos de mercado y a exaltar el valor literario de los textos que lo apuntalan:

Al designar a las editoriales que acompañaron a la nueva narrativa como “culturales” pretendo realzar una tendencia que en ocasiones manifestaron en detrimento de la normal tendencia comercial de una empresa, llevándolas a publicar libros que previsiblemente tendrían poco público pero cuya calidad artística les hacía correr el riesgo. Esas editoriales fueron dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaron responsabilidad cultural y nada lo muestra mejor que sus colecciones de poesía. Propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado, y más exigente, pero lo hicieron, pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa. (“El boom...” 67)

Estas editoriales eran, entre otras y acá también siguiendo a Rama, Losada, Emecé y Sudamericana, de Argentina; el Fondo de Cultura Económica, Era y Joaquín Mortiz, de México; Nascimento y Zigzag, de Chile; Alfa y Arca, de Uruguay; Monte Ávila, de Venezuela; y, fundamentalmente, Seix Barral, de Barcelona. Si bien quizás resultaría conveniente distinguir el impacto que pudieron tener las editoriales con sede en América Latina del que en efecto tuvo Seix Barral u otras establecidas en Barcelona, lo cierto es que la lógica que dominaba la política de edición por aquel entonces, con un editor “cultural” a la cabeza, quien, a su vez, depositaba su confianza en el equipo de intelectuales que directa o indirectamente lo asesoraba –como el grupo de “los sabios” a Carlos Barral– ha quedado en el pasado como símbolo de una época. Sobre estos aspectos ya informaba Ángel Rama a comienzos de los 80; sostenía que crear un público y un mercado internacionales para literatura latinoamericana exigente,

había de implicar una coordinación de esfuerzos con las editoriales europeas en una suerte de “pool” dentro del cual Seix Barral procuró exitosamente representar no sólo a España sino a todo el orbe de la lengua española (los premios internacionales fueron su manifestación externa) pero tanto la fragilidad de las editoras culturales españolas como la irrupción en España de las multinacionales (sobre todo alemanas) en un proceso de concentración de capital habrían de fijar los límites del esfuerzo y conducir al mismo fracaso que se había registrado en América Latina. Las editoras culturales cedieron su autonomía ante los bancos

que compraron su paquete accionario o ante las multinacionales vinculadas a esos bancos, estableciendo las condiciones de un nuevo mercado editor y librero. (71–72)

Ángel Rama no llegará a presenciar las verdaderas dimensiones del proceso de concentración, pues es recién a comienzos de los años 90 cuando se dan las condiciones históricas necesarias para que los grandes grupos multimédios desplieguen su política más agresiva de expansión al mismo tiempo que las editoriales “culturales” que, en los años 60, habían logrado tener una cierta influencia en la conformación de hábitos de lectura del público internacional desaparezcan o sean anexadas a los conglomerados. En 1982, Planeta se hace con Seix Barral, en 1985 con Joaquín Mortiz y en el 2002 con Emecé. Sudamericana pasa a manos del grupo Bertelsmann en el 2001. El grupo Educaria absorbe Zigzag, y Cal y Canto, Arca para reorientarlas al mercado de textos escolares. En breve, de las editoriales mencionadas por Rama, las que no fueron incorporadas a los grandes grupos transnacionales, o desaparecieron por completo o redefinieron tanto su perfil que ya no pueden ser consideradas bajo la misma categoría que en los años 80. Esta evolución, no obstante, no es meramente nominal o administrativa; por el contrario, acarrea una serie de transformaciones decisivas en la lógica que va a dominar la producción y recepción de literatura, particularmente a nivel internacional. Revisemos algunos aspectos generales.

Como ya he adelantado, el enfoque de Pierre Bourdieu nos permite entender la producción de literatura como un complejo proceso donde directa o indirectamente intervienen muchos más actores que el mítico “autor” de los románticos. También, gracias a sus aportes, podemos pensar el campo literario como un sistema donde cada uno de los elementos se ve conducido –determinado– a desempeñar las funciones que la estructura general le asigna, es decir, que los condicionamientos del campo regulan el comportamiento de los actores según la posición que estos ocupen.

Con Bourdieu, sin embargo, puede ocurrir el mismo problema que en casos se registra con otros fundadores de discursividad, como, por ejemplo, Marx o Foucault: los marxistas, los foucaultianos y, dado el caso, bourdieuanos cuando asumen una postura ortodoxa o inflexible. Este mecanismo de aplicación ciega resulta aún más conflictivo cuando se activa un proceso de transferencia mecánico destinado a exportar fórmulas acuñadas en Europa para pensar Europa a tramas socioculturales sensiblemente diferentes. Descartemos, por supuesto, que con esta afirmación se estaría abogando por algún tipo de modelo nativista adánico, simplemente lo que trata de destacar es que los grandes sistemas de pensamiento son válidos, justamente, porque son reajustables de acuerdo con las variables particulares que estemos manejando para el caso específico. Son reajustables y también exigen ser reajustados.

Bourdieu desarrolló su modelo estructuralista a partir de un caso concreto al que no dejaba de hacer referencia: la Francia decimonónica de Gustave Flaubert. Su teoría se proyecta constante y explícitamente hacia la configuración que poseía ese campo literario específico –y nacional–, pero también deberíamos leer en sus fórmulas marcas –ciertamente menos palpables– de lo que fueron las condiciones históricas que regularon su propia producción: una Francia dominada por el imaginario del 68 y tensionada por los discursos aglutinadores que partían aguas durante la, así denominada, Guerra Fría. Creo que el modelo de Bourdieu conserva una vigencia general, pero resulta conveniente tener presente, particularmente si lo que está en consideración son fenómenos de alcance mundial, que desde 1990 en adelante hemos ingresado en una fase histórica con una serie de implicancias, incluso en lo que atañe a la lógica dominante en lo que, para denominarlo de algún modo, puede ser considerado el campo literario internacional. Así, de acuerdo con Andreas Huyssen, por ejemplo, “the trend to transnational economic networking accelerated significantly after the fall of the Berlin Wall in 1989, the collapse of the Soviet Union, and the opening up of China to capitalist investment” (9).

Según afirmaba Bourdieu todavía en los años 80,

El campo literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre los dos principios de jerarquización: el principio heterónomo, favorable a los que dominan el campo económica y políticamente (p. ej., el “arte burgués”), y el principio autónomo (p. ej., el “arte por el arte”), que sus defensores más desprovistos de todo capital específico tienden a identificar con el grado de independencia con respecto a la economía, haciendo del fracaso temporal un signo de transacción con la vida mundana. (“El campo...” 18)

El campo literario, así, en una definición ontológica no localizada –es decir, “en todo momento”–, se presenta como el escenario de una batalla entre todos los actores “interesados” –en el sentido de tener intereses y no en el romántico– en la literatura. La lógica más heterónoma del campo, a su vez, se puede concebir como una fuerza centrífuga que tiende a alejar al campo de su eje y proyectarlo sobre funciones ancilares, mientras que la lógica más autónoma sería una fuerza opuesta –centrípeta– que orienta la producción estética hacia sí misma.

Ahora, la pregunta es si esta caracterización permite aplicaciones más allá de los contextos que Bourdieu tenía en mente y desde el cual estaba pensando. La reciente evolución histórica mundial ha sido lo suficientemente significativa como para que la pregunta no sea respondida con una nota al pie. Ubiquémonos, pues, a mediados de la segunda década del siglo XXI donde fórmulas como la del “arte por el arte” o la del “compromiso” sartreano suenan, si no ridículas, al menos marcadamente anacrónicas. Gisèle Sapir, como es sabido, discípula directa de Bourdieu, examina actualmente los factores culturales, políticos,

sociales y económicos que influyen en la circulación internacional de literatura, y anota

Economic considerations are thus involved in the production and circulation of books and in many cases prevail over other considerations. This is especially true in countries where the book market is liberalized. In the United States and the United Kingdom, cultural goods appear primarily as commercial products that must obey the law of profitability. [...] In the era of globalization, the publishing industry has been increasingly dominated by large conglomerates that impose fierce criteria of commercial profitability and operation to the detriment of literary and intellectual criteria. (87)

Estos conglomerados multimedios, que son pocos –cada vez menos– y que poseen mucho, son actores que hace 30 años, cuando Bourdieu¹ o Rama analizaban los atributos del campo y la lógica editorial, apenas comenzaban a cobrar forma material. Su aparición y/o consolidación durante los años 90 ha alterado profundamente la lógica del campo literario, pensado en términos generales y también abstractos.

Ahora, afinemos un poco la mira, tomemos distancia del mundo anglófono que comenta Sapiro y observemos América Latina y las tramas que proyectan su literatura hacia el mundo y que enlazan su dinámica productiva con otras regiones. La bibliografía al respecto suele ser concluyente (Sarlo, Yúdice, Batto, Escalante Gonzalbo): hacia comienzos de los 90 la industria editorial latinoamericana comienza a ser aceleradamente colonizada por los conglomerados multimedios transnacionales de origen europeo: particularmente, por los grupos Planeta, español, Santillana, español, y Bertelsmann, alemán. Son grupos con presencia en todas las ramas de la industria cultural: en la televisión, en la música, en la radio, en la prensa escrita y también en la literatura, tanto en el rubro más estrictamente editorial como en la distribución y en las bocas de ventas. De este modo, establecen un circuito y una lógica de gestión donde

¹ En su texto de 1999, “Una revolución conservadora en la edición”, Bourdieu ya advertía una “transformación profunda del campo editorial” que podría estar implicando, incluso en el dominio nacional que a él le interesa, una resolución de la tensión entre el polo autónomo y el heterónomo, y un consecuente quiebre ontológico en la entidad del campo, en favor del segundo: “Estos acontecimientos comerciales convertidos en acontecimientos literarios (cuyo paradigma es el éxito dado a Houellebecq) constituyen, en su ambigüedad misma, una de las manifestaciones más significativas y más sutilmente enmascaradas de una transformación profunda del campo editorial. Constituyen la obra de una nueva categoría de agentes económico-literarios que, valiéndose de la familiaridad con el estado anterior del campo literario, más autónomo, pueden imitar de manera sincera o cínica, a los modelos de vanguardia en un nuevo estado del campo, caracterizado por el reforzamiento de la presión de las coacciones económicas y de la atracción ejercida por el polo comercial” (253).

cada una de las ramificaciones opera en función de los beneficios económicos del todo. Como apunta Escalante Gonzalbo,

La dirección del grupo impone los criterios generales de operación: línea editorial, tirajes, comercialización, tasa de ganancia, pero en las librerías, en las reseñas, de cara al público, prácticamente no aparece la imagen de la gran corporación, sino la de una gran cantidad de sellos distintos, cada uno con su personalidad (al menos, un simulacro más o menos convincente de personalidad). (206)

De este modo, unos pocos grupos –para el caso de América Latina actualmente casi en exclusivo Bertelsmann y Planeta– imponen su lógica economicista para la administración de la literatura y el control de los flujos internacionales. Después del “momento clásico” –el de editores “culturales” como Carlos Barral– ingresamos, como sugiere Escalante Gonzalbo, en el “momento monopólico” (200): uno que, junto con la creciente concentración, se caracteriza por priorizar el criterio de rentabilidad económica a cualquier otro, incluido el del valor literario que todavía estaba en vigencia cuando, por ejemplo, Sudamericana publicaba *Rayuela* (1963) o *Cien años de soledad* (1967). Al respecto y en conformidad tanto con Daniel Link como con el epígrafe de Pascale Casanova que introduce este capítulo, me interesa poner de relieve el sensible corrimiento en lo que va de la incipiente literatura latinoamericana mundial que emerge en los años 60, la que toma la forma del *boom*, y la que comienza a diseñarse desde los años 90 en adelante:

De modo que hay que destacar esa diferencia dramática entre los años sesenta y los noventa, en lo que a las relaciones entre mercado y literatura se refiere: los años sesenta no tenían una teoría neoliberal de los mercados (al menos en América Latina) y el *boom*, siendo como fue un efecto de la industria editorial, tuvo también una dimensión política e ideológica impensable en el presente: tal es el grado de reificación al que la producción literaria ha llegado.² (Link 18)

2 El mismo fenómeno observa José Ignacio Padilla cuando anota que “Atrás quedaron también los años sesenta, un momento en el que confluyeron un campo cultural/literario consolidado y grandes proyectos editoriales” (“Independientes” 244). Personalmente, creo que la mejor manera de distinguir entre el proceso de internacionalización de la novela latinoamericana durante los años 60 y la producción deliberada de literatura latinoamericana *para* el mundo a partir de los años 90 es que, en la primera fase, la literatura todavía seguía una agenda propia, concentrada al mismo tiempo en la exploración y diseño de una identidad latinoamericana como en la asunción de ciertos desafíos formales. En el segundo período, por el contrario, la literatura con vocación mundial habría resignado su propio programa para aceptar como premisa máxima las demandas del mercado internacional. *Farabeuf* (1965) o *Paradiso* (1966) – se podría postular– devienen mundiales a *pesar* de la industria editorial internacional. *El viajero del siglo* (2009), gracias a ella.

Dicho en otros términos, el “dramático” desplazamiento radica en que desde entonces el campo literario no solo pasa a estar controlado por fuerzas transnacionales, sino que estas fuerzas responden unívocamente a la lógica heterónoma. Lo cual también significa que el campo literario de Bourdieu pensado hoy y –si es que resulta posible el traslado– pensado a escala mundial se encuentra de tal suerte dominado por este actor –encarnado ejemplarmente por lo gerentes de ventas– que la crítica académica o el activismo cultural muy raramente pueden influir en la producción y puesta en circulación de literatura. Sin duda el campo literario es, en principio, algo más que el mercado del libro, pero la zona heterónoma, la que concibe a la literatura como herramienta para fines que la exceden y la desplazan hacia otros dominios, ha conseguido imponer de tal modo su lógica al conjunto que una asimilación entre mercado del libro y campo literario, al menos a escala internacional, no resulta tan equívoco.³ Esto supone que tanto el periodismo como la crítica literaria académica o los mismos escritores reproducen en muchos casos las convenciones de producción y lectura alentadas y, finalmente, impuestas por los grandes grupos. Los casos de excepción, que por supuesto los hay y que –como veremos– corresponde incluirlos en el examen, raramente llegan a tener un impacto considerable en el escenario “mayor” de la literatura, esto es, en el de la *nueva literatura mundial*.

Observemos un caso concreto tanto en términos materiales como materialistas. Sudamericana –como ya he adelantado– fue una editorial argentina histórica que supo dar a conocer a escritores como Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Había acumulado peso simbólico, y durante los años 90 estuvo a cargo de Luis Chitarroni, un escritor y editor literario muy respetado por la zona más especializada del campo literario nacional. En el 2001 fue, como otras editoriales nacionales con cierto prestigio, absorbida por un grupo transnacional, en este caso, el grupo Bertelsmann asociado con Mondadori, en aquel momento todavía en manos de Silvio Berlusconi, y Random House. Luis Chitarroni, por su parte, renunció poco tiempo después con el argumento de que, en tanto editor general, ya no veía que cumpliera ninguna función porque

³ Es Itamar Even-Zohar quien, de manera generalizada, más ha acentuado la identificación entre mercado, por un lado, y campo o sistema, por el otro: “Be it a literary salon, a royal court, or an open medieval market-place, where producers actually try to sell their products, or through agents, such as literary critics, editors, teachers, and other promoters, in the absence of a market there is no socio-cultural space where any aspect of the literary activities can gain any ground. Moreover, a restricted market naturally restricts the possibilities of literature to evolve as a socio-cultural activity. So proliferating the market lies in the very interest of the literary system” (39).

de ningún modo podía influir en las decisiones de publicación: desde la transferencia en el 2001 se introdujo el criterio de publicar exclusivamente libros que a priori garantizaran ventas y que, por lo demás, estaban lejos de sus conceptos estéticos. Hoy en día Sudamericana no existe más como tal, su infraestructura productiva sirve al sello Penguin Random House-Mondadori/Alfaguara. Consideremos este dato: en el año 1999, cuando Bertelsmann ya había comenzado con el proceso de absorción de Sudamericana, Olaf Mantel, el gerente a cargo de la inversión en Argentina, anunció que, desde entonces, Sudamericana no publicaría más a autores argentinos que vendieran menos de 3000 ejemplares (Ruiz 26). Es posible observar en este proceso y leer en estas palabras, al margen de lo problemático que se pueda encontrar, una manifestación material y explícita de cómo la lógica heterónoma (encarnada, en este caso, por un gerente menor de Bertelsmann) del campo se ha impuesto sobre la lógica autónoma (un editor literario como Luis Chitarroni) de manera tan absoluta que esta última se ha visto obligada a ceder su lugar. De manera tan determinante –y esto es finalmente lo que está en juego– que el concepto de “valor literario”, según lo concibió la modernidad europea, ha quedado –pareciera– abolido.

Este caso reproduce el más célebre de André Schiffrin y, al mismo tiempo, permite sostener que la lógica que se va a ir imponiendo de manera contundente durante los años 90 en el campo hispánico sigue pautas ya avanzadas en el anglófono. Actualmente, Bertelsmann es el grupo con mayor dominio de mercado a nivel mundial. En 1998, antes de adquirir Sudamericana en Argentina, se había hecho con el control de Random House en EE.UU. Esta editorial, por su parte, ya había absorbido Pantheon Books en una fase temprana, en 1961, poco después de haber comenzado a operar en la bolsa de New York.⁴ Durante casi treinta años, sin embargo, André Schiffrin, en tanto editor general, pudo controlar los criterios de edición de acuerdo con una impronta “culturalista”. Dio a conocer, entre otros, a Günter Grass, a Michel Foucault y a Marguerite Duras. En 1980 Samuel Irving Newhouse Jr. adquirió la editorial y, desde entonces, la presión ejercida sobre Schiffrin para incrementar las ganancias fue en aumento. En 1990, después de años de tensión entre la lógica heterónoma y la autónoma, Schiffrin fue conducido a renunciar a su cargo y a ceder, con ello, el dominio absoluto de los criterios de edición a la lógica economicista. Para ese entonces, Alberto Vitale, proveniente del mundo de las finanzas, había asumido el control general de Random House en calidad de gerente general (Schiffrin *Business...*).

⁴ Según Escalante Gonzalbo (201), 1959 es el año inaugural del “momento monopólico”, debido, precisamente, a que en ese momento comienzan por primera vez a cotizarse en la bolsa de New York acciones de una editorial, las de Random House.

Estos dos casos ilustran de modo resumido la evolución del escenario mundial de la industria editorial. Después de algunas transacciones intermedias, en la que hombres netamente de negocios como Silvio Berlusconi, Samuel Irving Newhouse Jr., Olaf Mantel y Alberto Vitale ganan terreno en el campo literario sobre figuras como André Schiffrin o Luis Chitarroni, la matriz productiva queda, finalmente, acaparada por completo por el sello transnacional Bertelsmann. Estamos, sin duda, en el “momento monopólico”, pero también bajo la hegemonía de una lógica que Schiffrin (*L'édition...*) caracterizó como la de “la edición sin editores”. Bajo esta lógica, los gerentes de ventas determinan las políticas editoriales a partir de premisas acuñadas, fundamental si no exclusivamente, en el mundo de los negocios. La zona más autónoma del campo queda desplazada del gran escenario y la literatura, así, pasa a ser lo que quienes controlan los grandes canales de producción y puesta en circulación, directa o indirectamente, determinan que debe ser. Para ello, los gerentes de la edición activan campañas publicitarias, encargan reseñas en los medios vinculados y sobrecargan la mesa de novedades de las cadenas de librerías y las góndolas de los supermercados con el título de ocasión. Es por esto que José Manuel Lara Hernández, el fundador del grupo Planeta, podía afirmar –diría que realmente sin ironía– que “Saber de literatura es malo para un editor; yo soy capaz de convertir un libro con las páginas en blanco en un auténtico éxito de ventas” (Moret 121). Lo cual en cierto modo equivaldría a decir que “las editoriales dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaban responsabilidad cultural”, esas de las que hablaba Ángel Rama a comienzos de los 80 y que pudieron haber alentado el *boom*, se han extinguido por idealistas y que el “valor literario”, según fue concebido por cierta vertiente ideológica hegemónica de la modernidad occidental, desde Immanuel Kant pasando por Gustave Flaubert hasta Theodor Adorno, no era más que una categoría histórica destinada a agotarse en la medida en que el capitalismo evolucionara hacia una fase más desarrollada.

Voy a retomar el tema de la concentración en el apartado II.2., pero, ¿es realmente así? ¿Han desaparecido por completo la autonomía y el valor literario? Creo, con Ignacio Sánchez Prado, que una perspectiva derrotista carece de sustento. Ni la fase de la autonomía fue una edad dorada, ni el escenario actual –como voy a intentar demostrar en el próximo apartado– puede reducirse al dominado por los grandes grupos multimedios. Sánchez Prado argumenta que

En la medida en que en los últimos treinta años las lógicas de mercado literario, evaluadas con suspicacia por Rama y sus contemporáneos, se han exacerbado en direcciones impredecibles, un modelo basado en la distinción entre una literatura estéticamente autónoma, por un lado, y un mercado que canibaliza sus producciones y las introduce a la lógica de circulación económica, por otro, es inoperante. (“Más allá...” 19)

La afirmación, a mi entender, es válida en la medida que se refine la óptica de análisis y no necesariamente mediante postulados de los estudios culturales, como sugiere Sánchez Prado. Creo, en efecto, que el orden analizado por Rama en su momento ha cedido terreno a uno regido, fundamentalmente, por leyes de mercado. Distinguir entre literatura de mercado y literatura “exigente” o “cultura” resulta, en este sentido, inoperante. Pero esto vale, en primer término, para el ámbito en el que se desarrolló el *boom*, esto es, el mercado literario internacional y el campo correspondiente. Considero que la concentración editorial a escala mundial sí ha determinado que, al menos a ese nivel, haya quedado neutralizada, aunque sea temporalmente, la lógica autónoma del campo. Lo cual, de todos modos, en principio no debería ser evaluado más que en términos objetivos: como lo propone Escalante Gonzalbo, de un “momento clásico”, en el que representantes de una élite cultural podían elegir con (sus) criterios estéticos qué entraba en circulación internacional, hemos pasado al “momento monopolístico”, en el que una élite económica impone sus criterios a todo el campo. El circuito completo de producción, puesta en circulación y evaluación de la literatura va a aparecer, así, condicionado directa o indirectamente por la lógica mercantilista, lo cual no forzosamente implica censura ideológica, sino, mucho antes, que el criterio de selección es unilateral y se aplica a todos los productos de la misma manera:

No hace falta que nadie tenga la intención de censurar la libre expresión ni de imponer una doctrina, aunque podría hacerse perfectamente con esa estructura, sería incluso fácil: se hace algo más y menos, que es imponer una lógica al campo cultural. Se publica a Milton Friedman lo mismo que a Noam Chomsky, Susan Sontag o Thomas Frank, el único criterio que cuenta –y ese es el meollo de la transformación– es el índice de ventas.

(Escalante Gonzalbo 210)

El punto es que este nuevo modo de gestión de la literatura no debe ser confundido con un proceso de democratización favorable a la circulación irrestricta o “menos” restringida de productos literarios. Antes, habría que pensar que los criterios de selección y jerarquización se han transformado: ya no los establecen –o siquiera los negocian– “los sabios” sino “los gerentes”, ya no se resuelven en la tensión entre la zona autónoma del campo y la zona heterónoma sino que esta última hace valer los suyos para toda la estructura. Por eso, reclama Beatriz Sarlo, “no es indispensable celebrar la decadencia de la autoridad de los artistas e intelectuales cuando ella se produce por el ascenso de los gerentes de la industria cultural” (167). Y si esta evolución, acaso, es constatable en general, es el escenario internacional –donde ejercen su mayor influjo los grupos monopolísticos y donde el factor dinero deviene crucial para el funcionamiento de la maquinaria– el territorio que más se va a ver condicionado. La lógica de mercado a este nivel va a devenir

inapelable y va a ser la principal, si no la única, autorizada a seleccionar los productos que entran en circulación más allá de las fronteras nacionales. Dice Sarlo, y la imagen es particularmente oportuna, que “El mercado opera como consulado del gusto: unos productos circulan con visados preferenciales, otros son favorecidos por políticas proteccionistas, unos pocos son desterrados, una cantidad considerable tiene problemas serios de ingreso” (167). Así, el criterio determinante para decidir a priori la suerte de la circulación internacional de un libro va a ser en primer lugar el del potencial de ventas, es decir, el valor económico y no ya –aunque, dado el caso, después de una evaluación crítica a posteriori se lo pueda constatar en algún caso–, el valor literario que supieron enarbolar en su momento las “editoriales culturales” de Rama. Este último, se podría argumentar, va a operar como variable secundaria o factor residual, no prioritario.

Todo esto, formulado en otros términos y para retomar, lo que en última instancia viene a sugerir es que la *nueva literatura mundial*, controlada por gerentes de ventas y agentes literarios, es, fundamentalmente y en primer lugar, un objeto de consumo destinado ante todo a producir beneficios económicos, lo cual, sin embargo, todavía no estaría diciendo nada de la literatura a secas. Y –como voy a intentar presentar de manera desglosada en el siguiente capítulo– es posible explicar en términos muy simples por qué esto es así: la puesta en circulación de literatura a nivel mundial implica un proceso de agregado de valor que exige, de modo insoslayable, la mediación de actores (*scouts*, editores, agentes, traductores, periodistas) que no pueden dejar de cobrar sus dividendos. Hacer que un texto de cualquier origen llegue a un público internacional requiere, al menos, el pago de anticipos, de honorarios de traducción y de participación de los agentes. Un costo económico que no se puede evitar y que debe ser recuperado para que el proyecto económico/cultural que impulsa la publicación pueda seguir funcionando. El índice de ventas, a falta de mejores herramientas, es el indicador que permite evaluar en qué medida un título puede, o no, garantizar el sano funcionamiento de la estructura productiva. Esa “lógica”, por otra parte, opera como el repertorio de reglas básicas que deben ser aceptadas para participar del “juego” de la literatura en el escenario mundial.

Volvamos ahora al caso de Luis Chitarroni y a los ajetreos locales. Unos años después de haber abandonado Sudamericana/Bertelsmann, Chitarroni reaparece en el campo nuevamente como editor, ahora, a cargo de una pequeña editorial independiente de nombre La bestia equilátera cuyo catálogo –que incluye a César Aira, Arnaldo Calveyra, Daniel Guebel y también a narradores estadounidenses como Kurt Vonnegut– deja entrever claramente las preferencias de su editor. Algo similar, por su parte, ocurre con el tránsito de André

Schiffrin a la edición independiente y sin fines de lucro con la hoy prestigiosa editorial The New Press.

La moraleja de este relato es que el principio autónomo, es decir, el que encarnan figuras como Chitarroni o Schiffrin, se ha escurrido del dominio de la industria editorial transnacional no para desaparecer sino para refugiarse en proyectos de reducido alcance local, sin mayor repercusión, pero que, sin embargo, les permiten sostener y promover un concepto de literatura aún definido por (sus) valores estéticos. La bestia equilátera, por supuesto, no está sola. Es parte de la hoy frondosa trama de las llamadas editoriales independientes⁵ que fue floreciendo en América Latina desde mediados de los años 90 en adelante. Desde ya y por lo pronto, una respuesta local al proyecto de expansión global de la gran industria cultural. De acá es posible extraer que estas editoriales independientes y la producción de literatura a nivel local –la que se lleva a cabo con escasa o ninguna mediación de agentes, *scouts* y gerentes de ventas– es el territorio donde aún hoy se pueden cultivar proyectos literarios más comprometidos con la experimentación formal que con el potencial de ventas. Esto, como en el caso de la literatura a escala mundial, se puede explicar por razones muy simples: los escritores, particularmente en América Latina, buscaron crear, desde los años 90 en adelante, canales de comunicación directa con su público, esto es, las editoriales independientes; se deshicieron, así, de la mediación que produce valor agregado a nivel internacional. Las editoriales independientes suelen no pagar derechos de ningún tipo y muchas veces no producen más ganancias que las necesarias para cubrir costos de impresión. Así, sin que se lo hayan propuesto, los conglomerados transnacionales, al colonizar los sistemas de edición nacionales e intentar imponerles su lógica a los campos respectivos, han favorecido el desarrollo de proyectos editoriales contrahegemónicos, más o menos disidentes, donde el valor literario, en su concepción occidental moderna o en versiones más críticas, todavía puede ser un principio dinamizador.

Recordemos, para concluir, otro caso. El escritor argentino Pablo Katchadjian recientemente ha recibido visibilidad mediática debido a una causa judicial iniciada por María Kodama, la viuda de Jorge Luis Borges. Katchadjian había “engordado” “El Aleph”, de Borges, es decir que, al texto original, él le había agregado palabras, líneas y pasajes. Mientras que Kodama –con respaldo de Emecé/Planeta y el agente Andrew Wylie– lo acusaba de plagio –y esto, naturalmente, también es expresión del principio heterónimo–, Katchadjian se defendía con el argumento

⁵ Voy a examinar las complejidades y la pertinencia del término “independientes” en el capítulo IV. Por el momento, lo voy a usar sin mayor distinción para referirme a editoriales que se resisten total o parcialmente a reproducir la lógica de gestión de los grandes multimedios.

de la experimentación literaria –o, lo que para el caso es lo mismo, el de la autonomía–. Su texto –sostenía– no respondía a un proyecto comercial, sino a uno literario. Y de hecho la evidencia que en algún momento parecía que iba a decidir la contienda a su favor fue que de *El Aleph engordado* (2009) no habían salido más que 250 ejemplares y que la mayoría había sido regalada. ¿Cuál fue la editorial? Por supuesto ninguna perteneciente a los conglomerados transnacionales, sino la Imprenta Argentina de Poesía del propio Katchadjian. Una editorial –vale agregar– dedicada exclusivamente a proyectos experimentales o, lo que es lo mismo, guiada por las premisas más radicales, y utópicas, de la autonomía literaria. También, naturalmente, una editorial con uno de los catálogos más respetados por la zona con mayor acumulación de capital simbólico del campo literario nacional.

4 Dos sistemas, dos campos y, finalmente, dos lógicas

En la bibliografía especializada suelen aparecer, hasta el momento sin mayores análisis, menciones a los órdenes diferenciados que constituyen la literatura nacional y la literatura mundial. Por otro lado, he introducido en los apartados anteriores el término *lógica* para referirme a los principios generales que regulan el funcionamiento de los campos literarios y la producción de literatura. En las próximas páginas me interesa profundizar en tales aspectos para tratar de articular un modelo que permita explicar mejor tanto la circulación como la no circulación de productos literarios.

Según ya se expuso, Damrosch sostiene que aquellos textos que responden a un conocimiento cultural demasiado específico no reúnen condiciones para trascender las fronteras de la literatura nacional y, en consecuencia, no pueden ser acogidos jamás en el corpus de la literatura mundial. Por esta razón, de un modo similar a como lo propone Moretti, el estudio de esta última sería competencia de investigadores adiestrados en los parámetros de circulación y recepción a escala mundial. Si para Moretti el método de *close reading* queda reservado para el investigador de las literaturas nacionales y el *distant reading*, para el de la mundial, para Damrosch esta “división internacional del trabajo” (Moraña, “Post-scriptum...” 327) se distribuiría, aunque con algunas reservas que lo distinguen de Moretti, entre “especialistas” y “generalistas”: “Intimately aware of a work’s life at home, the specialist is not always in the best position to assess the dramatically different terms on which it may engage with a distant culture. Looking at such new context, the generalist will find that much of the specialist’s information about the work’s origins is no longer relevant and not only can but should be set aside” (287). Los conocimientos que permiten abordar un texto en su performance a nivel nacional no serían, así, adecuados para hacerlo en su eventual circulación internacional. Esto se debe a que las pautas de producción, puesta en circulación y recepción serían sensiblemente diferentes en ambos niveles. El rendimiento que se le pide a un texto a nivel internacional no es equiparable, ni susceptible de ser evaluado, desde una perspectiva arraigada a los parámetros nacionales o locales. Este desdoblamiento de los escenarios de acción de la literatura en dos órdenes claramente diferenciados va a aparecer con frecuencia en la bibliografía especializada sin que se lo someta a exámenes mayores. También Mads Rosendahl Thomsen da cuenta de este desdoblamiento; anota que “The importance of formal and thematic properties to international canonization has been underestimated and understudied, especially as national canonization has a different logic and different values than

international canonization” (3). Se trata, pues, no solo de que los modos de lectura necesarios para abordar la literatura nacional y la mundial deben ser diferentes, sino también de que los atributos formales y temáticos que deben reunir los textos para insertarse exitosamente en una u otra estructura de circulación no son los mismos o no son percibidos de la misma manera.

Sin duda, el repertorio de valores culturales que van a favorecer o no la recepción de un texto en un nivel y en el otro no son en modo alguno equiparables. Tampoco las motivaciones históricas favorables a algunos temas y refractarias a otros. Por esta razón, difícilmente se podría pensar que las lecturas y modos de abordajes correspondientes a cada nivel se pueden fundar en las mismas premisas. O que los textos podrían circular bajo las mismas condiciones en ambos. Pero los dos niveles son algo más que espacios de recepción de literatura organizados a partir de pautas y tradiciones culturales diferenciadas. También funcionan como mercados – con sus complejidades, desafíos y actores– en torno a los cuales, particularmente en el contexto de la actual fase de la globalización, toman forma campos literarios con “lógicas”, como anota Rosendahl Thomsen, intrínsecas y desiguales.

También en la misma línea, pero desde una óptica centrada en la industria editorial, Escalante Gonzalbo argumenta que “Hay autores que con independencia de su calidad se consideran ‘universales’ –y tienen distribución internacional– y los hay que se clasifican como provincianos, de interés local nada más. Son dos procesos distintos de producción y dos canales de distribución, y los libros se sitúan en uno o en otro: en el que se queda en el mercado local o el que llega a otros mercados” (282). Estamos, por lo tanto y en breve, ante dos sistemas productivos, sin duda con conexiones y tránsitos ineludibles, pero, al mismo tiempo, regulados por principios y concepciones de valor que los delimitan claramente. Por eso, el sistema de la literatura mundial requiere convenciones de lectura que no resultan adecuadas para el sistema nacional o local, y viceversa. Cada uno de estos dos *sistemas*, para acentuar el uso de un concepto más genérico y apropiado, que –repito– configuran a la vez un campo, una estructura productiva y un mercado, poseen, respectivamente, una *lógica*, esto es, un repertorio de reglas que pautan su funcionamiento. De acuerdo con John Thompson, “each field of publishing has a distinctive dynamic – what I call ‘the logic of the field’. The logic of a publishing field is a set of factors that determine the conditions under which individual agents and organizations can participate in the field – that is, the conditions under which they can play the game (and play it successfully)” (11). La *lógica* que gobierna la producción y puesta en circulación de literatura en el campo internacional y determina bajo qué condiciones es posible participar en él resulta, en tanto intrínseca a este,

diferente de la que pauta el funcionamiento de los campos locales. No solo porque las referencias culturales y los horizontes de expectativas no son compartidos, sino también porque las estructuras productivas y las condiciones materiales de producción –en particular si se dirige la atención a los campos periféricos– son sensiblemente disímiles.

En lo que sigue me interesa profundizar en algunos de los factores que hacen a estas dos lógicas diferenciadas. Antes de ello, sin embargo, propongo retomar los postulados de Boaventura de Sousa Santos ya avanzados en páginas anteriores. Si por *nueva literatura mundial* se entiende la que, actualmente, pone en circulación la industria editorial internacional con fines, en primer término, comerciales, las *literaturas locales* –en ocasiones, pero no siempre, admitidas como nacionales– son aquellas que suelen no recibir atención internacional, que no ingresan en circulación más allá de su contexto de producción original y las que, en consecuencia, son invisibilizadas como productos sin valor “universal”. Se trata de la literatura escrita por los autores “provincianos” que menciona Escalante Gonzalbo y que, para Damrosch, reclama conocimientos culturales demasiado específicos. Nos referimos, por lo tanto, al corpus literario donde están contenidas y se expresan particularidades subalternas del mundo, es decir, las *literaturas locales* o que “dependen de contextos”. Y no es necesario pensar en expresiones indígenas o de grupos minoritarios para hacerse una idea de este corpus, sino, antes y fundamentalmente, en la denominada publicación independiente y/o autogestionada con baja proyección de ventas y escasa cobertura territorial. Aplicar la sociología de las ausencias a la literatura mundial consiste, por lo tanto, en revelar esa zona de la producción de literatura a la que tanto el campo como el mercado de las particularidades dominantes a escala global suele no repararle atención por considerarla, precisamente, “provinciana” (cfr. Locane “Por una sociología...”).

Dicho esto, avancemos con los atributos que distinguen los sistemas de la *literatura mundial* y de las *literaturas locales*, respectivamente.

En su estudio sobre la evolución de la industria editorial, John Thompson identifica al menos tres grandes factores como los responsables de vehicular el gran cambio de paradigma que, según sostiene, comienza a tomar forma en los años 60 y termina por concretarse en los 90 (102): “three key developments – the growth of the retail chains, the rise of literary agents and the consolidation of publishing houses under the umbrellas of large corporations – have shaped the evolution of trade publishing in the English-speaking world since the 1960s. These three developments have created a field which has a certain structure and dynamic or ‘logic’” (291). Las corporaciones multimedios, los agentes y las cadenas de ventas conforman, así, los pilares sobre los que se asienta la (nueva) lógica del campo. Si bien Thompson se esfuerza por dejar en claro que

su análisis se concentra en el mercado anglófono, también es cierto que ese modelo de gestión se propaga más allá de sus fronteras para penetrar campos específicos y dominar, sobre todo, el de la esfera internacional (cfr. Casanova cap. 5), la cual va a aparecer representada, ejemplarmente, por la Feria del Libro de Frankfurt. La lógica del mercado anglófono se habría convertido, así, en paradigma internacional e ideal a alcanzar por los campos locales. El mismo Thompson aprueba esta afirmación cuando escribe que

The fact that the Anglo-American publishing industry is the dominant industry in the international arena of trade publishing today is not accidental: it is rooted in a long historical process, stretching back to the nineteenth century and before, which established the English language as the de facto global language and gave Anglo-American publishers an enormous competitive advantage vis-à-vis their counterparts in other languages, who found themselves operating in much smaller and more restricted fields. (13)

La circulación internacional de literatura, por lo tanto, estaría reproduciendo un modelo que viene siendo ejercitado en el campo más específico del mundo anglófono. Sin embargo, habría que considerar algunas complejidades propias del escenario internacional, puesto que el cruce de fronteras por parte de un texto suele demandar la intervención de actores y un incremento de costos ausentes en el escenario más estrictamente local. La cadena de agregado de valor, cuando se realiza el salto al dominio internacional, se complejiza con la intervención de *scouts*, agentes, traductores, mayores costos de logística y distribución y presencia en eventos internacionales.

La mediación de agentes literarios que determinan los valores de los derechos de publicación y/o traducción más sus propios honorarios es un mecanismo ineludible en los tráficados internacionales. Introducen, sin disimularlo, una racionalidad economicista en el proceso que resulta necesaria para sostener los canales de circulación activos a largo plazo. Anne Marie Vallat, una agente con una importante trayectoria en el mundo hispánico, por ejemplo, afirma: “Al decidir si represento a un autor, influye el factor comercial. Esto es una empresa, no una ONG” (Paniagua). Un libro, a este nivel, –se comprende– debe asegurar ventas porque, de otro modo, todos los mecanismos de la mediación se verían a mediano plazo damnificados y, finalmente, renunciarían a sus funciones. El valor que la mediación de los agentes agrega al producto debe ser, a su vez, recuperado por medio de una posterior política de ventas, promoción y distribución eficiente.

Los costos de traducción, el honorario que un traductor debe percibir por su trabajo, es otro factor que en el escenario internacional se convierte en gravitante y que, finalmente, impacta en la lógica con la que los textos se seleccionan y entran en circulación. Ese costo, que suele ser adelantado por las editoriales,

también va a tener que ser recuperado en la fase de ventas, lo que implica que tirajes, y mucho menos ventas, por debajo de determinado rango no pueden ser consideradas porque estarían atentando contra la dinámica estructural. Por otra parte, la comercialización de derechos de traducción adquiere la forma de un negocio *per se*, esto es, que el objetivo de algunos agentes y otros representantes no va a ser tanto conseguir que un libro produzca ventas y entre en efectiva circulación, sino, antes, vender la mayor cantidad posible de derechos de traducción. De acá se infiere que los textos que por un bajo nivel de exigencia formal o escasez de marcas socio o etnolingüísticas favorezcan el proceso de traducción van a recibir mayor atención que los que presenten resistencias.

Los libros que han pasado por estos procesos, que han acumulado valor agregado, deben, a su vez, llegar a la mayor cantidad posible de lectores, no necesariamente para producir un excedente exorbitante, pero sí al menos el retorno correspondiente al dinero invertido. En esa instancia es donde las bocas de ventas, las distribuidoras y los medios de difusión, como suplementos culturales, hacen su contribución al proceso para asegurar que el producto acabado alcance un público lo más amplio posible. Como el valor económico del libro suele ser fijo,¹ como no siempre está sometido a la ley de la libre competencia, el incremento de valor generado durante el proceso debe prorratearse en una inflación de oferta. Cuanto mayor ha sido el costo de producción, mayor debe ser la cantidad de ejemplares efectivamente distribuida y exitosamente vendida.

Este complejo proceso tiene –y de esto se trata finalmente– un impacto en la literatura mundial si la entendemos como aquella zona de la literatura que entra, fundamentalmente en traducción, en circulación internacional, pues los únicos capaces de cubrir los costos de gestión y mantenimiento de la infraestructura material y simbólica necesaria serían, en principio, los grandes grupos multimediales.² De acá se sigue que la literatura mundial hoy en día estaría controlada,

1 Leyes que fijan el precio del libro existen, fundamentalmente, en los países de Europa central, Francia, Alemania, Italia, España, Portugal y Holanda, no así en el mundo anglosajón. En América Latina, a su vez, la política regulatoria se encuentra, aunque en diferentes grados según los países, bastante extendida.

2 Advierte bien Malena Botto sobre los riesgos e ilusiones implicados en ese proceso. Cita a Bernardo Jaramillo, director, en el 2003, del Centro Nacional para la Industria Gráfica de Colombia, cuando este anota que “solo empresas estructuralmente fuertes pueden entrar a competir de lleno en el mercado internacional de derechos de autor, ingresar al mundo de las traducciones y expandir sus capacidades de mercadeo a toda la región”, y, a continuación, agrega que “lo que Jaramillo califica como ‘reto y oportunidad’ es en muchos casos, para las editoriales con menores recursos, una imposibilidad” (222). Se trata de que lo que algunos gestores culturales como Jaramillo ven como un aliento a la profesionalización de las pequeñas

principalmente, por estos grupos y por los agentes. Mientras que los primeros disponen del capital requerido para mantener los canales en funcionamiento, los segundos son los encargados de proveer materias primas y contenidos. Pero junto con los factores materiales que condicionan la dinámica de la literatura a nivel mundial, habría que considerar que estos mediadores, al intervenir, imponen una lógica que resuelve la tensión entre la zona autónoma y la heterónoma del campo decididamente en favor de la segunda. Esto significa que los editores “culturales” que en los años 60 promovían la circulación internacional de Juan Carlos Onetti o Manuel Puig con el argumento de que sus escrituras poseían “valor literario” hoy en día se han visto a ceder no solo protagonismo concreto, en el mejor de los casos a quedar postergados en las tomas de decisiones, sino también protagonismo ideológico. Así, la industria editorial internacional, organizada en torno a la perspectiva de agentes y gerentes, gana libertad para guiar la configuración del futuro canon literario internacional bajo criterios de ventas. Esto implica que para la academia y la crítica internacionales –y acá el término “campo” de Bourdieu, en el uso que todavía le quiero dar, adquiere su significado más pleno– estaría subordinada y condicionada por los criterios de selección y puesta en circulación establecidos por la industria. El campo literario internacional aparecería, así, dominado ideológicamente por la zona heterónoma del campo: un buen libro es, finalmente, el que se vende. Y esta crucial reconceptualización del valor literario llegaría a tener una influencia, incluso, en los estudios académicos: los libros que van a resultar privilegiados en la investigación internacional van a ser, precisamente, aquellos que fueron seleccionados por la industria editorial. Así, para el caso de la literatura latinoamericana de reciente puesta en circulación internacional por mediación de agentes y editoriales con base de gestión en España, Pablo Sánchez escribe que “no sabemos si la ‘herejía’ literaria que ahora promueven las editoriales españolas (una red informal compuesta por Volpi, Padilla, Paz Soldán, Roncagliolo, Iwasaki, Fresán, Thays y tantos otros) quedará convertida finalmente en nueva ortodoxia dentro de unos años, pero la estrategia está en marcha y algunas consecuencias ya son comprobables” (“Un debate...” 25). Este corpus emergente de literatura latinoamericana para el mundo suele ser seleccionada y organizada en España, y más exactamente en las oficinas de agentes y directivos de Planeta y Random House/Alfaguara, de allí es transferido al mundo como escritura latinoamericana o en casos literatura a secas, lo cierto es que la

editoriales locales, en realidad no estaría evaluando correctamente las enormes diferencias que, en lo que refiere a control de recursos y posibilidades, distinguen a estas últimas de un grupo transnacional.

academia y la crítica internacional suelen aceptar, sin interrogarla mayormente, esa selección.³

Como consecuencia formal de esta lógica, a su vez, habría que señalar una tendencia al “contenidismo”. La *nueva literatura mundial* sería ante todo informativa porque responde a coyunturas históricas que despiertan el interés del público internacional por determinados temas: la “transición” en Cuba, la “situación política” en Venezuela, la “violencia” en Brasil, o la “paz” en Colombia pueden ejercer como datos extraliterarios que alimentan la demanda internacional de literaturas extranjeras. Son temas, además, regularmente abordados desde ópticas que coinciden con el ideario de la democracia liberal occidental y que, por consiguiente, no ponen en entredicho el lugar del lector en el mundo. Al contrario, éstas literaturas tienden a constatar la percepción del mundo del lector occidental promedio. La literatura mundial, en este sentido, es aquella que, producida por la cadena de mediación donde agentes y gerentes son protagonistas, constata el orden geopolítico mundial y la distribución de competencias establecidos. La literatura mundial, esta, no conduce a una redefinición del yo constitutivo del sujeto consumidor sino a su confirmación como tal y a su representación etnocéntrica del mundo.

Esto también supone un relativo bajo riesgo formal en los textos de la literatura mundial. Puesto que el público al que se apunta debe ser, por razones de rendimiento económico, lo más amplio posible, y puesto que esa literatura no debe poner en cuestión el lugar en el mundo de ese lector para no afectar su deseo de consumo, todo riesgo formal excesivo resulta contraproducente para la literatura a este nivel. También porque implica desafíos para la traducción que en lo posible deben ser evitados. De acá –vale aclarar– no necesariamente habría que deducir que en la *nueva literatura mundial* no exista la experimentación formal, sino, más bien, que esta no se encuentra entre las prioridades de quienes toman las decisiones destinadas a seleccionarla y jerarquizarla, y que, si efectivamente es constatable, esto ocurre *a pesar de* los mecanismos de mediación y las instancias de filtrado.

Al otro lado, sin embargo, invisibilizada por las teorías hegemónicas de la literatura mundial, se registra una vasta producción que ya he sugerido caracterizar como *literaturas locales* y que su develamiento sería competencia primordial de una sociología literaria de las ausencias. Esta producción se encuentra sometida a otra lógica y corresponde, por lo tanto, asignarla a otro campo, a otra

³ Juan Gabriel Vásquez, valga el caso como ejemplo, recibió el premio Alfaguara en 2011; el 1 y 2 de octubre de 2015 se realizó el “Colloque international Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé récent” en la Universidad Paul-Valéry de Montpellier. Andrés Neuman, por su parte, lo obtuvo en 2009; mientras que el 21 y 22 de mayo de 2012 tuvo lugar el “Coloquio Internacional Andrés Neuman” en la Universidad de Neuchâtel.

dinámica productiva y a otro mercado. Es cierto que los límites entre el sistema mundial y los locales poseen ciertas porosidades y transiciones.⁴ También que la lógica del campo internacional llega a penetrar e influir en los segundos. Pero hay indicadores materiales que permiten establecer una diferenciación general, particularmente si se observan las dinámicas productivas de América Latina. Esto significa que no solo los horizontes de expectativas, los valores culturales y los conocimientos requeridos para el abordaje de literatura en los escenarios locales difieren de lo que sucede en el internacional, sino que la estructura productiva también posee rasgos propios.

Vamos a caracterizar a la estructura productiva mundial, la que requiere necesariamente la participación de actores altamente especializados, como “profesional”.⁵ En el campo internacional los profesionales de la literatura regulan su funcionamiento e introducen mecanismos para tornarlo económicamente eficiente. Una estructura de edición profesional distribuye también beneficios económicos de manera que todos los actores que participan en la cadena de agregado de valor reciben su correspondiente compensación económica.⁶ Las

4 Para un estudio, por ejemplo, de cómo las editoriales independientes latinoamericanas operan como plataforma para un posterior lanzamiento de escritores al circuito internacional, véase el artículo de Ana Gallego Cuiñas “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur. Estéticas alternativas, mediadores independientes”.

5 Mario Vargas Llosa observa que Carmen Balcells habría sido la principal responsable, precisamente, de la profesionalización de los editores españoles que promovieron la literatura latinoamericana del *boom*. Al respecto, escribe: “les había hecho un inmenso servicio [a los editores], obligándolos a salir de las cavernas y asumir la actualidad. Porque si se conceden buenos anticipos y se aceptan tiempos límites para la explotación de unos derechos, los editores no tienen otro camino que promover bien los libros, y aguzar el ingenio para llegar a los lectores, y extender sus redes de distribución y conquistar nuevos mercados. Todo eso ha sucedido en la industria editorial de nuestra lengua, que es, hoy, una de las más dinámicas del mundo y la que se halla en mayor ritmo de expansión”.

6 El proceso de “profesionalización” de la literatura latinoamericana fue examinada con cierto detalle por Ángel Rama. Según sus argumentos, los escritores del *boom* se trasladaron a ciudades que contaban con una industria cultural constituida, precisamente, con el fin de insertarse en ciclos productivos profesionales que, en su momento, ya habían sido codiciados sin éxito por los escritores del modernismo. “... [H]a habido ya un grupo de escritores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y esto marca de por sí una diferencia notable entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno *boom*. Lo integraron, principalmente, escritores profesionales” (93). Esta profesionalización, sin embargo y como contrapartida, va a estrechar el lazo que ata la literatura al mercado: “Aunque sigue siendo un hombre con un lápiz y un block de papel; la profesionalización lo suelda de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar” (94). Este modo de producción emergente para la literatura vernácula va a contrastar con el sistema “tradicional

estructuras locales, porque evitan la participación de algunos actores y porque la proyección tanto de distribución como de ventas se reduce significativamente, tiende a disminuir el nivel de “profesionalización”. La edición independiente y autogestionada suele concentrar en un solo sujeto o en muy pocos las funciones que en la estructura internacional aparecen encargadas a diferentes especialistas: un editor independiente puede al mismo tiempo ocuparse de la adquisición de contenidos, del diseño, de la impresión, de la distribución, de la promoción y de la venta del libro. Como consecuencia, la escala de producción y puesta en circulación, bajo este formato, van a reducirse sensiblemente.

Pero una producción reducida a nivel local en contextos donde el capitalismo presenta fallas estructurales históricas y profundas adquiere, a su vez, otros matices. Editoriales independientes y autogestionadas existen, sin duda, en todo el mundo,⁷ pero en América Latina, debido a la crisis crónica del capitalismo, la edición artesanal y la autoedición se desarrollan como necesidad y, principalmente, como respuesta al “momento monopólico” de la industria editorial asentada. La precariedad relativa de las condiciones de producción y la progresiva colonización de la industria editorial local de mediana envergadura por parte de los grupos multimédios transnacionales van a alentar la iniciativa independiente que va a llegar a su momento de despegue a comienzos del siglo XXI. Con el acceso a las editoriales tradicionales clausurado, los escritores jóvenes y emergentes interesados por dar a conocer sus escrituras van a volcarse espontáneamente a la edición doméstica. Con escasos o nulos recursos materiales a disposición, los proyectos de publicación van a exigir, a su vez, el desarrollo de técnicas de edición innovadoras y modos de gestión alternativos. Los catálogos en constitución van a incluir, en primer lugar, los textos de quienes impulsan la iniciativa y, en segundo, el de allegados y afines. En cualquier caso, siempre fundados en redes de sociabilización altamente localizadas. Van a surgir la edición a base de cartón y fotocopias y la distribución microbiana en contadas librerías especializadas o directamente orientada al lector en ferias, fiestas y otros eventos culturales.

De este modo, la cadena de agregado de valor se va a comprimir considerablemente así como los costos de producción van a reducirse al mínimo

de las letras”, encarnado de modo ejemplar por José María Arguedas, que Rama va a denominar “aficionado” (94). Mi propuesta –como voy a intentar exponer– sostiene que el modo de producción “artesanal” no solo ha permanecido vigente sino que, desde los años 90 en adelante, incluso se ha expandido a nivel local y que, por consiguiente, debe ser considerado menos “tradicional” que “alternativo”.

7 Para el caso de Alemania, por ejemplo, véase Schöllhuber.

indispensable. Puesto que las “editoriales independientes pequeñas”⁸ suelen publicar escritores nacionales o incluso más locales, no van a existir los costos de traducción presentes en la literatura de circulación internacional. Pero también suele evitarse la mediación de agentes y *scouts*, con lo que se elude su criterio de selección y sus correspondientes honorarios. El trato se va a establecer directamente entre editor y escritor bajo convenciones de “cooperación” mutua: el autor “cede” contenido y amplía el catálogo a cambio, únicamente, de la publicación, es decir, que los anticipos desaparecen o descienden a sumas puramente simbólicas. Las decisiones de publicación y la línea editorial general van a estar en manos del emprendedor único o del colectivo que impulsa el proyecto, de modo que también desaparecen los gerentes de ventas y con ellos la perspectiva más economicista y costos agregados. Las campañas de promoción van a tener un carácter claramente reducido y las eventuales reseñas van a correr por cuenta de periodistas y otros especialistas comprometidos con la edición independiente o interesados en el libro en cuestión.

Se trata, de acuerdo con las convenciones de la gran industria, sin duda, de una estructura productiva económicamente “ineficiente” con escasos mediadores poco “profesionalizados”. Las pérdidas económicas, por más que exista un esfuerzo por evitarlas, no suelen ser raras. Al contrario, es común no esperar ganancias y, si se dan, apenas sirven para cubrir los costos de materiales e impresión. Los editores o los colectivos editoriales del escenario local, por lo regular, no viven del proyecto sino de otros trabajos más rentables de donde extraen los recursos económicos necesarios para sostener la mínima dinámica productiva en funcionamiento.

Este modo de gestión y producción “artesanal”, por opuesto al “profesional” del escenario internacional, posee, naturalmente, un costo en visibilidad e impacto: se trata de publicaciones que no salen –no están en condiciones de hacerlo– a buscar al gran público, que circulan escasamente por canales alternativos y que se dirigen ante todo a un lector entrenado que selecciona con cierto cuidado el corpus que hace a su biblioteca. Tanto este lector como el editor independiente tienden a fundar su concepto de literatura en variantes del modelo tradicional del valor literario, y la editorial independiente funciona como garantía de calidad para ese lector “exigente”. De este modo, a nivel local/nacional,⁹ por el contrapeso que ejerce la edición independiente, se reconstituye el perfil del campo literario tensionado entre fuerzas heterónomas y autónomas: como las condiciones de producción

8 El término “editoriales independientes pequeñas” lo introdujeron tempranamente (2001) Adriana Astutti y Sandra Contreras para distinguir a los emprendimientos editoriales latinoamericanos de baja proyección de ventas de las editoriales con proyección internacional y modos de gestión profesionales.

9 Voy a tratar de establecer ciertas precisiones sobre la alternancia local/nacional en el capítulo IV.

en la edición independiente suelen definirse por la precariedad económica y de infraestructura y la baja “profesionalización”, el factor dinero al menos en esa zona se desplaza a un segundo o tercer plano. Un libro, en la producción independiente más localizada, se publica, aunque sea en un tiraje irrisorio, porque posee algún tipo de “valor literario”. Ese, al menos, suele ser el argumento. Si a posteriori ese mismo libro produce ventas, es un añadido, pero no el factor determinante para la decisión de publicarlo. De modo que, en este nivel de producción, la zona más autónoma del campo logra impregnar con su lógica a la estructura general y organizar las diferentes intervenciones en y sobre el libro en cuestión a partir, hasta cierto punto, del principio del valor literario.

Y la *lógica* que domina el campo tiene un impacto, aquí también, en la literatura. Como las editoriales independientes no suelen ser rentables económicamente – aunque sí, dado el caso, producen un importante rédito en capital simbólico– y los editores no suelen vivir de las ventas de sus publicaciones, como muchos mediadores del campo internacional acá no son necesarios o están completamente ausentes, la publicación no necesariamente tiene que garantizar ganancias y, por lo tanto, amplía el margen de riesgo que puede correr. Es, por lo tanto –en contraposición a la hipótesis que sostiene Pascale Casanova (108 y ss.)¹⁰–, en el nivel de las literaturas locales, al menos en nuestro presente, donde la experimentación y la disidencia formal hallan su terreno más fértil. El contenido, a su vez, se debilita considerablemente porque, como los escritores publicados así como los lectores suelen ser parte de la misma comunidad cultural e interpretativa, la información que podría transmitir la literatura se encuentra en circulación en el contexto inmediato. Al respecto, argumenta Pedro Ángel Palou que “La literatura mundial produce temas, modos reiterados de abordarlos, contenidos universales. La forma estética está fuera de discusión. Sólo desde la periferia [...] puede renovarse profunda, duraderamente” (314). Si la literatura mundial tiende a producir un aplanamiento de las formas estéticas y los contenidos en vistas de responder exitosamente a la demanda internacional que le da sentido, las literaturas locales, particularmente las producidas en condiciones de precariedad económica y de infraestructura, conforman el territorio donde la autonomía literaria (crítica) puede permitirse mayor radicalidad y experimentación.

10 Voy a retomar el punto en el capítulo IV. Quiero dejar anotado, sin embargo, que su método argumentativo para reducir las producciones locales/nacionales a artefactos recurrentes, faltos de valor estético –por oposición a la literatura mundial, cosmopolita–, se funda en una manipulación del objeto: los casos ejemplares que ofrece Casanova se ubican en “Spain during the 1950s and 1960s and Yugoslavia during the 1970s” (111), es decir, en contextos de dictadura o democracia restringida donde los Estados, mediante censura, regulan los parámetros estéticos que van a ser admitidos como expresión nacional.

También Ana Gallego Cuiñas advierte una diferencia clara en las competencias y atributos que definen al sistema mundial y al local. Escribe:

el primer parámetro de lectura señalado, el “global”, apunta a una literatura que no se asimila totalmente a la representación nacional sino a un objeto “mundial” cuya única marca de identidad es la lengua. [...] “[L]o global” supone un término “neutralizador” que asimila el objeto literario a un modelo dominante más “legible” (vendible), como evidencian los catálogos de las grandes empresas editoriales donde circulan estos textos que se “leen” como “globales”. En otro costado, el segundo parámetro de lectura, el “local”, se aplica a textos literarios que se “leen” al socaire de tradiciones nacionales y que ponderan el uso de un lenguaje “localista”, “oral”, “ilegible” (“difícil” de consumir). Representan la “subalternidad” y circulan en editoriales independientes –o en “otros” formatos– que fraguan su valor en el capital simbólico dentro del marco de una comunidad de lectores especialistas o “privilegiados”. (“El valor...” 3)

Si los estudios académicos concentran su atención únicamente en la literatura que adquiere vida efectiva en el escenario mundial, si se detienen solo en los circuitos de la circulación internacional, se corre el riesgo de que estén reproduciendo irreflexivamente los mecanismos de selección establecidos por la industria editorial internacional. Su corpus no sería exactamente uno organizado de acuerdo con la agenda de investigación, sino uno preseleccionado por los grupos transnacionales de acuerdo con sus naturales intereses. Se estarían ocupando, así, no de las literaturas *del mundo* y su bibliodiversidad¹¹ sino, ante todo, de la literatura seleccionada por la industria editorial *para* el mundo. Por el contrario, una mirada orientada (también) a

11 Voy a retomar y discutir el término en el capítulo IV. Por el momento, puede considerarse la definición que ofrece la Alianza internacional de editores independientes: “La bibliodiversidad es la diversidad cultural aplicada al mundo del libro. Haciéndose eco del término biodiversidad, se refiere a una necesaria diversidad de las producciones editoriales que se ponen a disposición de los lectores. Si bien los grandes grupos participan, por la importancia cuantitativa de su producción, de una cierta diversidad editorial, eso no alcanza para asegurar la bibliodiversidad, la cual no se mide únicamente por el número de títulos disponibles. Aunque cuiden del equilibrio económico de su editorial, los editores independientes se preocupan ante todo por los contenidos que publican. Sus libros aportan una mirada y una voz distintas, en paralelo a la propuesta editorial más estandarizada de los grandes grupos. La producción editorial de los editores independientes y los canales que privilegian para difundir sus libros (librerías independientes por ejemplo) son por ende imprescindibles para preservar y enriquecer la pluralidad y la difusión de las ideas. Se puede atribuir la invención del término bibliodiversidad a los editores chilenos que crearon el colectivo ‘Editores independientes de Chile’ a finales de los años 90. La Alianza internacional de editores independientes contribuyó significativamente a la difusión y la promoción del término en varios idiomas, por ejemplo, gracias a las Declaraciones de Dakar (2003), de Guadalajara (2005), de París (2007) y de Ciudad del Cabo (2014). Desde 2010, el Día Internacional de la Bibliodiversidad se festeja cada 21 de septiembre (Día de la Primavera en el Hemisferio Sur)” (Sitio web).

la producción independiente local, estaría poniendo al descubierto literaturas *del mundo* que por razones de rentabilidad económica suelen no ingresar en los circuitos internacionales. La operación de una sociología de las ausencias aplicada a la literatura consistiría, por lo tanto, en “mundializar” las escrituras locales; en asignarle visibilidad al corpus que a priori no reúne condiciones para ser asimilado por la gran industria, pero que, sin embargo, puede ser portador de repertorios estéticos, culturales y/o políticos alternativos y disfuncionales, correspondientes, en cualquier caso, a variables locales no hegemónicas.¹²

En las últimas décadas, a medida que se ha ido consolidando el proceso de configuración del actual diseño global y la concomitante concentración editorial que ya ha sido comentada, hemos asistido a un desplazamiento de lo que había sido construido deliberadamente como “literatura latinoamericana” durante los años 60 a un esfuerzo por dejar atrás cualquier postulado identitario e insertar el corpus en gestación en la matriz mayor de la literatura mundial. Se produce, desde entonces, una literatura “latinoamericana” concebida para el mundo sin que la eventual adjetivación posea asociaciones exclusivas o excluyentes. No forzosamente un escritor tiene que mostrar credenciales de pertenencia o residencia, ni su literatura tiene que estar dominada por algún tipo de color local para que pueda ser asociado con la tradición regional o alguna nacional. Sin embargo, –y este es el argumento que me interesa– al mismo tiempo ha cobrado fuerte impulso la producción localizada –la que en efecto tiene lugar en América Latina– que no necesariamente busca “captar” esencias locales, pero que sí se produce bajo condiciones de producción específicas. Habría, de este modo, una “literatura latinoamericana” elaborada por la industria internacional para ser incorporada a la literatura mundial, y, “al otro lado”, en la escala local, una literatura latinoamericana producida en condiciones de precariedad material relativa que, no obstante o justamente por ello, favorecen el desarrollo de formas estéticas disidentes y alternativas. En los próximos capítulos, a partir del esquema teórico presentado en estas páginas iniciales, voy a profundizar, por un lado, en algunos mecanismos concretos que desde los años 90 en adelante intervinieron e intervienen en la elaboración de “literatura latinoamericana” o *literatura mundial* de cuño latinoamericano y, por el otro, en las formas de activismo cultural que impulsan el desarrollo de literatura latinoamericana.

¹² En otro lugar (Locane “Más allá...”), introduje la categoría *literatura pluriversal* en referencia al corpus invisibilizado de literaturas del mundo cuya única marca de identidad sería, precisamente, la heterogeneidad de cosmovisiones y la riqueza formal que puede contener.

II Literatura (latinoamericana) mundial

OBRA (LITERARIA)

Denominación habitual de un producto terminado
mediante la cual se borran o distraen en forma
paradójica los vestigios de su misma producción

(Sergio Raimondi, *Für ein kommentiertes Wörterbuch*: 70)

Mediators transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are
supposed to carry

(Bruno Latour, *Reassembling the Social*: 39)

5 La cadena productiva de la literatura mundial. Actores y procesos

Aunque no siempre se haga explícito, no es poco lo que este capítulo le debe al excelente libro de William Marling, *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s* (2016). Cuando apareció este estudio, mi libro estaba en proceso de escritura y varios apartados ya habían sido adelantados en diferentes encuentros académicos. La posterior lectura de *Gatekeepers*, sin duda, me permitió conceptualizar mejor algunas hipótesis de mi propia investigación. De todos modos, como ya he sugerido en páginas anteriores, creo que una sociología de la literatura que pierde de vista el texto resulta tan insuficiente para dar cuenta de la *producción de literatura* como los abordajes puramente formales que olvidan evaluar las condiciones materiales específicas bajo las cuales tiene lugar el complejo proceso productivo. Por otra parte, mientras que Marling deposita su atención en los años 60 y, entre otros casos no latinoamericanos, en Gabriel García Márquez como fenómeno ejemplar de producción de literatura mundial, mi foco está puesto en los productos y procesos que han tenido lugar desde la Caída del Muro y el consecuente reordenamiento de la geopolítica global desde los años 90 en adelante.

Este capítulo está orientado a examinar mecanismos y actores específicos que intervienen y gobiernan el nivel de la literatura mundial con especial atención a la literatura de cuño latinoamericano o puesta en circulación como tal. Formulado en otros términos, busco responder a la pregunta por cómo se elabora en la actualidad la literatura latinoamericana mundial. Dos premisas resultan fundamentales para comprender mejor las próximas páginas.

En primer lugar, como ya ha sido adelantado, el sistema de producción de literatura mundial debe ser concebido en contraste con el de las *literaturas locales*, que van a ser tema del capítulo IV. Esto no necesariamente implica oposición o demarcación maniquea. La comunicación y los flujos entre un nivel y el otro son sin duda posibles y existen evidencias que así lo constatan, pero esto no alcanza para desmentir la afirmación de que ambos niveles están gobernados por lógicas disímiles, que las condiciones materiales de cada dominio difieren entre sí – particularmente cuando se atiende a los sistemas de producción periféricos– y, por supuesto, que los correspondientes horizontes de expectativas no son equiparables. Este esquema es el que permite explicar el frecuente desfasaje valorativo entre un sistema y otro. Una mirada poco atenta tendería a pensar que el éxito (de ventas, de crítica, de valoración en el campo más especializado) a nivel local conduce al éxito nacional y de ahí al internacional o mundial, como una serie de procesos escalonados. Sin embargo, abundan evidencias de que no existen

implicaciones directas y/o determinantes que conducen del dominio más específico al más general. Mario Levrero, por ejemplo, vale por un escritor con amplísimo reconocimiento a nivel local y nacional, no así –por lo pronto porque hasta el momento apenas existen traducciones de su extensa producción– en el nivel mundial. Elsa Osorio, por el contrario, cuenta con el mismo reconocimiento a nivel internacional¹ sin que esto posea un aval a nivel nacional.² En esta no correspondencia funda su estudio Marling: “One might reply that writers have to achieve success in a home culture or language before this possibility even arises and that commerce then takes care of the rest. But as I will show in the following chapters, local failure is not limiting and local success guarantees little. Success in World Literature is about gatekeeping” (1). Sobre los actores que intervienen en la elaboración de literatura latinoamericana mundial, los *gatekeepers* concretos, voy a avanzar en las próximos apartados, lo que me interesa destacar en este momento es que las estrategias de posicionamiento en el campo internacional son específicas y que no necesariamente toman como punto de partida o suponen conquistas de terreno en niveles más domésticos.

El segundo aspecto que conviene tener desde ya presente es que el concepto *producción de literatura* en estas páginas se debe entender como un fenómeno en intersección entre el dominio cultural y el comercial, pero ante todo, y fundamentalmente, de carácter social y colectivo. Si la imagen romántica del escritor como sujeto creador aislado constituye una construcción más o menos superada en todos los posibles órdenes de análisis, en lo que refiere a la literatura mundial esta imagen resulta todavía más cuestionable. El escritor de la literatura mundial puede ser en casos responsable de la orientación general o de algunos o varios trazos estilísticos del texto, pero sin la asistencia de numerosos actores especializados en tráfico culturales jamás estaría en condiciones de producir *literatura*, entendida como un fenómeno de encadenamiento de acciones y rituales sociales en torno al objeto libro, y mucho menos *mundial*. También Marling advierte que en particular la literatura mundial, donde la cadena productiva se complejiza y los actores aumentan en cantidad, debe ser entendida como un fenómeno colectivo:

1 Según una nota de prensa aparecida en 2014 en *télam*, su novela *A veinte años*, Luz (1998) “lleva más de medio millón de ejemplares vendidos en todo el mundo, ha sido traducida a dieciséis idiomas y editada en veintitrés países”.

2 Sobre este aspecto, puede consultarse la tesis doctoral de Silja Helber quien examina las razones para la diferencia de éxitos de dos escritores mexicanos: Valeria Luiselli, con gran proyección a nivel internacional, y Julián Herbert, quien antes destaca por su repercusión a nivel local y nacional. Otro estudio dedicado a Valeria Luiselli y la propagación internacional de su producción se halla en Sánchez Prado *Strategic*.

Friends, family, editors, agents, lawyers, bookstore owners, other artists, patrons, partners, and publishers play an important role in the creative process. Even rivals may help by pushing writers toward new aesthetic paths or by re-dimensioning the creative field or its rules, the *doxa* as Pierre Bourdieu termed them. We see the value of such aid when we look at writers around us, who are helped by numerous people, not to mention tenure and grants, prizes, and sinecures.

But we have yet to extend this understanding to World Literature, where publication and success are much more difficult. [...] In order to reach foreign readers, it is essential for writers of World Literature to be discovered, translated, promoted, and reviewed. (1)³

Y si bien se podría argumentar que muchos de estos actores intervienen en dominios de la institución literaria que no van a afectar directamente la configuración del texto, me interesa destacar la hipótesis, ya anticipada con Thompson, que sostiene que, aunque sea de modo indirecto, muchas de estas intervenciones terminan por producir texto. Un texto –tégase presente– que está destinado a sufrir un traslado de un contexto o sistema de referencias a un horizonte de expectativas “extranjero” y que, por lo tanto, debe ser de algún u otro modo adaptado a condiciones de recepción que el sujeto que asume la función autor muchas veces desconoce. De manera que es posible sostener, acá también en línea con Marling, que, además de que los mediadores son imprescindibles para una efectiva puesta en circulación internacional de un texto, “it’s clear that many gatekeepers have a hand in the writing process” (144). Este enfoque, como proponen Sarah Brouillette y Christopher Doody sobre la base de argumentos de Simone Murray, conduce a pensar la producción de literatura del mismo modo que la producción de cine, donde el mito del sujeto creador aislado no cuenta con ningún sustento y, por lo tanto, el producto terminado es atribuible a un equipo de producción o sujeto colectivo. Sostienen Brouillette y Doody que “Book historians have shown that the production of literature is a social process in which many agents, influenced by political, social, and economic concerns, work to produce a given book. To treat the literature industry as separate is to ignore basic features of its contemporary production” (105). Como se sugiere con el epígrafe que encabeza este capítulo, el término “obra”, según lo ha construido la tradición de pensamiento de raigambre romántica, ejerce un borramiento encubridor, precisamente, de los mecanismos comprometidos en la elaboración

3 Del mismo modo, Venkat Mani anota: “I seek to draw attention to the very large body of actors – beyond the author and the translator of a literary work – who determine a reader’s access to literary works. If a work of literature originates in a space beyond the immediate geolinguistic location of the reader, the number of actors increases exponentially. If the author and the reader were to be tentatively imagined in a producer-consumer relationship, there is also an entire set of mediators, crossing many institutions and media, who enable the distribution and circulation of a literary artifact for a worldwide readership” (38–39).

de literatura. Contribuye, así, a una mitificación fetichista de su carácter como “excepcional”.

En lo que respecta de modo más específico a la literatura mundial, la cadena productiva, comprendida por la acción concatenada de los sujetos individuales e instituciones que van a mediar en la elaboración del producto final, se torna más compleja y decisiva que en la escala local. No solo aparecen más actores, como agentes literarios y traductores, sino que varios de estos actores deben ser portadores de una doble competencia cultural: van a ser expertos al mismo tiempo en ciertos aspectos, como el lingüístico, de la cultura de origen y de la de recepción. Van a poder evaluar *a priori*, o dado el caso actuar en consecuencia, el impacto o la recepción que un texto extranjero puede tener en el mercado/cultura de acogida. Estos actores, al ser reconocidos por la estructura productiva como expertos en objetos y tráficos culturales específicos, concentran un cierto poder de decisión en lo que atañe a la selección y jerarquización de las literaturas que, efectivamente, van a entrar en circulación internacional. Esta competencia, así como la de abogados expertos en derechos de autor o periodistas culturales reconocidos como conocedores de la literatura mundial, es lo que permite concebir esta estructura productiva como “profesional”. Cada uno de los mediadores desempeña una función específica altamente especializada, de modo que no puede ser reemplazada o elidida sin perjuicio de la dinámica productiva general. Esto, a su vez, implica que cada una de estas intervenciones tiene que ser compensada económicamente, con lo cual la cadena de agregado de valor va a poseer un costo necesariamente creciente en comparación con la de las literaturas locales. Un costo que, además de que hace a la profesionalidad de la estructura productiva, tiene que ser cubierto con dinero líquido, normalmente anticipado por la editorial, del que se espera, y no puede ser de otra manera para que la industria siga en funcionamiento, un retorno rápido y seguro. Esta última consideración debe ser acentuada, pues no se trata de entender los procesos de elaboración de literatura mundial desde una perspectiva fundada en una encubierta teoría del complot. Frente a un enfoque semejante, el argumento desarrollado en estas páginas se apoya en la observación de que la producción de literatura mundial, precisamente porque requiere una serie de competencias y recursos prescindibles en la escala local, porque se trata de un artefacto altamente sofisticado y de factura colectiva, posee un significativo costo económico que debe ser solventado para que el sistema se mantenga en sano funcionamiento. Esto es lo que permite explicar que el polo heterónimo, en el campo internacional, gane en importancia al punto de determinar la lógica completa de la estructura, o, dicho de otro modo, lo que aquí constituye un factor decisivo es que un pacto con los sectores proveedores de capital resulta, en este nivel, condición insoslayable. Junto a esto conviene agregar, también con Bourdieu, que el trabajo no consiste en identificar comportamientos “corruptores” de los principios de la literatura autónoma, sino de

visibilizar cómo las posiciones en el campo condicionan los comportamientos y establecen márgenes de acción. Dicho esto, en lo que sigue voy a intentar presentar un examen, en mayor detalle y con referencias concretas, de este modo de producción.

Si bien cada estructura editorial posee sus matices, también es posible identificar ciertas regularidades en lo que hace a actores y funciones. Cualquier editorial influyente en el circuito de tráficos internacionales recurre en algún momento del proceso productivo a las competencias específicas de *scouts*, agentes, lectores, directores comerciales, gerentes de ventas y marketing, editores (generales y/o de colección), diseñadores, ilustradores, encargados de derechos internacionales, correctores, distribuidores y periodistas culturales. Los momentos pueden ser clasificados en tres: una etapa de preproducción consistente en la adquisición de contenidos o materias primas y planificación general, una etapa de producción o manufacturación del objeto libro y una posproducción definida por las acciones necesarias para una efectiva puesta en circulación, venta y visibilización del libro en tanto objeto ya acabado.

Bajo las actuales condiciones, donde unos pocos grandes conglomerados concentran el poder de movilizar los recursos necesarios para producir literatura mundial –voy a profundizar en algunos aspectos de la concentración en el próximo apartado–, difícilmente pueden elidirse instancias de mediación que antiguamente no resultaban necesarias. El vínculo directo entre autor y editor que caracterizó el “momento clásico”, ya comentado con Escalante Gonzalbo, se diluye para dar lugar a una relación mediada por actores emergentes representantes de una visión más mercantil de la literatura. Como anota Gustavo Sorá,

[La] modalidad directa de los intercambios declina hacia fines de los años 80. A partir de entonces los libros de un mercado son definidos por la acción cada vez más acentuada de especialistas como los editores, los agentes literarios, los *scouts* y otras figuras de mercado-cultural que seleccionan lo transportable, lo traducible, lo editable, lo legible en diferentes espacios editoriales nacionales. Si un autor argentino pasa a ser bien editado en Brasil, como Tomás Eloy Martínez (Companhia das Letras) o Federico Andahazí (Relume & Dumará) en tiempos recientes, su elección con frecuencia creciente se dirime, más allá de sus cualidades “intelectuales”, en Frankfurt, a través de la acción de especialistas en la mediación de intercambios internacionales, como la agente literaria Carmen Balcells de Barcelona, la alemana Ray-Güde Mertin o la francesa Anne-Marie Métaillé. (126–127)

Así, *scouts* y agentes pasan a ser los principales recolectores y proveedores de materias primas. Su función, decisiva en el nivel de los tráficos internacionales, consiste en seleccionar, en casos acondicionar y a continuación ofrecer a las editoriales textos con un cierto potencial de ventas garantizado. Ambos cuentan con un doble conocimiento en la medida que monopolizan información relativa a novedades y tendencias de los mercados locales en los que tienen jurisdicción y, al

mismo tiempo, están atentos a las necesidades y demandas del dominio internacional. Se distinguen, fundamentalmente, en que mientras que los primeros ofrecen sus servicios a las editoriales, muchas veces en relación de dependencia directa y exclusiva, y actúan como corresponsales a la caza de primicias aún inéditas, los segundos trabajan para los escritores –se posicionan como representantes de sus intereses económicos y jurídicos–, son *freelancers*, e intentan conseguir las mejores condiciones de contratación para ellos a cambio de un porcentaje que suele rondar el 10% de los beneficios percibidos por el escritor. Como ya he comentado, esta fase de selección de material suele priorizar las condiciones de mercado y recepción en el espacio de acogida, de modo que un éxito relativo en el terreno local o nacional no necesariamente se traduce en un tipo de atractivo favorable a la puesta en circulación internacional. Por el contrario, puede haber textos que no tengan o prometan impacto a nivel local o nacional, pero que sí van a resultar favorecidos por *scouts* o agentes por la expectativa de ventas que prometen en el o los mercados de colocación. Otro aspecto a tener en cuenta es que, si en el “momento clásico” un texto podía ser evaluado por su relativo valor literario o estético y convertirse en una apuesta a largo plazo aunque en el presente no pudiera garantizar ventas; desde la consolidación del “momento monopólico”, a los textos se les suele pedir cierta garantía de autosustentabilidad. Esto significa que en la actualidad el material ofrecido por agentes y *scouts* debe “valer por sí mismo”, lo que equivale a decir que debe poder cubrir por sí mismo los futuros costos de manufacturación y puesta en circulación sin dejar margen para grandes riesgos. La figura del *scout* es más reciente que la del agente literario y esto puede interpretarse como un índice de la creciente importancia de la importación de materias primas o literatura ya elaborada hacia los mercados más consolidados del mundo. Un agente literario bien puede actuar como representante en el terreno nacional o local, pero para un *scout* el desdoblamiento de órdenes culturales y económicos es condición para su existencia. Tanto en un caso como en el otro, la declinación dominante suele ser femenina. Algunas *scouts* con cierta trayectoria e importancia en lo que respecta al tema de este libro son Koukla Maclehose (vinculada a Anagrama), Michi Strausfeld (a Fischer del grupo alemán Holtzbrinck) y Carmen Pinilla (proveniente de la agencia Balcells, ahora vinculada a Suhrkamp también de Alemania). Entre los agentes, al margen de los clásicos y decisivos Carmen Balcells –desde su fallecimiento en 2015 como agencia– y Andrew Wylie –ahora a cargo de la gestión de los derechos de Roberto Bolaño– se pueden nombrar a Antonia Kerrigan, a Nicole Witt –de la agencia Mertin– a Andrea Montejo –fundadora de Indent– y a las agencias Casanovas & Lynch, Schavelzon y Graham y VicLit. Para el caso de estas últimas, incluida Anagrama que suele operar como una agencia *de facto*, su sede física suele ser, por tradición y regla general, Barcelona, con algunas excepciones más recientes como Indent que se localiza en Nueva York, la Literarische Agentur Michael Gaeb

con sede en Berlín, CBQ ubicada en Madrid, y ya fuera del circuito hegemónico Irene Barki, en Buenos Aires y Verónica Flores, en México D.F.⁴

Con la intervención de estos actores se inicia el proceso de reproducción. En casos, es posible que agentes y *scouts* soliciten a los escritores adaptaciones, ya sea de registro o de contenido, o escrituras por encargo con el fin de facilitar la colocación de los textos en circuitos internacionales. Y, si bien el foro por antonomasia donde ejercen su función es sin duda la Feria del Libro de Frankfurt, seguida de las de Londres y Guadalajara –al menos para la literatura que aquí interesa–, su terreno de acción no se agota allí sino que el vínculo con diferentes protagonistas de la industria editorial es regular, cotidiano y más o menos informal. Algunas editoriales, como Anagrama, procuran prescindir de la mediación de los agentes con el fin de entablar un diálogo directo con los escritores y evitar, de este modo, tanto la comisión que les corresponde así como otras negociaciones y constricciones que elevan los costos de producción y reducen el margen de ganancia. En estos casos, la editorial, por mediación de su departamento de derechos internacionales, suele asumir la representación y la gestión de derechos en futuras transacciones. Este modelo, si bien aún existente y posible, debe ser considerado residual y en extinción. Como he señalado con Sorá, el diálogo y negociación directa entre escritores y editores desde los años 90 en adelante, al menos en el nivel de los flujos internacionales, se han reducido marcadamente. Las editoriales, de este modo, tercerizan la preselección de material y establecen un filtro, que de otro modo implicaría costos directos en tiempo y dinero y que, al estar en manos de expertos sobre los que se deposita una confianza profesional, reduce riesgos de inversión de manera significativa. La primera condición en la literatura mundial es, por lo tanto, la intervención de agentes y *scouts*. Lo que, invirtiendo los términos, implica que sin mediación de estos *gatekeepers* difícilmente un texto pueda ingresar hoy en día en el corpus de la literatura mundial.

El proceso de reproducción suele continuar con la acción de los lectores. Por lo general se desempeñan como expertos independientes, es decir, que leen y redactan informes de lectura para varias editoriales y reciben un pago por cada informe redactado. La competencia cultural y lingüística de estos actores es de importancia comparable a la de agentes y *scouts*. No se trata de un procedimiento exclusivo, pero en los casos en que un texto originado en un sistema cultural y lingüístico específico se somete a evaluación para ser insertado en otro contexto, un lector debe dominar por lo menos la lengua de origen y la de destino, debe

4 Para más precisiones en lo que respecta a agencias influyentes en los tráficos internacionales de literatura latinoamericana, véase Locane “La mediación...”.

poder leer el texto original y también poder redactar el informe en la lengua a la que se proyecta traducir el texto. Aparejada con esta competencia lingüística, los lectores deben ser sensibles a los respectivos atributos culturales. Su mirada, no obstante, está más atenta a la línea editorial y a las condiciones del mercado de inserción. Un informe suele estar compuesto por un resumen, por una evaluación del texto en sí y por una de la viabilidad de su inserción en el catálogo de acogida y en el sistema de consumo cultural de destino. Esto significa que un texto puede perfectamente ser evaluado como valioso en términos formales pero inviable para el catálogo o para el mercado en el que se lo pretende colocar. En los casos en los que el texto está redactado en la misma lengua en que se lo proyecta publicar, la competencia del lector debe poder detectar en qué medida ese texto es susceptible de tener una buena recepción en el sistema cultural de acogida. Pero esta evaluación puede contener, implícitamente, una evaluación más amplia, relativa a una circulación de mayor trascendencia, incluso, ya en traducción, en otros circuitos lingüísticos. Valga esta aclaración para el caso de textos que son evaluados para una importación desde América Latina hacia España, pero con miras hacia un horizonte más amplio. Puesto que este itinerario, el que supone una instancia de mediación y visibilización previa en España, es de capital importancia para la suerte de la literatura latinoamericana en el mundo, voy a examinar algunos casos de este tipo, mediante documentos de archivo, en próximos apartados. Sobre los lectores, resta subrayar acá que su función, a pesar de su significativa invisibilidad, es determinante para la literatura mundial: no solo concentran un importante poder de filtrado y selección sino que también reducen de manera decisiva el margen de riesgo al que se expondría una editorial con decisiones no acertadas.

Una vez que un texto es evaluado positivamente y el editor responsable de una colección o sello aprueba su publicación, comienza la fase de negociaciones por el anticipo en concepto de derechos de publicación. Además de la variable dinero, el contrato va a contener especificaciones referidas al tiempo y al espacio que van a regir para el acuerdo. La exitosa restricción de estas dos últimas variables es lo que ha consagrado a Carmen Balcells como una singular y decisiva gestora de derechos de autor. El anticipo, la cantidad de dinero que va a recibir el autor, se deduce por lo regular del 10% del precio de venta al público del libro multiplicado por la cantidad de ejemplares. Este mecanismo implica que cuanto mayor sea el tiraje, mayor debe ser el pago que se debe realizar al autor, pero la lógica inversa también debe ser considerada. Si un autor, porque su texto promete un importante volumen de ventas y la competencia por hacerse con los correspondientes derechos de publicación ha elevado su atractivo, recibe un adelanto económico de importancia, entonces la editorial se va a ver obligada a desplegar la mayor cantidad de recursos y con la mayor eficacia posible para

promocionar y vender el libro. En este caso, si el tiraje resultase escaso o la venta ineficiente, el libro en cuestión estaría produciendo pérdidas irre recuperables. De modo que cuanto más costosa resulte la adquisición de derechos para una editorial, más amplio va a tener que ser el público al que se dirigirá la oferta. Este factor también explica la importancia de la variable dinero en el circuito internacional, pues la adquisición de derechos de autores extranjeros aumenta significativamente los costos de producción. Pero los contratos también son decisivos para la suerte de la literatura mundial porque establecen pautas territoriales y de tiempo para la explotación de los derechos por parte de una editorial. No es lo mismo que una editorial se haga con los derechos de publicación para el mundo, para una zona lingüística o para un país. Tampoco es lo mismo que el tiempo establecido sea de tres, cinco o diez años. Estos dos componentes pueden funcionar como condicionamientos negativos si no van acompañados de una efectiva campaña de promoción y distribución. Entre las cláusulas de los contratos suele hallarse una referida a los derechos subsidiarios, es decir, relativos al uso del contenido del libro en otros formatos, como el cine. Allí queda establecida la participación eventual que podrá tener la editorial dada una eventual transferencia de derechos para otros formatos o soportes, lo que también puede incluir derechos de traducción. Los alcances y particularidades del contrato se van a negociar, normalmente, entre el agente, en carácter de representante del autor, y el encargado de derechos de autor y propiedad intelectual dependiente de la editorial.

Una vez que quedan acordadas las condiciones contractuales bajo las cuales se va a hacer efectiva la publicación, comienza el armado del libro con lo cual también se abre el proceso de producción concreta. Aquí es donde hacen su parte diseñadores e ilustradores, siempre bajo supervisión de algún editor responsable. En caso de que corresponda, antes de darle forma al libro, el texto va a pasar por el proceso de traducción. Para la literatura mundial esta etapa es crucial. Desde ya agrega un costo que no todas las editoriales están en condiciones de solventar. Hay situaciones en las que alguna agencia de financiamiento o programa estatal lo asume, por ejemplo, el Instituto Goethe o el Programa Sur para la traducción de literatura argentina. En otros, corre por cuenta exclusiva de la editorial. Los traductores suelen ser *freelancers* y ofrecer sus servicios a diferentes editoriales sin ningún tipo de exclusividad. No obstante, la competencia cultural que cada uno pueda poseer lo hace más idóneo para la traducción de determinados textos en lugar de otros. Un experto en cultura española, por ejemplo, va a ser el más indicado para traducir literatura de dicho país, pero esa correspondencia va a presentar cierta versatilidad. Lo que merece ser destacado es que una traducción más o menos literal o más o menos adaptativa puede decidir la suerte del texto en el circuito de recepción. Este fenómeno, por ejemplo, es el que observa William Marling en

relación con la exitosa traducción al inglés de *Cien años de soledad* por parte de Gregory Rabassa. Por otra parte, un texto con excesivas complejidades formales suele no llegar a esta fase, puesto que el proceso de traducción, en caso de que aún resulte imaginable, sería más costoso y las posibilidades de buena acogida por parte de un público amplio naturalmente menores. Como ha examinado Rebecca Walkowitz en su libro *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature* (2015) en la actualidad existen cada vez más textos redactados en vistas de posteriores traducciones. Esto supone la implementación de diferentes técnicas como un estilo desprovisto de culturemas y marcas dialectales, el uso de diferentes lenguas, y narradores pedagógicos que parecieran dirigirse a un público no iniciado. No es de extrañar, por lo tanto, que al considerar riesgos y costos, este estilo, que simplifica la tarea del traductor, resulte favorecido frente a fórmulas más dependientes de su contexto original o con mayor apuesta experimental. En los casos en que el texto ya ha sido aprobado pero que presenta ciertas asperezas para una efectiva recolocación contextual, es decir, que no ha nacido del todo traducido, la traducción va a operar tanto como una transferencia a otro código lingüístico como una adaptación a las condiciones de recepción. Cuando el texto no requiera traducción, aunque sí tal vez una adaptación a condiciones culturales o de mercado diferentes a las que sirvieron de marco para la redacción, el proceso de corrección de estilo va a desempeñar una función clave. Así, por ejemplo, recuerda Evelio Rosero el proceso de corrección al que fue sometido el manuscrito de su texto *Juliana los mira* cuando se lo preparaba para la publicación en la editorial Anagrama después de haber sido finalista del Premio Herralde de Novela en 1986:

Padecí varios días con sus noches, sin lograr dormir, corrigiendo al corrector, página por página, y eran más de 200 páginas. Allí donde yo ponía *matera*, ese recipiente por lo general de barro donde los colombianos sembramos las matas, me habían puesto *maceta*. Y, si bien es cierto que los colombianos entendemos como sinónimos *matera* y *maceta*, sin ningún problema, tampoco yo podía aguantar las *macetas*, o sus *macetazos*. En cierto modo, fue también mi primera experiencia con las traducciones. Pues, de hecho, siendo como era un escritor en español, me estaban traduciendo al español. Temible descuido: cualquier regionalismo, español o mexicano o argentino enriquece el acervo lingüístico, fortalece y universaliza el idioma. Qué bueno que a través de la literatura sepamos que *pibe* es *chavo* o *chamo* y que *chamaco* es *pelao* y que *escuincle* *culicagao* y que *magrear* es *abejorrear* y *hostia* es *mierda* o *carajo* o *golpe* y un *kiki* es un *braguetazo* y una *güera* es una *mona* y otra *mona* es una *rasca* y que etcétera es etcétera. Etcétera. En *Juliana*, donde yo escribía, por ejemplo, *debe ser que Juliana está enferma*, los correctores corregían: *debe los ser*, y ese *debe de* era para mí peor que un martillo en los tímpanos. (46)⁵

5 Para mayores precisiones al respecto, puede consultarse Locane “Más allá...”.

Para una mejor comprensión, el “padecimiento” de Rosero en realidad debe ser interpretado como una resistencia personal del escritor a la adaptación por la que todo texto debe pasar al momento de ser insertado en tramas de circulación internacional. Si el texto no ha sido redactado desde un comienzo en función de esa circulación internacional, como es el caso, en principio, de la literatura estudiada por Walkowitz, las instancias de corrección y/o traducción van a constituir procedimientos fundamentales para mejorar la transparencia del texto y con ello su accesibilidad para lectores con un respaldo cultural desplazado. Conviene considerar que el caso de Rosero se remonta al año 1986 y que desde entonces la evolución de los mecanismos de producción de literatura ha seguido la de las transformaciones geopolíticas, de modo que esa resistencia responde a parámetros culturales que con la literatura concebida para la traducción se han debilitado.

La función de traductores y correctores resulta, por lo tanto, decisiva en el proceso de producción de literatura mundial. Ninguna estructura productiva que pretenda cierta efectividad en tal nivel puede prescindir de sus servicios. En particular la competencia bicultural de los traductores es de importancia gravitante para el éxito de un texto en el contexto de recepción. Ambos, traductores y correctores, suelen ser *freelancers* aunque con vínculos regulares con algunas editoriales en concreto, y el pago que reciben, al margen de que encarece de manera ineludible la cadena productiva, debe entenderse como una justa compensación por hacer el texto más accesible a un público con competencias culturales circunscriptas y expectativas específicas. Su acción se complementa con la de los lectores –con quienes es posible que intercambien funciones– en la medida que no es extraño que estos ya hayan señalado en el informe de lectura qué tipo de adaptaciones formales serían necesarias o deseables. El encadenamiento de las acciones de lectura, corrección y/o traducción, siempre seguido de cerca por el editor, permite configurar un texto, empezando por el título y en casos por la rotulación genérica, redactado siempre más o menos en colaboración entre los diversos actores competentes (autor, lector, redactor, corrector y/o traductor, pero en ocasiones también con participación, aunque sea indirecta, del agente y el editor), para el consumo de un público curioso por cierta diferencia cultural, pero no necesariamente especialista en ella.

La etapa de producción del texto se articula con la de producción del soporte. La planificación general elaborada en el momento de preproducción comienza a materializarse: el libro se inserta en la colección preestablecida, se anuncia como novedad en el catálogo, se diseña el *lay out* con un tipo de fuente determinada, con ilustraciones o no, todo en función del formato en tapa dura, blanda, de bolsillo, etc., se selecciona el tipo de papel, se redacta la nota biográfica, la

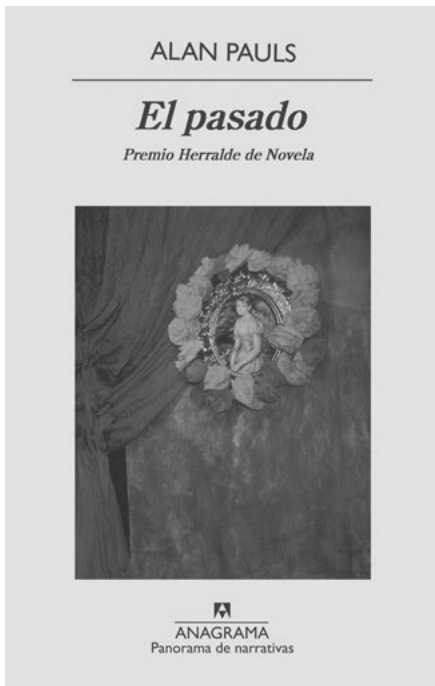


Fig. 1: Portada de *El pasado* (2003), de Alan Pauls (© Editorial Anagrama 2003. Diseño de colección: Julio Vivas. Ilustración: “Hafen Bar”, Nan Goldín, Berlín, 1991).



Fig. 2: Versión en alemán de *El pasado*: *Die Vergangenheit* (2009) (© Klett-Cotta 2009. Concepto de portada: Balk & Brumshagen. Imagen: de la película *El pasado*, de Héctor Babenco).

contraportada. El diseño de tapa no es un asunto menor en la literatura mundial. Si un texto en el contexto de emergencia puede hablar por sí mismo, o desde el título o desde el nombre del autor, en el de recolocación suele requerir cierta asistencia visual o didactismo para reforzar su atractivo ante el público. Valga el caso de *El pasado*, de Alan Pauls, como ejemplo. La edición en castellano apareció en Anagrama, en el año 2003, en la colección Narrativas Hispánicas con la habitual tapa en gris de la colección y una caja en el centro con una imagen que reproduce la fotografía “Hafen Bar”, de Nan Goldin (Fig. 1). La versión en alemán, traducida por Christian Hansen y publicada por Klett-Cotta en 2009 bajo el título *Die Vergangenheit*, posee, como portada, un cuadro de la adaptación cinematográfica en la que se ve a Gael García Bernal –ícono del cine

¿Cómo publicar un libro?

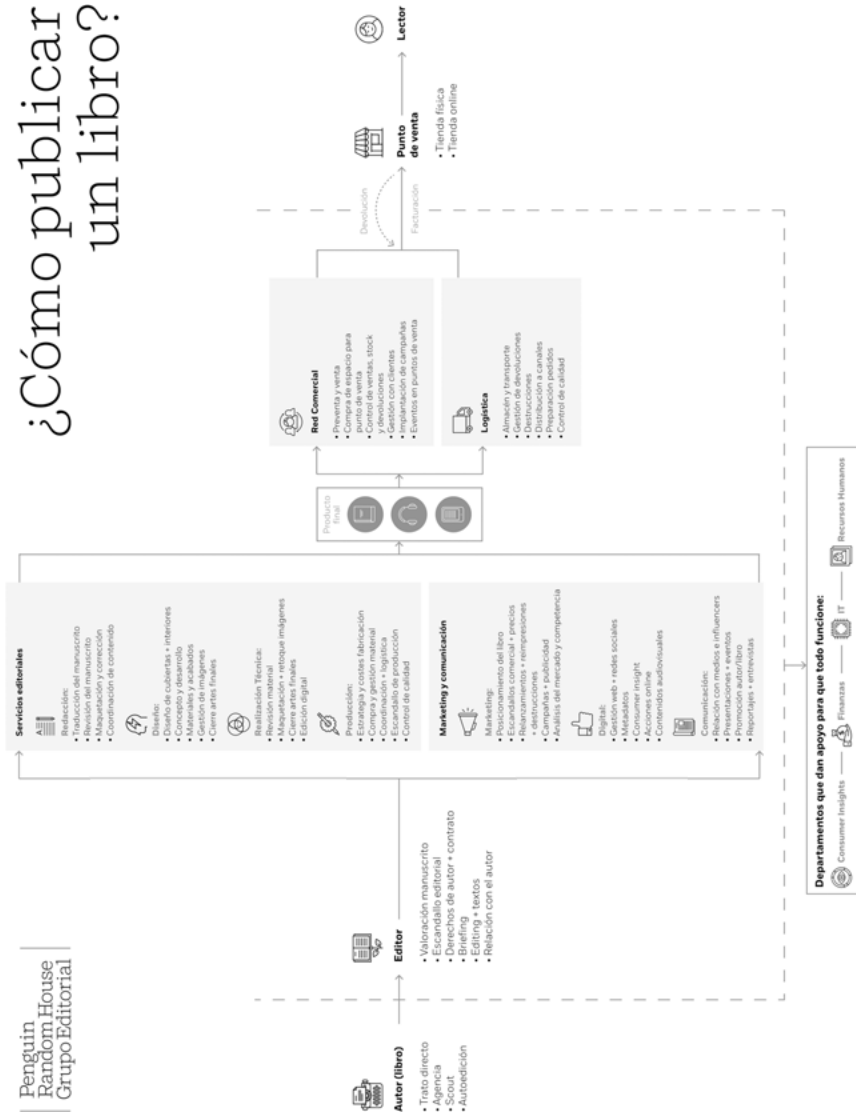


Fig. 3: Cadena productiva del libro según Penguin Random House. [Fuente: sitio Web © 2017 Penguin Random House Grupo Editorial]

“latino” desde su rol protagónico en *Diarios de motocicleta* (2004)– acostado junto a Analía Couceyro, la otra protagonista y compañera de García Bernal – Rímíni y Sofía en la película–, desnuda (Fig. 2).

La configuración del paratexto, de la nota biográfica, de la contraportada y de la portada, responde, por lo tanto, a razones estratégicas y de marketing que deben ser planificadas racionalmente por los profesionales responsables. También este aspecto es de importancia considerable para la literatura mundial, pues cumple la función de crear un marco interpretativo, y por lo tanto también de apuntalamiento de los significados del texto, para un público que, de lo contrario, se encuentra relativamente desprovisto de recursos que favorezcan su acercamiento al texto y una asimilación positiva.

La figura 3 retrata de modo resumido la cadena productiva según la concibe actualmente el grupo Penguin Random House.

Una vez que el texto se ha convertido en libro, en un objeto concreto multiplicado por las unidades en efecto impresas, comienza el no menos complejo proceso de posproducción. El libro debe ser promocionado, puesto en circulación y vendido, lo cual implica tanto costos como un despliegue de recursos profesionales. Esta instancia debe ser ágil y efectiva porque el depósito de libros también tiene su costo económico y porque la rotación de novedades es el procedimiento regular en la industria a escala más o menos grande, de modo que el tiempo para conseguir un caudal de ventas satisfactorio va a ser reducido. La campaña de promoción, comprendida por la elaboración de material de *merchandising*, el anuncio en el catálogo, las presentaciones en ferias o eventos más específicos, los eventos culturales complementarios, la publicidad y la redacción de reseñas ya ha comenzado a ser delineada en la etapa de preproducción y ahora toma forma concreta. Los encargados de ventas y marketing ahora se tornan activos, la distribución alcanza las bocas de ventas y con suerte las mesas de novedades, los anuncios así como las reseñas en periódicos y revistas, eventualmente en blogs y televisión, se reproducen, y las presentaciones con el escritor, en el mejor de los casos en diferentes ciudades, son un mecanismo habitual para la visibilización y venta del libro. Cada una de estas instancias y recursos de promoción tiene un costo económico que se traslada a la expectativa de ventas. Una mención particular merece la redacción de reseñas. Normalmente, van a correr por cuenta de periodistas culturales, en casos independientes y en casos vinculados de algún modo o a la editorial o al grupo multimedios que también es responsable de la publicación. Como ha argumentado Marling basándose en el suplemento cultural del *New York Times*, las reseñas en publicaciones con tradición y

prestigio, firmadas por periodistas con reconocimiento en el campo de la literatura mundial, van a resultar clave para la promoción y comercialización del libro, de modo que los reseñistas también deben ser considerados *gatekeepers* que facilitan u obturan el acceso de un texto o escritor al corpus de la literatura mundial. Su función, al margen del aval simbólico que de por sí un nombre puede representar, consiste en insertar el texto en cuestión en tradiciones de lectura familiares para los lectores, así, para el caso de la literatura latinoamericana, no va a resultar extraña una mención del realismo mágico o de algún antecedente de prestigio como Roberto Bolaño. En casos, también es posible que la reseña establezca paralelismos del tipo “el Thomas Mann colombiano” o “un William Faulkner brasileiro”. Ha observado Marling que estas reseñas, a la hora de asignar valor a un texto, suelen responder al paradigma ideológico occidental, de tal modo que la tendencia va a favorecer las configuraciones textuales alineadas bajo premisas características del multiculturalismo del capitalismo liberal.

Este rápido recorrido por la cadena productiva responde a algunas razones concretas que conviene subrayar y tener presentes. En primer lugar, y con las variaciones que se puedan hallar en los casos específicos, esta estructura compromete una serie de actores y costos ausentes o prescindibles en los procesos productivos que tienen lugar a escala más localizada. El tráfico internacional de textos, ya sea mediante traducción o simple adaptación, al elevar significativamente los costos de producción, exige una eficacia técnica, una racionalización y despliegue de recursos, una planificación y un dispositivo de ventas que garanticen un retorno rápido de la inversión inicial. La participación de profesionales altamente calificados y la retribución que perciben es lo que define a esta estructura como fundamentalmente “profesional” en contraste con las más “artesanales” que permite la escala local. Poder disponer de tantos actores y recursos económicos y controlar las naturales complejidades del orden de lo cultural y de lo económico en función de un producto único y acabado constituye un desafío no al alcance de cualquiera. Por supuesto que existen caminos alternativos o atajos para la producción de traducciones o para la puesta en circulación de literaturas extranjeras: las agencias de financiamiento que promueven la literatura de grupos minoritarios, la traducción por iniciativa personal en blogs o la colaboración entre editoriales autogestionadas pueden ser considerados como tal, pero lo cierto es que un impacto real en los hábitos de lectura del público internacional difícilmente resulte efectivo si no es por la unificación de esfuerzos y el compromiso de los actores mencionados y otros como, en casos, profesores e investigadores. Esta “unificación de esfuerzos”, la confluencia de criterios entre escritores, agentes, lectores, correctores, editores, traductores y

periodistas culturales en función de un mismo objetivo, debe su buen funcionamiento a una estructura corporativa, a un tinglado que coordine y tenga bajo control las diferentes etapas de la producción. De aquí que ante todo la literatura mundial deba ser considerada un producto colectivo y que las grandes corporaciones de la industria cultural cuenten con ventajas para monopolizar los tráficós a gran escala y, finalmente, logren establecer criterios de selección y jerarquización fundados en principios heterónomos, es decir, una lógica hegemónica o las reglas generales del juego.

6 Concentración, algunas precisiones más

El fenómeno de la concentración en la industria editorial ha sido analizado por varios investigadores, entre ellos, por los ya mencionados Fernando Escalante Gonzalbo, con foco en el mercado mexicano, y John Thompson, con atención al mercado anglosajón. Los textos tempranos de, por ejemplo, Beatriz Sarlo y George Yúdice, por su parte, vislumbraron una tendencia general en América Latina y marcaron coordenadas de análisis que no dejan de ser retomadas. Sin embargo, todo estudio dedicado al fenómeno pareciera condenado a sufrir una rápida desactualización, pues, por un lado, la concentración, considerada en perspectiva histórica, siempre puede ser mayor y, por el otro, la reciente propagación de las denominadas editoriales independientes, y la ramificación de sus propias complejidades, conduce a indagar algunas de las hipótesis iniciales. El último capítulo de este libro está dedicado, precisamente, a las editoriales independientes como un fenómeno que, incluso con su diversidad intrínseca, ha logrado introducir otra lógica de gestión y de producción de literatura en el dominio local, pero que no ha logrado tener mayor impacto en los tráficos internacionales. Me interesa profundizar en este apartado en algunos aspectos de la concentración editorial –ya introducida en el primer capítulo– que comprometen en particular la producción de literatura latinoamericana mundial.

La concentración, según hemos comentado con Escalante Gonzalbo, empieza a dar sus primeros signos de existencia en los años 60. De acuerdo con sus argumentos, 1959, cuando Random House comienza a cotizar en bolsa, es el año inaugural del “momento monopólico”. En 1961, a su vez, se hace con el control de Pantheon Books. La expansión de los grupos monopólicos es, no obstante, escalonada y progresiva. Mondadori compra Einaudi en 1971, todavía dentro del nivel nacional, y se hace con Grijalbo, dentro del marco europeo, en 1985. Bertelsmann ingresa en España con el Círculo de Lectores en 1962 y en 1977 comienza el proceso de adquisición de Plaza&Janés. Las condiciones para avanzar con decisión en los mercados latinoamericanos, y que la concentración tome un efectivo carácter global, recién van a estar dadas en los años 90 y, más recientemente, para que se concreten fusiones de conglomerados ya activos en el nivel transnacional. Planeta absorbe Joaquín Mortiz de México en 1985 y Emecé de Argentina en el 2001. Bertelsmann adquiere Random House y Sudamericana en 1998 y Penguin en el 2013. En el 2014, a su vez, el grupo PRISA le vende toda su sección literaria, lo que incluye a Alfaguara y sus subsidiarias: Taurus, Aguilar, Suma de Letras, Altea, Fontanar y Punto de Lectura.

Esta expansión internacional en el área más estrictamente de la industria editorial se complementa con una no menos importante en otros sectores, en la

industria cultural, del entretenimiento y del periodismo. Se configuran, así, grandes grupos multimedios con fuerte presencia en toda las áreas de la producción cultural y de información. Hoy en día, en lo que respecta a América Latina y sus interacciones con el mundo, la producción y comercialización de libros a gran escala está en manos de dos grupos (cfr. Szpilbarg “Mercado central”). En el 2003, Sergio Vila-Sanjuán escribió que “Bertelsmann es en la actualidad la primera multinacional de la edición y uno de los grandes grupos mundiales de comunicación” (235). Desde entonces, sin embargo, y aunque tal vez en dicho momento no se podía imaginar más, el grupo de origen alemán ha fusionado Penguin y Alfaguara, de modo que su presencia y dominio del mercado internacional, con más de 250 editoriales en todo el mundo, es hoy en día indiscutido. El Grupo Planeta es el otro gran actor, al menos en lo que respecta al mundo hispanohablante.

El grupo Bertelsmann consta de ocho divisiones o grandes unidades operativas, organizadas, en principio, de manera descentralizada. RTL es el tinglado administrativo que gestiona emisoras de televisión y radio en varios países. Penguin Random House Mondadori constituye, como grupo, la editorial con mayor presencia de mercado en todo el mundo, lo que incluye el subdominio de la literatura de ficción y sellos como Reservoir Books, Debolsillo, Galaxia Gutenberg y Caballo de Troya, además de los ya mencionados. Gruner + Jahr se especializa en la publicación de revistas. BMG se concentra en la industria musical. Arvato ofrece servicios empresariales de diferente tipo, entre ellos, distribución de material impreso a escala nacional e internacional. La división Bertelsmann Printing Group hace su parte en diferentes modalidades del área de impresión. Bertelsmann Education Group encabeza la rama dedicada a producir ofertas en el sector educativo. Mientras que Bertelsmann Investments se concentra en la planificación, inversión y desarrollo de empresas en Internet, fundamentalmente para economías emergentes o estratégicas como la de Brasil, China y la India.

Planeta, por su parte, se ramifica en siete divisiones presentes en el mundo hispanohablante, francófono y desde el 2016 también en Italia. El área editorial está compuesta por más de cien sellos, entre ellos, Destino, Seix Barral, la misma Planeta, Tusquets, Austral, Paidós, Emecé, Joaquín Mortiz y Booket. En el área de prensa escrita se halla presente con el periódico *La Razón*. Atresmedia produce contenidos audiovisuales y opera varios canales de televisión y estaciones de radio. Con Prisma publicaciones cubre el sector de revistas. La producción de publicidad y eventos está en manos de las subsidiarias Atresmedia publicidad y Antena 3 Eventos. También cuenta con inversiones en el área educativa, mediante empresas como Deusto Formación. El sector de la distribución, por su parte, lo cubre mediante el control de diferentes empresas de las que el grupo

es accionista mayoritario: con el Grupo Logista, por ejemplo, se asegura el control de la red de distribución en el sur de Europa.

Planeta también posee una red de bocas de venta directa encarnada por la librería, con presencia en toda España, Casa del Libro, mientras que Bertelsmann ha cerrado recientemente las últimas sucursales de Der Club Bertelsmann, la red que había funcionado durante años como espacio de contacto directo con los consumidores en Alemania. Sin pretensiones de mayor exhaustividad, cabe mencionar que tanto Planeta como Bertelsmann disponen de fundaciones dedicadas a actividades, en principio, sin fines de lucro. Mientras que la Fundación José Manuel Lara se concentra en actividades de promoción cultural, la Bertelsmann Stiftung lo hace en áreas humanitarias, de la salud y la infancia. Voy a volver a estas fundaciones en próximos apartados.

El somero repaso de estos datos permite comprender el término concentración al menos en dos sentidos. Por un lado, el circuito de producción internacional de literatura, para el caso “latinoamericana”, se encuentra bajo control ampliamente mayoritario de estos dos grupos; tanto por el volumen de publicación como por la extensión de la red editorial, su capacidad de llegada a los públicos internacionales es siempre más significativa que la de eventuales actores minoritarios. Pero la concentración también se expresa en que estos dos grandes protagonistas controlan, o al menos tienen bajo supervisión, la cadena productiva en toda su extensión. Así, por inversión directa o por fiscalización o por capacidad de influencia, las diferentes instancias de la producción van a estar orientadas en función de la reducción del riesgo y de la maximización de beneficios para el grupo inversionista. Bien puede suceder que desde el momento de negociar la contratación de un texto hasta que el libro es entregado en mano al consumidor, pasando por la instancia de redacción de una reseña celebratoria o de realización de un evento publicitario, todos los actores responsables de las acciones específicas trabajen directa o indirectamente para el mismo conglomerado multimédios. De este modo se logra racionalizar al máximo la cadena productiva y cubrir estratégicamente, mediante los diferentes sellos editoriales, la mayor cantidad posible de sectores del mercado, lo que, pareciera, va a ser condición indispensable para que la literatura mundial pueda ser rentable económicamente.

La cantidad de sellos que funciona bajo coordinación general de un mismo grupo y su aparente diversidad –desde ya que no sugieren lo mismo ni tienen el mismo valor simbólico Paidós y Booket, por ejemplo–, sumados al supuesto principio de administración descentrada, suelen presentarse como garantía de independencia y democracia hacia dentro del grupo, lo que, finalmente, se estaría reflejando en el espectro de ofertas que se lanza al mercado. Al respecto, Sergio Vila-Sanjuán anota en *Pasando página* lo siguiente,

¿Es Random House Mondadori el modelo característico de gran industria pesada del mundo editorial en los nuevos tiempos? Desde luego... hasta cierto punto, ya que por su propia amplitud es un grupo que permite cierta flexibilidad y margen de experimentación, gracias al cual la editora Nuria Tey, asesorada por Margarita Rivière, puede por ejemplo lanzar una colección de bolsillo en colaboración con Intermón en la que distintos expertos escriben sobre problemas relacionados con el Tercer Mundo. Todo un contraste de mentalidad ONG frente a los best-sellers de Forsyth y Crichton con los que el grupo mantiene una parte de sus mayores beneficios. La teoría de las tendencias contrapuestas de Gombrich [que supone que en todas las épocas conviven una tendencia y su opuesta] tiene aplicación incluso *dentro* de los grupos. (643)

Una nota marginal debería comentar en este punto que el mismo libro de Sergio Vila-Sanjuán apareció en Ediciones Destino, parcialmente dentro del Grupo Planeta desde 1989 y por completo desde el 2001, lo cual tal vez permitiría explicar esta observación, pero lo que ahora importa es rebatir o al menos matizar la petición de principio que argumenta en favor de la irradiación de diversidad desde los grandes conglomerados. Ya vimos con Escalante Gonzalbo que el procedimiento no consiste tanto en reglamentar la publicación de acuerdo con premisas políticas o morales, de establecer algún tipo de censura, sino, antes, de imponer una lógica, que toma como indicador privilegiado y apriorístico el índice de ventas, al campo cultural: *Harry Potter* vende y Noam Chomsky también, ambos, por lo tanto, pueden convivir en un mismo (macro)proyecto editorial. Formulado con otras palabras, esto significa que las pautas de gestión general van a estar fundadas en los axiomas ideológicos del liberalismo económico que suponen que el resguardo de la propiedad privada y la libre competencia son las condiciones básicas, si no directamente un sinónimo, de la “libertad” en términos generales y absolutos. Lo que va a resultar privilegiado a la hora de tomar decisiones de publicación van a ser, por lo tanto, títulos que, independientemente de cuál sea el tenor ideológico, prometan cierta rentabilidad económica. Este factor es el que constituye el núcleo ideológico y procedimental de la publicación a gran escala. No podría ser de otro modo porque –como ya hemos visto– esta estructura productiva compromete un costo económico que debe ser necesariamente cubierto con el volumen de ventas, de ejemplares, de derechos subsidiarios y/o de traducción. El principio de rentabilidad –naturalmente un factor extraliterario– permite explicar que, a pesar de que la producción a nivel local puede incluir –y de hecho lo hace– el amplio espectro genérico de la literatura, desde la poesía hasta el ensayo, pasando por el relato breve, la crónica y la novela, con espacio también para lo “inclasificable”, al momento de la reinserción en circuitos internacionales ese espectro o “diversidad” se vea reducido sensiblemente sin dejar gran margen para géneros no rentables como, por ejemplo, la poesía. En breve, la lógica hegemónica en el campo literario internacional, precisamente la que logran imponer los grandes conglomerados

por medio de sus “hombres fuertes”, se orienta ante todo, como en cualquier industria, por la maximización de beneficios económicos. Los responsables directos de introducir estos criterios de gestión y selección generales son, precisamente, actores formados en los negocios y provenientes de otros sectores productivos. Ya fueron mencionados algunos como Silvio Berlusconi, Samuel Irving Newhouse Jr., Olaf Mantel y Alberto Vitale. A Riccardo Cavallero, por su parte, formado en el sector del desarrollo corporativo, con carrera profesional en empresas como Olivetti y el Merchant Bank y, finalmente, como gerente a las órdenes de Berlusconi, se le debe la expansión de Mondadori y la posterior fusión con Random House ya bajo conducción general del grupo Bertelsmann. Por último, también la más reciente absorción de Alfaguara. Este tipo de actores, normalmente en la posición de directores o gerentes generales, toman las decisiones estratégicas mayores y establecen las pautas básicas de funcionamiento de la industria a gran escala para dejar “librado” al criterio de actores de menor peso la selección del material concreto y la conducción de los sellos específicos. El vocabulario de los negocios –con articuladores clave como marketing, índice de ventas, contratos, cobertura de mercado, *royalties*, y, ante todo, rentabilidad– que estos agentes introducen en el campo literario crea un marco general de comprensión y conceptualización para el sistema productivo, de tal modo que la lógica que regula el funcionamiento de los grandes grupos se generaliza como hegemónica y logra encarnar en actores menores, pertenecientes a diferentes sectores o etapas del proceso, que en casos también poseen cierta influencia en los tráficos internacionales.

Así, –y este es un cambio central en los modos de conceptualizar la literatura heredados de la modernidad europea– con la sensible expansión internacional de los grupos multimedios desde los años 90 en adelante, muchos actores han aprendido, y asimilado, los principios de la rentabilidad como la premisa primordial para pautar el funcionamiento de la estructura productiva. Estas pautas que son al mismo tiempo de gestión, de selección y jerarquización, se han convertido en hegemónicas y, en casos, se reproducen en editoriales de menor escala que pueden o no tener cierto impacto en los flujos internacionales de literatura. Daniela Szpilbarg, en su artículo dedicado a la absorción de Alfaguara por parte del grupo Bertelsmann, llama la atención al respecto en los siguientes términos:

Del mismo modo, Leandro de Sagastizábal, quien ha pasado por empresas emblemáticas como Planeta, EUDEBA o Fondo de Cultura Económica, destacaba la importancia de los cambios ocurridos desde fines de la década del 90: “Si hay algo que para mí han aportado las grandes editoriales en el proceso de fusión es una lógica de empresa: saber que hay que trabajar con costos y que hay que presentar un proyecto claro en ese sentido”. (“Mercado central”)

Como voy a tratar de exponer en el último capítulo de este libro, esta lógica penetra también ciertas zonas de la producción a escala local, pero, por efecto de la precariedad relativa en las que se desenvuelve la producción denominada independiente a este nivel, deja un margen importante para el desarrollo de lógicas alternativas y/o disidentes. Así, frente al vocabulario de los negocios y a la lógica dominante en el campo internacional –para la literatura latinoamericana en el circuito que enlaza Barcelona con Frankfurt y Guadalajara–, contrasta el de pequeños actores, invisibilizados por los estudios *mainstream* de la literatura mundial, como las editoriales cartoneras (cfr. Pinkus/López, Bilbija, Bilbija/Celis Carbajal, Palmeiro, Cano Reyes, Epplin), el proyecto colectivo Tumbona de México (cfr. Sánchez Prado “Cosmopolitismo copyleft”) o el equivalente de España Traficantes de sueños (cfr. Padilla “Independientes”).

Pero, ¿de qué manera afectan la concentración y la lógica mercantil la producción y circulación a escala internacional de literatura latinoamericana? ¿Qué importancia tiene este modo de producción para la suerte de la literatura latinoamericana en el mundo? Me interesa destacar algunas consecuencias interrelacionadas.

1. En primer término, que la literatura latinoamericana mundial no se selecciona y jerarquiza en América Latina, como sería de suponer, sino en Europa. Al tener sus casas matrices fundamentalmente en Barcelona¹ y al resolver proyectos de publicación en acuerdo con agentes asentados por lo general en la misma ciudad, el modo de gestión de los grandes grupos establece una jerarquización geográfica que privilegia la perspectiva y criterios representados por dicha localización. Así, los textos “latinoamericanos” que van a lograr una efectiva circulación mundial van a tender a ser aquellos que antes logren aceptación en la metrópoli; primero, por parte de los *gatekeepers* especializados y, segundo, aunque no como condición, por parte del público o los medios culturales españoles. Si bien este orden ya se había comenzado a perfilar en los años 60 con la exitosa articulación que supuso el *boom* (al margen de que Vargas Llosa y García Márquez se establecieron en Barcelona, tanto Carlos Barral como Carmen Balcells deben ser considerados coproductores del fenómeno), desde los años 90 en adelante la centralidad de la metrópoli se refuerza marcadamente, en parte debido al debilitamiento de las industrias editoriales locales en América Latina, en parte porque –como voy a mostrar en mayor profundidad en el apartado III.1.– un amplio programa estatal impulsado desde España alienta una restauración de

¹ El centro de gestión de Bertelsmann se encuentra en Gütersloh, Alemania, con una importante sede subordinada, pero no menos decisiva, en New York. Para lo que atañe más estrictamente a la literatura latinoamericana, sin embargo, habría que considerar su sucursal de Barcelona, y ahora también las oficinas de Alfaguara en Madrid, como cabecera.

los vínculos coloniales con América Latina. La colonización de los mercados y las estructuras productivas latinoamericanas por parte de la industria editorial española o europea durante aquellos años se inserta en un marco histórico caracterizado por la apertura neoliberal que favoreció la expansión de empresas como Telefónica, el Banco Santander o Repsol por todo el subcontinente. Junto con esta restauración de los lazos coloniales en el plano económico, se desplegó un estratégico programa cultural panhispanista con la lengua común como respaldo y agencias como el Instituto Cervantes y la Real Academia Española como promotores responsables. Conviene, pues, tener presente que este es el marco histórico general en el cual la industria editorial latinoamericana histórica va a ser transferida a capitales de origen español o alemán, a lo que, consecuentemente, va a seguir una reestructuración de las dinámicas productivas internacionales en favor de la metrópoli. Si en los años 60 Sudamericana o Joaquín Mortiz podían reservarse cierta influencia en la construcción del canon latinoamericano internacional, a partir de los años 90 esas dos editoriales responden en última instancia a las casas matrices en Europa. Pero este ordenamiento –como voy a exponer a continuación– también tiene consecuencias en la proyección más allá de España.

2. El segundo factor de importancia es que escasísimos actores corporativos – como ya he argumentado, desde una perspectiva ante todo mercantilista localizable en la metrópoli– van a concentrar el poder de elaborar y ofrecer al mundo lo que, desde tal óptica, se construye como literatura latinoamericana. La selección que establecen estos *gatekeepers* corporativos de acuerdo con sus necesidades particulares, no la que proponen actores locales en conformidad con sus propias agendas, es la que finalmente va a ser consumida más allá de España, por lo pronto en Europa, pero luego también en Asia, como representativa de la producción latinoamericana, lo que –como ya he presentado–, por lo pronto, privilegia de modo prácticamente excluyente la novela. A modo de ejemplo, la siguiente tabla puede dar cuenta de quiénes seleccionan y bajo qué pautas la literatura latinoamericana que circula en China y recibe reconocimiento como tal.

La Editorial Popular de China y la Asociación de Hispanistas otorgan desde el 2001 un premio, que incluye una traducción al chino mandarín, a la mejor novela escrita en castellano y publicada un año antes. Hasta el momento, la lista de reconocimientos es la siguiente:

- 2001 – Elena Poniatowska (México): *La piel del cielo*, Premio Alfaguara (2001)
- 2002 – Tomás Eloy Martínez (Argentina): *El vuelo de la reina*, Premio Alfaguara (2002)
- 2003 – Andrés Truello (España): *Los amigos del crimen perfecto*, Premio Nadal de Novela, Destino/Planeta (2003)

- 2004 – Héctor Abad Faciolince (Colombia): *Angosta*, Planeta
 2005 – Alonso Cueto (Perú): *La hora azul*, Premio Herralde (2005)
 2006 – Roberto Ampuero (Chile): *Pasiones griegas*, Planeta
 2007 – Alberto Barrera Tyszka (Venezuela): *La enfermedad*, Premio Herralde (2006)
 2008 – Luis Leante (España): *Mira si yo te querré*, Premio Alfaguara (2007)
 [2009 – Augusto Cury (Brasil): *O Vendedor de Sonhos*, Planeta]
 2010 – Ángeles Caso (España): *Contra el viento*, Premio Planeta (2009)
 2011 – Hernán Rivera Letelier (Chile): *El arte de resurrección*, Premio Alfaguara (2010)
 2012 – Javier Morro (España): *El imperio eres tú*, Premio Planeta (2011)
 2013 – Rodrigo Rey Rosa (Guatemala): *Los Sordos*, Alfaguara
 2014 – Rafael Chirbes (España): *En la orilla*, Premio Nacional de la Crítica (2014), Anagrama
 2015 – Javier Cercas (España): *El impostor*, Literatura Random House
 2016 – Fernando Marías (España): *La isla del padre*, Premio Biblioteca Breve (2015), Seix Barral
 2017 – Eduardo Sacheri (Argentina): *La noche de la Usina*, Premio Alfaguara (2016)²

De acá se pueden extraer varias observaciones, pero me interesa destacar algunos puntos en particular. De los diecisiete premios entregados hasta el momento, diez fueron a manos de escritores de origen latinoamericano. Como se puede advertir, el reconocimiento previo con algún premio occidental, español, suele ser un factor de importancia, pero lo más interesante es que todos los textos, sin excepciones, fueron publicados por los grandes actores que dominan el circuito internacional de la literatura hispanoamericana, de manera que el premio, en realidad, pareciera estar reconociendo novelas bajo la condición de que hayan sido publicadas en España por estos protagonistas. De los textos de escritores latinoamericanos, cinco fueron publicados por Alfaguara, hoy en manos de Penguin Random House Mondadori (Bertelsmann), tres por Planeta y dos por el actor “menor”, al que está dedicado el capítulo III de este libro, Anagrama. Este dato, para resumir, da la pauta de cómo se distribuye en concreto el poder de selección en la literatura latinoamericana mundial o, en otras palabras, de quién selecciona la literatura latinoamericana que en efecto va alcanzar lectores en el mundo. Son las grandes editoriales con sede en la metrópoli las que, mediante la activación de una serie de dispositivos de selección y jerarquización, logran

2 Agradezco a Yehua Chen toda la información relativa a este premio y las traducciones.

colocar en el importante mercado chino textos signados como latinoamericanos; no, por paradójico que pueda parecer, editoriales latinoamericanas, tampoco, siquiera, un grupo heterogéneo de editoriales españolas emergentes o medianas. De modo que, si se toma como indicador el premio chino, el poder de diseñar el corpus de la literatura latinoamericana mundial va a quedar concentrado no solo en la Península sino también únicamente en tres actores.

Para concluir este apartado, me gustaría dedicar algunas breves palabras a exponer razones que explican el fenómeno de la concentración. Un fenómeno que, desde ya, afecta, principalmente y no solo a nivel económico sino también cultural, a las (ex)colonias, puesto que refuerza su carencia de infraestructura para poder ofrecer al mundo una imagen soberana de sí mismas.

Sergio Vila-Sanjuán recurre a algunas reflexiones del editor Gonzalo Pontón para explicar la concentración que afecta al mundo hispanoamericano (cfr. 247). Según sus argumentos, en los años 80 algunas editoriales francesas, italianas y alemanas consiguen una significativa acumulación de capital que les permite pensar en la expansión. Como en los tres casos los mercados naturales presentan claras limitaciones, apuntan a España con el fin de ganar terreno en el promisorio territorio más amplio de la lengua española, es decir, en América Latina. Así, cuando Mondadori compra Grijalbo, Bertelsmann, Plaza&Janés y Hachette, Salvat, se inicia la tendencia que ya hemos examinado.

Una perspectiva marxista ofrecería argumentos tal vez más abstractos: la acumulación de capital que promueve el capitalismo tiende a la conformación de monopolios y su expansión internacional es el proceso natural que sucede a la consolidación a nivel nacional. El potencial del mercado latinoamericano, perteneciente actualmente en muchos aspectos a la tradición occidental, y siempre en proceso de “despegue”, posee, por lo tanto, un fuerte atractivo para los grupos monopólicos de origen europeo. Las complejidades comprometidas son, sin duda, muchas y no las puedo someter a examen en este espacio, lo que me interesa destacar es que el capitalismo dispone de ciertos recursos para regular la expansión a nivel nacional, pero no a nivel internacional. En efecto, no son pocos los procesos judiciales a los que fueron sometidos los conglomerados multimediales por violar principios antimonopólicos establecidos por Estados nacionales, pero lo que sucede es que, si bien un grupo puede tener en sus manos una cuota parcial y a veces no tan sorprendente del mercado del libro a nivel nacional, a nivel internacional, puesto que las regulaciones se diluyen, esa cuota se puede multiplicar sin mayores impedimentos y mediante operaciones no tan perceptibles: controlar un 20% o 10% de los mercados argentino, mexicano y español, por ejemplo, implica mucho más que el 80% del de Perú. A esto, a su vez, se añade que sería por lo menos dificultoso regular el dominio estratégico de ciertos enlaces de la producción, mejor explicables desde una perspectiva sociológica,

con leyes antimonopolio. De modo que habría que considerar que el control de los tráficos internacionales de literatura, por sus complejidades intrínsecas que comprenden aspectos tanto de lo cultural como de lo social, de lo económico y de lo jurídico, difícilmente se pueda medir con indicadores circunscriptos a una única disciplina.

7 Rituales

La selección y jerarquización de literatura se realiza, no obstante, mediante procedimientos concretos como la evaluación escrita que realizan los lectores, la inclusión en antologías como la de *Granta*, los encuentros, congresos y mesas redondas, la asignación de premios, la creación y participación en polémicas, las reseñas celebratorias, las entrevistas, etc. Bien puede ser, aunque no siempre sea así, que todos estos mecanismos resulten articulados, aunque sea de modo indirecto, desde y en función de un espacio de gestión centralizado como el que representa la casa matriz de un grupo multimédios. Como hemos visto, la producción de literatura mundial, al requerir una eficiencia mayor, procura sacar el mayor provecho posible por medio de una administración centralizada y racionalizada de estos recursos.

Por su parte, en su estudio sobre la función de los *gatekeepers*, William Marling recurre al concepto *interaction rituals*, de Randall Collins, para analizar procesos mediante los cuales escritores como Haruki Murakami, Paul Auster y Gabriel García Márquez llegaron a ingresar en el corpus de la literatura mundial. Los rituales de interacción, en tanto actos rituales de fundación de alianzas estratégicas, permiten explicar cómo se generan objetos simbólicos a partir de determinadas pertenencias sociales o redes de solidaridad. Mediante estos actos rituales, los participantes también van a adquirir el capital social y simbólico con el que se va a ir labrando una trayectoria en el campo. Al margen de las subclasificaciones que va a establecer luego, Collins propone que

The following are the ingredients of any interaction ritual:

1. a group of at least two people is physically assembled;
2. they focus attention on the same object or action, and each becomes aware that the other is maintaining this focus;
3. they share a common mood or emotion. (22)

Agreguemos, además, que, puesto que el concepto proviene de la microsociología, las situaciones concretas, la escenificación y la performance, van a ser el principal objeto de análisis de esta teoría. La propuesta de Collins es, al respecto, concluyente: “Let us begin at the site of all action: the local situation. All events take place in a here-and-now as concrete and particular”, anota en su libro sobre las redes de interacción en el campo de la filosofía (20).

Los premios literarios, con el habitual acto de entrega, pueden ser, por lo tanto, entendidos como rituales de interacción ejemplares. Desde mediados del siglo XX la cantidad e importancia de los premios concedidos por editoriales españolas ha ido en aumento. El Premio Nadal, otorgado por la editorial Destino

(ahora como parte de Planeta) desde 1944, vale por fundacional. Mientras que el Premio Planeta, que se entrega desde 1952, es, con 600 000 euros, hasta el momento el más dotado del mundo, solo superado por el Premio Nobel. Como he comentado en el apartado anterior, los premios que poseen mayor impacto en la circulación de literatura latinoamericana a nivel mundial son los que ofrecen estas editoriales, particularmente Planeta y sus subsidiarias, como Seix Barral y el Premio Biblioteca Breve, Penguin Random House Mondadori y el Premio de Alfaguara, y el Premio Herralde de Anagrama. Voy a dedicarle mayor atención a este último en el próximo capítulo, me interesa destacar en este momento que, en tanto rituales de interacción, estos premios constituyen potentes herramientas para la producción de literatura mundial y para la asignación de prestigio, es decir, para su jerarquización. Acentuemos, no obstante, que en vista de la literatura que acá interesa, esta asignación de prestigio posee un carácter restrictivo y diferido. Mientras que el Premio Nobel distingue tanto narradores, como poetas y cronistas o ensayistas, los premios comerciales españoles de importancia se limitan al género novela con lo que al mismo tiempo establecen un recorte en la efectiva producción y condicionan la práctica de escritura. Establecen un recorte en la medida en que, de la diversidad que pueda haber en potencial circulación, la novela va a resultar claramente privilegiada y, en consecuencia, va a ser la que reciba por lejos mayor atención internacional. Condicionan la escritura en tanto que los escritores que pretendan conseguir cierta trascendencia internacional van a tener que cumplir con el “requisito” de ofrecer al público, en algún momento de su carrera, alguna novela. Esto se debe a que el tipo de prestigio que conceden estos premios supone implícitamente que un escritor, para que pueda ser reconocido como tal y para que pueda tener pretensiones de mundialidad, produce fundamentalmente novelas.

El segundo aspecto a considerar de estos decisivos rituales de interacción consiste en lo que James English (282) ha denominado *desterritorialization of prestige*. Este fenómeno se funda en una creciente dificultad de las localidades periféricas para asignar prestigio a sus productos simbólicos. Con la consolidación de la actual fase de la globalización, las localidades han cedido capacidad para valorar sus objetos estéticos y culturales, mientras que actores de carácter global se autoatribuyen una función valorativa, desplazada espacialmente, que responde a su propio programa de política cultural. De este modo, las grandes editoriales con sede central en España, de manera ejemplar mediante el otorgamiento de premios, han ganado importancia en la asignación de valor a productos literarios que van a entrar en circulación internacional como “latinoamericanos”. En concreto, las ceremonias de entrega de premios operan como vitrinas donde las editoriales españolas –las que cuentan con recursos suficientes– hacen un llamado público para revelar al mundo los “grandes

descubrimientos” de la literatura latinoamericana que ellas mismas, mediante los actores concretos que las representan, han seleccionado de acuerdo con sus criterios valorativos y su propia agenda de intereses. En lo que sigue, me interesa examinar con mayor detalle un acto ritual concreto, pero algo diferente, de elaboración de literatura mundial.

Anota Marling que

One obvious tactic to gain attention is to pick a quarrel with someone else, and we know that this often works in literature. A dispute will usually gain the attention of the one attacked and it might attract a crowd. But if everyone does this, no crowd gathers. Some arguments have greater appeal because they contradict the positions held by several people. If there are others who feel similarly, they gather round and provide support. (7)

Una polémica, precisamente, es lo que se intentó promover en junio de 2003 en Sevilla. Impulsado por el editor general de Seix Barral, Adolfo García Ortega, en la sede de la fundación José Manuel Lara, el evento titulado Primer Encuentro de Autores Latinoamericanos convocó, por una parte, a trece escritores de origen latinoamericano y, por la otra, a periodistas culturales españoles. De los trece escritores, dos participaron en calidad de “invitados especiales”, mientras que los otros once conformaron el grupo núcleo en torno al cual giró el encuentro. Esta separación responde, por lo pronto, a razones generacionales: los once participantes principales, nacidos en los años 60 y 70, representaban a “los escritores jóvenes de América”, mientras que los dos restantes pertenecían a generaciones anteriores. Los escritores convocados fueron los siguientes: Guillermo Cabrera Infante, Roberto Bolaño, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz-Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays y Jorge Volpi. Todos, en calidad de voceros de la literatura latinoamericana, tuvieron su espacio para exponer en torno al estado y a las tendencias del momento en la literatura latinoamericana. Las ponencias, a su vez, fueron recogidas en el libro publicado por el sello Seix Barral en enero de 2004 *Palabra de América*.

Considerado como un ritual de interacción prototípico con el fin inmediato de introducir en el mercado internacional un relevamiento generacional, el encuentro presenta muchos aspectos de interés para pensar los mecanismos de producción de literatura latinoamericana mundial. Como en todo ritual, aquí también los roles están claramente establecidos: Cabrera Infante va a oficiar de autoridad o gurú, de figura ampliamente legitimada por la tradición, que ofrece su aprobación a los nuevos aspirantes. Bolaño, por su parte, actúa como figura de engarce entre ambas generaciones y como refuerzo simbólico que, con su propia experiencia, avala y autoriza una reconceptualización de los modelos de escritura “latinoamericana”. Los once escritores restantes, en aquel momento

todavía en proceso de ingreso o consolidación en el mercado internacional, van a presentar argumentos, siempre alineados bajo pautas de renovación ya preestablecidas por Bolaño, para ser admitidos como parte de la comunidad de escritores latinoamericanos reconocida a nivel internacional.

Algunos elementos merecen ser destacados. El grupo Planeta, encarnado para el caso por la fundación Lara y la editorial Seix Barral –la gran promotora y capitalizadora del *boom* en tiempos de Carlos Barral–, va a ser el proveedor de los recursos económicos necesarios para la escenificación. Muchos de los escritores convocados, como el mismo Cabrera Infante, como Volpi, Garcés y Mendoza con sus respectivos premios Biblioteca Breve (1999, 2000 y 2002), ya estaban vinculados a la editorial y al grupo previamente. Los otros, al menos a una de las grandes editoriales con sede en España. Este dato no se le pasa a Cabrera Infante cuando en el prólogo a *Palabra de América*, “Cita en Sevilla”, comenta publicaciones de los escritores convocados y señala: “(Hay que decir que las diversas editoriales son todas españolas)” (14). El lugar concreto de realización del ritual posee también su significado e importancia: la fundación Lara en Sevilla. A pesar de que, en principio, se trata de un evento cultural que compromete ante todo a la escritura latinoamericana, el evento se lleva a cabo en un espacio que responde a un actor privado, con sus naturales intereses comerciales, y en una ciudad desplazada geográficamente del lugar del enunciado hacia la metrópoli como lugar de enunciación. De este modo, la “palabra de América” que reproduce el volumen se va a pronunciar bajo un régimen de producción del orden de lo privado y desde una locación geográfica que restituye enlaces y determinaciones coloniales. Si, además, se tiene en cuenta que la mayoría de los escritores del evento no tenían su lugar de residencia en América Latina y que estaban representados por agentes de Barcelona,¹ se debe admitir que la “literatura latinoamericana” de la que pretendían dar cuenta el encuentro y el posterior volumen es en gran medida una construcción metropolitana, propia del nivel de la literatura mundial y no necesariamente en consonancia con las evoluciones de las literaturas locales.

¹ Prácticamente todos los escritores que participaron del encuentro tenían a su agente en Barcelona. Obsérvese que las variables generación y género introducen matices interesantes en el patrón. La lista es la siguiente: Guillermo Cabrera Infante (Carmen Balcells), Roberto Bolaño (en el 2004 todavía representado informalmente por Anagrama, en la actualidad por Andrew Wylie), Jorge Franco (Casanovas & Lynch), Rodrigo Fresán (Casanovas & Lynch), Santiago Gamboa (Schavelzon y Graham), Gonzalo Garcés (Schavelzon y Graham), Fernando Iwasaki (Silvia Bastos), Mario Mendoza (Schavelzon y Graham), Ignacio Padilla (Antonia Kerrigan), Edmundo Paz-Soldán (Schavelzon y Graham), Cristina Rivera Garza (desde 2015 Verónica Flores, México), Iván Thays (Schavelzon y Graham) y Jorge Volpi (Antonia Kerrigan).

A estos indicios, que reproducen la matriz productiva del *boom*, habría que añadir el insistente énfasis en la novela como género privilegiado y excluyente. Para la literatura latinoamericana mundial, no importa cuánta poesía, cuánto ensayo o cuánta narrativa breve se produzca en los dominios locales, pues la única forma que va a ser considerada “literatura” es la novela en un formato más o menos clásico, más o menos europeo, más o menos decimonónico. Así, todos los participantes del Primer Encuentro de “Autores” Latinoamericanos son conocidos ante todo como novelistas, lo que da a entender que para ser considerado “autor”, por lo pronto en el ritual llevado a cabo en Sevilla, era condición necesaria escribir y publicar novelas. Tampoco en este punto, que desde luego también reproduce ciertas pautas del *boom*, Cabrera Infante deja lugar para dudas: “para desmentir al crítico literario que enunció: ‘América, novela sin novelistas.’ Ahora era América con demasiados novelistas” (10).

Esta serie de atributos o señas de admisión, en la que con algunas excepciones coincide la mayoría de los participantes del ritual y que para las reglas de la literatura latinoamericana mundial favorece la identificación como “autor” (novelista, publicado en España en alguna editorial influyente y en el mejor de los casos reconocido con alguno de sus premios, residente fuera de América Latina y con agente acreditado en el dominio internacional), reduce el espectro de los potenciales invitados significativamente hasta quedar delimitado por los escritores, aspirantes a integrar o consolidarse en la literatura latinoamericana mundial, que ya han sido previamente seleccionados por la industria cultural de la metrópoli. Es, acaso, este recorte previo el que permite explicar las siguientes palabras del prólogo de Cabrera Infante: “Adolfo García Ortega ha convocado otros demonios al reunir a todos –o casi todos– los escritores jóvenes de América en un evento cuyo éxito literario es patente. Seix Barral reunió en Sevilla a todos o aparentemente todos los escritores jóvenes de América que escriben en español” (12). El sintagma “todos los escritores jóvenes de América”, si se ubica en el marco implícito que acabo de desglosar, sorprende menos de lo que lo hace a primera vista, pues para valer como “escritor joven de América”, en el marco internacional en el que tuvo lugar el evento, se debe cumplir con la serie de condiciones habilitantes que ya he expuesto. Solo visto de este modo no extraña que, para Cabrera Infante, “todos” los escritores jóvenes de América sean once y que, de esos once, solo una sea mujer.

Al otro lado, frente a los escritores que se sucedieron con sus exposiciones, se encontraban los periodistas culturales españoles. Cabrera Infante, retoma esta información en su prólogo y reproduce, en los siguientes términos, una nota al respecto aparecida en *El Diario de Sevilla*: “*Sevilla*. El Encuentro de Autores Latinoamericanos, promovido por la editorial Seix-Barral y celebrado en la sede de la Fundación Lara, se clausuró ayer con un interesante careo’ –careo era el

nombre correcto para el evento— ‘entre escritores del otro lado del charco y responsables de los suplementos especializados de información cultural’” (13). La participación de los periodistas, en principio, puede ser explicada por razones publicitarias: van a ser ellos los responsables de dar a conocer entre un público más amplio los debates llevados a cabo en el evento. Al mismo tiempo, sin embargo, habría que considerar el término “careo” con el que tanto la nota del periódico como Cabrera Infante caracterizan la interacción entre público y expositores. Los periodistas españoles, si se le asigna cierta densidad semántica al término “careo”, parecen haber asistido al evento con una postura o representación relativa al objeto cultural en cuestión que debía ser desmitificada por los expositores; se trataba, se deduce, de rebatir sus preconcepciones en relación con la literatura latinoamericana. Para eso, para corregir una imagen falsa o anquilosada de la literatura latinoamericana entre los periodistas españoles fue montado el encuentro. Una pregunta oportuna, y acaso natural, con la que se podría seguir es por qué la literatura latinoamericana le tiene que dar explicaciones al periodismo español. Desde ya que hay razones comerciales comprometidas y que los escritores invitados quisieron informar sobre un “giro” o “recambio” en la literatura de América Latina, pero ante todo habría que considerar que la construcción de un escenario y de un “careo” de este tipo responden, en realidad, a las dinámicas propias del dominio de la literatura latinoamericana mundial. Las explicaciones que fueron a ofrecer los escritores se corresponde no exactamente con los avatares de las literaturas locales sino con la mucho más necesitada de negociaciones y condicionada por demandas exógenas del nivel mundial. Los escritores, visto de este punto de vista, no fueron exactamente a informar sobre la situación de la literatura en América Latina sino sobre lo que el periodismo cultural y el público internacionales pueden esperar de la fracción que va a entrar —o que aspira a hacerlo— en circulación mundial.

Ahora bien, ¿cuál fue el núcleo temático del encuentro y sobre qué versaron las exposiciones? En la línea que ya habían inaugurado algunos años atrás El crack y McOndo, los participantes dieron cuenta de la evolución de la literatura latinoamericana reciente y, en general, reclamaron para sí la posibilidad de apartarse del paradigma del realismo mágico como estética oficial de América Latina. Este reclamo, compartido por todos los expositores, es el que le asignó al evento un carácter polémico. Frente a la representación anquilosada que supone que los escritores latinoamericanos apelan o deben apelar al color local como marca distintiva de su universo literario, los escritores reunidos en Sevilla argumentaron en favor de una escritura despegada de esa y de cualquier otra prescripción. Su distanciamiento de la norma marcada por consignas identitarias y el alegato en favor de una pertenencia a la literatura universal sin adjetivaciones nacionales o regionales se manifiesta, además, en la práctica escrituraria

concreta que estos escritores ya habían comenzado a divulgar desde mediados de los años 90 y que insistía en situar sus relatos fuera de escenarios latinoamericanos “típicos” o pintorescos, ya sean estos lugares identificables como empíricamente fuera del subcontinente o susceptibles de ser caracterizados como lugares genéricos o no-lugares, según la terminología de Marc Augé. Fernando Iwasaki, por ejemplo, hizo referencia a este tipo de desplazamiento en los siguientes términos:

Los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla tienen excelentes novelas ambientadas en Suiza, Francia y Alemania; el boliviano Edmundo Paz Soldán es autor de una obra que transcurre en el campus de Madison; el peruano Iván Thays construye en Busardo su propio territorio literario y mediterráneo; el colombiano Santiago Gamboa nos demuestra en *Los impostores* que “siempre nos quedará Pekín”; y el chileno Roberto Bolaño lo mismo ambienta sus novelas en París o el Distrito Federal mexicano, escenario de la fastuosa *Mantra* de Rodrigo Fresán, quien ahora mismo persigue a sus personajes por los jardines de Kensington. ¿Y qué decir de las ficciones japonesas de Mario Bellatín o de los paraísos magrebies de Ruy Sánchez, por no hablar de los desterrados italianos del ecuatoriano Leonardo Valencia, de las intrigas saharianas del argentino Alfredo Taján, o del esperpento español del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez? (120)

Pero quien pretendió ir al meollo de la cuestión es Jorge Volpi. La ubicación de un relato en un escenario “característico” o en uno no asociado con América Latina, al menos directamente, en realidad debería ser comprendida como una cuestión de acabado, pues en el fondo de lo que se trata es de una apuesta por la tradición cosmopolita, por oposición a una de corte nativista. Los escritores “jóvenes” de Sevilla vienen, así, a confrontar el imaginario que Volpi denomina “nacionalista” –aunque tal vez podríamos decir “regionalista”– para reclamar un lugar entre las filas del cosmopolitismo universal. Según Volpi articula su exposición, este posicionamiento debe ser defendido frente a la crítica académica latinoamericanista, encarnada en su exposición por un profesor ficticio de nombre Ignatius Berry. Su alegato del cosmopolitismo lo conduce a recordar afirmativamente que “los mejores escritores latinoamericanos han pertenecido siempre, casi sin excepciones, al grupo de los ‘cosmopolitas’” (“El fin...” 218) sin dejar de señalar que la contienda no es nueva sino que “en América Latina siempre han coexistido estos dos bandos irreconciliables: los ‘nacionalistas’ y los ‘cosmopolitas’” (216).

Ahora bien, un pequeño ejercicio de reubicación de las exposiciones en la situación localizada en la que efectivamente tuvieron lugar –en Sevilla, en la fundación Lara, frente a periodistas españoles– permite comprender más acabadamente quién es en realidad el interlocutor ideal y cuál era la finalidad más inmediata del ritual. Los escritores de Sevilla estaban en el encuentro para tomar el relevo en la literatura latinoamericana mundial, esto es, para, bajo tutelaje de

Seix Barral/Planeta, inscribirse en la estela del *boom* bajo consignas actualizadas. El interlocutor al que buscaban interpelar, representado por los periodistas, era el consumidor internacional, por lo pronto español, habituado a pautas estéticas acuñadas durante el apogeo de García Márquez y Vargas Llosa durante los años 60 y al que ahora se le estaba proponiendo una renovación del pacto. La “polémica”, lejos de estar dirigida a desestructurar a alguna crítica latinoamericanista, debe ser entendida como un acto público con el que se busca llamar la atención y producir condiciones favorables para una reconfiguración del horizonte de expectativas de la literatura latinoamericana mundial que, con la oferta de los epígonos del *boom* de los años 80 –la de Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, etc.–, había ingresado en un bucle de agotamiento. En otras palabras, la apuesta por el cosmopolitismo o por la liberación de constricciones regionalistas en realidad debe ser considerada como un recurso para superar tal empantanamiento y liberar vetas de mercado alternativas.

Esta “polémica”, vale aclarar, no responde a la evolución o a las necesidades de los escenarios latinoamericanos locales. El debate cosmopolitismo/regionalismo, como recuerda Volpi, no es nada novedoso y, por eso mismo, poco tiene que ver con la actualidad de las literaturas locales de América Latina, aunque sí –como veremos– mucho con la proyección de América Latina hacia el mundo o más estrictamente con la literatura latinoamericana mundial.

La tradición cosmopolita en América Latina –si se la quiere caracterizar de tal modo– ha dicho lo suyo y nadie duda de su aporte tanto al corpus más específico como a la literatura universal. Por esta razón, no necesita que hoy en día alguien abogue por ella. Como ha recordado recientemente Christopher Domínguez en abierta polémica con los escritores de *El crack*, la escritura desprovista de color local se encuentra presente en toda la historia de la literatura latinoamericana, pero nunca ha requerido presentar alegatos sensacionalistas o desatar polémicas: “Me hubiera bastado con decir que *Farabeuf, o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo, nada tiene que ver con México pero el autor de una de nuestras grandes novelas, un verdadero moderno, no se preocupaba por esas tarugadas”. Aunque cierta zona importante de la demanda internacional tal vez no le haya dado una buena acogida, o no tan buena como al regionalismo magicorrealista de García Márquez y luego al de Isabel Allende, el cosmopolitismo latinoamericano no es de ningún modo una invención reciente y tampoco está en el centro de los debates en las tramas locales del subcontinente.

Para comprender mejor el ritual de Sevilla, por lo tanto, conviene ubicarlo en el circuito de producción de literatura latinoamericana mundial donde el paradigma del realismo mágico, ya entrado el siglo XXI, parecía agotado y condenado a una lenta agonía mediante repetición. El grupo Planeta, en colaboración con otros actores calificados del escenario internacional, asume, entonces, como

causa propia una renovación del mercado y una actualización de las pautas de recepción. Los escritores reclutados, en tanto “jóvenes” aspirantes a encarnar el relevo, por su parte, van a escenificar el intento de reconfiguración del mercado en términos de “ruptura” con la tradición “regionalista” y en favor de los postulados del “cosmopolitismo”.

Al margen de que, como señala Sarah Brouillette,² este “cosmopolitismo” está en sintonía con el proceso contemporáneo de reconfiguración geopolítica global, lo que me interesa señalar es que la “polémica” reproduce patrones que ya estaban presentes en las clásicas discusiones entre Julio Cortázar y José María Arguedas, David Viñas y Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa y José María Arguedas (cfr., por ejemplo, Moraña *Arguedas/Vargas Llosa*) y tiene que ver con las tensiones naturales que se generan durante el proceso de inscripción de las literaturas periféricas en las corrientes de la literatura mundial, porque, en realidad, lo que sucede, como bien ha argumentado Antonio Candido, es que tanto una codificación como la otra solo pueden surgir de realidades colonizadas económica, política y culturalmente. Tanto el “cosmopolitismo” como el “regionalismo” toman como punto de referencia la realidad dominante a la que no dejan de apuntar como consumidor y evaluador privilegiado. El horizonte de expectativas de la metrópoli, puesto que los mercados locales presentan carencias estructurales severas, es el marco de referencia al que responden las literaturas colonizadas. Esta dependencia de la metrópoli, de acuerdo con Candido, debe ser entendida como “retraso”:

Retraso que estimula la copia servil de todo cuanto la moda de los países adelantados ofrece, además de seducir a los escritores con la migración, exterior e interior. Retraso que propone lo que hay de más peculiar en la realidad local, insinuando un regionalismo que, al parecer afirmación de la identidad nacional, puede ser en verdad un modo insospechado de ofrecer a la sensibilidad europea el exotismo que ella deseaba, como distracción; y que así se vuelve forma más aguda de dependencia que la independencia. Desde la perspectiva actual, parece que las dos tendencias son solidarias y nacen de la misma situación de retraso o subdesarrollo. (349)

De aquí se concluye, si se le da crédito a Candido, que el ritual llevado a cabo en Sevilla, y en consideración de su localización geográfica y del actor proveedor de infraestructura y recursos económicos, donde los escritores enarbolaron la bandera del cosmopolitismo, pero no la de una escritura soberana, liberada *en ningún aspecto* del punto de referencia eurocéntrico, fue, en última instancia, también –o por lo pronto– un acto de confirmación de las viejas ataduras coloniales.

² “In effect, in a double movement, contemporary writers are successfully marketed through their inscription in a lengthy cosmopolitan tradition, and, meanwhile, this constructed tradition, in supporting the image of an inevitably networked globalized world, is inseparable from the power of global capital” (94).

8 Textos

Ya he adelantado la hipótesis que sugiere que los textos de la literatura mundial, por razones que comprometen el potencial de ventas y por extensión toda la cadena productiva, deben respetar la *pauta de traductibilidad*, esto es, que un texto con aspiraciones a insertarse, hoy, en el corpus de la literatura mundial debe ser, ante todo, relativamente transparente y no presentar mayor riesgo formal que el que aceptaría un lector promedio formado en una tradición cultural exógena. Esta condición formal, al favorecer la traducción, ya sea lingüística o simplemente cultural, es lo que marca a un texto como apto para entrar en el circuito de la circulación internacional. Articulada con los postulados de Candido con los que he concluido el apartado anterior, esta hipótesis daría como resultado que, para que un texto pueda ser asimilado por la literatura latinoamericana mundial, no importa si está formulado en las claves clásicas del exotismo o el cosmopolitismo –finalmente, ambas serían expresiones colonizadas o dependientes– sino, antes, que esté centrado en la dimensión del contenido o informativa. Un texto de la literatura mundial, ante todo, comunica. Ante todo, informa.¹ En un segundo movimiento, eventualmente y siempre que no exista perjuicio de la premisa comunicativa, es admisible cierta experimentación en el nivel más estrictamente formal. Bien se puede suponer con Brouillette que en la actualidad un texto “cosmopolita”, al constatar el orden liberal dominante, va a tener mejores posibilidades de acogida en la literatura mundial; creo, sin embargo, que lo primero que se le pide a un texto no es exactamente que respete la premisa multiculturalista de una comunidad imaginada mundial, sino que, por excesiva complejidad o experimentación, no ponga en riesgo el sistema de producción. La anacrónica “polémica” cosmopolitismo/regionalismo, por lo tanto, debe ser ubicada hoy en el marco de la literatura mundial, un territorio donde, en principio, toda variación en términos de contenido es posible, siempre y cuando no se atente contra el potencial de ventas o siquiera se lo ponga mayormente a prueba. Según este planteo, un texto de la literatura mundial actual puede ser exotista o cosmopolita, pero jamás

1 A partir del modelo clásico diseñado por Roman Jakobson para explicar la función poética como competencia de la lingüística, se podría argumentar que la literatura concebida en función de una traducción ágil estaría ubicando el énfasis en el contexto, es decir, que se caracterizaría por aligerar la función poética o el acento en el mensaje para activar un mecanismo centrado en una referencialidad susceptible de ser actualizada rápidamente y sin mayores conflictos en diferentes lenguas.

excesivamente complejo o experimental.² Este riesgo –como voy a tratar de demostrar en el capítulo IV– va a quedar reservado para las literaturas locales.

En el 2003 César Aira publicó una nota dedicada al *best seller* definido como “el libro, generalmente en forma de novela, hecho con vistas al consumo de un público inmediato”. Después de repasar algunos aspectos de *El nombre de la rosa*, “un genuino *best seller* del principio al fin”, Aira concluía con la siguiente reflexión:

Con lo que podemos terminar denunciando otro equívoco frecuente, el de quienes afirman que el *best seller* es un atentado contra la cultura. Todo lo contrario. Leyéndolos se aprende de historia, de economía, de política, de geografía, siempre a elección y en forma entretenida y variada. Mientras que leyendo genuina literatura no se adquiere más que cultura literaria, que es la más inefectiva de todas.

El *best seller*, el libro orientado en primer término al mercado, puede ser, entonces, definido por oposición a la “literatura genuina” o, como de modo más estricto propone Aira en otros pasajes, a la “literatura” a secas, entendida como “una actividad minoritaria” y, fundamentalmente, como “experimentación”. Mientras que el primero ofrece ante todo información de manera relativamente didáctica, la

2 Un planteo similar ofrece Pablo Sánchez cuando anota que “Muchos de los nuevos narradores que publican o han publicado en editoriales españolas se muestran, siguiendo el ejemplo de Bolaño, muy críticos con el realismo mágico epigonal de Isabel Allende y similares. Pero esa no es, probablemente, la clave de la nueva poética de esos narradores, ni la clave de su actual atractivo para los editores españoles. Esa clave habría que buscarla en otros aspectos: la ausencia de radicalismo ideológico, por ejemplo, o el desinterés por la experimentación formal y la complejidad anticomercial del texto. Pero también habría que ser cautos en ese punto: aunque el mercado los sitúe en la misma mesa de novedades librerías, no parece fácil aglutinar a un autor como Mario Bellatin con Santiago Gamboa, por ejemplo” (“Un debate...” 26). Tim Parks, en sintonía con estos argumentos, observa que, con la creciente transnacionalización de los mercados del libro de los años 60 a los 90, la novela, en términos generales, sin declinación nacional o regional alguna, ha perdido en densidad formal. Véase su capítulo “The Dull New Global Novel” donde sostiene que “From the moment an author perceives his ultimate audience as international rather than national, the nature of his writing is bound to change. In particular one notes a tendency to remove obstacles to international comprehension. Writing in the 1960s, intensely engaged with his own culture and its complex politics, Hugo Claus apparently did not care that his novels would require a special effort on the reader’s and above all the translator’s part if they were to be understood outside his native Belgium. In sharp contrast, contemporary authors like the Norwegian Per Petterson, the Dutch Gerbrand Bakker, or the Italian Alessandro Baricco, offer us works that require no such knowledge or effort, nor offer the rewards that such effort will bring. More importantly the language is kept simple. Kazuo Ishiguro has spoken of the importance of avoiding word play and allusion to make things easy for the translator” (27). Subrayo la referencia a este último escritor por la importancia que va a tener para el catálogo de Anagrama.

segunda se proyecta, en una suerte de recursividad, sobre sí misma para indagar sus propios procedimientos, su tradición, su herencia y sus posibilidades, esto es, para contribuir a la “inefectiva” cultura literaria. El libro de la literatura mundial, al estar determinado por las condiciones particulares de su producción, tiende a emular el *best seller*, al menos, o en el mejor de los casos, en su variante conocida como el “*best seller* culto”. Lo que de modo comprensible sí quedaría fuera de su rango de posibilidades es perder de vista el potencial de ventas.

También Roberto Bolaño, en su –breve y poco atendida– intervención fallida³ en el encuentro de Sevilla, toca algunos aspectos del vínculo entre literatura y mercado. Entre otras cosas, anotó: “¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. Por ejemplo: Macedonio Fernández no vende” (18). Junto a Macedonio Fernández, bien se podrían mencionar a Haroldo de Campos con sus *galáxias* (1984), a Juan Emar, a Mario Levrero con su *La novela luminosa* (2005), a Juan Luis Martínez con *La nueva novela* (1985) y a tantos otros escritores y escritoras latinoamericanos que jamás se han preocupado por el dato, acaso trivial, de dónde está ambientado un relato y que han optado por llevar al límite las posibilidades de experimentación formal que incluso la novela puede ofrecer. Esta escritura, la de la ruptura, según términos de Bolaño, la de la experimentación, según los de Aira, o la soberana, podríamos agregar en línea con los de Candido, es justamente la que no ingresa –no puede ingresar– en las “polémicas” de la literatura mundial, simplemente porque “no vende”. El problema, si se siguen los argumentos de Aira, es que, al quedar excluida del debate esta zona de la producción, lo que se está excluyendo es, al fin y al cabo, la literatura. Y también, precisamente, lo que se elude es la polémica sin comillas. Este procedimiento de eludir la discusión que corresponde y en su lugar escenificar una “polémica” centrada en la vieja dicotomía cosmopolitismo/regionalismo, opera como un dique de contención para evitar derivas que problematizarían el orden de la literatura mundial, pues a un escritor aspirante a ingresar en su corpus lo único que en realidad se le estaría pidiendo es que no atente contra la lógica modélica del *best seller*, en el mejor de los casos, culto.

A propósito de la demanda internacional, Ena Lucía Portela escribió:

³ Por razones vinculadas al estado avanzado de su enfermedad, Bolaño viajó al encuentro de Sevilla sin terminar el texto que tenía previsto leer: “Sevilla me mata”. En su lugar leyó “Los mitos de Cthulhu”, que había redactado con anterioridad para otra conferencia. Los dos, finalmente, aparecen recogidos en *Palabra de América*.

no me entiendo bien con algunos estudiosos o editores extranjeros –no con todos, por suerte– que con alma de turistas y pensamientos turísticos, cazadores de lo pintoresco y el color local, de vez en cuando se aparecen y le disparan a uno, sin más ni más, a quemarropa, unas kilométricas y pomposas filípicas acerca de un ente misterioso sobre el que urge emborronar papel –el poco que hay– y que se llama “la realidad cubana”. No escuchan, ¿para qué? Son expertos en el tema y hasta en la forma que el tema debe adoptar –sobre la forma volveré–, no por gusto estudiaron en universidades europeas y norteamericanas. Y en nuestra bella islita no falta quien les siga la rima, vamos, que a todo el mundo (o casi) le gusta viajar sin pagar un quilo, publicar en “los países”, jugar a los famosos, a los espacios protagónicos en el cacareado “renacimiento” de nuestras letras.

–Lo que se vende es “la realidad cubana” –me han dicho y las comillas siguen siendo mías. (73)

Esta representación de cuáles son los términos en los que se expresa la demanda internacional sería mal comprendida si se la tradujese bajo las clásicas convenciones del exotismo. “Estudiosos y editores extranjeros” lo que piden es “realidad cubana”, esto es, información, y más precisamente un tipo de información expuesta ante todo de manera transparente o legible para un público curioso, pero no del todo iniciado. Continúa Portela: “En mi caso sucede que, por más que me esfuerzo, no logro escribir lo que ellos quieren ni como ellos quieren. La fórmula es muy simple: ‘realidad cubana’ y lectura fácil. Historias tremebundas, patéticas o payasas, de un sensacionalismo barato, sin juegos, sin trampas, sin experimentación, inscritas en lo más preclaro de la tradición taína” (74). Creo que la fórmula que comenta Portela, en realidad, posee un énfasis en la lectura fácil, en el “sin experimentación”, esto es, que, para decirlo con palabras de Bolaño, los “estudiosos y editores extranjeros” lo que ante todo le piden es que no incurra en la ruptura de un Macedonio Fernández. Lo piden –aclaremos– por razones prácticas y justificadas, porque la traducción es un proceso costoso y porque los lectores, por los que pretenden hablar, comprensiblemente, poseen competencias limitadas en lo que refiere al acceso a codificaciones culturales “ajenas”.

Este respeto de la *pauta de traductibilidad*, es decir, el consenso en torno a los límites que la comunicabilidad le impone a la experimentación, va a ser, entonces, lo que permite ubicar en una línea continua a Vargas Llosa con Isabel Allende y, más tarde, con sus desplantes siempre más o menos de superficie, a los escritores de Sevilla y a otros más que, recientemente, han logrado conseguir una participación en la literatura (latinoamericana) mundial como Juan Gabriel

Vásquez⁴ y Valeria Luiselli.⁵ Lo que discutieron los escritores de Sevilla, y antes El crack y McOndo, no pertenece tanto al orden de la literatura sino al de la industria cultural internacional, fueron a discutirle a Isabel Allende su lugar privilegiado, y para ellos inmerecido, en la literatura mundial. Fueron a discutir ese lugar y no procedimientos, no el estatus de la novela, no, en breve, qué es o puede ser la literatura. Veamos con mayor atención un caso que puede ilustrar el proceso de elaboración de un texto en función de la literatura mundial bajo argumentos de experimentación que, sin embargo, disimulan un respeto incondicional de la pauta de traductibilidad.

La exaltación de los “riesgos formales” es un método recurrente para promover un libro. También los escritores de Sevilla hicieron un alegato de ellos, en el evento, pero también antes y después: “Frente a la plaga de novelas banales que nos invade es necesario combatir por la novela compleja, aquella que no se rinde a la imitación, que desafía las convenciones, que busca superarse a sí misma” (Volpi “De parásitos...” 37). Sin embargo, si se considera la continuidad antes expuesta, la que va de Vargas Llosa a Isabel Allende, se comprende mejor cuál es el punto de referencia para medir la “complejidad” en la literatura mundial. Allende, según argumentos ya altamente transitados, incurrió en un ejercicio de reproducción mimética y deslucida de las (mejores) convenciones del realismo mágico. Los escritores emergentes de la literatura latinoamericana mundial van a tomar –de modo ciertamente equívoco– esa referencia como vara y no –por razones lógicas– las poéticas que “no venden”. Desde este punto de vista, sería admisible que el riesgo formal, la experimentación o complejidad, de un

⁴ Para un estudio acerca de los mecanismos comprometidos en la construcción de Vásquez como literatura mundial, véase Müller “Juan Gabriel Vásquez...”.

⁵ Ya he mencionado a Andrés Neuman como un escritor, primero, reconocido con el Premio Alfaguara y, luego, con un evento universitario, lo que estaría evidenciando una evolución hacia comportamientos heterónomos de ciertos sectores académicos. El texto premiado por Alfaguara fue *El viajero del siglo* (2009) y puede ser fácilmente encuadrado en el marco de la más reciente literatura (latinoamericana) mundial como, de hecho, lo postula Gioconda Marún en su estudio. En referencia a su poética, no obstante, Tim Parks sostiene lo siguiente: “Neuman [...] sets his work [*El viajero*] in the early part of the nineteenth century somewhere in Germany (neither date or place are exactly defined), where a mysterious traveler falls to frequenting the cultural salon of a rich family and deploys his wit to seduce a local and highly intellectual beauty. The register is high, the lexical range considerable, the style extravagantly articulated and playfully pompous; but the knowledge it asks of its reader is all book knowledge, general history, a vague awareness of what a high prose style once was. There is no appeal to anything writer and reader know and share in the here and now, though we do get some softly eroticized, politically correct enthusiasm for internationalism” (86).

libro como *En busca de Klingsor* (1999) sea presentado como “alto”. Comparado con textos más radicales y, por ello, imposibilitados de recibir mayor atención internacional –pongamos, por caso, el contemporáneo *La novela luminosa*⁶–, sin embargo, esa petición de principio pierde todo sustento.

En *En busca de Klingsor* recibió el revitalizado Premio Biblioteca Breve de Novela en 1999 y fue traducido a numerosos idiomas.⁷ De donde se extrae que, con ese libro, Volpi, en primer término, consiguió respetar exitosamente la pauta de traductibilidad, pero también que, a pesar de sus desplantes en contra del exotismo, puede ser perfectamente inscripto en la tradición que va del *boom* a Isabel Allende. En cualquiera de los tres casos, la acogida internacional fue siempre positiva y considerable. Así, la ironía de Bolaño incluida póstumamente en *Palabra de América* se convierte en un paradójico llamado de atención que hasta el momento parece haber pasado desapercibido. En “Los mitos de Cthulhu” escribió:

La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas (yo puedo nombrar veinte idiomas, pero a partir del idioma número 25 empiezo a tener problemas, no porque crea que el idioma número 26 no existe sino porque me cuesta imaginar una industria editorial y unos lectores birmanos temblando de emoción con los avatares mágico-realistas de Eva Luna)... (34)

Puesto que títulos como *En busca de Klingsor* no han sido traducidos a menos idiomas que *Eva Luna*, a pesar –si se quiere– de la variación (meramente de superficie) que va del exotismo al tan exaltado “cosmopolitismo” o desarraigo del primero, se llega a la conclusión de que los “avatares mágico-realistas” hoy pueden ser fácilmente sustituidos por alguna intriga en la Alemania nazi sin que ello implique algún tipo de perjuicio en los índices de circulación internacional.⁸ En cualquier caso, lo que no estaría en cuestión es la facultad comunicativa del texto y su transparencia expositiva, tanto en vistas del lector potencial como del traductor.

Pero creo que la mejor manera de ubicar *En busca de Klingsor* en la cartografía de la literatura (latinoamericana) mundial es por analogía. Una analogía que tiene la ventaja de resumir argumentos ya expuestos y que lo único que hace es conectar afirmaciones explícitas de algunos actores

⁶ Si bien *La novela luminosa* fue publicado, en su primera edición, por Alfaguara de Uruguay y, en una segunda, por Mondadori en Barcelona, hasta el momento no se registran más traducciones a otras lenguas que al italiano.

⁷ Según algunas fuentes, a más de veinte (Villagrán Ruíz). El índice Translatonium de la UNESCO, por su parte, arroja trece resultados.

⁸ Para un estudio del nacionalsocialismo como patrimonio “mundial”, véase Hoyos *Beyond Bolaño*.

comprometidos con el éxito de la novela, pero también porque el mismo texto funciona por analogía. En el ensayo “De parásitos, mutaciones y plagas”, Volpi escribió que “En vez de arriesgarse a explorar nuevas sendas, numerosos autores, auspiciados por sus editores, se conforman con seguir esquemas preestablecidos que les garantizan grandes tirajes y fama inmediata” (36). Los grandes tirajes y la fama inmediata conseguidos por Volpi los debe, podemos deducir, a su reproducción de esquemas preestablecidos, no ya mágico-realistas, eso está claro, pero sí los de *El nombre de la rosa*, es decir, en cualquier caso, como ha escrito Aira, los de “un genuino best seller [de la literatura mundial] del principio al fin”.

Esta analogía, más allá de lo que refiere al éxito de ventas, fue señalada en su momento por el jurado del Premio Biblioteca Breve, en particular por Susana Fortés, y que el mismo Volpi no ha desmentido.⁹ En algunos trabajos, Volpi se ha esforzado por establecer una diferencia entre *El nombre de la rosa* y el *best seller* en su formato más llano:

De las miles de novelas que se publican cada año, sólo unas cuantas rebasan el umbral que las convierte en *best sellers*. Cuando ello ocurre, la resonancia de sus *memes* se expande como una plaga, independientemente de su valor artístico. Este proceso ha dado vida a obras más o menos relevantes, como *El nombre de la rosa* o *Harry Potter*, así como a engaños de la magnitud de *El código Da Vinci*. Las razones que permiten éxitos de ventas semejantes son complejas –el mercado es un sistema no-lineal, imprevisible– y por ello no pueden repetirse con facilidad. (“De parásitos...” 31)

Para Aira, y diría que para la literatura mundial, está distinción es de acabado, nada que comprometa, realmente, las premisas del *best seller*: un libro, generalmente en forma de novela, hecho con vistas al consumo inmediato de un público internacional, es decir, con énfasis en el contenido y en la transparencia. En todo caso, como ya he sugerido, se podría introducir la variante – a mi entender sin mayor significado– *best seller* culto, es decir, el formato

⁹ Reproduzco al respecto un pasaje de una entrevista realizada por Pablo Gámez: “¿Cómo ha reaccionado ante comentarios como el de Susana Fortés, quien ha trazado ciertas comparaciones de su novela con ‘El nombre de la rosa’, de Umberto Eco?”

– Desde su comentario se ha hablado sobre este asunto. Es algo que yo no tenía claro en el momento que empecé a escribir *En busca de Klingsor*. Lo que sí es cierto es que *El nombre de la rosa* fue una novela muy importante de mi adolescencia. Mis orígenes son italianos y fue una novela que llegó muy pronto a mi biblioteca, mucho antes de que se convirtiera en un éxito mundial. Ciertamente Eco me deslumbró por su capacidad de tratar temas tan profundos, cercanos a la gran tradición literaria y, al mismo tiempo, me deslumbró que lo hiciera por medio de un esquema de novela de género, en ese caso de novela de detectives”.

ideal de la literatura mundial,¹⁰ pero, aun así, la pauta de traductibilidad y la orientación al público, para el caso, internacional, no estaría en cuestión.

Al respecto de la orientación al público, el mismo Volpi admite que “Si un escritor aspira a tener lectores, a veces no tiene otro remedio que incluir elementos de intriga, historia o fantasía en sus relatos” (“De parásitos...” 35). Elementos que, por cierto, no escasean ni en *Eva Luna* ni en *En busca de Klingsor*. Y en cuanto a la traductibilidad, habría que considerar que la pretendida “complejidad” de los relatos cosmopolitas de la literatura latinoamericana mundial se resuelve más bien en el nivel del contenido, que tienden a la incorporación de saberes cultos (por regla general, de acuerdo con los paradigmas europeos) y a un tratamiento en clave didáctica, pero que esto en ningún caso afecta la transparencia del texto y su traductibilidad. Al respecto, y también a partir del paralelismo *El nombre de la rosa/En busca de Klingsor*, Ezequiel de Rosso anota:

Es coherente así que las referencias a la “cultura” sean explícitas. Se trata aquí menos de construir un lector “académico”, que de transformar a la academia en un lugar “amable”, pasible de aportar saberes a una narración “bien contada”. Por eso las teorías y saberes más curiosos deben explicitarse, por eso si hay una referencia literaria ésta debe ser explícita. Así, esa voluntad de traducción de saberes resulta universalizante. De ahí que, salvo en contadas ocasiones, se imponga el respeto para tratar esos saberes. De ahí también que la prosa que permea estos relatos sea llana, sin particularismos, propia del “territorio de la Mancha”. De ahí, por fin, que estos relatos encuentren en los géneros populares (particularmente la novela policial) el modo privilegiado de articular sus tramas. (123)

10 El *best seller* culto sería una solución superadora de la tensión entre el ciclo de producción corto y el largo. Sería particularmente funcional a las dinámicas de la literatura mundial porque, al producir un retorno rápido y suficiente, permitiría mantener en funcionamiento su costosa cadena productiva y, al mismo tiempo, al contener trazos que exceden los límites de la literatura de entretenimiento, puede negociar con zonas del polo más autónomo cierto valor simbólico. A propósito del vínculo entre literatura “cultura” y *best seller* en el dominio de la literatura mundial, Anadelí Bencomo anota que “La novela global y su correspondiente estilo internacional caracterizado por ficciones ancladas preferentemente en tramas que giran alrededor de un enigma a resolver, o sobre las vicisitudes privadas y patéticas del protagonista individual, contadas a partir de un lenguaje chato y estandarizado que no remonta a realizaciones discursivas singulares o estilos narrativos particulares, termina lastimosamente cortejando las fórmulas predecibles del *bestseller*. Por tanto, la distancia que dentro de la literatura moderna del siglo XX se daba entre las obras literarias de consumo masivo y las de aliento más afanosamente literario, deja de figurarse como espacio infranqueable dentro de las categorías favorecidas por una industria editorial que identifica al éxito de venta como uno de los criterios de validación de la calidad de una obra y/o de un autor” (“Geopolíticas...” 44).

Al margen de los decisivos factores extraliterarios, sería este lenguaje llano, “pretraducido”, sumado al formato, finalmente, convencional de novela y al carácter didáctico con el que se exponen los “saberes científicos” lo que le ha asegurado a *En busca de Klingsor* el éxito como texto de la literatura latinoamericana mundial, no –como propone Volpi– el carácter azaroso que se le puede atribuir al mercado literario. Sobre el éxito de traducción, lo cual ya vale como un indicador de la traductibilidad del texto, ya he hecho un comentario. En el caso de Alemania, *En busca de Klingsor* fue publicado, originalmente, por la editorial Klett-Cotta, y, después, por btb Verlag, del grupo Bertelsmann. Antes de que los derechos de traducción fueran adquiridos por Klett-Cotta, hubo un período en el que, por repercusión de la concesión del Premio Biblioteca Breve que en su momento había catapultado al mercado internacional nada menos que al futuro Premio Nobel Vargas Llosa, diferentes editoriales –las que están en condiciones de hacerlo– entraron en competencia por hacerse con ellos. Con fecha 18.05.99 la influyente mediadora Michi Strausfeld redactó un informe de lectura, positivo, para la editorial Suhrkamp donde, junto con el habitual resumen del argumento de la novela y la esperable referencia al reconocimiento con el Premio Biblioteca Breve, se realizan varias apreciaciones interesantes. Destaco el siguiente pasaje:

Natürlich ist es ein langer Roman – 440 Seiten. Und da es sich um ein literarisches Werk handelt, ist es sehr viel schwerer, die Verkaufschancen einzukalkulieren. Das Thema ist unerhört, eine wirkliche Novität... aber ob es „Im Namen der Rose“ werden kann??? Dann wäre die Entscheidung ja leicht!

Ich habe den Autor gebeten, doch bei seinem Besuch in Mexiko herauszufinden, ob es wirklich eine Subvention für die Übersetzung geben kann (man plant ja eine Art Inter Naciones in Mexiko), denn das würde die Kosten doch sehr reduzieren.

Warum nur gibt es in Deutschland keine staatlichen Subventionen für die Übersetzung wichtiger Bücher wie in Frankreich? Das sollte Herr Neumann schleugnist einführen! (3)¹¹

Sobre posibles problemas de traducción, no hay en el informe referencia alguna. En su lugar, lo que se encuentra es un comentario, de todas maneras vinculado, sobre la extensión: 440 páginas. Se trata de una novela larga, remarca la lectora.

11 “Sin duda se trata de una novela extensa –440 páginas–. Y, puesto que se trata de una obra literaria, sería muy difícil de calcular las posibilidades de venta. El tema es insólito, una verdadera novedad... pero si puede convertirse en ‘En nombre de la rosa’???, ¡entonces la decisión sería muy fácil!

Yo le he pedido al autor que averigüe durante su viaje a México si podría solicitarse una subvención para la traducción (se está por lanzar una especie de Inter Naciones en México). Algo así reduciría mucho los costos.

¿Por qué no hay en Alemania un fondo para traducciones de libros importantes como lo hay en Francia? ¡El señor Neumann tendría que introducirlo de inmediato!” [la traducción es mía].

Esto, implícitamente, lo que sugiere es que la traducción de la novela implica costos considerables, pero no necesariamente dificultades técnicas. A esto sigue una reflexión sobre la inexistencia de subvenciones estatales que acá no tiene mayor importancia. Lo que resulta más interesante es que, a partir del paralelismo con *El nombre de la rosa* establecido por Susana Fortés, lo que entra en consideración son “las chances de ventas” [Verkaufschancen]. El cálculo sugerido es que, si efectivamente *En busca de Klingsor* es un nuevo *El nombre de la rosa*, entonces, ese costo de traducción, puramente económico, no debería despertar mayor preocupación. La sugerencia a favor de la adquisición de los derechos de traducción, por lo tanto, se funda en varios factores, por lo pronto: 1. En el antecedente del Premio Biblioteca Breve, lo que remite directamente al *boom*. 2. En el prestigio y credibilidad de los miembros del jurado, también vinculados al *boom*, como Cabrera Infante o a España, como el lugar geográfico desde donde se lo enunció. 3. En los paralelismos, potencialmente también de ventas, con *El nombre de la rosa*. En resumen: *En busca de Klingsor* es un texto que merece ser traducido, puesto en circulación y asimilado en la literatura mundial, porque, al margen de que no presenta ninguna resistencia formal, se inscribe en la estela tanto del *boom* como en la de un *best seller* (culto) como lo es *El nombre de la rosa*.

De aquí concluyo –a riesgo de ser repetitivo– que la literatura latinoamericana mundial se caracteriza por la reproducción de patrones de éxito fundados en la función comunicativa o referencial de un texto, en la transmisión de información independientemente de si esta información pueda ser considerada exótica o cosmopolita. En otro contexto, Eduardo Milán ha escrito las siguientes palabras, palabras que, con leves modificaciones, no dejan de ser también acá adecuadas: “Dicho de otro modo, para ser reconocido en un nivel general hay que ser fácil de lenguaje y fácil de mundo. Con esto quiero decir que los referentes, la sintaxis, la concepción del poema completo deben ser poco menos que transparentes, o, como decía el célebre transparente Mario Benedetti, ‘comunicantes’. Y hoy más que nunca” (293).

III El caso Anagrama

–¿Qué ha quedado del “boom latinoamericano”? ¿De qué manera su obra entronca con la de aquellos autores?

–Del boom quedó un “plip” inventado por Ed. Anagrama (Fogwill, “Entrevista con Fogwill”)

El editor es el que tiene el poder de asegurar la publicación, es decir, de hacer acceder un texto y un autor a la existencia *pública* (*Öffentlichkeit*), conocido y reconocido

(Pierre Bourdieu, “Una revolución conservadora en la edición”: 223)

9 De Barral a Herralde. Enlace

Una escena extraída de la ya mencionada *Historia personal del “boom”*, de José Donoso, condensa de modo iluminador la trama que interesa en este capítulo. Así recuerda el escritor chileno una velada en 1970 en la casa de Luis Goytisolo en Barcelona:

Cortázar, aderezado con su flamante barba de matices rojizos, bailó algo muy movido con su esposa Ugné; los Vargas Llosa, ante los invitados que les hicieron rueda, bailaron un valcésito peruano, y luego, a la misma rueda que los premió con aplausos, entraron los García Márquez para bailar un merengue tropical. Mientras tanto, nuestro agente literario, Carmen Balcells, reclinada sobre los pulposos cojines de un diván, se relamía revolviendo los ingredientes de este sabroso guiso literario, alimentado, con la ayuda de Fernando Tola, Jorge Herralde y Sergio Pitol, a los hambrientos peces fantásticos que en sus peceras iluminadas decoraban los muros de la habitación: Carmen Balcells parecía tener en sus manos las cuerdas que nos hacían bailar a todos como a marionetas, y nos contemplaba, quizás con admiración, quizás con hambre, quizás con una mezcla de ambas cosas, como contemplaba a los peces danzando en sus peceras. (115)

Este capítulo está dedicado a la editorial Anagrama, como uno de los grandes agentes productores de literatura (latinoamericana) mundial en lo que va, progresivamente, de los años 80 en adelante. Del escenario que monta Donoso, interesa la continuidad que conduce del proyecto de Carlos Barral al de Jorge Herralde. Al margen de que la primera edición de *Historia personal del boom* apareció en Anagrama y puede ser considerada tanto un epílogo a la historia del *boom* como la inauguración de un nuevo horizonte, propongo leer este encuentro o *ritual de interacción*, en el sentido que le asigna Randall Collins, como un momento donde comienza a articularse un relevo decisivo –y hasta el momento poco atendido por la investigación– para la suerte de la literatura latinoamericana (mundial). Si los escritores que aparecen bailando en el primer párrafo constituyen, con Carlos Fuentes, el núcleo estelar del *boom* de los años 60 y Carmen Balcells la principal gestora de la economía material, y en parte también simbólica, del *boom*, Jorge Herralde y Sergio Pitol encarnan una asociación productiva que va a tomar la posta del *boom* y poner en movimiento la maquinaria que va a mostrar síntomas de madurez recién a fines de los años 90 con el lanzamiento al mercado internacional de *Los detectives salvajes* (1998). Mientras que Jorge Herralde va a asumir los riesgos de inversión y la coordinación general del programa editorial de Anagrama, cada vez más atento a literaturas promovidas como latinoamericanas, Sergio Pitol, en tanto primer escritor de origen latinoamericano reconocido simbólicamente con el Premio Herralde de Novela (1984), va a corresponderse con el carácter emblemático que en los años 60

adquirió Mario Vargas Llosa para el proyecto de Barral. La continuidad que sugiero conduce, por lo tanto, de Barral / Vargas Llosa, en los años 60, a Herralde / Pitol, en los 80.¹ En ambos casos, no obstante, con un mismo lugar geográfico de enunciación: Barcelona.

El hilo que hilvana la primera dupla con la segunda no es únicamente del orden posicional, es decir que no solo se refiere al necesario relevo en el campo literario internacional que va a tener lugar después del debilitamiento y reconfiguración del programa de la editorial Seix Barral (1955–1970), la desaparición del Premio Biblioteca Breve en 1972 y la muerte de Carlos Barral en 1989, sino que también pertenece a la esfera de lo procedimental. De Barral, Herralde hereda un conocimiento y un repertorio de estrategias que, en la estela del primero, le van a permitir conciliar exitosamente dos elementos por regla general reñidos: literatura considerada por lo menos aceptable por la zona más especializada del campo y negocios. Además de un sólido diseño para el perfil de editor definido por un celoso seguimiento del catálogo que en ambos casos se va a distinguir por asignarle, desde España, un lugar prominente a la literatura de corte latinoamericano en el marco mayor de la literatura mundial.

Enlace, la distribuidora que en los años 70 reunió a Barral, Herralde y otros editores, puede ser considerada la institución formal donde va a tener lugar la articulación de los proyectos y el legado de conocimientos. Al respecto, Sergio Vila-Sanjuán anota: “El núcleo duro editorial de la *gauche divine* está concentrado hasta 1975 en la distribuidora Enlace: el propio Carlos Barral, su fundador e impulsor junto con Anagrama, Lumen, Tusquets –cuyos respectivos directores Jorge Herralde, Esther Tusquets y Beatriz de Moura admiran positivamente a Barral y lo consideran un modelo y maestro– encarnan al cien por cien el espíritu del grupo” (99). Así, la experiencia compartida en Enlace va a operar como instancia de formación para los editores de una generación menor en relación con Barral, ya que para el momento de la fundación, en 1970, Barral ya se podía atribuir una trayectoria de éxito en lo que refiere a modificación de hábitos de lectura, configuración de un catálogo, proyección internacional, aprobación académica y rentabilidad económica. Que los respectivos emprendimientos encontraran un lugar de confluencia concreta en una distribuidora es un dato a considerar si se recuerda la importancia que va a tener la cobertura territorial para proyectos, por lo pronto, de corte panhispánico, pero también con miras a una posterior puesta en circulación en otros espacios lingüísticos. Voy a retomar el punto más adelante.

1 Para un análisis de Pitol como “literatura mexicana mundial”, véase Sánchez Prado *Strategic*.

El mismo Jorge Herralde reconoce en Barral “un reverenciado hermano mayor” (“Introducción...” 19) y Andreu Jaume, en la introducción a la edición más reciente de las *Memorias* de Barral, lo constata del siguiente modo:

Más que editor, Barral fue lo que los anglosajones llaman un *publisher*, alguien que no se ocupa tanto del detalle de los libros cuanto de la general vertebración e implantación de su catálogo, defendiendo la razón del criterio frente a tiranías varias, entre ellas la del mercado. Como *Publisher*, Barral creó para España, casi desde la nada, una tradición, fundando un modelo que luego haría más el camino de editores como Esther Tusquets al frente de Lumen o el de Jorge Herralde en Anagrama y que ha inspirado también el trabajo de los editores nacidos con la democracia. El legado más sólido de su trabajo editorial estriba en el coraje, en el apasionamiento a la hora de defender un gusto, en la valentía por propiciar el reconocimiento de la “literatura ajena”, con una determinación y una intransigencia que ya empezamos a echar de menos. (24)

En efecto, uno de los grandes logros de Carlos Barral consistió en sacar la edición española del repliegue y achatamiento a los que la había conducido la dictadura de Francisco Franco y establecer una red de acción con una importante ramificación internacional. Pero, si bien se puede sostener que esta fue una operación *sui generis* para la España del régimen dictatorial, difícilmente pueda argumentarse que su modelo se funda “en la nada” absoluta. Como ha observado Sara Carini, un referente de peso para Carlos Barral lo va a constituir el editor italiano Giulio Einaudi quien ya había establecido coordenadas fiables para una gestión editorial de miras amplias en el contexto represivo y siempre limitante de la Italia fascista. Según registra Barral en sus *Memorias*, su encuentro con Giulio Einaudi fue un episodio decisivo para su futuro desarrollo como editor y, por lo tanto, también para la evolución de la literatura latinoamericana que empezaría a perfilarse como mundial. Giulio Einaudi, afirma Barral, “Hizo crecer de pronto al personaje que yo venía luchando por mantener fuera de la persona. Un personaje absorbente y peligroso que se ha ido poniendo, hasta ahora, casi todas mis camisas” (560). Ese personaje –hasta el momento Barral prefería identificarse como “poeta”– va a ser el editor fríamente calculador capaz de conjugar de manera exitosa literatura y rentabilidad económica. Además de legarle un repertorio de estrategias profesionales, va a ser su vacilación frente a las implicancias contenidas en tal ensamblaje lo que Einaudi va a lograr despejar del horizonte ideológico de Barral. Al comentar una larga serie de conversaciones con el editor italiano en Calafell, sostiene que incluso en 1959 él aún seguía indeciso en lo que respecta a asumir plenamente tal personaje, e informa sobre las razones:

Yo no estaba seguro de la transparencia de nuestra función profesional, de la justificación de un poder de notables alcances en el terreno de la fundación de las famas, de la suerte

de las carreras profesionales y, sobre todo, de la sedimentación de valores tantas veces teñidos de arbitrariedad o de orígenes casi aleatorios. Porque, a partir de un determinado caudal de publicación, no era ni siquiera una función personal, dependía en gran medida de la coincidencia de unos ciertos colaboradores y de los condicionantes empresariales. Estábamos continuamente al borde de jugar sucio, defendiendo libros que tal vez ni habíamos leído o que habíamos más o menos leído en circunstancias despersonalizantes y engañosas, bajo una atmósfera de pequeñas presiones y en un contexto de prejuicios. (558)

Lo cierto es que tras las conversaciones con Giulio Einaudi, Barral abandona sus reservas respecto a la función del editor y, rápidamente, se convierte en uno de los grandes protagonistas de la edición española con perspectiva mundial: “La idea del premio, la conversación con Einaudi, el acuerdo de Víctor Seix, la habilidad de Salinas, me lanzaron a una para mí vertiginosa y objetivamente desproporcionada actividad de negociador y al mismo tiempo de editor de grandes vuelos que me introdujo, de golpe, en los intestinos de la gran edición europea” (560). En relación con esto último, con la superación del horizonte nacional emprendida por Barral, la operación llevada a cabo en Formentor, Mallorca, desde fines de los años 50 merece cierto detenimiento.

Los premios Formentor y los encuentros, coloquios y charlas en el hotel del mismo nombre poseen, al igual que el Premio Biblioteca Breve –otra operación clave en lo que atañe a la literatura latinoamericana mundial– dos momentos. De 1959 a 1968, el período temprano y por supuesto decisivo para la articulación del *boom*, el programa general va a estar conducido por Carlos Barral y Giulio Einaudi. Desde la revitalización en 2007 hasta el presente, en contraste, va a correr por cuenta de la fundación Santillana. El primer coloquio internacional estuvo dedicado a la novela. El segundo, en 1960, es de capital importancia para el diseño de la estrategia editorial internacionalista que va a caracterizar desde entonces a Seix Barral y, más tarde, a Anagrama. Los temas en cuestión fueron “El editor y el novelista” y “El editor y el público”. Mario Santana sostiene que

Con la participación de representantes de seis destacadas editoriales del panorama mundial –Gallimard (Francia), Rowohlt (Alemania), Einaudi (Italia), Weidenfeld & Nicholson (Reino Unido), Grove Press (Estados Unidos) y Seix Barral– el Segundo Coloquio Internacional de Novela fue no sólo una oportunidad para que esos editores culturales discutieran su función en la conformación del comercio y las tendencias literarias, sino que sirvió asimismo para sentar las bases de una operación cultural más ambiciosa. (289)

El proyecto de coordinar la publicación internacional de literatura de ficción en función de un beneficio corporativo contó desde entonces con un núcleo de gestión formal autodenominado Grupo Formentor, en el cual, junto a las casas

editoriales originales llegaron a confluír un total de catorce, incluida, por ejemplo, Choukorow-Sha de Japón. En sus *Memorias*, Carlos Barral recuerda precisamente este Segundo Coloquio de la siguiente manera: “Estábamos allí, los editores y sus agentes, para llegar a un acuerdo, para institucionalizar nuestra colaboración y fundar un instrumento útil a la circulación internacional de literatura que favoreciera, además, de algún modo, nuestros intereses” (571). Queda explícito, por lo tanto, el carácter programático a partir del cual se van a desplegar las futuras estrategias de publicación y traducción de la coalición. “La circulación internacional de literatura” ideada en Formentor, de la que sin duda va a usufructuar particularmente bien el *boom* latinoamericano, va a catalizar en la progresiva conformación de catálogos representativos de una emergente literatura mundial favorable “además” a los intereses de la industria editorial metropolitana todavía con sesgo culturalista. El procedimiento consistiría en el lanzamiento simultáneo, en original y traducción, de novedades en los mercados más desarrollados de Occidente con el fin de economizar los procesos de preselección y de que el éxito en uno pudiera funcionar como aval en otros. El carácter corporativo y la confluencia de intereses, además, actuarían como respaldo simbólico y malla de contención frente a potenciales riesgos.

Una mención especial merecen los dos premios que el Grupo instituyó y comenzó a entregar desde 1961: el Prix Formentor, “que serviría para promocionar novelas que ya estaban en manos de alguno de los editores implicados y cuyos autores se beneficiarían de la traducción y publicación inmediata de su obra en catorce países” (Santana 291) y el Prix International que, en 1961, “representó el primer reconocimiento internacional de [Borges] [...], quien posteriormente recordaría que fue gracias a ese premio que sus libros empezaron a venderse en todo el mundo” (Santana 291). La lista completa, del primer y segundo período, comprende los siguientes nombres:

Prix Formentor

- 1961 – Juan García Hortelano, *Tormenta de verano*
- 1962 – Dacia Maraini, *L'età del malessere*
- 1963 – Jorge Semprún, *Le grand voyage*
- 1964 – Gisela Elsner, *Die Riesenzwerg*
- 1965 – Stephen Schneck, *The Nightclerk*
- 1966 – –
- 1967 – vacante

Segunda etapa: Premio Formentor de las Letras

- 2011 – Carlos Fuentes
- 2012 – Juan Goytisolo

- 2013 – Javier Marías
- 2014 – Enrique Vila-Matas
- 2015 – Ricardo Piglia
- 2016 – Roberto Calasso
- 2017 – Alberto Manguel

Prix International

- 1961 – Jorge Luis Borges, *Ficciones* y Samuel Beckett, *Trilogy*
- 1962 – Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob*
- 1963 – Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*
- 1964 – Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*
- 1965 – Saul Bellow, *Herzog*
- 1966 – —
- 1967 – Witold Gombrowicz, *Kosmos*

De estos dos premios, que van a constituir la columna vertebral del proyecto del Grupo Formentor, y que en el programa más específico de Carlos Barral, se van a articular estratégicamente con el Biblioteca Breve, me interesa destacar dos aspectos que lo conectan con el posterior proyecto de Jorge Herralde. En primer lugar, como se extrae de la lista, la etapa que se inaugura en el 2011 va a caracterizarse por una fuerte presencia de escritores emblemáticos de Anagrama o, dicho en otros términos, que el organismo institucional Formentor, refundado en 2007, puede considerarse desde entonces, al menos en cierto sentido, un agente promotor no ya en la órbita de Seix Barral sino de Anagrama. El segundo, y acaso más importante, es que en la vocación internacionalista que nutre el armado temprano de Formentor, Herralde va a encontrar una clave fundamental para su propio emprendimiento. Un tipo de premisa procedimental que se va a expresar en el tejido de alianzas estratégicas con otros editores europeos y en la puesta en marcha de políticas editoriales corporativas favorables a reducir riesgos en la producción de literatura mundial. En 1976, por ejemplo, como parte de un relevo generacional, va a tener lugar una suerte de intento de actualización y refundación del Prix Formentor para reemplazar al original que había sido suspendido en 1967²: el efímero Premio Internacional de los Siete Editores. Jorge Herralde recuerda que

² Cabe destacar que la referencia, y el que se va a intentar restituir, es el Prix Formentor y no el Prix International. Mientras que el segundo fue concebido como un reconocimiento a la trayectoria, sin beneficios económicos para los editores asociados; el primero habría tenido desde el primer momento un carácter decididamente comercial, ya que se trataba de una distinción a un texto inédito que a continuación sería insertado, mediante el pago de anticipos –y este sería el

Por aquel entonces, en 1976, varios editores europeos independientes –más o menos izquierdistas y más o menos arruinados– decidieron otorgar un premio anual de literatura a un manuscrito inédito y publicado simultáneamente en los países de cada editor. Entre los promotores estaban Klaus Wagenbach, Inge Feltrinelli, Christian Bourgois y John Calder, que tuvieron la gentileza de cooptarme como editor español. Las otras editoriales participantes fueron Van Gennepe y Dom Quixote.

El premio tuvo una vida aún más efímera de lo habitual en tales proyectos, ya que sólo se concedió un año, al libro *Cien poemas apátridas* del austríaco Erich Fried, que había sido propuesto por Klaus Wagenbach. Luego, a los tradicionales problemas de copyright y de expectativas distintas de los editores, habituales en tan voluntaristas certámenes, se unió la crisis económica que afectó a casi todos nosotros. Guardo muy grato recuerdo de aquellos encuentros, que iniciaron o consolidaron mi amistad con los editores confabulados. (“Introducción...” 20)

Anagrama comienza a operar en 1969 como una editorial especializada en pensamiento y ensayo político, comprometida, decididamente, con el plan de emancipación de la dictadura franquista. A las tres primeras colecciones, “Argumentos”, “Documentos” y “Textos” se van a sumar “Cinemateca Anagrama”, “Biblioteca de antropología”, “Ibérica”, “Debates” y “Elementos críticos”. Entre estas colecciones, se van a distribuir títulos como *Nietzsche y la filosofía*, de Gilles Deleuze, *Cartas sobre las ciencias de la naturaleza y las matemáticas*, de Karl Marx y Friedrich Engels, *Los tupamaros*, de Antonio Mercader y Jorge de Vera, *Pequeña antología*, de Ulrike Meinhof, *La crisis de la socialdemocracia*, de Rosa Luxemburg, *La revolución española*, de Joaquín Maurín y *Lógica de la libertad. Por un marxismo libertario*, de Enrique Gil Calvo.

“premio”–, en el mercado internacional. El grupo Formentor, liderado por Giulio Einaudi, llegó a la decisión de instaurar los dos premios después de los primeros encuentros en 1959 en el hotel. Carlos Barral registró en sus *Memorias* las razones que argumentaban en favor de un premio o del otro: “leídos y juzgados como propuestas de publicación por todas las editoriales participantes, los como máximo dos o tres candidatos de cada editor, que totalizarían a lo sumo una docena de libros ampliamente informados y discutidos en cada sede, serían objeto de un debate comparativo, en Formentor, por ejemplo, por los titulares o especialistas de las marcas, que otorgarían un premio constituido por la suma de anticipos de derechos de autor, y el compromiso de publicar en una fecha determinada, al año, con ocasión de la nueva reunión, sería una buena idea, la mismas en todas partes. No, no era convincente. Si de lo que se trataba era de acelerar la comunicación entre literaturas relativamente estancas o tan solo comunicadas por la resonancia del éxito, era más lógico pensar en un premio de reconocimiento, una especie de Nobel para escritores no todavía decrépitos o disecables para la clase académica internacional, de autores que, si prestigiosos en reducidos círculos de su propio país, eran desconocidos o solo materia de crítica especializada más allá de las propias fronteras. Un premio en sentido propio. Nada de anticipos” (556–557). Carlos Barral había tomado posición por el primer modelo, el que decantaría en el Prix Formentor, sobre lo que consigna que “Defendía un mecanismo comercial con argumentos supuestamente culturales” (558).

Recién en 1977, ya muerto Franco e inaugurada la transición, la literatura de ficción va a hacerse presente en una colección compartida con el nuevo periodismo, “Contraseñas”. En esta colección van a tener su lugar dos nombres que con el tiempo devendrían emblemáticos de la casa: Charles Bukowski y Copi. Pero habrá que esperar hasta comienzos de los años 80 para que aparezcan las colecciones que hoy valen por las más representativas de la editorial: en 1981 hace su debut “Panorama de narrativas”, la célebre colección amarilla “dedicada a la literatura extranjera” (“Introducción...” 20), y en 1983, “Narrativas hispánicas” que, al contrario de lo que se podría esperar, está dedicada a la narrativa española y, progresivamente aunque ya desde temprano, a la hispanoamericana, es decir, también a literaturas extranjeras, pero escritas en castellano. Me interesa subrayar la codificación del binomio “extranjera”/“nacional” como sinónimo de “extranjera”/“hispánica” para dejar constancia de que el espíritu panhispanista que va a caracterizar a la editorial desde fines de los años 90 ya estaba presente como germen en el momento de fundación de estas colecciones. La marca plural de “Narrativas hispánicas” debe entenderse, por lo tanto, como un esfuerzo por (re)inscribir las diferentes declinaciones nacionales de la narrativa en castellano bajo un signo mayor hispánico, con su “meridiano” no ya en Madrid, como quería Guillermo de Torre por los años 20, sino en Barcelona, como bien lo había determinado –y dejado como legado– la política del *boom* en los años 60 (cfr. Espósito).

Con el tiempo estas dos colecciones se van a consolidar como la columna vertebral del proyecto de Jorge Herralde: van a mantenerse hasta la actualidad y ver desaparecer colecciones menos aceptadas o favorecidas, además de que van a concentrar el importante capital simbólico que representan los nombres de autor más ligados al programa editorial y ahora característicos de él. Los primeros nombres de “Panorama de narrativas” van a ser, entre otros, Thomas Bernhard, Joseph Roth y la fundamental Patricia Highsmith, a quienes ya en 1982 se van a agregar John Kennedy Toole, Ian McEwan y el premio Nobel (1969) Samuel Beckett. “La colección –comenta Herralde– “se consolidó con el éxito arrollador e inesperado de *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole y de los libros de Patricia Highsmith protagonizados por Tom Ripley, con *A pleno sol* por delante” (“Introducción...” 20). A estos dos pilares, a su vez, se van a ir añadiendo otras figuras capitales de la narrativa occidental del siglo XX. En 1986 se incorpora Vladimir Nabokov con *Habla, memoria y Lolita*. Los *Relatos*, de William Faulkner, van a aparecer en 1990 y *Mientras agonizo* en el 2000. Raymond Carver va a estar presente desde 1986 con *Catedral* y William Burroughs desde 1989 con *El almuerzo desnudo*. Truman Capote, Roberto Calasso, Claudio Magris, Norman Mailer, Jean Echenoz, Martin Amis, Kenzaburo Oé y el flamante Premio Nobel Kazuo Ishiguro también van a ir incorporándose

progresivamente por esos años.³ Paul Auster, otro de los nombres capitales de la colección amarilla, va a ingresar en 1990 con *El palacio de la luna* para llegar a sumar, al 2013, con *Informe del interior* la cantidad de treinta y dos títulos mientras que, para el mismo año, de Charles Bukowski se contaban, entre la colección “Contraseñas” y “Compactos”, dieciocho. Destaco la marcada presencia de estos dos escritores en la colección por la importancia que William Marling les asigna en *Gatekeepers*, su reciente estudio sobre la producción de literatura mundial. A Bukowski le dedica el capítulo dos. Sobre el primero, a quien está dedicado el capítulo cuatro, Marling escribe que, a mediados de los 80, “Auster became the most important US writer of World Literature in France” (10).

En paralelo a “Panorama de narrativas” y como una prueba de la capacidad de Herralde para observar y colocarse en la confluencia de los tráficos de literatura mundial, va a ir tomando forma “Narrativa hispánicas”. Comenta Herralde que la “bonanza [producida por el temprano éxito comercial de Highsmith y Toole] permitió la puesta en marcha en 1983 de una experiencia apasionante: la colección ‘Narrativas hispánicas’” (“Introducción...” 20). Los primeros años de esta colección van a evidenciar un énfasis en la emergente narrativa española de la transición. La inauguración de la serie va a estar representada por *El héroe de las mansardas de Mansard*, de Álvaro Pombo, a quien al año siguiente se van a sumar, entre otros, el para entonces ya consagrado Luis Goytisolo, con *Estela de fuego que se aleja*, Enrique Vila-Matas, con *Impostura*, y Félix de Azúa, con *Mansura*. En los próximos años, van a incorporarse nombres con no menos valor simbólico como Javier Tomeo, Javier Marías, Paloma Díaz-Mas y, en 1988, Rafael Chirbes con *Mimoun*.

Esta colección, no obstante, no puede ser pensada de manera acabada sin considerar el Premio Herralde de Novela.⁴ Álvaro Pombo fue el primero en recibirlo en 1983 y también quien inaugura el catálogo hispánico. El Premio Biblioteca Breve, conviene recordar, se había entregado desde 1958 hasta 1972 en doce ocasiones bajo un espíritu de claro carácter panhispanista. Junto con catapultar el fenómeno del *boom*, sirvió como plataforma de difusión para escritores propiamente españoles. La lista de títulos favorecidos con el premio durante aquellos años arroja el siguiente resultado:

3 A Kazuo Ishiguro, un nombre también central del catálogo de Anagrama –en el que está presente desde 1988 con *Pálida luz en las colinas*–, Rebecca Walkowitz le dedicó, antes de que recibiera el Premio Nobel en 2017, el capítulo II de su estudio *Born Translated*, donde señala que sus novelas fueron traducidas a más de 40 lenguas y que “More than any other writer of anglophone literary fiction, Ishiguro has reflected on and largely affirmed translatability” (94).

4 Al respecto de la función e importancia del premio, puede consultarse Locane “El Premio...”.

- 1958 – Luis Goytisolo, *Las afueras*
 1959 – Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*
 1961 – José Manuel Caballero Bonald, *Dos días de septiembre*
 1962 – Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*
 1963 – Vicente Leñero, *Los albañiles*
 1964 – Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*
 1965 – Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*
 1967 – Carlos Fuentes, *Cambio de piel*
 1968 – Adriano González León, *País portátil*
 1969 – Juan Benet, *Una meditación*
 1971 – Nivaria Tejera, *Sonámbulo del sol*
 1972 – José Leyva, *La circuncisión del señor solo*⁵

Once años después, el Premio Herralde de Novela va a ocupar el lugar que había quedado vacante bajo un mismo diseño conceptual y una misma idiosincrasia. Luis Goytisolo, el primero reconocido con el Biblioteca Breve va a incorporarse, progresivamente, al catálogo de Anagrama. Si bien ya estaba presente desde 1970 en la “Serie informal”, va a ser con “Narrativas Hispánicas” que va a consolidar su presencia, hasta llegar a la monumental *Antagonía* (2012) que ya había sido publicada parcialmente en Seix Barral y que en Anagrama va a ocupar el emblemático número 500 en la lista de la colección.

Como ya he sugerido anteriormente, a Mario Vargas Llosa en Seix Barral va a corresponderle Sergio Pitol en Anagrama. Con el reconocimiento en 1984 y la posterior publicación de *El desfile del amor* –de ahí en más todo título favorecido con el Premio de Novela va a aparecer publicado en “Narrativas hispánicas”–, la política editorial de Anagrama va a delimitar el corpus de las narrativas hispánicas como comprendidas por la española y, potencialmente, la de todos los demás países de habla hispana.

A esta demarcación del territorio, va a seguir una fase en la que la literatura de raigambre latinoamericana no va a recibir mayor atención; mucho menos la producida directamente en el subcontinente. En 1984, cuando la colección incorpora en total catorce títulos, junto con el tercero de Sergio Pitol, va a aparecer *Vudú urbano*, de Edgardo Cozarinsky. En 1986 se suman otros doce títulos, entre ellos, uno más de Pitol, *El tañido de una flauta*, y *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*, de Luisa Futoransky. En 1987, los títulos nuevos van a ser en total dieciséis, mientras que los de escritores de origen latinoamericano solo dos: *El*

5 Además del libro de Pohl, sobre el Premio Biblioteca Breve puede consultarse la tesis doctoral de Judith Illerhaus. Véase también Dravasa.

cielo de Sotero, de Alejandro Rossi, y, en un solo volumen, *Las ratas & Sombras suele vestir*, de José Bianco. Este promedio de uno o dos títulos de escritores latinoamericanos, residentes por lo general en Europa y vinculados con anterioridad a la editorial, se va a mantener hasta 1997, año que debe ser considerado bisagra en la política panhispanista de Anagrama. Desde ese momento la presencia de escritores latinoamericanos, residentes en Europa y ahora también cada vez más en América Latina, se va a acrecentar a un ritmo significativo. El Premio Herralde de Novela de ese año lo recibe –lo que no sucedía desde el otorgado a Pitol en 1984– el peruano Jaime Bayly con *La noche es virgen*, mientras que, de los veintiséis títulos que va a incorporar la colección, nueve son atribuidos a latinoamericanos. De este modo el porcentaje anual correspondiente a literaturas latinoamericanas dentro del corpus mayor de las “narrativas hispánicas” pasa a ser del 35%, un número que se va a mantener más o menos estable hasta la actualidad y que sin duda le debe mucho a la gran repercusión internacional que un año más tarde generó el reconocimiento de *Los detectives salvajes* con el Premio Herralde de Novela, su posterior publicación y el enorme éxito tanto de ventas como de crítica.

Esta evolución que va del énfasis en el ensayo y el pensamiento en los años 70, para pasar a la narrativa en general en los 80 y más tarde, hacia fines de los 90, incorporar programáticamente las literaturas latinoamericanas como parte un ideario panhispanista merece algunas reflexiones. Después del apogeo del *boom*, motorizado y capitalizado en primer término por Seix Barral, y su posterior decaimiento o pasaje a una modalidad recursiva, la producción renovadora de literatura latinoamericana mundial había quedado como una tarea vacante. Hacia mediados de los 90, en el marco de la nueva configuración histórica signada simbólicamente por la Caída del Muro de Berlín y, para el mundo hispanoamericano, por el quinto centenario de la llegada de los españoles a América, se observa un proceso de reactualización de la agenda de la literatura latinoamericana mundial encabezado por las editoriales españolas de mayor envergadura: en 1993, Alfaguara, como parte del grupo Prisa desde 1980, lanza el programa Alfaguara Global y en 1998 revitaliza el Premio Alfaguara de Novela⁶ que se va a repartir entre Eliseo Alberto de Cuba y Sergio Ramírez de Nicaragua;

6 Así aparece caracterizado actualmente el programa en el sitio de la editorial: “El proyecto Alfaguara Global, en el que toma cuerpo esta actitud de Alfaguara, se inicia en 1993 con la publicación de *Cuando ya no importe*, de Juan Carlos Onetti, uno de los autores emblemáticos de la literatura latinoamericana de nuestro siglo. Esta edición, fruto del esfuerzo común de todos los editores de Alfaguara a uno y otro lado del Atlántico, ha señalado el camino a seguir. Desde entonces se han venido sucediendo los lanzamientos de escritores españoles y latinoamericanos, tanto del boom como de las nuevas generaciones, en un permanente camino de ida y vuelta

en 1999 Seix Barral, bajo el tinglado corporativo de Planeta, relanza el Premio Biblioteca Breve y se lo otorga a Jorge Volpi; mientras que Anagrama, al mismo tiempo que aumenta la representación de escritores latinoamericanos en su catálogo y los distingue con sus premios, refuerza su presencia en América Latina mediante una política de coediciones y el fortalecimiento de su red de distribución.

Se deduce, por lo tanto, que esta reorientación por parte de Anagrama no es ajena a coordenadas históricas tendientes a refundar los lazos coloniales entre España y las (ex)dependencias al otro lado del Atlántico. El 35% comentado arriba va a alcanzar un pico de 50% a mediados de los años 00 como resultado de una política editorial conscientemente guiada por las tendencias de época.⁷ Como han observado varios investigadores (Morgan, Valle, Espósito, Pohl “Estrategias...”), la restauración neocolonial se va a llevar a cabo desde un frente económico encarnado por empresas como Telefónica, Repsol y el Banco Santander, y desde el simbólico, donde tanto organismos públicos, como el Instituto Cervantes y la Real Academia Española, como privados, las corporaciones de la industria cultural, van a hacer su parte al comenzar a operar en función de un sentido de pertenencia fundado en la lengua y una identidad panhispánica. En lo que respecta específicamente a la edición y puesta en circulación de libros, Burkhard Pohl argumenta que, para esta época,

También la edición española empezó nuevamente a mirar hacia América económica y literariamente. Coincidió este interés con diferentes procesos en el mercado literario: la exploración de nuevas redes de distribución, la concentración vertical y horizontal de empresas editoriales, el creciente papel de los agentes literarios, la nueva presencia de escritores latinoamericanos en los centros de edición en español. (“Estrategias...” 15)⁸

de América a España, de España a América, que cada vez dota de mayor sentido la vocación global de Alfaguara.

El Premio Alfaguara de Novela, que se viene convocando desde 1998, también apunta claramente en esta dirección. En él se vuelcan todas las sedes de Alfaguara para editar, distribuir y promocionar la novela ganadora por todo el ámbito del español, consiguiendo así llegar a cuatrocientos millones de lectores potenciales”. Un estudio sobre el proyecto se encuentra en Pohl “¿Un nuevo boom?”.

⁷ Al respecto Jorge Herralde comenta que “Así, en Anagrama [...] la ocupación del catálogo ha variado sensiblemente: tanto en 2004 como en 2005, los veinte títulos anuales se han repartido mitad y mitad entre autores españoles y latinoamericanos, algo absolutamente impensable hace sólo cuatro y cinco años” (“El editor independiente...” 237–238).

⁸ En una línea similar, siguiendo argumentos de Ignacio Echevarría, Pablo Raphael escribe que, “Como sucedió con la banca y la hostelería, la industria editorial permitió a España recuperar el control de sus viejas colonias, al menos en la lógica de la influencia económico-supranacional. En muy poco tiempo hemos caminado hacia la estandarización del lenguaje. [...]”

En el marco de este rediseño geopolítico, Anagrama se va a insertar, sin duda, como un actor protagónico. Pero si, en contraste con la de Planeta y Alfaguara, su participación económica puede ser considerada acaso secundaria, no se puede sostener lo mismo de su participación simbólica. Anagrama –este es mi argumento– desde 1997 en adelante va a ocupar la posición que Seix Barral había dejado vacante en el sistema y se va a convertir en el productor más prestigioso de literatura latinoamericana mundial. Este desempeño se va a fundar al menos en cuatro factores: 1. La utilización y actualización del repertorio de estrategias legado por Carlos Barral, 2. Un oportuno y eficiente reacomodo al nuevo diseño geopolítico, 3. Una capitalización sumamente efectiva del excedente simbólico con lo que se va a desmarcar de la competencia que representan los grupos Alfaguara/Santillana/Prisa, Random House/Penguin/Mondadori/Bertelsmann y Planeta y 4. El inesperado éxito internacional de Roberto Bolaño y el consecuente flujo de capital simbólico y económico que va a usufructuar Anagrama para reinvertirlo en posteriores apuestas como Alan Pauls, Martín Kohan, Pedro Juan Gutiérrez, Martín Caparrós y, más recientemente, Guadalupe Nettel o Juan Pablo Villalobos.

La colección “Compactos” está activa desde 1989, como serie de bolsillo, y reúne principalmente reediciones sin que ahora importe si se trata de textos escritos en castellano o publicados en traducción, es decir, que en ella tiene lugar una suerte de síntesis entre “Panorama de narrativas” y “Narrativas hispánicas”. En ella –anuncia el sitio web de la editorial– simplemente “confluyen los mejores títulos del catálogo de Anagrama”, lo que en 1989, entre otros, comprendía *A pleno sol*, de Patricia Highsmith, *Factotum*, de Charles Bukowski y *En el camino*, de Jack Kerouac; todavía sin títulos de autores hispanohablantes. En 1990 reaparecen Highsmith y Bukowski junto a William Faulkner, Truman Capote y Roald Dahl y los dos primeros títulos de autores españoles e hispanohablantes en general: *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, y *El héroe de las mansardas de Mansard*, de Álvaro Pombo. La misma tendencia, con muy escasa presencia de escrituras en castellano, se va a mantener incluso hasta el presente aunque con pequeños irrupciones de escritores latinoamericanos como la que en 1993 representan Juan Rulfo con *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* y Gabriel

lo que hay es un circuito de circulación literaria en el que España actúa como auténtica metrópoli. Además es un circuito radial que conecta siempre desde España y no crea conexiones internas entre los países latinoamericanos. El escritor que quiere alcanzar visibilidad tiene, entonces, que postularse en un mercado en el cual una de las condiciones tácitas es una lengua relativamente estándar, que no particularice. Hay una renuncia instintiva del escritor latinoamericano a conectar con el habla, y aunque conecte, conecta con un habla estandarizada” (24–25).

García Márquez con *El coronel no tiene quien le escriba*. Otros escritores latinoamericanos que van a llegar a poseer títulos en la colección son Augusto Monterroso, Roberto Bolaño, Pedro Juan Gutiérrez, Sergio Pitol, Alan Pauls, Alfredo Bryce Echenique, Laura Restrepo, Ricardo Piglia, Juan Villoro, Alonso Cueto, Andrés Neuman, Alejandro Zambra y Martín Caparrós, con una amplia diferencia a favor de Bolaño y, en segundo lugar, de Pedro Juan Gutiérrez.

Propongo, para cerrar este apartado, que las colecciones centrales que conforman el catálogo de Anagrama –“Panorama de narrativas”, “Narrativas hispánicas” y, finalmente, la síntesis “Compactos”⁹– pueden ser concebidas como una imagen especular de lo que efectivamente es la literatura mundial. También que los procedimientos implicados en la selección, jerarquización y organización de los títulos constituyen los mecanismos concretos que dan lugar al corpus de literatura mundial. La literatura latinoamericana mundial, desde este punto de vista, va a ser un fenómeno relativamente reciente, concebido en Barcelona, por cuenta de un actor privado con sus naturales intereses económicos y su correspondiente horizonte cultural, como parte complementaria y subordinada de un patrimonio literario mayor definido como “hispánico”. Algunos escritores, ejemplarmente Bolaño, van a contar con tal aprobación que van a llegar a compartir colección con y ubicarse a la par de William Shakespeare, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac o William Faulkner. Otros, la mayoría, jamás van a poder siquiera aspirar a ser parte del corpus de literaturas bajo influjo simbólico de la metrópoli. Sus escrituras van a permanecer inscriptas en los dominios de las literaturas locales. La poesía, por su parte –y voy a retomar el tema–, no solo va a quedar excluida de cualquier posible enlace con el orden de lo mundial sino también, y de manera más elemental, con la cobertura semántica implicada en el término literatura.

⁹ También la colección “Argumentos” es de suma importancia. En tanto colección inaugurada en 1969 y aún hoy en plena vigencia, resulta central para el proyecto de Herralde. Si no la considero en este estudio, es, ante todo, porque mi atención se concentra en la literatura de ficción, pero también porque es sobre la base de las colecciones de narrativa que la editorial ha labrado su prestigio y popularidad. De acuerdo con el editor, además, “Actualmente, ‘Narrativas hispánicas’ es la colección más importante de la editorial” (“Introducción...” 21) con lo que queda acentuada no solo la importancia que posee la narrativa frente a la del ensayo, sino también la de la narrativa identificada como latinoamericana.

10 El tráfico transatlántico y más allá

En su artículo “Seix Barral y el *boom* de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española”, Fabio Espósito observa que

La expansión hacia los mercados hispanoamericanos es una preocupación que domina a libreros y editores españoles desde mediados del siglo XIX cuando, abandonados definitivamente los sueños de reconquista luego de la guerra con Chile y Perú (1865), se consolida el lento camino de la normalización diplomática entre el Reino de España y las nuevas repúblicas, que se había iniciado tenuemente con el Tratado de Paz y Amistad firmado con México en 1836 y finalizaría en 1904 con el reconocimiento de Panamá. Desde entonces América se convierte en un horizonte hacia donde se dirigen con bastante frecuencia los sueños y los anhelos de los autores y editores peninsulares. Pero esa vocación americanista o, mejor dicho, ese afán exportador, no puede explicarse sin atender a las múltiples y variadas relaciones que los editores y libreros españoles establecen con los mercados editoriales del resto de Europa.

Formulado a finales del siglo XIX, este modelo de expansión editorial, que hace hincapié en el carácter mediador de la edición española entre el polo europeo y el americano, permanecerá vigente durante casi todo el siglo XX. Es la clave explicativa de la polémica de los escritores vanguardistas sobre el meridiano intelectual en 1927, el legado que continuarán algunas de las grandes editoriales argentinas y mexicanas a partir de 1938 y uno de los puntos más significativos del programa modernizador de la editorial Seix Barral de Barcelona en la década de 1960.

Como he tratado de argumentar en el apartado anterior, la función mediadora que se autoatribuye la edición española en los años 60, con Seix Barral como editorial abanderada, va a experimentar un nuevo salto modernizador en los años 90, una vez que la Caída del Muro y el quinto centenario de la llegada de los españoles a América inauguraran nuevas condiciones históricas para la producción y puesta en circulación internacional de bienes materiales y simbólicos. Anagrama, por su parte, va a saber aprovechar de manera exitosa la coyuntura y ofrecer un sólido relevo para el lugar que Seix Barral había dejado vacante. He anotado también que uno de las marcas distintivas de Anagrama es saber “colocarse en la confluencia de los tráficos de literatura mundial”, es decir, su extraordinaria capacidad para operar multidireccionalmente: al mismo tiempo que ofrece literatura en castellano y traducida a los mercados del mundo iberoamericano; también provee de literatura redactada, originalmente, en lengua castellana a los mercados de las otras lenguas hegemónicas de Occidente y Oriente. Barcelona, así, se posiciona como nodo de distribución por donde pasan los flujos que circulan desde el mundo hacia América Latina y desde América Latina hacia al mundo. Un tipo de ensamblaje estratégico, que como comenta Espósito, ya había comenzado a delinear Barral:

La fórmula es ya conocida: entrar a Hispanoamérica con traducciones y autores nativos, aunque ya no con los novelistas franceses de segundo orden y la enorme estela de la poesía modernista, sino con los autores consagrados de la vanguardia europea y las figuras de la nueva narrativa hispanoamericana. Pero ahora se añade un ingrediente, ausente a comienzos del siglo XX. La edición en Barcelona facilita la negociación de los derechos de traducción a otras lenguas europeas y la literatura en lengua castellana se convierte en una prolífica fuente proveedora de éxitos editoriales a escala internacional. El puente ahora es de ida y vuelta.

Esa función de “puente de ida y vuelta” va a ser, precisamente, la que va a asumir de manera efectiva y sustentable Anagrama hasta convertirse en un actor protagonista y decisivo en los tráficos internacionales de literatura. Además, y esto es lo que le da ventaja relativa en relación con la competencia que representan Planeta y las dependencias del grupo Bertelsmann, la editorial de Herralde va a concentrar un importante capital simbólico lo que se va a traducir en una amplia aprobación a sus publicaciones y, en general, a su política editorial por parte de algunos de los sectores más especializados del campo literario, la de cierta crítica y la de ciertos estudios académicos a un lado y otro del Atlántico.

Ya he comentado en el capítulo anterior el premio que otorgan la Editorial Popular de China y la Asociación de Hispanistas, donde Anagrama comparte el privilegio, únicamente con el grupo Planeta y el grupo Bertelsmann, de que títulos propios hayan sido reconocidos. Me interesa en este apartado profundizar en algunos aspectos relativos a las ramificaciones internacionales que se despliegan desde el núcleo operativo establecido en Barcelona. El punto de partida sería que estas ramificaciones no siguen patrones arbitrarios sino que van a estar, al menos de modo parcial, reguladas y controladas a priori por medio de cláusulas establecidas en los contratos de Anagrama y en políticas editoriales concretas, ya sean explícitas o implícitas.

En referencia a Seix Barral y a su proyección internacional como agente mediador entre América Latina y Europa, Espósito ya ha destacado que “El contrato modelo utilizado por Seix Barral otorga al editor la exclusividad para negociar los derechos de traducción de las obras contratadas y el 50% de los beneficios”. Mediante esta cláusula, Seix Barral asumía la responsabilidad de promocionar la traducción de sus publicaciones a otras lenguas europeas y se reservaba una participación en la ganancia por venta de derechos, con lo cual también quedaba fundado un núcleo de intereses compartidos entre editorial y autor. La política de Anagrama, diseñada para sortear en la medida de lo posible la participación de agentes literarios y, no obstante, mantener el control de los tráficos internacionales, retoma esta pauta y la reinserta en un escenario de carácter netamente global. Entre las normas que regulan la publicación de los textos reconocidos con el Premio Herralde queda establecido que

4. El autor de la novela ganadora cede a Editorial Anagrama el derecho exclusivo de explotación de su novela en cualquier forma y en todas sus modalidades, para todo el mundo. Quedan también reservados en exclusiva a la editorial convocante los derechos de traducción para la edición en todos los idiomas, por los que el autor recibirá un 80% de las cantidades percibidas por la editorial. (Sitio web Anagrama, “Bases 2018”)

Con esta doble pauta, Anagrama garantiza para sí el control de los tráficos en ambas direcciones. Si, por un lado, se reserva el derecho de explotar comercialmente el texto redactado en castellano sin restricciones geográficas, lo que, en concreto, básicamente significa que la editorial va a monopolizar los derechos de edición y distribución en España, América Latina y EE. UU.; por el otro, al reservarse en exclusivo los derechos de traducción, va a establecer un control directo sobre las potenciales traducciones que se realicen del texto en cuestión. Al respecto de este último punto, es de destacar que la editorial va a convertirse en propietaria exclusiva de los derechos de traducción y que, al autor, quien desde el momento de la firma del contrato ya no los posee, le “cede” un 80% de los beneficios económicos. Me interesa, además, poner de relieve el carácter actualizado del horizonte de acción en el que opera Anagrama: mediante esta cláusula, la editorial fundada por Herralde va a producir textos en castellano “para todo el mundo” y controlar los derechos de traducción a “todos los idiomas”. De aquí en más, una vez establecidos jurídicamente el marco operativo y la distribución de beneficios económicos, la tarea va a consistir en poner en acción la red de actores con competencias territoriales específicas.

Como he comentado en el apartado anterior, hacia 1976 Anagrama se incorpora a un consorcio editorial a escala europea, en principio, para entregar el fallido Premio de los Siete Editores. Las editoriales asociadas en aquel entonces eran Wagenbach (Alemania), Feltrinelli (Italia), Christian Bourgois (Francia), Calder Publishing (Inglaterra), Van Gennep (Holanda) y Dom Quixote (Portugal). De aquel momento, aunque el premio en sí no haya llegado a prosperar, Herralde recuerda los “encuentros, que iniciaron o consolidaron mi amistad con los editores confabulados”. Con el tiempo, con base en este incipiente entramado de afinidades, se va articular una sólida red de tráficos literarios y económicos que en particular Herralde va a saber explotar diestramente en función de su programa de producción de literaturas hispánicas para el mundo.

Así, Sergio Pitoll, por ejemplo, cuyos derechos de publicación van a ser gestionados directamente por Herralde, para las traducciones al alemán, va a establecer un lazo de fidelidad con Wagenbach y convertirse en uno de los nombres más representativos de su catálogo: hasta el momento se registran seis títulos de su autoría, entre ellos, *Defilee der Liebe* (2003) (Fig. 4). Como se observa a continuación, la posterior reedición de 2006 por parte de Anagrama, al reproducir

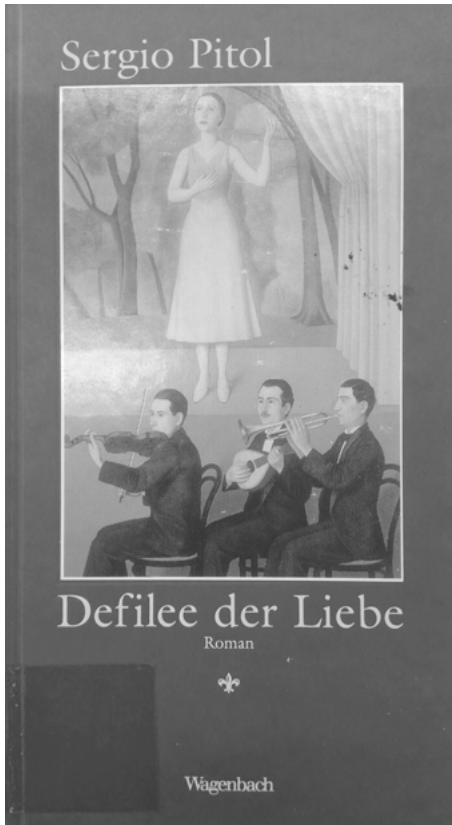


Fig. 4: Portada de la versión alemana de *El desfile del amor*: *Defilee der Liebe* (2003) (© Verlag Klaus Wagenbach 2003. Diseño de portada: Birgit Thiel. Ilustración: “Canzone”, Antonio Donghi, 1934).

la misma imagen de portada que posee en Wagenbach, hace explícito el principio mimético para la articulación de proyectos compartidos y el estrecho vínculo que conduce de una editorial a la otra (Fig. 5).

Alan Pauls se mantiene fiel a Anagrama desde el 2003 cuando obtuvo el Premio Herralde con *El pasado*. En el 2005 Christian Bourgois publicó *Le Passé* y desde entonces ha ido publicando sus títulos con la misma periodicidad que la editorial de Herralde: en la actualidad la editorial francesa suma siete títulos de su autoría frente a los ocho que se registran en Anagrama. Otras traducciones de *El pasado* han aparecido en Feltrinelli (2007), al italiano, y en Dom Quixote (2010), al portugués.

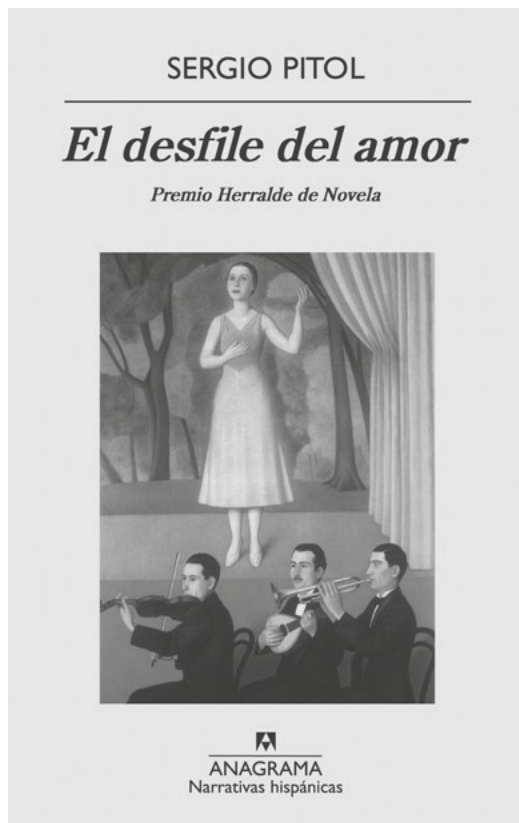


Fig. 5: Portada de la edición de 2006 de *El desfile del amor* (© Editorial Anagrama 2006. Diseño de colección: Julio Vivas. Ilustración: “Canzone”, Antonio Donghi, 1934).

Leila Guerriero y Alejandro Zambra han entrado más recientemente en la órbita de influencia de Jorge Herralde. De la primera, hasta el momento han aparecido dos títulos en Anagrama: *Una historia sencilla* (2013) y *Zona de obras* (2015). El primer título –de los dos, el único publicado en la colección “Narrativas Hispánicas” aunque también es una crónica como las que reúne *Zona de obras*– fue traducido y publicado, entre otras lenguas, al italiano, por Feltrinelli, y al francés, por Christian Bourgois. De Zambra, los títulos aparecidos en Anagrama son cuatro, todos con un importante número de traducciones, entre ellas, al alemán por parte de Suhrkamp. Roberto Bolaño –hasta tiempos recientes bajo gestión de Herralde y ahora de Andrew Wylie– es el escritor de lengua hispana más publicado por Anagrama y de quién se cuentan más

traducciones.¹ En francés ha aparecido regularmente en Christian Bourgois, mientras que en inglés y alemán lo ha hecho en editoriales afines y vinculadas a Anagrama como New Directions y Antje Kunstmann, respectivamente.

A la red de proyección internacional temprana, digamos a la de los siete editores, se han ido sumando otras casas editoriales, en ocasiones desprendidas de las primeras. “Un caso curioso” –comenta Jorge Herralde– es “el de [Juan Pablo] Villalobos. Se lo envié a Berenberg, [...] el que fue asesor literario en español de Wagenbach y después de Antje Kunstmann; empezó hace unos años una pequeña editorial exquisita de no-ficción, le mandé *Fiesta en la madrugada* y le gustó tanto que decidió empezar una serie de ficción con este libro” (“Jorge Herralde...” 14). De este modo, la red internacional de Herralde se ha ido ramificando de tal suerte que la editorial ahora dispone de un espectro de potenciales opciones para intentar la colocación de sus publicaciones en cada uno de los diferentes mercados europeos. En Italia, por ejemplo, las traducciones de títulos de Anagrama se reparten, principalmente, entre Einaudi, Feltrinelli, Mondadori, Adelphi y Sur. En Alemania, entre Hanser, Wagenbach, Berenberg, Antje Kunstmann y Suhrkamp.

Al momento de mapear el itinerario internacional de las publicaciones de Anagrama, destaca el dato de que los títulos reconocidos con el Premio Herralde de Novela, y con frecuencia también los declarados finalistas, suelen ser traducidos sin mayor dilación por varias casas editoriales europeas afines. Así, por ejemplo, *Los Living* (2011), de Martín Caparrós, apareció en alemán (Berlin Verlag 2014) y francés (Buchet & Chastel 2014). *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan, fue traducida al alemán (Suhrkamp 2010), inglés (Serpent’s Tail 2012), francés (Seuil 2010) y griego (Papyros s. a. –cfr. sitio web Schavelzon-Graham–). *Después del invierno* (2014), de Gudalupe Nettel, apareció en alemán (Blessing Verlag 2018), francés (Buchet & Chastel 2016), italiano (Einaudi 2016), noruego (Solum 2018), holandés (Signatuur 2016), inglés (MacLehose Press 2018), y búlgaro (ToniPress 2015). Así, en vistas de este indicador, es posible argumentar que ante todo el premio, pero también la simple inclusión de un título en el catálogo, opera como una importante plataforma para la producción y desarrollo de literatura mundial. Se puede sostener que, desde mediados de los años 90, Anagrama publica, al menos indirectamente, para “el mundo” y no solo para su mercado “natural”, que constituiría España. Pero sería desacertado atribuir este fenómeno de propagación de literaturas hispánicas hacia otros territorios

¹ En Anagrama aparecieron diecinueve títulos, de los cuales –según datos de la editorial– los más traducidos son, en primer lugar, *Nocturno de Chile*, veintidós traducciones, *Los detectives salvajes*, veinte, y *Estrella distante*, trece.

lingüísticos al “azar” del mercado o la “suerte” de los libros; antes, habría que poner en foco la decidida política editorial impulsada por Herralde, una que – como se observó– comprende tanto la configuración de un marco jurídico favorable como la articulación estratégica del capital social acumulado. Fabio Espósito ha anotado que “Las buenas relaciones de Barral con los editores literarios europeos son fundamentales para la participación española en una red de circulación continental de libros y autores que a todos beneficia” (Espósito). Lo mismo, sin duda, vale para Herralde.

Sin embargo, las observaciones ya realizadas en relación con el premio de la Editorial Popular de China y la Asociación de Hispanistas y un seguimiento más atento de la circulación internacional de títulos de Anagrama permiten sostener que en realidad ya estaría adquiriendo una dimensión transcontinental, tanto en lo que refiere a los flujos que conducen de regreso a América Latina como los que se proyectan hacia Asia. Al ser distinguidos con el premio, *La hora azul*, de Alonso Cueto, y *La enfermedad*, de Alberto Barrera Tyszka, fueron traducidos y publicados por la Editorial Popular de China, mientras que *Los detectives salvajes* y otros títulos de Bolaño, por Horizon en China, Minumsa en Korea y Batch Viet Books en Vietnam. También Sergio Pitol y Juan Pablo Villalobos poseen títulos traducidos a lenguas asiáticas. Sin pretensión de agotar las referencias, un caso que no puede dejar de ser mencionado es el de Alejandro Zambra. De sus libros publicados en Anagrama existen varias traducciones a lenguas asiáticas. Al chino en particular, fueron traducidos los cuatro que hasta el momento registra el catálogo de Herralde; todos aparecieron en la editorial Shanghai 99 que progresivamente se viene perfilando como un emporio desprendido del grupo Bertelsmann. Lo destacable de este caso es que, del extenso corpus producido hasta el momento por Zambra –el cual, además de novelas, incluye poemarios y ensayos en editoriales como Vox, Ediciones Stratis, Quid Ediciones, Excursiones, Contrabando y Eterna Cadencia–, los únicos libros que han tenido la suerte de circular más allá de América Latina y Europa son los publicados por Anagrama.

Este recorrido da cuenta de que Anagrama actúa como un *gatekeeper* protagonista en lo que atañe a la selección y jerarquización de literaturas latinoamericanas que entrarán en circulación internacional, y, además, de que el horizonte de acción no es exclusivamente europeo, sino que también se proyecta hacia el mundo asiático. En virtud del tejido de afinidades e intereses compartidos ya establecido en Europa, las publicaciones de Anagrama cuentan con buenas posibilidades de ser traducidas a las lenguas occidentales hegemónicas y con dependencias (neo)coloniales: por lo pronto, al francés, al inglés, al alemán, al portugués y al italiano. Pero estas traducciones, a su vez, operan como un aval simbólico que va a favorecer la posterior traducción a lenguas asiáticas. De este modo, al menos indirectamente, Anagrama concentra un

importante poder de decisión sobre lo que se leerá primero en Europa y luego en Asia como “literatura latinoamericana”, lo que, si se considera el caso de Zabra, refiere también a la condición genérica de los textos. Formulado en breve, una conclusión que se extrae de este paneo es que, del material en bruto que en términos ideales ofrece el heterogéneo corpus de literaturas latinoamericanas, Anagrama selecciona, de acuerdo con sus criterios e intereses, un reducido grupo de novelas –casi exclusivamente novelas– para ofrecer al mundo. Esta selección, en detrimento de cualquier otro posible recorte, se va a imponer como “literatura latinoamericana mundial”.²

Como el caso de Zabra, el del emblemático Bolaño –de quien Anagrama solo publicó sus textos en prosa– permite –me interesa insistir en el punto– destacar la exclusión de la poesía del catálogo de Anagrama en tanto corpus que, de algún modo, refleja el carácter siempre restrictivo de la circulación y, finalmente, cómo se configura hoy en día la literatura mundial. Esta exclusión, que termina por convertir a poetas en novelistas y por recortar la literatura latinoamericana exclusivamente como narrativa, se funda en criterios e intereses que exceden a la literatura en sí misma y que son atribuibles a un actor privado que toma decisiones de acuerdo con sus propias necesidades. En respuesta a la pregunta “¿Por qué cree que el género poesía no es redituable?”, Jorge Herralde señaló en una entrevista de 2006 que:

Más que creencia se trata de una constatación casi inexorable, según opinión generalizada. Yo apenas he publicado poesía y si lo he hecho ha sido siempre por alguna razón personal, de amistad con el autor o con el traductor; o bien para añadir algún libro de poesía de un autor al resto de la obra en prosa publicada en Anagrama. Así, *Del natural* de Sebald, que, por cierto, estuvo muchas semanas en las listas de *bestsellers* de poesía mientras que las ventas no llegaron a dos mil ejemplares: *ergo*, la poesía no se vende. Claro que pueden producirse fenómenos con determinados autores (cuya calidad literaria no es siempre deslumbrante), desde Neruda a Joaquín Sabina, pasando por García Lorca, Benedetti, Antonio Gala o Mao Tse-tung, si bien éste tenía la ventaja del lector muy cautivo.

(“Entrevista para ‘Perfil’...” 261)

² En sintonía con mis argumentos, Anadelí Bencomo observa que “Otro condicionante de esta industria del libro en español que en su actual dimensión transatlántica se asemeja a otros mercados literarios globales, tiene que ver con la relación entre el modelo de la narrativa global y el protagonismo del género novelesco como discurso ficcional por antonomasia. La dedicación casi exclusiva de las editoriales a promocionar el género de la novela ha obligado a muchos de los escritores latinoamericanos emergentes a probar suerte dentro de este formato predominante, en detrimento de la robusta tradición que en las letras latinoamericanas tienen otros géneros como el del cuento o la crónica. En consecuencia, se produce una imposición genérica que no siempre logra buenos resultados” (“Geopolíticas...” 44).

Queda así consignado por qué la poesía, que sin duda es un género altamente presente en la dinámicas culturales y editoriales a nivel local en América Latina – voy a retomar el punto en el último capítulo–, suele hoy en día no trascender fronteras nacionales: simplemente porque “no se vende” y, por lo tanto, cabe inferir, resulta incompatible con la dinámica productiva de la literatura mundial.³ Con lo términos invertidos, sin embargo, la conclusión también podría ser que la recepción internacional no incluye entre sus hábitos de lectura el consumo de poesía (latinoamericana) porque las editoriales capaces de formar esos hábitos –como ejemplarmente lo es Anagrama– se resisten –por razones naturalmente entendibles– a asumir el riesgo.

Pero la circulación de literatura anagramática posee otra dimensión no menos relevante que ya he adelantado: la puesta en circulación en América Latina y su unificación como mercado, a partir de la monopolización de los derechos de publicación “para todo el mundo”, de textos redactados en o traducidos al castellano. Después de un periodo de inestabilidad, las ya comentadas primeras etapas de la editorial en las que de todas maneras América Latina no estaba en el foco de su atención, desde fines de los años 90, Anagrama afianza su presencia en el subcontinente mediante dos recursos: la distribución y la (co) edición local.⁴ Las distribuidoras que actualmente le garantizan cobertura territorial en América Latina –y EE. UU.– y que operan en exclusivo para Anagrama son las siguientes: Riverside Agency (Argentina), Fernández de Castro (Chile), Grupo Penta Distribuidores (Colombia), Spanish Publishers (EE. UU.), Colofón (México), Océano (Panamá, Perú), Desarrollos Culturales Costarricenses (Costa Rica) y Distribuidora Gussi (Uruguay). En lo que refiere a la edición directamente en América Latina, Herralde informa, por un lado, sobre la impresión local de los libros, con lo que se evita el costo de transporte y de aduana y, por lo tanto, el

3 Este criterio de selección “real” –honesto y comprensible– entra en tensión con la frecuente afirmación de Herralde según la cual “El único criterio de valoración seguido [para la asignación de los premios] es la calidad del texto, independientemente de la mayor o menor comercialidad del mismo” (“Introducción...” 21). Si el valor literario en efecto tuviese prioridad como mecanismo de selección, no se podría explicar la exclusión de la poesía ni tampoco, como veremos en el próximo apartado, la de textos experimentales como *Tadeys*, de Osvaldo Lamborghini.

4 En una conferencia llevada a cabo en Guadalajara en el 2005, Herralde destacó, precisamente, estos dos factores en los siguientes términos: “... ahora Anagrama cuenta con una distribución estable, desde hace años, en muchos países de América Latina y desde luego en los dos mercados más importantes, México y Argentina.

Aparte de dicha estabilidad, basada en distribuidores en exclusiva, desde hace unos pocos años se ha producido un hecho significativo para incorporar a nuestro catálogo, en mayor medida y de forma significativa, a escritores latinoamericanos: las ediciones locales en varios países” (“El editor independiente...” 234).

encarecimiento de los libros: “empezamos a publicar allá [en Argentina] nuestros libros, cuyo contenido enviábamos por vía electrónica, y que nuestra distribuidora Riverside transformaba en libros prácticamente idénticos, salvo quizá por pequeñas diferencias de calidad del papel, en unos pocos días” (“El editor independiente...” 235).⁵ Y, en segundo, de las coediciones como la de *La hora azul*: “Aparte de realizar una edición internacional, hemos llegado a un acuerdo con su editorial peruana, Peisa, para una fórmula de coedición en su país” (236).

Así, con base en estas dos estrategias, Herralde garantiza una cierta presencia de su editorial en América Latina, pone en circulación sus publicaciones más allá de su territorio natural –España– y complementario –Europa–, absorbe a las (ex)colonias españolas como mercado unificado por la lengua compartida y, finalmente, produce una suerte de *efecto retorno* al devolver a América Latina textos de escritores latinoamericanos que han pasado por mecanismos de consagración europeos y, por lo tanto, cargan con un excedente en prestigio.

Este último fenómeno es de capital importancia para iluminar la lógica de la literatura mundial en contraste con las literaturas locales. Independientemente del valor que se le pueda haber asignado previamente en su circuito de origen y si es que se le ha asignado alguno, por efecto de la desterritorialización del prestigio –que ya he comentado siguiendo a James English– un escritor o un texto premiado, o simplemente publicado, en Europa se va a ver revestido de un carácter aurático que va a influir en la valoración que se haga más tarde en regiones periféricas. El reconocimiento de Occidente opera, así, como garantía suficiente para la evaluación positiva de ciertos bienes culturales en todo el mundo. No importa –o nadie se detiene a considerar– que ese reconocimiento que puede ofrecer Occidente, o para el caso la editorial Anagrama de Barcelona, sea uno fundado en intereses económicos privados y en premisas culturales específicas, de tal modo que los textos que Herralde selecciona para incorporar a su catálogo, de manera por completa legítima de acuerdo con sus criterios y en función de la sustentabilidad del proyecto, *retornan* –y este es el significado más específico que le quiero asignar al término– a América Latina rodeados de un aura que, de ahí en más, no requerirá mayor sometimiento a juicio crítico. Como ejemplo, valga el caso de la recepción de *Coronel Lágrimas* (2014) en Costa Rica, el país donde creció su autor, Carlos Fonseca, para luego trasladarse a EE.UU. y más tarde a Inglaterra, donde reside actualmente. Una nota publicada por Danny Brenes en el periódico local *La Nación* da cuenta del significativo valor agregado

5 En referencia a la publicación en España y México de *Ese modo que colma* (2010), de Daniel Sada, véase Padilla “Independientes”.

que asigna, de por sí, el hecho de que la novela haya sido publicada por Anagrama. Reproduzco el episodio que introduce la nota:

En algún momento del 2014, el teléfono móvil de Carlos Fonseca vibró: acababa de recibir un mensaje por correo electrónico. Fonseca, moreno, de lentes y pelo negro a ras, de risa abundante y palabra certera, se encontraba en un restaurante cenando en soledad.

De pronto, la cena dejó de ser importante. Sin tener con quién compartir la noticia, Carlos cerró el puño en señal de celebración, como lo hace un tenista cuando consigue una anotación complicada. Fonseca acababa de hacer el match point más importante de su carrera literaria.

Con el pecho todavía agitado llegó a su casa, abrazó a su esposa y le contó las buenas nuevas: “Estimado Carlos. Le informo que su novela la leyó un lector inicial y le gustó. Luego la leí yo y la encontré muy sugerente. La leí de nuevo yo, y me siguió gustando. Nos gustaría publicarla”.

El emisor de este mensaje era Jorge Herralde, la legendaria cabeza de Anagrama, una de las casas editoriales más importantes del mundo, quien deseaba agregar *Coronel Lágrimas*, la novela debut de Fonseca, a su catálogo.

Con ese correo electrónico, Carlos se convirtió en el primer costarricense en ser publicado por la editorial de Barcelona.

Como se advierte en el registro encomiástico de este pasaje, que la publicación haya aparecido bajo sello anagramático es razón suficiente para que, en el *retorno* a Costa Rica, el texto se manifieste rodeado de un aura distintiva. Puesto que la publicación metropolitana se constituye por sí misma como instancia de consagración, la lectura y la evaluación crítica van a devenir innecesarias. Quiero decir –y esto de ninguna manera debe ser considerado una evaluación de *Coronel Lágrimas*– que, independientemente del valor literario que pueda tener un texto publicado por Anagrama, el hecho de que la editorial lo haya seleccionado para incluirlo en su catálogo alcanza para otorgarle una importante cuota de valor simbólico. Este fenómeno de desterritorialización y automatización de la asignación de prestigio va a contrastar, a su vez, con las limitaciones que va a presentar la publicación local latinoamericana para establecer e imponer sus propias pautas de canonización.

Entre las muchas –y merecidas– distinciones que Jorge Herralde ha recibido por parte de instituciones al otro lado del Atlántico, se encuentra el título de profesor honorario de la Universidad Diego Portales en el 2007. En la ceremonia de reconocimiento, Carlos Peña, presidente del consejo consultivo de la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño, dijo que “El prestigio de Anagrama y el aura con que él [Herralde], a través de los años, ha sabido proveerla, está [...] presente por aquí y por allá entre el público lector y universitario y ya casi no hay entresijo de la cultura en el que se no se advierta un rastro, siquiera mínimo, de los libros y de los escritores que él ha contribuido a descubrir o a erigir entre nosotros”. Acertado en todo, lo que Peña, no obstante, no consigna es que

Anagrama no deja de ser una empresa privada que, comprensiblemente, prioriza sus necesidades y criterios a la hora de seleccionar qué va a envolver con el influjo de su aura. Tampoco que la asignación de prestigio se realiza en, y en función de, un centro de producción cultural específico dominado por su propia lógica y que, por lo tanto, no (necesariamente) se corresponde con las asignaciones de prestigio locales y heterogéneas a las que, de todas maneras, remite. Por último, no menciona que el proceso de “descubrir” o “erigir” “entre nosotros” se funda en una relación asimétrica de poder, según la cual la metrópoli dispone de esa facultad, mientras que los dominios culturales subordinados tienden a reproducir miméticamente sus prescripciones. En contraste con las editoriales de baja proyección de ventas y escasa cobertura territorial, Anagrama va a constituirse, así, en un agente prestigiador a escala mundial, lo que, curiosamente, también incluye en posición subordinada a América Latina.

En referencia a las dinámicas de las literaturas africanas, Adaobi Tricia Nwaubani anota que

Literary audiences in many African countries also simply sit and wait until the Western critics crown a new writer, and then begin applauding that person. After all, these are the same connoisseurs who brought Chinua Achebe and Wole Soyinka and Ngugi wa Thiong’o to our adoring attention. Local writers without some Western seal of approval are automatically perceived as inferior. In international conversations about African literature, their books receive no mention.

Algo similar, *mutatis mutandi*, se podría afirmar de lo que aquí nos interesa: que, con frecuencia, las audiencias literarias latinoamericanas “se sientan a esperar” que Herralde, como en su momento lo hacía Barral, consagre a su nuevo escritor “estrella”. Y que, paralelamente, los proyectos locales más sugerentes muchas veces son considerados inferiores o simplemente no son mencionados en los debates sobre literatura latinoamericana.

11 A propósito de “Tadeys”

En una entrevista concedida en 2008 a la revista *Archivos del Sur*, Jorge Herralde es interrogado sobre cuál es el procedimiento habitual que sigue la editorial para evaluar y seleccionar, con miras a una posible publicación, material de escritores aún desconocidos. Esta pregunta resulta interesante también en estas páginas porque permite iluminar algunos aspectos sobre un punto que hasta el momento solo he abordado lateralmente, esto es: ¿a partir de qué criterios la editorial Anagrama, en tanto productor de literatura latinoamericana mundial de primera línea, selecciona los textos que van a ingresar en su catálogo y de ahí, al menos en términos potenciales, en otros catálogos de prestigio de Europa y el mundo? El pasaje de la entrevista dice lo siguiente:

Cuando usted recibe el original de un libro de un autor desconocido, ¿lo lee usted primero? ¿Pasa primero por un equipo editorial? ¿En el caso de publicar después ese libro, qué factores inciden en su decisión?

Salvo casos muy excepcionales, si se trata de un autor desconocido, pasa por los severos filtros de los lectores de la casa hasta llegar a mí, que soy el último “obstáculo”. El único motivo para publicar un libro es su calidad literaria, la confianza en el autor. Confío en que así lo demuestre el catálogo de Anagrama.

(“Entrevista para la revista ‘Archivos del Sur’” 276–277)

De modo que, según informa Herralde, para el caso de escritores sin trayectoria o con una trayectoria no conocida previamente por la casa editorial, el procedimiento respeta el que, por regla general, se sigue en la estructura editorial profesional, uno concebido para disminuir los riesgos de inversión que –como he precisado en el apartado II.1– suele acarrear, en particular, la producción de literatura mundial. También en Anagrama la acción de los lectores es de capital importancia, pues, con su evaluación, además de evitarle lecturas innecesarias al editor –para el caso, a Herralde–, reducen la posibilidad de que tome decisiones desacertadas y, por lo tanto, perjudiciales para la estabilidad económica del sistema productivo. Según consigna Herralde, el criterio prioritario que van a seguir tanto los lectores como él mismo para aprobar una publicación es el valor literario, entendido, en principio, en su sentido clásico de cierta calidad objetiva.

Los informes de lectura –como ya he adelantado– son los documentos textuales donde queda plasmada la impresión de los lectores sobre el manuscrito sometido a evaluación. Para extraer conclusiones acerca de la selección y puesta en circulación de literatura, constituyen fuentes de primer orden porque operan como una suerte de crítica literaria “no reprimida” frente a lo que implicaría la inminencia de una eventual publicación. En estos informes, además de algún

comentario, en efecto, relativo a los aciertos y deficiencias formales del texto en cuestión, por regla general suele estar presente una estimación de cuál sería la acogida en el mercado de inserción y de la compatibilidad con el catálogo preexistente de la editorial.

Entre collages, manuscritos, cartas y fotografías, en el archivo no oficial de Osvaldo Lamborghini¹ se encuentran dos informes de lectura anónimos redactados por encargo de Anagrama sobre su texto póstumo *Tadeys* (Ediciones del Serbal, 1994). Hanna Muck, la compañera con quien Osvaldo compartió sus últimos años en Barcelona, envió el manuscrito de “Tadeys” –que para el año 1993 todavía permanecía inédito– para su evaluación en Anagrama. Con fecha del 21 de junio de 1993, Hannah recibió correo de parte de Jorge Herralde donde le comunica el rechazo del manuscrito y le adjunta los dos informes mencionados. En la breve nota con membrete de Anagrama, escrita a mano y firmada por el editor se lee: “Te adjunto dos informes de lectura que se hicieron en su día. Por mi parte lo encontré tan lleno de talento (y salvajadas) como inviabile en España” (archivo Osvaldo Lamborghini). Por aquel año, antes del premio a Bayly y luego a Bolaño, Anagrama no era la misma editorial de corte panhispánico que es en la actualidad, y su horizonte territorial y de mercado se circunscribía, más estrechamente, a España. No extraña, pues, que la nota señale como obstáculo para la publicación de “Tadeys” las dificultades que implicaría un traslado del sistema de referencias culturales de Argentina al de España. Llama la atención, por el contrario, que, al mismo tiempo –y en consideración de que, si se le da crédito a Herralde, “El único motivo para publicar un libro es su calidad literaria”–, el editor mencione la impresión de que el manuscrito está “lleno de talento” –lo cual argumentaría de manera prioritaria en favor de la publicación– así como de “salvajadas”, las cuales, acaso, no diferirían mucho de las contenidas en los volúmenes publicado por Anagrama *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones* (1978, colección “Contraseñas”) y *La máquina de follar* (1978, colección “Contraseñas”), de Charles Bukowski; reeditados, a su vez, en 1992 en la colección “Compactos” y confirmados rápidamente como *best sellers*. Ahora, si el análisis de la nota, por su brevedad,

¹ Osvaldo Lamborghini nació en Necochea, Provincia de Buenos Aires, en 1940 y murió en Barcelona en 1985. En la tradición argentina, sus relatos *El fiord* (Chinatown, 1969) y “El niño proletario” (1973) se han convertido rápidamente en textos de culto. Aquejado por una úlcera duodenal pasó los últimos años de su vida, desde fines de 1981, en la ciudad catalana dedicado a la escritura y las artes plásticas. El legado de este período de su vida se conserva en un archivo informal custodiado por los descendientes de la ya fallecida Hanna Muck. De la investigación en este archivo, surgieron las publicaciones de sus obras completas al cuidado de César Aira y la monumental biografía redactada por Ricardo Strafacce en colaboración con Alejandra Valente. Para mayor información al respecto de la vida de Lamborghini y su lugar protagónico en la escena cultural porteña de los años 70, consúltese este último título.

no podría superar la especulación o la suspicacia, los informes de lectura, por el contrario, ofrecen información acabada, suficiente y explícita, acerca de cuáles son las razones que dificultan la publicación de “Tadeys” en Anagrama: en términos generales, que, aunque el valor literario es excepcional, el potencial marco internacional de recepción, sea cual fuere, desplazado de la cultura nacional de origen, sería por completo refractario a un texto que presenta excesivas marcas locales. Me interesa, en lo que sigue, examinar algunos detalles.

El informe que voy a llamar “1” (“Informe de la obra...”, sin paginar) abre del siguiente modo:

El caso de Osvaldo Lamborghini ilustra como ninguno la mentada desconexión entre los medios literarios español e hispanoamericano. Murió en Barcelona en 1985, ciudad en la que había vivido sus últimos cinco años dedicados a una febril actividad de escritura. En 1988, del Serbal publicó en un volumen su obra casi-completa: el libro, que pasó absolutamente desapercibido en España, produjo en la Argentina una expectación y un suceso que lo convirtieron en poco tiempo en libro de referencia y de culto. A poco que un lector abra ese volumen, el misterio se dilucida: Lamborghini es un escritor nacional, o quizá con más exactitud: bonaerense.

Más allá de algunas imprecisiones, como el término “bonaerense” en lugar de “porteño” o que Lamborghini habría devenido escritor de culto con la publicación en del Serbal –hay muchos testimonios, de César Aira, de Fogwill, de Josefina Ludmer o de Tamara Kamenszain, que comprueban que ya lo era desde comienzos de los años 70–, este pasaje pone de relieve lo que ya señalara David Damrosch –como he notado en el apartado I.1– en relación con el desfase entre el orden nacional y el mundial: Lamborghini es, por lo pronto, “un escritor nacional” –o, más exactamente, “local”, “porteño”–, es decir, no exportable, dependiente de un contexto específico y, por consiguiente, debido a los atributos de su codificación, destinado a permanecer en la esfera de la literatura nacional.

También el informe “2” (“Osvaldo Lamborghini...”) insiste en el punto:

Lamborghini, no cabe duda, pertenece a esa secta de escritores, tan argentinos, que afrontan la escritura con una inteligencia saturada de lucidez literaria. Escritores que – como Aira– escriben de regreso de la literatura y que en sus narraciones fingen o acaso realmente pretenden cobijarse a la sombra de la inocencia, pero lo hacen bajo el árbol de la ciencia cuyos frutos han devorado hasta el empacho. El resultado tiene mucho de ejercicio paródico y desmitificador (o re-mitificador), pero también melancólico. En cualquier caso, se trata de un ejercicio hiperculto, hipercrítico, hiperconsciente, que remite a un sistema literario de gran sofisticación, de inmediatas complicidades, de muy implícitas referencias (a la lengua, a la cultura, a mitología del país mismo), y que por lo tanto produce en el lector foráneo una dolorosa sensación de precariedad, casi de desamparo. Lamborghini es, al parecer, un escritor de culto dentro de la literatura argentina, literatura en cierto sentido mucho más culta que la española. (2)

La escritura de Lamborghini, de acuerdo con este abordaje, resulta clara e incluso excesivamente “argentina”; inseparable, por lo tanto, del “sistema literario de gran sofisticación” del que surgió y que le da sentido. Las “complicidades” y “referencias” que establece el texto evaluado con aquel sistema terminan, finalmente, por excluir o conducir al “desamparo” al lector “foráneo”, es decir, al que no se ha formado o es especialista en la diferencia local. Pero Lamborghini es algo más específico e intrincado que un escritor “argentino”, es un “escritor de culto dentro de la literatura argentina”, es decir, una referencia secreta, para iniciados, dentro del sistema nacional.

Estas observaciones, la perplejidad –no exenta de lúcida sensibilidad crítica– con la que los lectores reaccionan frente al texto de Lamborghini, comprueban la ya comentada brecha entre el sistema de producción local y el mundial. Lamborghini sería el nombre de una escritura resistente a la (fácil) circulación internacional y, por lo tanto, portadora de marcas diferenciales –culturales, estéticas, políticas– que, según mis postulados, definirían la heterogeneidad de una auténtica, acaso utópica, literatura mundial. Estamos, por lo tanto, frente a los problemas naturales de incompatibilidad entre los sistemas “reales” de producción mundial, por un lado, y nacional/local, por el otro. El informe 1 concluye, precisamente, con la idea de que la escritura de Lamborghini es inseparable del contexto cultural “porteño” que la nutre y, por consiguiente, intransferible al circuito internacional:

Creo, personalmente, que Lamborghini no tiene muchas posibilidades de ser entendido en España; su literatura es como uno de esos elementos químicos que sólo cumplen su función en presencia de un entorno apropiado. Ese entorno, para este autor, está obviamente en Buenos Aires.

Al comienzo, no obstante, el mismo informe ya había introducido un matiz que resulta interesante revisar acá. Se trata, sí, de que “Tadeys” está plagado de argentinismos, lo cual, desde ya, atenta contra la pauta de traductibilidad en la que –como he observado en II.4– se funda la literatura mundial, pero también habría un obstáculo más profundo, “de poética”:

No sólo –y no tanto– porque sus páginas están cargadas de argentinismos, sino por la poética misma de su escritura: cuentos y novelas en los que los juegos de palabras, el destruir vocablos para asociar sentidos, el demostrar hasta qué punto el lenguaje siempre juega malas pasadas al que intenta decir algo, están en el medio de la escena de ese volumen. Al punto que uno puede llegar a creer que a Lamborghini los asuntos y las tramas sólo le interesan en tanto excusa para montar ese laboratorio lingüístico.

La escritura de Lamborghini, afirma el lector, sería una que se regodea en la exploración del significante, que avanza por “juegos de palabras” antes que en

conformidad con los principios estructurantes de cierta lógica argumentativa. Prioriza, en breve, la dimensión formal, el código, antes que el mensaje; se resiste a ser portadora de información, *a priori*, socialmente relevante. Con lo cual –se puede sostener– se distancia de la narrativa clásica o convencional para aproximarse a la poesía. Lo que está en cuestión, por lo tanto, y acaso antes que un repertorio léxico demasiado “porteño”, es que el texto “Tadeys” estaría sacrificando comunicabilidad y transparencia para montar el despliegue experimental que le interesa a Lamborghini. Un lujo –cabría decir– que la literatura mundial, al menos en el formato que adquiere en la actual fase de la globalización, de ninguna manera se puede permitir por los altos riesgos de inversión que implicaría.

Esta doble incompatibilidad con las premisas de la literatura mundial –demasiado “porteño”, pero, antes, demasiado “experimental”– acarrea, a su vez, una serie de dificultades más que van a aparecer señaladas en el informe 2: por lo pronto, la falta de cohesión narrativa y la indefinición genérica. Sobre el primer punto, se lee:

Como sea, lo cierto es que, una después de otra, las diferentes partes en que se presenta dividida la obra ofrecen una secuencia problemática. Muy particularmente, puede asegurarse que entre la parte II y la III no existe solución de continuidad.

Ello abunda en la impresión caótica que produce la escritura toda del texto, redactado con un pulso irregular, casi epiléptico. Ya la propia secuencia estilística es problemática y alterna tonalidades muy diversas, que van desde la más cruda sobriedad hasta las más guiñoteante complicidad en relación a juegos de palabras y de alusiones no siempre demasiado sutiles. Problemática resulta, asimismo, la secuencia misma del relato, que avanza a trompicones, y que intercala acciones, personajes y tiempos diversos en descon siderada yuxtaposición. (1)

Como consecuencia de su voluntad en extremo experimental, “Tadeys” adquiriría, finalmente, esta estructuración “problemática”, donde los diferentes momentos en los que aparece organizado el texto no presentarían ninguna “solución de continuidad”. La lógica argumentativa básica que conduce, por principio, de A a B, se vería en el texto de Lamborghini desbaratada con lo que, al fin, no tendría el carácter orgánico esperable, uno hilvanado por la cohesión y la coherencia narrativa. Pero también, al seguir principios de asociación y deformación sonora y permitir que los diferentes pasajes sean dominados por impulsos constructivos heterogéneos, el texto carecería de uniformidad estilística. Lo mismo ocurre, de acuerdo con el informe, con la introducción de los personajes o los diferentes episodios, ya que su tratamiento, tampoco, respetaría pautas narrativas básicas. Estamos, por lo tanto, frente a una unidad textual desarticulada que a cada instante desafía las expectativas del lector, es decir, frente a un texto “mal” escrito o uno que, acaso, opta por romper, deliberadamente, con las convenciones de la literatura más solidaria con el mercado (mundial).

Estos atributos, finalmente, tendrían su impacto en la dimensión genérica, algo que tampoco va a favorecer su acogida en la literatura mundial. Se lee también en el informe 2: “Pero aquí se interpone, de nuevo para la perspectiva de un lector desinformado, la naturaleza misma del texto, una rara especie de novela pornográfica nutrida, cómo no, de unos presupuestos literarios, psicoanalíticos e incluso filosóficos de muy arduo escrutinio para quien esto escribe” (2). La “naturaleza del texto”, por las razones detalladas arriba, aparece signada por recurrentes anomalías en su estructuración, lo cual no permitiría identificarlo de manera simple –como requiere un texto que hoy aspire seriamente a ingresar en la literatura (latinoamericana) mundial– como “novela”. Se trata, a falta de una categoría más adecuada, de “una rara especie de novela”; de un objeto textual, en definitiva, que se resiste a las clasificaciones habituales o que, lo que resulta aún más incómodo –recordemos que Anagrama, en su colección “Narrativas hispánicas”, prácticamente, solo publica “novelas”–, no puede ser identificado como “novela”. Un objeto anómalo en su configuración formal que, para colmo, antes que ofrecer una narración consistente de acuerdo con los estándares aceptados, presenta una densidad semántica “de muy arduo escrutinio”.

Ahora bien, si todos estos elementos parecieran ser concluyentes –y de hecho, al final, lo son– como para dar por excluida la publicación, vamos a ver que, no obstante, los informes van a presentar argumentos que, paradójicamente, sugieren lo contrario: que, por otro lado, el texto reúne condiciones suficientes como para que se apruebe su publicación.

El informe 2, precisamente, va a señalar que sería engañoso creer que los desperfectos estructurales que dominan el texto habría que atribuirlos a algún tipo de impericia técnica de Lamborghini; muy por el contrario, el lector llega a ver en esos “desperfectos” la huella de una maestría rupturista, una poética que por voluntad se aparta, con éxito, de las convenciones narrativas más recurrentes. Así lo registra el lector: “Lo inquietante en todo esto es la simultánea impresión de que no cabe achacar este descuido a incompetencia ninguna por parte del autor. Éste, a lo largo del texto, demuestra una poderosa inteligencia y, aun a través de sus diferentes niveles, no sólo una gran versatilidad estilística, sino, más ampliamente, un importante talento narrativo. Sobran en el texto indicios de que Lamborghini es un notable escritor” (2). Queda, así, subrayado que, antes que incompetencia, lo que domina el texto es un experimentalismo que excedería la aceptación del mercado y, más aún, y por razones comprensibles, la del mercado internacional. Pero lo destacable es que, junto con ese experimentalismo, que de por sí –está claro– no puede ser considerado un valor, el texto también reuniría atributos suficientes como para ser considerado de calidad. “Tadeys”, según informan los lectores, es, con todas las dificultades

que presenta, ante todo un texto con “calidad literaria”, portador de un valor estético objetivo. Así lo señala el informe 1: “No se trata, en este caso, de calidad literaria, sino de tradiciones distintas, dentro de las cuales una obra ocupa o no un determinado lugar”. Se trata de que “Tadeys” es un texto definitivamente valioso para la literatura, pero refractario a la circulación internacional, al menos bajo las premisas de mercado dominantes. Un texto que, aunque cumple con la que, según Herralde, sería la condición fundamental para la publicación en Anagrama –“El único motivo para publicar un libro es su calidad literaria”–, no obstante, no respeta los principios implícitos, y prioritarios, que determinan la publicación en el nivel de la literatura (latinoamericana) mundial: la pauta de traductibilidad, la transparencia comunicativa y cierto grado de adecuación general al horizonte de expectativas internacional. Concluyente, en este sentido, es el informe 2: “El texto reúne elementos de interés más que suficientes para justificar su edición, pero el esfuerzo editorial correspondiente acaso debiera destinarse preferiblemente a obras precedentes del mismo autor, o tal vez a otros autores más accesibles que fueran perfilando el panorama en el que se haría comprensible la literatura de Lamborghini” (3). Aunque los “elementos de interés” resultan “más que suficientes para justificar su edición”, “Tadeys”, finalmente, no puede ser aceptado para una publicación en Anagrama. El impedimento central, como se extrae de los informes, estaría vinculado ante todo a la incompatibilidad entre los sistemas de producción local y mundial, lo que equivaldría a decir que las razones que obstaculizan su inserción en el circuito internacional pertenecen al orden de lo extraliterario, no a su dimensión formal y compositiva, no porque tendría poco o nada que aportarle a la literatura, sino, y por el contrario, porque el mercado internacional no sería receptivo a un texto que depende en demasía de un contexto específico y peca de una excesiva cuota de experimentación.

El informe 1, observemos para concluir, introduce una referencia que permitiría contextualizar mejor la escritura de Lamborghini, pero que, al inscribirla en el oscurantismo lacaniano, no hace más que reforzar su supuesta inaccesibilidad: “de Jaques [sic] Lacan, enorme en Argentina sobre todo entre los miembros de *Literal*, la revista de la que Lamborghini formó parte, publicación plagada de artículos prácticamente incomprensibles”. Esta referencia, una impronta cultural, porteña, que se realizaría en hermetismo, era, curiosamente, ya conocida por Herralde. No solo a la revista *Literal*,² sino también a su

2 El número 1 de la revista *Literal* apareció en Buenos Aires en noviembre de 1973 y el 4/5, con el que quedó cerrada la publicación, en noviembre de 1977. Sus núcleos temáticos fueron la crítica cultural, la crítica literaria y el psicoanálisis. Entre sus colaboradores principales, se cuentan Germán García, Luis Guzmán, Oscar Steimberg, Jorge Quiroga, Lorenzo Quinteros y Osvaldo

grupo de redactores, como incluso al mismo Osvaldo Lamborghini, Jorge Herralde los había conocido personalmente en un viaje a Buenos Aires en 1974. En el año 2004, en una conferencia en Buenos Aires con motivo de la presentación de su libro *El observatorio editorial* (2004), Herralde se refirió a aquel episodio con las siguientes palabras:

Una noche Eugenio [Trías] me llevó a conocer a sus amigos a una cafetería de la calle Corrientes, en una época de pleno bullicio nocturno de librerías, bares, restaurantes, de vida intelectual en plena calle. En la cafetería estaban Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán. Recuerdo una prolongada y deslumbrante tertulia, con Germán García llevando la voz cantante. También recuerdo que, al revés que en la muy alcohólica Barcelona de la *gauche divine*, nadie bebió una gota de alcohol durante aquellas horas (aunque quizá fuera casual). Esos mosqueteros, en el inicio de sus carreras, habían tomado el poder en una minúscula editorial llamada Noé, a cuyo lado la minúscula Anagrama era como Penguin. En ella publicaban una revista, en formato de libro de bolsillo alargado, llamada *Literal*. Me regalaron un número que encontré literalmente impenetrable y también un librito de Lamborghini llamado *Sebregondi retrocede*, que me pareció deslumbrante, y una novela de Luis Gusmán, *El frasquito*, que me temo se extravió y no llegué a leer. Un craso error, por lo visto. Hace unos pocos días compré en El ateneo de Florida un volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, que dirige Noé Jitrik, titulado *La narración gana la partida*. En ella, mi buen amigo Luis Chitarroni escribe: “No hay en la literatura argentina de la década del 70 un texto más pleno (exceptuando *Sebregondi*), más rico que *El frasquito*.” En todo caso, quedó en mi memoria el “toque literal” de un Buenos Aires audaz y transgresor.
 (“Homenaje argentino” 110–111)

Junto al interesante contraste entre Anagrama y una editorial latinoamericana de baja proyección de ventas y escasa cobertura territorial –punto que voy a retomar en el último apartado de este capítulo–, me interesa destacar el valor que, al menos por aquel momento, Herralde le atribuye a *Sbregondi retrocede* (1973), un libro que le pareció “deslumbrante”. Si Osvaldo Lamborghini ya era conocido por Herralde y su escritura le había parecido particularmente valiosa en términos literarios, ¿por qué razón no aparece publicado en su editorial, una que se jacta de apostar de manera prioritaria por la “calidad literaria”? ¿Por qué, cuando veinte años más tarde tiene la posibilidad de publicar un texto inédito de ese mismo escritor que le había resultado “deslumbrante”, no lo hace?

Creo que cualquier respuesta que sugiriera motivos que comprometen al sujeto individual sería desacertada. Mucho más revelador resulta indagar en razones estructurales, algunas de las cuales quedaron plasmadas por escrito

Lamborghini, pero en torno a ella también orbitaron, otros escritores y críticos, como Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Ricardo Zelarayán, Oscar Masotta y Josefina Ludmer. Véase Strafacce.

en los informes de lectura que he comentado. Anagrama en los años 70 era una editorial con proyección, pero aún emergente; ocupaba un tipo de posición en la estructura productiva que hoy ya no ocupa. En los 70, no obstante, no era una editorial de ficción o narrativa, sino que estaba comprometida de manera explícita con los proyectos de emancipación política de la época. Era, ante todo, una editorial de ensayo, por lo que una publicación de Lamborghini hubiese estado excluida, incluso aunque el mismo editor le reconociera calidad, por razones de la especialidad que tenía la editorial. Veinte años más tarde, Anagrama sí es una editorial de narrativa, además con un perfil panhispanista en definición que rápidamente se va a consolidar con la publicación de *Los detectives salvajes*, pero ya no es una editorial emergente, sino una editorial establecida, de tipo “profesional”, que debe velar por sus intereses materiales para que la dinámica productiva pueda seguir en funcionamiento. Pronto, en el año 1997 con la publicación de *Los detectives*, se va a convertir, además, en el principal productor de literatura latinoamericana mundial. Un proceso totalmente legítimo y esperable para una editorial que obedece a una política de publicación sistemática y consecuente, con la mira puesta en un objetivo concreto. La decisión de no convertir el manuscrito de “Tadeys” en libro, por las razones que fueron expuestas arriba, así lo corrobora.

“Tadeys”, por su parte, siguió su propio itinerario. Un año después del rechazo en Anagrama, va a aparecer publicado en Ediciones del Serbal, una editorial también catalana, pero con un perfil mucho más heterodoxo y camaleónico, orientado desde 1996 a los textos escolares. En 1998, en la misma editorial, ya había aparecido el volumen de Lamborghini, también póstumo, *Novelas y cuentos*. Esta continuidad puede explicar las razones de la aceptación en del Serbal de “Tadeys”, lo mismo que, posiblemente, la iniciativa y los contactos de Hannah Muck en el circuito editorial de Barcelona. En este marco, sin embargo, los textos de Lamborghini no dejaron de ser un objeto completamente anómalo; como señala el informe 1 en un pasaje que ya he presentado, *Novelas y cuentos* “pasó absolutamente desapercibido en España”. Durante los años 90, no obstante, hubo una intensa labor para recuperar la “producción catalana” de Lamborghini y reinsertarla en su contexto de pertenencia natural. En particular César Aira, pero junto a él el entorno de la revista *Literal*, se ocupó de llevar a cabo esta iniciativa. Desde comienzos de los años 00, los derechos de publicación de la producción completa de Lamborghini pasaron a manos de la editorial Sudamericana en Buenos Aires. César Aira, como el gran promotor y principal heredero de su legado estético, va a ser el responsable de redactar los prólogos y cuidar las ediciones, entre ellas la de *Tadeys* en 2005. Luis Chitarroni, vinculado de diferentes maneras tanto a Aira como a Lamborghini, el

editor responsable de respaldar el acuerdo jurídico y comercial. Por los mismos años, se concreta también la absorción de Sudamericana por parte de Random House/Mondadori/Bertelsmann que ya he comentado. Hoy, por consiguiente, los derechos de publicación están en propiedad de este grupo. Traducciones de *Tadeys*, o de algún otro texto orgánico de Lamborghini, hasta el momento no se registran.

12 Tentativas para una nanofilología de la literatura latinoamericana mundial

Una hipótesis que ya he introducido sostiene que la mediación produce, por supuesto, literatura, pero también texto (Marling, Thompson, Mani, Brouillette/Doody), y que esa mediación, por lo tanto, debe ser considerada no solo coproductora sino también *coautora*. Invertida, la tesis diría que en el texto publicado y convertido en libro se pueden “leer” las marcas de la mediación o, dicho de otro modo, que los diferentes actores que intervienen en la cadena productiva dejan huellas en el texto. Esta tesis, como ya he adelantado, vale principalmente para la literatura mundial, donde los actores que hacen posible la publicación y puesta en circulación –en comparación con lo que sucede en las literaturas locales, donde un solo sujeto puede asumir múltiples o todas las funciones– necesariamente se multiplican. Bajo estas premisas, voy a intentar leer en lo que sigue textos que –a diferencia de lo que sucedió con “Tadeys”–, en efecto fueron publicados por Anagrama y, por lo tanto, acogidos en la literatura latinoamericana mundial.

También guía este apartado la idea de que la sociología de la literatura es insuficiente para pensar las dinámicas literarias; esto es, que someter a examen el campo literario no alcanza para explicar la literatura, aunque, invirtiendo los términos, tampoco un análisis textual clásico, filológico, basta para dar cuenta de por sí de los procesos que convierten a la literatura en literatura mundial. Propongo, no obstante, que el ejercicio de *close reading* que voy a ensayar sería una herramienta complementaria para iluminar mejor, incluso mejor que cualquier *distant reading*, principios que gobiernan la producción de literatura mundial, en particular latinoamericana. Un tipo de *close reading* como el que quiero activar supone que la sociología con frecuencia olvida que las tramas textuales no son intercambiables, no son valores vacíos que pueden ser ignorados, sino que la evaluación corra el riesgo de incurrir en graves desaciertos, sino que constituyen, precisamente, el elemento que en última instancia organiza y sostiene, aunque sea como excusa, las dinámicas y posicionamientos en el campo.

He observado, siguiendo a Marling, que sin duda muchos *gatekeepers* participan más o menos directamente en el proceso de escritura y acabado final para adecuar el producto lo mejor posible a las condiciones de recepción que, ante todo en el nivel de la literatura mundial, quien asume formalmente la función autor por regla general desconoce. Se trata de que aquellos textos que no han

nacido plenamente traducidos (*born-translated*, Walkowitz),¹ deben ser acondicionados, depurados, eventualmente, de sus culturemas e incompatibilidades de mayor relieve como para que el mercado de recepción en algún momento pueda asimilarlos. En las próximas páginas voy a tratar de reconstruir momentos de tal proceso a partir de fuentes documentales heterogéneas para, finalmente, examinar algunos pasajes de literatura de ficción efectivamente publicada.

Ya he adelantado en el apartado II.1 un episodio en el que el escritor colombiano Evelio Rosero imputaba al equipo de corrección de Anagrama una transformación para él inaceptable de su manuscrito de *Juliana los mira* (1987) y reclamaba que “cualquier regionalismo, español o mexicano o argentino enriquece el acervo lingüístico, fortalece y universaliza el idioma”. Y también que “En cierto modo, fue también mi primera experiencia con las traducciones. Pues, de hecho, siendo como era un escritor en español, me estaban traduciendo al español”. En estas palabras están contenidos dos problemas que creo conveniente hacer explícitos: que toda corrección, cuando se aplica a textos que trascienden fronteras culturales o nacionales, aunque sea en la misma lengua –como es el caso de cualquier texto que circula de América Latina a España–, sería una traducción en la medida que nunca va a ser solo una corrección de erratas. También que esa riqueza léxica que pretende vindicar Rosero difícilmente se puede sostener cuando un texto aspira a entrar en dinámicas de circulación que van más allá de su contexto de emergencia. La fórmula, planteada en breve, diría que cuanto mayor es la distancia cultural de proyección, menor es la posibilidad de que el repertorio lingüístico y cultural contenido en un texto se mantenga “fiel” a su contexto. Si se los ubica sobre este trasfondo, los reclamos de Rosero pecan, sin duda, de cierta inocencia, pues su manuscrito solo estaba siendo ajustado como para que pudiera insertarse más fácilmente en el circuito de la literatura mundial, algo que, por lo demás, él sin duda anhelaba. En otras palabras, puesto que “Juliana los mira” no había nacido traducido, los correctores/traductores estaban creando condiciones como para favorecer su asimilación en el mundo o, al menos, en el mercado que le

1 Al respecto del término, Walkowitz anota: “many novels do not simply appear in translation. They have been written for translation from the start. Adapting a phrase for artworks produced for the computer (‘born digital’), I call these novels *born translated*. Like born-digital literature, which is made on or for the computer, born-translated literature approaches translation as medium and origin rather than as afterthought. Translation is not secondary or incidental to these works. It is a condition of their production. Globalization bears on all writers working in English today. However, it bears on them differently. Some works of fiction are sure to be translated. Others hope to achieve it. Some novelists are closely tied to the mass market, some to prestige cultures, and others to avant-garde communities. But even those novelists who don’t plan on translation participate in a literary system attuned to multiple formats, media, and languages. Born-translated novels approach this system opportunistically” (3–4).

abriría las puertas del mundo. Finalmente, no obstante, “Juliana los mira” no fue corregido/traducido y su suerte en Anagrama no tuvo, por tal razón, mayor trascendencia; por eso, tampoco acá le voy a dedicar mayor atención.

Me interesa retomar rápidamente un caso ya presentado desde otra óptica en II.3 que supera el plano de la traducción intralingüística para ubicarse en el de la interlingüística. Lo retomo porque ofrece precisiones acerca de cómo actúa la mediación, más allá del obvio proceso de adaptación que la traducción de por sí supone. Como he comentado, después del reconocimiento con el Premio Biblioteca Breve en 1999, *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, fue ofrecido al circuito editorial internacional para ser traducido. Muchas editoriales del mundo, en parte porque venía amparado por un premio que revitalizaba una tradición de éxito y prestigio, evaluaron la adquisición de los derechos de traducción. Varias los adquirieron y, en efecto, publicaron traducciones del libro en diferentes lenguas. Para el caso del mercado germanohablante el libro presentaba, sin embargo, un desafío agregado, pues el argumento aborda episodios de la historia alemana reciente que podían, por lo tanto, no resultar convincentes, o al menos ser objeto de cuestión, para la potencial recepción. La traducción y publicación, finalmente, se concretó en 2001 bajo el nombre *Das Klingsor-Paradox* por cuenta de la editorial Klett-Cotta y la traductora Susanne Lange, pero antes fue evaluado, positivamente, por medio del informe de lectura redactado por Michi Strausfeld para la editorial Suhrkamp que se conserva en el Deutsches Literaturarchiv Marbach. Además del pasaje anteriormente examinado en el capítulo II, se puede encontrar el siguiente:

Jorge Volpi hat mich in einem Telefonat erläutert, daß er drei Monate in Deutschland vor Ort recherchiert hat, um Dörfer und Städte seines Romans kennenzulernen. Er spricht ein rudimentäres Deutsch, seine Sekundärliteratur ist vorwiegend Englisch, aber auch Italienisch und Französisch (am Ende des Romans angeführt). Er sagt, daß er das Leben und die Forschungen der Wissenschaftler genau wiedergibt, dank intensiver Sekundärliteratur. Was die deutsche Geschichte betrifft, denkt er, daß er ebenfalls sehr genau gearbeitet hat... aber dennoch seien Fehler natürlich nicht auszuschließen. Dann ist er gerne bereit und sogar dankbar, sie zu korrigieren – evtl. auch einige Zusammenfassungen (wie die des 20. Juli) für ein deutsches Publikum zu reduzieren. (Kennen deutsche Leser seines Alters alle diese Vorgänge?).

In der soeben erschienen 2. Auflage seien bereits etliche Fehler korrigiert worden – Entfernungen, Jahreszahlen. „Aneneerbe“ sei in der engl. Literatur immer ohne „h“ geschrieben, was sicher falsch ist. Da wird es bestimmt noch etliche kleinere Korrekturen geben. (2)²

² “Jorge Volpi me ha comentado por teléfono que investigó directamente en Alemania durante tres meses para conocer pueblos y ciudades de su novela. Habla un alemán rudimentario, su literatura secundaria es principalmente en inglés, pero también en italiano y francés (listada al

La lectora deja constar así que, en una comunicación telefónica, Volpi le habría dado detalles del trabajo de investigación que realizó para componer *En busca de Klingsor*: recorrió durante tres meses Alemania y consultó abundante material bibliográfico –que aparece consignado en el libro publicado– en inglés, italiano y francés. Con apoyo en esta bibliografía, el escritor asegura haber reconstruido con exactitud no solo episodios históricos sino también la vida de los científicos alemanes retratados en la novela. Lo cual, aclara el informe, no excluye la posibilidad de que todavía sea necesario corregir errores para agregar a continuación que Volpi no solo estaría dispuesto a ello sino también agradecido. Al cambiar el marco de recepción, del que representa un público hispanohablante a uno germanohablante y, por lo tanto, más familiarizado con detalles de la historia alemana, los riesgos de que ciertos errores, naturales para el caso, sean advertidos aumentan, de modo que, para que la reinserción no derive en algún tipo de bochorno, una revisión y eventual corrección en este nivel sería necesaria. Se trata de que Volpi, según se extrae de este informe, sería más sensible y abierto que Rosero a las reubicaciones culturales de sus respectivas escrituras. Tal es así que el informe también consigna que el escritor estaría dispuesto a reducir notas históricas de su texto en función de un público alemán (“für ein deutsches Publikum”). La circulación, admite Volpi, implica necesariamente cambios en los textos, básicamente adaptaciones a horizontes de expectativas condicionados por sus propios rasgos culturales; modificaciones, vale decir, que en su expresión más visible toman la forma de traducciones interlingüísticas, pero, como queda claro, no se reducen a ellas.

Pero veamos cómo la acción de los *gatekeepers* deja “huellas” concretas o manifestaciones de su intervención directa o indirecta en los textos publicados; esas huellas, precisamente, que Rosero cree haber impedido en su texto.

César Aira, hoy un escritor con un importante reconocimiento internacional, posee una producción temprana que desde los mismos títulos se inscribe en la tradición argentina más característica; me refiero, fundamentalmente, a *Moreira*

final de la novela). Afirma que él reproduce las investigaciones y la vida de los científicos de manera exacta a partir de la consulta minuciosa de bibliografía secundaria. En lo que respecta a la historia de Alemania, él cree haber trabajado de manera también rigurosa... pero que, de todas maneras, no habría que excluir la posibilidad de algunos errores. Por esta razón, él ya se ha manifestado de acuerdo e incluso agradecido con eventuales correcciones. Dado el caso, también estaría dispuesto a reducir algunos resúmenes (como el del 20 de julio) en función del público alemán (¿conocen todos los lectores alemanes de su edad esos acontecimientos?).

En la recientemente aparecida segunda edición ya se habrían corregido algunos errores –distancias, años–. ‘Aneneerbe’ habría aparecido en la bibliografía en inglés siempre sin ‘h’, lo cual sin duda es falso. Ahí también habría que hacer algunas pequeñas correcciones” [la traducción es mía].

(Buenos Aires: Achával Solo, 1975), *Ema, la cautiva* (Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981) y *La luz argentina* (Buenos Aires: CEAL, 1983). Se trata en los tres casos de publicaciones realizadas en Buenos Aires por editoriales de circulación localizada, y con una escasa, fragmentaria y tardía recepción internacional. La traducción de *Ema, la cautiva* al alemán, por ejemplo, data de 2004, cuando *Embalse* (Buenos Aires: Emecé, 1992), fue traducida en el 2000, ocho años después de su aparición en original y, sin embargo, cuatro antes que *Ema*. Digamos, entonces, que hay un Aira primigenio que pertenece, fundamentalmente, a la literatura local/nacional y que presenta ciertas resistencias a la puesta en circulación internacional, y un Aira posterior que, paulatinamente, va a ir evolucionando hacia el escritor de la literatura mundial, que, por ejemplo, puede celebrar Patti Smith en 2015 en las páginas del *The New York Times*, y que le va a abrir algunas puertas en el mercado internacional al primer Aira.

En 1997, sin embargo, la escritura de Aira ya presenta síntomas de haber abandonado su arraigo cultural para, así, poder proyectarse a territorios más vastos. En *El congreso de literatura*, el narrador homodiegético, un escritor/científico argentino, cuenta una serie de aventuras sucedidas en Venezuela donde se encuentra con motivo de un congreso de literatura. En un momento dado la narración toma la forma que sigue: “me compré un traje de baño y a partir del día siguiente empecé a pasar las mañanas y las tardes en la piscina” (38).³ Dichos en voz de un narrador que se presenta como argentino, los términos “traje de baño” y “piscina” suenan impostados, es decir, colocados en su boca por razones que lo exceden. De un narrador argentino, siempre y cuando se esté dirigiendo a un auditorio local, cabría de esperar los más naturales “malla” y “pileta”. Vocablos que, en el diccionario de la RAE, incluyen las entradas –y aclaraciones– que transcribo a continuación:

pileta

6. f. Arg., Bol., Par. y Ur. piscina (|| construcción que contiene gran cantidad de agua).

malla

9. f. Arg., Bol. y Ur. bañador (|| prenda para bañarse).

Para encontrarse con el término más regional “pileta”, que bien podría ser algo ajeno a Aira, basta, sin embargo, con revisar la producción anterior del mismo escritor. En *Los fantasmas* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano 1990),

³ Cito de la edición de Tusquets de 1999. La primera edición apareció en Mérida, Venezuela, en 1997 como coedición de la Universidad de Los Andes y la Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”.

por ejemplo, el narrador –ahora uno heterodiegético y, en principio, sin pertenencia cultural definida– informa que “Terminadas las uvas, los niños se escaparon, sin zapatos, a jugar en el hueco de la pileta, donde daba todo el sol. Pero les encantaba, casi como si la pileta estuviera llena y chapotearan en la onda fresca” (31). A la luz de este ejemplo, la pregunta natural que surge es qué conduce de un uso al otro, o, con otras palabras, por qué el registro localizado –de “Arg., Bol., Par. y Ur.”– de un narrador que no necesita exhibir marcas de pertenencia para sostener su verosimilitud evoluciona hacia uno que se expresa en un registro deslocalizado, y también inverosímil, a pesar de ser presentado dentro del universo narrativo como argentino. Creo no equivocarme si a esta pregunta respondo con la hipótesis que guía este apartado: el Aira de 1997 ya es uno destinado a insertarse en los canales de la circulación internacional, si sus textos, al menos desde entonces, no nacen traducidos, sí son susceptibles de ser adaptados a una codificación sin arraigo cultural, es decir, no dependiente –o no tan dependiente como *Moreira*– de un contexto y una tradición literaria específicos.

En 2002 Aira –uno que ya da muestras de poder moverse cómodo en el circuito de la literatura mundial– publica *Varamo* en Anagrama. Se trata de una publicación “anómala”, tanto en lo que refiere a la serie que conforma con la producción general de Aira como en lo que respecta al catálogo de Anagrama: de las aproximadamente cien “novelitas” publicadas hasta el momento bajo el nombre Aira (Zunini), solo *Varamo* apareció en Anagrama. De modo que ni Aira es exactamente un escritor característico de Anagrama, como lo puede ser Guadalupe Nettel o Alan Pauls, ni Anagrama –como si lo podría ser Mansalva o Beatriz Viterbo– la editorial que mejor representa el proyecto del escritor. *Varamo* estaría informando, por lo tanto, de un circunstancial pero significativo intercambio de valor simbólico: por medio de su publicación, Anagrama habría adquirido parte del prestigio de Aira y la posibilidad de exhibir en su catálogo el nombre acaso más destacado de la literatura en lengua castellana reciente, y Aira, a su vez, parte del prestigio del que se vale Anagrama para insertar sus publicaciones en un lugar privilegiado del circuito internacional.

Desde una perspectiva heterodiegética, fuertemente distanciada del protagonista y de los hechos, *Varamo* narra el proceso mediante el cual el personaje homónimo, un empleado público panameño sin relieve y sin antecedentes en la escritura, escribe “la celebrada obra maestra de la moderna poesía centroamericana *El Canto del Niño Virgen*” (8). Pero, además de ser un relato, como suele suceder en la literatura aireana, *Varamo* también reclama una lectura que lo aborde como un ensayo sobre el fenómeno de la escritura.

Ahora bien, si Evelio Rosero entre sus reclamos al equipo de corrección de Anagrama, consignó lo siguiente: “En *Juliana*, donde yo escribía, por ejemplo, debe ser que Juliana está enferma, los correctores corregían: debe de ser, y ese

debe de era para mí peor que un martillo en los tímpanos”, en *Varamo* la perífrasis verbal “deber de” con valor de suposición –infrecuente en Argentina– aparece fuertemente regulada según convenciones gramaticales. Su uso sistemático en *Varamo* (17, 29, 54, 104, etc.), a su vez, contrasta con la flexibilidad o directamente el rechazo de la norma en publicaciones anteriores, menos mediadas y más localizadas: “Tú debes ser la Patri” (85), dice por ejemplo, el personaje chileno Roberto en *Los fantasmas*. El narrador, por su parte, uno que, además de observar rigurosamente la norma, no posee marcas diferenciales de ningún tipo, puede ser caracterizado como una voz por completo extraterritorial: no es de ningún modo panameño, lo que vale para Varamo, pero tampoco se lo podría identificar como argentino o porteño, como a Aira. Del mismo modo que en el caso de los personajes de Nettel que veremos a continuación, este narrador no posee pertenencia de ningún tipo, pero, a diferencia de lo que sucede con los de ella, tampoco en el nivel diegético esa voz aparece signada en términos locales, nacionales o siquiera regionales. El registro que Aira le asigna a su narrador resulta, por lo tanto, imposible de ser asociado con alguna o varias locaciones en la geografía del castellano; se pronuncia, acaso, desde un lugar abstracto en la literatura. Pero antes que la suspicacia en relación con la observación de la norma –que bien puede ser una hipercorrección del mismo Aira– y la señalización del desprendimiento de cualquier arraigo territorial –lo que sin duda facilita la circulación internacional del texto–, me interesa destacar, no obstante, un elemento intrínseco al relato.

César Aira vale por un escritor siempre dispuesto a correr riesgos formales, e interesado por el arte conceptual y de vanguardia, con Marcel Duchamp como uno de sus referentes centrales. *Varamo* no se aparta, en principio, del cauce principal que delinea su producción. Cabría, sin embargo, establecer una distinción que puede ser clave para comprender la inscripción de Aira en el catálogo de Anagrama y también en la literatura (latinoamericana) mundial. Ocurre que *Varamo*, antes que ser un texto experimental y aunque efectivamente lo fuere, es una reflexión –bastante transparente y enunciada por una voz sin dependencia de algún contexto específico– *sobre* la literatura experimental. Aira escribe y medita alegóricamente sobre producciones radicales como la de Duchamp, pero también, antes y en un nivel más íntimo, sobre la de Osvaldo Lamborghini –como ya se vio, inadmisibles en Anagrama– y la del performer, poeta y dramaturgo Emeterio Cerro. *Varamo* es, de este modo, una reflexión sobre las formas radicales de la literatura, pero no es exactamente literatura experimental. “*El Canto del Niño Virgen*” –observa el narrador– “entra en la categoría de la llamada ‘literatura experimental’, como que es un ejemplo sobresaliente de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo” (64). Este artefacto experimental, “obra maestra de la moderna poesía

centroamericana”, va a aparecer, sin embargo, tematizado en un texto en prosa, como parte de la serie “Narrativas hispánicas” de Anagrama, y en un nivel tan difuminado que ni siquiera se lo registra como cita. Así –y esto es tal vez lo que permite la admisión de *Varamo* en Anagrama–, por medio de un procedimiento de elisión, la poesía experimental latinoamericana, invocada como objeto aurático, queda, sin embargo, sustituida por un relato en prosa más o menos convencional y, al estar depurado de marcas diferenciales, absolutamente respetuoso de la pauta de traductibilidad que gobierna la literatura mundial.

Para concluir, me voy a detener con cierto detalle en dos escritores centrales del catálogo de Anagrama, pero que –según voy a tratar de argumentar– en sus escrituras se llevan a cabo dos operaciones filológicas opuestas, pero de todas maneras efectivas para el ingreso en la literatura (latinoamericana) mundial. Me refiero a Roberto Bolaño y a Guadalupe Nettel, y si digo que sus operaciones son ambas efectivas, en lo que tiene que ver con el objetivo inmediato de “circular”, también resalto, desde ya, que lo son en diferente medida, por diferentes razones y con diferentes resultados. Me voy a concentrar en *Amuleto* (1999) y *Después del invierno* (2014, Premio Herralde), respectivamente; novelas de las cuales existen traducciones a varias lenguas, con amplia ventaja de *Después del invierno* que, según consigna el sitio web de la editorial, hasta el momento fue traducida a nueve.

Amuleto es una narración en primera persona asumida por Auxilio Lacouture, una poeta uruguaya que se refugia en un baño de la UNAM durante la violación de la autonomía universitaria y la posterior matanza de Tlatelolco en 1968. Desde ese lugar reconstruye su historia personal en la ciudad de México y su relación con un grupo de jóvenes poetas entre los cuales se encuentra Arturo Belano, uno de los protagonistas de *Los detectives*. Con este esquema básico alcanza para dar cuenta de las múltiples pertenencias culturales y nacionales contenidas de algún modo en el relato: Auxilio es uruguaya, Arturo, chileno, y ambos habitan la ciudad de México.

La multiplicidad de pertenencias así como el destierro nutren, del mismo modo, *Después del invierno*. La voz narrativa, siempre homodiegética, se la reparten dos personajes: Claudio, un cubano residente en New York y empleado en una editorial, y Cecilia, una mexicana radicada como estudiante en París. Las narraciones se alternan en los sucesivos capítulos y avanzan con las historias personales de los dos personajes hasta que, en determinado momento, sus destinos se cruzan tempestuosamente para, luego, volver a desencontrarse y, así, dar por triunfadores a la soledad, la muerte y la tragedia. Lo que me interesa subrayar, no obstante, es que también acá, como en Bolaño, el escenario se ramifica (New York y París, La Habana y Oaxaca) y las diferentes subjetividades culturales los cohabitan en el desarraigo y se entrecruzan.

Y aun así, con estos elementos articuladores compartidos, las narraciones de Bolaño y Nettel resultan, desde el primer abordaje, completamente inasimilables. Se presentan como escrituras mutuamente ajenas, como si, precisamente, se comunicaran en dos lenguajes diferentes. Y, en efecto, lo que ocurre es que las textualidades –y no tanto los universos ficcionales– adquieren, respectivamente, dos codificaciones en cierto sentido opuestas: mientras que los personajes de Bolaño habitan todas las lenguas –las variaciones del castellano–, los de Nettel no habitan ninguna. Si la lengua de *Amuleto*, de sus personajes y narrador, da cuenta de múltiples ubicaciones –a veces superpuestas, a veces encapsuladas– en la geografía global, la de *Después del invierno* no posee arraigo alguno, es una lengua flotante, inidentificable, entre geografías y subjetividades, al punto de que –si no, por supuesto, las biografías– los discursos de Cecilia, la mexicana en París, y de Claudio, el cubano en New York, –su fraseo, paisaje verbal y pulso– son perfectamente intercambiables.

Así, vamos a ver que la voz de Auxilio representa por sí misma, sin que sea necesario que ella u otro personaje informe explícitamente que proviene del Río de la Plata, una ubicación en el mundo. Auxilio es uruguaya, o dado el caso argentina, no tanto porque dice que nació en Uruguay y se trasladó a México, sino, antes, porque así lo da a entender su registro léxico y morfológico, la forma de su palabra, que, por supuesto, no se corresponde tampoco con el del sujeto autor Bolaño. Digo, eventualmente, “argentina” porque bien podría serlo, pero también para que quede claro que se trata de una identidad lingüística y cultural, antes que nacional; una identidad, en cualquier caso, localizable en el mundo empírico. Elijo, para ilustrar esta condición, un pasaje que, por lo demás, resume gran parte del argumento: “Así que yo me hice amiga de esa familia. Una familia de chilenos viajeros que había emigrado a México en 1968. Mi año. Y una vez se lo dije a la mamá de Arturo: mirá, le dije, cuando vos estabas haciendo los preparativos de tu viaje, yo estaba encerrada en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM” (37). El voseo –como se observa– en tanto marca identitaria que también da cuenta de una representación localizada del mundo, se manifiesta no solo en los pronombres, sino, como es de esperar, en las declinaciones verbales señaladas tipográficamente con una siempre volátil, pero en este caso aun así existente, tilde. Y, si bien podría oscilar o desde el primer momento aparecer elidido por la condición desarraigada de la narradora, va a constituir un elemento estructural del personaje, que también es el narrador, a lo largo de todo el relato.

Estas marcas que informan sobre diferentes ubicaciones en el territorio del castellano y también, en la medida que la lengua es ideología (Voloshinov), de una cosmovisión, van a definir, de la misma manera que en el caso de Auxilio y respectivamente, a todos los personajes que habitan la ficción de Bolaño. El rey

de los putos, al que va a desafiar Arturo Belano, por ejemplo, así lo confirma: “¿Quién es quién, buey?, dijo el Rey. ¿Quién es ése?, dijo Arturo y señaló el bulto en la cama. El contralor dirigió una mirada inquisitiva hacia el fondo de la habitación y después miró a Arturo y a Ernesto con una sonrisa vacía. El Rey no se volvió. ¿Quién es?, dijo Arturo. ¿Quién chingados eres tú?, dijo el Rey” (83). Tanto en lo que respecta a la opción pronominal de la segunda persona como al repertorio léxico, el Rey muestra un tipo de pertenencia específica, una –vale resaltar– que tampoco coincide con la del sujeto que asume la función autor, Bolaño, pero que no por eso es la misma que la de la narradora, Auxilio. De modo que, con solo recorrer unas pocas líneas, vemos tomar forma un paisaje verbal, identitario e ideológico que se proyecta al menos hacia tres tipos de locaciones, diferentes, desde ya, pero también solidarias para la eficacia narrativa.

Quiero dejar constancia, no obstante, de que estas subjetividades, apuntaladas por sus respectivos registros dialectales, no son, no obstante, compartimentos estancos, sino que, por momentos, aparecen “contaminadas” o, mejor dicho, mimetizadas entre sí, lo cual –a mi entender– las estaría convirtiendo en configuraciones auténticamente atravesadas por el *Zeitgeist* de nuestra era global. Dice, por ejemplo, Auxilio en un diálogo consigo misma:

¿ruido de botas?, ¿ruido de botas claveteadas?, pero che, me dije, ya es mucha coincidencia, ¿no te parece?, ¡ruido de botas claveteadas!, pero che, me dije, ahora sólo falta el frío y que una boina me caiga encima de la cabeza, y entonces escuché una voz que decía algo así como que todo estaba en orden, mi sargento, puede que dijera otra cosa, y cinco segundos después alguien, tal vez el mismo cabrón que había hablado, abrió la puerta del baño y entró. (42)

La interjección “che”, una marca característica, incluso hasta trillada, de la variación rioplatense, va a convivir en este pasaje enunciado por Auxilio con un curioso “cabrón” que es tan ajeno a ese registro como propio de otras constelaciones dialectales, las que, según informa la RAE, pueden ser varias, pero no rioplatense, uruguaya o argentina:

cabrón, na

3. adj. coloq. Cuba y Méx. Dicho de una persona: Experimentada y astuta. U. t. c. s.

4. adj. coloq. Cuba. Disgustado, de mal humor.

5. adj. malson. Méx. Dicho de una persona: De mal carácter. U. t. c. s.

9. m. Bol., Chile, Ec. y Ven. Rufián que trafica con prostitutas.

En referencia a Bolaño, Rebecca Walkowitz ha anotado que “Readers of his Spanish-language editions have noted that his diction is not reducible to Chilean, Mexican, or Iberian Spanish. His novels seem translated, in part because they

combine several regional idioms and seem to have no one native tongue” (17). En vista de lo expuesto arriba, creo que Walkowitz percibe correctamente cuál es tal vez el rasgo distintivo por excelencia de la escritura de Bolaño; se equivoca, no obstante, en sus conclusiones. En efecto, en las ficciones de Bolaño es posible identificar múltiples localizaciones dentro de la diversidad del castellano. Ya sea esto porque los personajes las encarnan y las exhiben o porque el narrador, por momentos, pareciera habitar la zona de intersección. Esto, sin embargo, no es lo mismo que “no poseer una lengua nativa”; muy por el contrario, la textualidad de Bolaño opera de manera que *todas* las “lenguas” aparecen convocadas y desjerarquizadas, también contaminadas, pero nunca, jamás, vaciadas. La distancia entre una afirmación y otra es abismal, es la que va entre la nada –lingüística, idiosincrática– y el todo. Este error de lectura –aunque, o precisamente porque, no creo que Walkowitz lea a Bolaño en original–, a su vez, la conduce a sugerir que sus novelas “parecen traducidas” y, por lo tanto, ubicarlas en el corpus de la escritura *born-translated*. Nada más desacertado: ¿cómo traducir, por ejemplo, el repertorio de marcas dialectales que he examinado arriba? ¿Cómo hacer una transferencia –una que sea fidedigna y verosímil– de esa diversidad “castellana” al checo, al ruso o al alemán? ¿Es, en este sentido, la escritura de Bolaño, realmente, una escritura destinada por naturaleza a circular –sin obstáculos o reduccionismos– entre espacios culturales y lingüísticos? Más aún, “Born-translated novels approach this system opportunistically”: ¿se puede decir que la escritura de Bolaño es oportunista? Voy a dejar las respuestas en suspenso, para ocuparme por un momento de *Después del invierno*, un tipo de escritura que sí da muestras de fundarse en el principio de la neutralidad lingüística y, por lo tanto, haber sido concebida como “pretraducida” o, en su defecto, reacondicionada como tal en el proceso de edición.

Después del invierno se abre, esperable y curiosamente, con el siguiente epígrafe de Bolaño: “Follar es lo único que desean los que van a morir”. El pasaje pertenece a “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, un texto incluido en el póstumo *El gaucho insufrible* (2003). El uso de la expresión “follar” –cualquier lector con una sensibilidad promedio lo percibe– le asigna de inmediato una pertenencia peninsular al enunciado, y por extensión al sujeto de la enunciación. En las otras localizaciones del castellano, la expresión puede tomar muchas formas, pero “follar” es marca inconfundible de la variación hispánica. En el texto de Bolaño, esta expresión, sin embargo, va a convivir, por ejemplo, con el mexicano “chaparro”, con lo cual también este texto remite a una subjetividad definida por los arraigos múltiples, no a una sin arraigo identificable. La cita, puesta en la posición protagónica de epígrafe, es esperable porque la novela tematiza tanto la enfermedad como el amor y porque el legado de Bolaño pareciera ser ineludible para las generaciones posteriores de escritores latinoamericanos,

pero, acaso más aún, porque se trata también de un libro, y de una configuración de sujeto autor, que se inscribe dentro de la tradición descentrada y, declaradamente, posnacional que, en el marco de la actual fase de la globalización, Bolaño encarna por excelencia. Resulta curiosa, sin embargo, porque de ahí en más la novela pareciera redactada, justamente, para rebatir el uso identificador de la lengua que Bolaño hacía para construir sus personajes y su escritura en general.

No hay en la escritura de Nettel, que se expresa en paralelo como la voz del cubano Claudio y de la mexicana Cecilia, mayores señas de pertenecer a alguna locación específica del castellano. No hay en toda la trama textual más que escasos rastros de los culturemas –giros, fraseos, marcas léxicas o morfológicas– que se podrían esperar de un cubano o una mexicana. No hay, por lo tanto, a no ser por las marcas de género, manera de distinguir un pasaje enunciado por Claudio de uno que pertenece a Cecilia. En la escritura de Nettel, las pertenencias, que al mismo tiempo serían lingüísticas, culturales e ideológicas, aparecen aplanadas, reducidas a datos biográficos de una infancia remota y borronada en Oaxaca o La Habana. Por eso, si se las considera por separado, aisladas de su contexto mediato y del hilo conductor general, las unidades sintácticas que van tejiendo el argumento del relato no podrían ser atribuidas a ninguno de los dos personajes o, dado que, finalmente, ambos emplean el mismo registro –uno que, se podría decir, solo existe en la literatura (latinoamericana) mundial–, intercambiadas entre sí sin que eso produzca algún tipo de desfase o contradicción:

La forma en la que pronunció la palabra “todo” me hizo gracia. Pensé que al menos en mi cuarto no ocurría nunca *nada*. Yo no hacía fiestas, ni llevaba amigos a mi casa. Tampoco tenía pareja, ni me entregaba a orgías o a largas y ruidosas sesiones de onanismo. Lo único que tenía era un miserable radio, y, al parecer, eso le molestaba. Por otro lado, si la pared era tan fina como decía, tampoco él tenía una vida privada que pudiera dar envidia. En pocas palabras, el vecino era un infeliz, igual que yo, y quizás por solidaridad acepté hacer lo que me pedía en vez de mandarlo a la mierda. Así que me puse las pantuflas, cerré la puerta tras de mí y entré a su departamento. (Nettel 79)

Por el contrario, lo que sí es hallable en el *Después del invierno* son algunas indicaciones, guiños, que dan cuenta de que los narradores no poseen un horizonte cultural compartido con el lector ideal y que, por lo tanto, en ocasiones, debe ser “asistido”. Señas que permiten deducir que el texto fue redactado en vista de una recepción internacional o que, de otro modo, la mediación contribuyó con su trabajo para aligerarlo del espesor cultural menos digerible.

En un determinado momento, Claudio se traslada mentalmente a su infancia y los recuerdos, que también son un ineludible retorno al arraigo cultural, lo invaden: “Vuelven a mí las calles malolientes y estropeadas de La Habana Vieja,

el calor pegajoso al que nunca logré acostumbrarme, mis hermanos metiendo las manos sucias a la olla donde tarda en cocinarse la malanga, ese tubérculo sempiterno cuyo olor nauseabundo se esparce en toda la casa” (44). Como se advierte, la proyección hacia el pasado trae aparejada una reinscripción de la subjetividad en un dominio cultural localizado que pide cierto repertorio léxico. Aparece, así, el término “malanga” que, de acuerdo, con la RAE proviene del bantú y pertenece a la variación castellana del caribe y Centroamérica. El término, para el castellano local, un préstamo necesario para designar una realidad propia de la región, no tiene equivalente en el castellano neutro o en otras lenguas occidentales: malanga es malanga. O, como aclara el texto a continuación, respondiendo de manera anticipada a una recepción ajena al horizonte cultural del narrador, un tipo de “tubérculo”. Puesto que el texto “quiere” superar la inscripción local para circular entre dominios culturales, la aparición del vocablo por razones ineludibles reclama una compensación semántica que, si solo estuviese destinado a permanecer en el circuito del castellano(/bantú) local, sin duda no necesitaría ofrecer.

Pero también en pasajes donde ya no es posible identificar resistencias léxicas, se puede inferir que el texto está dirigido a interpelar a un lector ajeno al sistema cultural de los personajes. La llegada de Claudio a París en el segundo encuentro entre los dos protagonistas aparece narrada por Cecilia de la siguiente manera: “Claudio dejó su maleta en la entrada y esperó a que le sirviera el desayuno. En nuestro continente acostumbramos comer a esas horas mucho más de lo que yo le estaba ofreciendo. Me dije que su hambre debía ser infinita después de aquel viaje transatlántico y me sentí avergonzada de no tener más que pan, jugo y café en mi despensa” (155). ¿A quién se dirige la aclaración “en nuestro continente acostumbramos...”? El determinante posesivo “nuestro” y el correspondiente pronombre implícito pueden ser inclusivos o exclusivos en lo que refiere al receptor del mensaje, pero, si se supusiera que la información que continúa es conocida por el interlocutor, entonces el enunciado no tendría ningún sentido. “Nuestro continente” es América Latina, el lugar de proveniencia tanto de Cecilia como de Claudio, o tal vez de los mexicanos en general, de Nettel y de Cecilia, pero, evidentemente, no el del receptor del mensaje. Que sea “nuestro”, en este caso, implica que no es del lector implícito –uno que habría que suponer ante todo *no* latinoamericano– y que, por lo tanto, la información relativa a la cantidad de comida que se consume al otro lado del Atlántico es nueva y relevante para que ese mismo lector pueda seguir el argumento.

Junto con esta vaga pertenencia lingüístico-cultural de los narradores y de los recursos dirigidos a allanar una recepción internacional, el texto también tematiza explícitamente el desarraigo de los personajes. Tom, quien termina por

consolidarse como la pareja de Cecilia, es de origen italiano, pero también con un pasado en New York y residente en París. En una conversación con Cecilia, comenta esta (no) pertenencia múltiple y la identidad que asumiría para sí:

–¿Y tú de dónde te sientes? –pregunté.

–No me siento ni francés ni totalmente italiano, mucho menos estadounidense. En realidad, soy un ser fronterizo. Ahí es donde me encuentro cómodo, en las zonas intermedias. Mira el bulevar por ejemplo. Pertenece al XIème arrondissement pero se asemeja mucho más al XXème que está ahí, del otro lado del cementerio. ¿No te parece?

–Supongo que sí –contesté, por decir algo.

–Los países donde mejor estoy son Francia e Italia. He vivido muchos años oscilando entre ellos, sus capitales están llenas de inmigrantes de otras latitudes. Aunque no lo creas, muchos se sienten en casa. (87)

Este lugar de intersección en el que dice sentirse cómodo Tom no es, no obstante, el que parecieran ocupar Cecilia y Claudio. Sí, por el contrario, el que habitaría un sujeto de la enunciación que se permite hacer convivir en su discurso “follar” y “chaparro”. Se trata otra vez de la diferencia que va del todo a la nada. Los personajes de Nettel, si se da crédito a sus maneras de expresarse, se definen antes por la primera caracterización que ofrece Tom: “ni francés ni totalmente italiano, mucho menos estadounidense”, nada. De un ser “fronterizo”, habitante de las “zonas intermedias” sería tal vez esperable encontrarle marcas que lo inscribieran en diversos lugares, su patrimonio cultural sería, así, todo.

Creo también que esta es la diferencia que va de un texto escrito –redactado/ acondicionado– para no oponerle resistencia a la recepción desterritorializada, es decir, a la de un mercado impersonal y, por eso mismo, sin límites identificables, a uno que, por naturaleza, porque se nutre de una cierta experiencia vital en correspondencia con los desplazamientos identitarios producidos por la actual fase de la globalización, no puede más que exhibir y capitalizar la pertenencia múltiple. Las dos escrituras, cada una a su manera, son eficaces en lo que refiere a los principios constitutivos de la literatura mundial, las dos pueden aportar evidencia de que han entrado en circulación internacional y que han recibido reconocimiento en dicho nivel. Una, la que ha borrado toda marca de pertenencia, se corresponde, según la terminología de Mijail Bajtin, con la novela monológica, donde una voz, que no es la voz de nadie sino la del mercado internacional, conduce la narración. La otra, la que convoca todas las pertenencias, a la novela polifónica. Bolaño y Nettel serían, así, dos nombres posibles que adquiere la inscripción en la literatura latinoamericana mundial. Dos modos de inscripción, sin embargo, completamente disímiles. El primero interpela porque representa (también) la localización del lector, sea quien fuere, esté donde esté. El segundo triunfa en el mercado internacional, en particular en la venta de

derechos de traducción –la mediación, por intervención o por influjo, ha generado garantías para ello–, pero fracasa como literatura porque ha sacrificado autenticidad y se percibe impostado; atado a demandas extraliterarias. La eficacia, en términos de circulación, se inclina, no obstante, hacia el segundo: si *Amuleto* hasta el momento –a casi veinte de años de su primera publicación– fue traducida a cuatro lenguas, *Después del invierno* lo fue, en cuatro años, a nueve.

Diría, en oposición a lo que sostiene Walkowitz y según lo expuesto, que lo que sucede es que la escritura de Bolaño no ha nacido traducida ni ha pasado por un proceso de normalización. Constituiría, en este sentido, un artefacto anómalo en el corpus de la literatura (latinoamericana) mundial. Es anómalo porque la fórmula habitual, la de éxito, es la que, con el fin de circular, se libera de las codificaciones dependientes de contextos específicos o, dado el caso, introduce recursos didácticos que faciliten la decodificación. La escritura de Nettel, por el contrario, sí ha nacido traducida, sí ha sido adaptada para interpelar a un incierto –o imaginado– lector sin residencia alguna. La escritura “Bolaño” es la que genera una globalización en manos de los sujetos, una que se alimenta de los avatares de una experiencia vital contemporánea; la escritura “Nettel” es la que aparece condicionada por los requerimientos de una globalización guiada por las necesidades de los mercados. Las dos escrituras pertenecen al catálogo de Anagrama, la primera por excepción –y sorprende–; la segunda, por norma –y tranquiliza–.

Y si Bolaño constituye una excepción, se debe a que, si bien no pertenece a la literatura regional/nacional/local, tampoco respetaría las convenciones que hoy se le impone a la literatura para devenir mundial. Lo mismo da si los textos de la literatura mundial nacieron pretraducidos o fueron acondicionados durante el proceso de producción/traducción, en cualquier caso se trata de que, por regla general, contienen una serie de atributos básicos, esto es, cierta transparencia comunicativa, bajo riesgo formal, respeto por la pauta de traductibilidad, carencia de accidentes culturales muy marcados, etc. Lo que estaría informando la escritura de Bolaño –y es en percibir esto donde falla cierta zona de su descendencia– es que la recepción internacional no debería ser subestimada o, dicho de otro modo, que tal vez, en lugar de un aplanamiento cultural, lo que está pidiendo la recepción internacional es textos polifónicos que den cuenta de la diversidad global.

13 Cierre. El otoño de una editorial no-independiente

La historia de Anagrama, según fue presentada en páginas anteriores, ha dado en los últimos años un giro que puede ser decisivo y que, por lo tanto, corresponde comentarlo. Desde el año 2010 Anagrama entró en un proceso de transferencia al grupo italiano Feltrinelli que concluyó en 2017 cuando el grupo pasó a controlar por completo la gestión de la editorial de Herralde. Desde ese año, Anagrama es, por lo tanto, parte de un grupo transnacional menor, pero con probado éxito comercial y en proceso de expansión. En numerosas entrevistas, Herralde ha insistido en que esta decisión fue tomada bajo la premisa de que el acuerdo no cambiaría el espíritu distintivo de la editorial. No sería adecuado especular sobre la evolución futura, pero lo que sí es cierto es que la historia registra casos similares, como el de la íntimamente emparentada Seix Barral. Así como esta última fue asimilada por el grupo Planeta en 1982 como parte de un plan estratégico de absorción de su capital simbólico –con una indudable pérdida en credibilidad y autonomía por parte de la editorial–, todo parece indicar que Anagrama estaría ingresando en una dinámica similar. Una dinámica, por lo demás, que, de acuerdo con los postulados de Bourdieu, es por completo natural y esperable: los actores, a medida que consolidan su posición en el campo, moderan su radicalidad, se corren hacia lugares más regulados por las convenciones del polo heterónimo y ceden espacio a actores emergentes con propuestas alternativas. Así, si Anagrama, después de haberse consolidado como protagonista de la edición y puesta en circulación de literatura (latinoamericana) mundial, pasa a incorporarse a un grupo que la inscribe definitivamente en las regulaciones de la heteronomía y, por lo tanto, en las políticas de publicación según fórmulas recurrentes; ese lugar, que en su momento había dejado vacante Seix Barral y que ahora estaría dejando vacante Anagrama, deberá ser ocupado por algún actor emergente, pero con un perfil ya consolidado: acaso, alguna o varias editoriales como Periférica, Páginas de espuma o Libros del asteroide.

En una entrevista otorgada en 2010 a José María Martí Font, Herralde se refería al proceso de transición de la siguiente manera: “Tengo una sensación agridulce, por un lado es la solución más positiva, pero tras 42 años de mohicano absolutamente independiente, sin tener que dar cuentas a nadie, ni depender de nadie, tengo por delante un periodo de adaptación a las nuevas condiciones”. Como se advierte, él mismo percibía este momento como un sacrificio de autonomía. Pero una lectura correcta también permite sostener que lo que estaba en juego no era exactamente la autonomía de la literatura, sino la autonomía más

específica del editor Jorge Herralde, ya que, durante el período que se inauguró en ese momento hasta 2017, él pasaría a ser un empleado –ciertamente con privilegios, pero un empleado al fin– del grupo Feltrinelli. Desde 2017, a su vez, esa etapa está concluida y él se encuentra –al menos en términos formales– desvinculado por completo de la editorial.

Me interesa evaluar en este último apartado la condición de “editorial independiente” que Jorge Herralde siempre utilizó para caracterizar su proyecto. En la conferencia titulada “El editor independiente ante los escritores y el mercado de América Latina” dictada en 2005 en la Feria Internacional de Libro de Guadalajara en el marco del encuentro “Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad”, Jorge Herralde trató de ofrecer una definición de editor independiente centrada en el cuidado del catálogo y en la perdurabilidad en el tiempo, es decir, en la sustentabilidad del proyecto. De las palabras citadas arriba, a su vez, se extrae que editor independiente es quien no se ve obligado a rendir cuentas de sus decisiones a ningún estrato superior, individual o colectivo. En otros términos: cuando la función editor y dueño coinciden en una persona, y siempre y cuando esta persona vele con criterios estéticos y no exógenos por el cuidado de las publicaciones, una editorial sería independiente. Así lo constata Juan Villoro en su introducción al libro de Jorge Herralde *El optimismo de la voluntad*:

La tónica de los tiempos es la de la consolidación internacional de las empresas. Un “editor” suele ser hoy en día un empleado que trabaja para un megaconsorcio español, con gerente alemán y capital japonés, un subordinado que debe acatar abstracciones como la “curva de inflexión en las ganancias” y responder a criterios que poco tienen que ver con la literatura. Dentro de unos años estará en otra multinacional. Todos los grandes editores de la historia han dependido de un capricho: lo que le gusta a su nariz. Como las empresas no confían en los placeres de los asalariados, prefieren que obedezcan pautas generales y se olviden sus gustos.

La figura del editor independiente se ha vuelto más escasa [...]. El optimismo de la voluntad retrata al “último mohicano” de un oficio que sólo se puede ejercer bien si obedece al temperamento individual, a lo que se escoge en contra de la norma. (18)

De aquí, por último, se deduce la función social y política de la edición independiente que el mismo Herralde presenta de la siguiente manera: “En resumen, el papel personal y colectivo de los editores independientes que aquí nos importan, es decir, aquellos editores de vocación inequívocamente cultural, consiste en llevar a cabo una política de resistencia respecto a la creciente banalización y estandarización de tanta producción editorial” (“La edición independiente” 170).

Voy a examinar en profundidad la categoría de independencia en el próximo capítulo cuando aborde el sistema productivo de las literaturas locales, pero lo

que acá interesa, para concluir este, es la condición de independiente que habría caracterizado a Anagrama desde su fundación en 1969 hasta su transferencia al grupo Feltrinelli en lo que va de 2010 a 2017.

Desde ya que Anagrama, por su política editorial, por el estatus simbólico y por la envergadura del proyecto no puede ser equiparada, por ejemplo, con el grupo Planeta. Pero, por esas mismas razones, tampoco puede ser igualada con las editoriales de escasa cobertura territorial y baja proyección de ventas que han ido apareciendo en América Latina desde los años 90 en adelante. Anagrama es una editorial independiente si, como propone Villoro, el criterio que se utiliza para caracterizarla es, fundamentalmente y por contraste con Planeta, la coincidencia entre editor y dueño. Si se sigue este criterio, no obstante, Anagrama quedaría conceptualizada del mismo modo que la editorial artesanal Fadel & Fadel de Argentina y también que la más “profesional” El cuervo de Bolivia, lo cual no creo que sea acertado porque ni las economías materiales ni las simbólicas en las que se insertan las tres editoriales son susceptibles de ser equiparadas.

Retomo, para proponer un criterio de diferenciación, un pasaje anteriormente citado en el que el mismo Herralde, y en los años 70 cuando Anagrama todavía era una editorial emergente, establecía una distinción entre su editorial y una autogestionada de América Latina: “Esos mosqueteros, en el inicio de sus carreras, habían tomado el poder en una minúscula editorial llamada Noé, a cuyo lado la minúscula Anagrama era como Penguin. En ella publicaban una revista, en formato de libro de bolsillo alargado, llamada *Literal*”. Valdría, para sumar argumentos, también volver a resaltar el desinterés de Herralde por la poesía: “la poesía no se vende”. Anagrama, por lo tanto, y a pesar de que tiene en común la coincidencia editor-dueño, se diferencia de las comúnmente llamadas “editoriales independientes” de América Latina en la extensión de su cobertura territorial –que debe ser financiada–, en el nivel de su proyección de ventas –que debe garantizar un retorno– y en que, por lo tanto, no publica géneros no redituables en términos económicos. Es decir, en resumen, en que, al menos para garantizar su funcionamiento, sí está condicionada por una dependencia relativa de factores extraliterarios. Anagrama, de todas maneras, sí sería independiente, en comparación con Planeta, pero no lo sería de la misma manera que las editoriales no profesionales. Ocupa, así, una posición intermedia que voy a proponer caracterizar como “no-independiente”. Si a un lado se encuentran las grandes corporaciones de la industria cultural transnacional y al otro las editoriales artesanales, en la zona intermedia, una que no puede ser definida exactamente como “independiente” porque en última instancia debe responder a principios heterónomos, se encuentra –o se encontraba hasta el 2010–2017– Anagrama.

En una entrevista ofrecida al periódico *Página/12* en el 2008, a la pregunta “¿Cuál fue el [autor] que más le dolió que se fuera de la editorial?”, Herralde respondió:

A ver, déjeme pensar... quizá Tom Wolfe. [...] Publiqué *La hoguera de las vanidades*, su primera novela, y fue su novela en traducción más vendida, mucho más que en Italia, que en Francia. Había preparado el terreno durante veinte años y se había generado un grupo no muy numeroso de lectores suyos, pero muy fans, que propiciaban el boca a boca. Cambió de agente, necesitaba dinero y se subastó en la Feria de Frankfurt del '89. Su nueva agente dijo que ni tenía título, ni una página escrita ni sabía sobre qué escribiría, pero se puso a subasta y se llegó a pagar 500 mil dólares de la época. Yo estuve pujando un poco hasta 300 mil dólares y finalmente me retiré.

(“Entrevista para ‘Página 12’ 283–284)

Al margen de que el pago de 300 mil dólares en calidad de derechos de publicación sería inconcebible para cualquier editorial artesanal independiente de América Latina, lo que interesa de esta cita es que Anagrama no es ajena al vocabulario y la lógica que domina la circulación de literatura a nivel internacional. Los términos “Feria de Frankfurt”, “dinero”, “subastar” y “agente” corresponden, fundamentalmente, al dominio simbólico de la edición profesional y del que Anagrama –esta es la propuesta– nunca fue “independiente” porque, de lo contrario, nunca hubiese llegado a poseer el estatus que posee, el de productor principal de literatura (latinoamericana) mundial. Anagrama, en este sentido, y aunque efectivamente se distingue de Planeta –por lo menos durante el período en que dueño y editor coincidieron– es “no-independiente” de la lógica de producción de las grandes corporaciones, de su vocabulario y sus dinámicas. Y no lo es no porque Herralde sea promotor de una perversa mercantilización de la literatura, sino porque en el nivel de la literatura mundial –donde la circulación que la define solo puede ser propulsada con capital económico– no existe la independencia. O no existe en mayor grado que el de la muy relativa “no-independencia”.

IV Literaturas locales

Somos una editorial local

(Editorial economías de guerra, *Encuentro chileno de editoriales independientes*: 88)

Una novela, de un escritor genial o de un autor infame, es un libro donde no pasa nada

(Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”: 34)

Sólo la poesía no está contaminada, sólo la poesía está fuera del negocio. No sé si me entiende, maestro. Sólo la poesía, y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda

(Marco Antonio Guerra – Roberto Bolaño, *2666*: 288–289)

14 Al otro lado. Los sistemas productivos de las literaturas locales (latinoamericanas)

Cerré el capítulo I con la sugerencia implícita de distinguir entre “literatura latinoamericana” y literatura latinoamericana, sin comillas. Si la primera es la que se produce para el mundo, según los lineamientos que traté de conceptualizar en el capítulo II y de un modo total o parcialmente desterritorializado en lo que refiere a los diferentes momentos de la cadena de ensamblaje, el segundo término intentaría retener un *algo* contenido en las producciones que se resuelven más estrictamente dentro de los marcos geográficos e idiosincráticos del subcontinente y que, solo en ocasiones, sin mayor premeditación, los desbordan. Este recorte, antes que suponer que existe una literatura latinoamericana “auténtica” definida sobre la base de atributos esencialistas o marcas “típicas”, lo que estaría proponiendo es considerar que las condiciones materiales de producción en el nivel mundial y en el más específico de América Latina no son las mismas, esto es, que las condiciones bajo las cuales se elabora la literatura en las configuraciones locales de una región ciertamente con desventajas materiales relativas estarían afectando, y distinguiendo, los objetos producidos. Se trata, dicho en breve, de que las literaturas latinoamericanas, como sucede, aunque sea de otro modo, con la literatura latinoamericana mundial, poseerían inscripciones que dan cuenta de y remiten a las condiciones de producción particulares en las que emergen.

Escribe Nora Catelli que

Cuanto más internacional y controlada por los grandes grupos es la circulación de los autores, más se ve que en las distintas capitales sigue existiendo una visible impronta nacional, que nunca coincide del todo con la jerarquización que los polos exteriores atribuyen a sus autores: algunos son más aceptables, legibles, adoptables que otros. (7)

Este capítulo está dedicado a las *literaturas locales*, es decir, a las producciones que, en el marco de la actual fase de la globalización, por alguna razón o por otra, no se insertan –no lo logran, no lo pretenden– en dinámicas de circulación internacional o, valga el término de Catelli, a las que resultan menos “adoptables” por los polos exteriores. Este fenómeno de las literaturas relativamente dependientes de contextos específicos es concomitante y debe ser leído en paralelo al de la literatura latinoamericana mundial: constituiría –y esto atañe a los estudios literarios del Norte– su lado reprimido, silenciado. Como sugiere Catelli, la expansión de los grupos polirrubros de la industria cultural internacional trae aparejado un desarrollo de formas productivas marcadamente territorializadas, pero, si bien tal vez sería constatable el refuerzo de las literaturas

nacionales que ella señala, personalmente voy a preferir el término *literaturas locales* porque –como voy a mostrar– existen contadas evidencias de que, para muchos sistemas productivos más localizados, el marco nacional ha dejado de ser una referencia: tanto porque hay literaturas que no circulan más allá de ciertos dominios locales no nacionales, así como porque la tradición literaria nacional, con sus memorias, ademanes y actos reflejo, no opera ni como archivo ni como retícula de deseo.

Las literaturas locales son, como ya adelanté en el capítulo I, producciones que no trascienden más allá de circunscripciones geográficas específicas; no van – ante todo porque no pueden pero también, en casos, porque no quieren¹– en busca de lectores “extranjeros”, por lo que reclaman que la mirada analítica vaya a su encuentro. Las literaturas locales emergen de sistemas productivos que se diferencian en muchos aspectos del de la industria cultural transnacional ya analizado en el capítulo II: dependen de circuitos editoriales con baja proyección de ventas y escasa cobertura territorial. No obstante esta delimitación, anoto desde ya que hay una zona –y esta sería tal vez la función del dominio más estrictamente nacional– donde ambos sistemas productivos se encuentran y entrelazan. Si en el dominio transnacional la edición artesanal y autogestionada se halla –y no podría ser de otro modo– completamente excluida, en los circuitos nacionales, donde esta puede tener cierta presencia, la industria transnacional disfruta de un importante poder de penetración. Sucede que los grandes grupos transnacionales segmentan su oferta de acuerdo con demandas nacionales y adquieren, así, apariencias localizadas: el catálogo de Random House Mondadori en México se diferencia, por lo tanto, del de Random House Mondadori en Argentina. Solo el catálogo centralizado, el que se establece y gestiona directamente en la metrópoli, posee carácter “global”. De este modo, los grupos transnacionales, al realizarse de modo específico en el nivel nacional, logran también intervenir en las dinámicas locales. De acá que ciertas producciones del nivel local convivan y compartan espacios –librerías, ferias, suplementos culturales– con las que ofrece la industria transnacional. De acá también que exista un itinerario modelo para un/a escritor/a latinoamericano/a con expectativas de proyección internacional: del circuito local y autogestionado al catálogo nacional de una editorial transnacional y de ahí al centralizado, por regla general, en España. El circuito que va del orden local al nacional, o – conviene desde ya acotar– una parte de él, funciona, así, como laboratorio donde

¹ Mientras que Economías de guerra se presenta como “una editorial local”, la española, con base en Logroño, Pepitas de calabaza lo hace como “Un editorial con menos proyección que un cinexín”.

los escritores emergentes hacen su prueba de fuego y, una vez que dan evidencias de sustentabilidad, cuando ya no se presentan como una incertidumbre total, son asimilados y capitalizados por la industria transnacional, primero, en su realización nacional –Iosi Havilio, por ejemplo, después de publicar con cierto éxito *Opendoor* (2006) en la editorial Entropía pasa a Random House Mondadori de Argentina; Diego Zúñiga publica *Camanchaca* en La calabaza del diablo (2009) y Literatura Mondadori de Chile la reedita en el 2013²– y, luego, internacional –Julián Herbert publicó *La casa del dolor ajeno* en 2015 en Literatura Random House México y en 2016 en la casa matriz en Barcelona–. El dominio nacional sería, por lo tanto, una zona de potencial intersección y negociación entre los circuitos locales más circunscriptos y el transnacional.

Estos entrelazamientos y transiciones introducen, sin duda, ciertas complejidades en el modelo que estoy proponiendo conceptualizar. Estos cruces, que incluyen, por ejemplo, la posibilidad de que un editor alternativo publique, como escritor, en uno de los dos grandes grupos –valga el caso de Luigi Amara de Tumbona–, no deberían obturar, no obstante, la necesidad de evaluar como claramente diferenciadas las condiciones materiales y también, al menos parcialmente, las lógicas de gestión que dominan en cada uno de los dos escenarios. Más aún si el foco se concentra en la zona que, para los fines de este estudio, más interesa: en los sistemas productivos locales –es decir, en los que presentan, incluso, escasa o nula proyección nacional– que abiertamente rechazan –en casos porque no están en condiciones de hacerlo– compartir un programa procedimental e ideológico con la industria editorial más o menos formal, más o menos “profesional”.

En lo que sigue propongo examinar algunas características particulares de los sistemas productivos de las literaturas locales latinoamericanas. A diferencia de lo que sucede en la escala de la literatura mundial, en los circuitos locales un sujeto o un reducido colectivo puede –en el sentido de que la posibilidad existe– concentrar varias o todas las tareas profesionales.³ Así, la cadena de

2 Para un análisis del caso de Diego Zúñiga y otros escritores como Selva Almada, véase el artículo ya mencionado de Ana Gallego Cuiñas “Las narrativas del siglo XXI...”, donde sostiene que “ciertas editoriales independientes funcionan como mediadoras de la tasación del valor de la narrativa ‘latinoamericana’ en el sistema literario mundial. Apuestan por autores noveles y estéticas alternativas, de las que luego se apropian los grandes conglomerados para insertarlos en circuitos (trans)nacionales que potencian su visibilidad y reconocimiento” (9).

3 Precisamente Luigi Amara, en tanto vocero del colectivo mexicano Tumbona, asegura que “La editorial [Tumbona] no está compartimentada en una cadena de producción; se busca que el libro se cree, desde su conceptualización hasta su difusión y distribución, como un mismo proceso; no se delega a otros el trabajo sino que se hace en colaboración con el autor; no es una cuestión de encargo” (69).

mediaciones, que en el nivel internacional resulta insoslayable, se comprime hasta permitir, al margen de la sensible reducción de costos, que incluso una única persona asuma todas las etapas del proceso productivo: desde la elaboración de contenido, la escritura, hasta la distribución e incluso la entrega en mano al sujeto consumidor. Cabe aclarar que este proceso, cuando efectivamente se realiza de esta última manera, no estaría, no obstante, convirtiendo a la literatura en un fenómeno de elaboración individual, atribuible a una entidad individual igual a sí misma y no sujeta al entorno social en el que se ubica, sino que, simplemente, estaría dando lugar a un producto menos mediado, más controlado.

Esto, que –como señalé– existe antes como posibilidad que como mandato ineludible, responde a circunstancias materiales concretas vinculadas a la precariedad constitutiva de los territorios donde el capitalismo global se sobreimprime sobre realidades marcadas por experiencias de expropiación (neo)colonial y que, por lo tanto, fracasa sistemáticamente como solución emancipatoria capaz de generar igualdad y bienestar social. De acá que la crisis institucional y el estallido social del 2001 en Argentina sea un momento clave, que también puso en evidencia los límites y aporías de la concentración editorial, para el desarrollo de la edición local y autogestionada en todo el subcontinente. La red de editoriales cartoneras es, acaso, la expresión más cabal del fenómeno que quiero representar, pero, desde ya, no la única. Repasemos algunas experiencias y testimonios.

Belleza y felicidad, que vale como iniciativa pionera y de referencia,⁴ es un espacio creativo y de activismo conducido por Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman desde 1999, cuando el derrumbe del experimento neoliberal argentino de los años 90 ya estaba anunciado. Desde 2001 –aunque hay algunos registros aislados previos– publican libros en fotocopias, abrochados, que circulan, sin ISBN, fuera del circuito comercial (Fig. 6).

En el autorretrato de la editorial incluido en el libro *Encuentro chileno de editoriales independientes* (2012), se lee:

Nuestra idea fue la de hacer libros bien breves. En principio, diría que esto respondía a una cuestión económica: cuando empezamos a publicar, en el 2001, era un momento en donde nadie tenía un peso. [...] Si vos ves la literatura de cordel, también ahí hay una urgencia de expresión. Cuando hay una urgencia de expresión, siempre surgen cosas nuevas. Y cuando uno hace algo nuevo, y tiene una urgencia, por lo general, tiene que hacerlo por sí mismo, como un grafitero: inventar un lenguaje para poder expresar algo.

(“Belleza y felicidad” 23–24)

4 Para mayores datos al respecto, véanse los estudios de Moscardi *La máquina...*, Palmeiro y Francica.



Fig. 6: Portada de la tercera entrega de *El mendigo chupapijas* (1999–2000), primera publicación de Belleza y felicidad (© Belleza y felicidad 2000).

La coyuntura crítica de Argentina hacia fines de los 90 y principios de los años 00 fue, por lo tanto, un aliciente importante para que se desencadenara una suerte de toma de conciencia de que la solución a las necesidades de expresión y publicación no iba a provenir de la industria cultural establecida y que, por lo tanto, era necesario desarrollar plataformas propias, alternativas y autogestionadas. Pero, como se puede extraer de la cita, las condiciones de precariedad relativa atraviesan la historia del subcontinente, de modo que también resulta posible establecer un vínculo con la literatura de cordel, es decir, con otro territorio y otro momento histórico.⁵ Esas condiciones, además e independientemente de

⁵ De hecho, en uno de sus estudios sobre folletos y cordel, Márcia Abreu escribe que “Se há identidades materiais entre folhetos e cordéis é provavelmente porque, diante de dificuldades sociais e econômicas semelhantes, encontram-se soluções semelhantes. Publicar pequenas brochuras, em papel barato, parece ser a melhor solução quando não se possuem recursos para edição de livros compostos segundo o padrão da elite ou quando se quer atingir um público

cuál sea el contexto específico, van a alentar –si no obligar a– la experimentación con recursos y formatos. Más allá del estallido del 2001 y más allá de Argentina, las condiciones de precariedad relativa son, en América Latina, similares en sus aspectos básicos. La concentración y con ello las restricciones en el acceso al sector editorial nacional de tamaño medio, a su vez, es un fenómeno que llegó, para quedarse, en los años 90 a todo el subcontinente. Esto ha favorecido que, en todo el territorio y desde ese momento en adelante, las escritoras y escritores hayan –como Laguna, Bejerman y Pavón– devenido, ya sea como parte de colectivos, ya sea como sujetos individuales, editores. En referencia al caso chileno, Rafael Farías Becerra, quien ubica el despegue de la edición autogestionada de ese país en los años 90, anota que

si dentro de esta gran proliferación de editoriales independientes lo que aparece con mayor énfasis es la política colectiva del “editor”, lo que no puede pasarse por alto es que la mayoría de estas editoriales está conformada por “escritores”. Han sido en gran parte poetas, narradores, ensayistas, etc., quienes han decidido producir sus propias obras y espacios de producción y difusión haciendo frente al desinterés de las grandes industrias editoriales. Esto último, no sólo las ha llevado a colectivizar sus esfuerzos para tener una mayor influencia y visibilidad dentro de la sociedad, sino que les ha dado la posibilidad de aventurarse hacia nuevas formas de sensibilidad. (5)

Así, la carencia de recursos crónica, sumada a la concentración y el cambio de lógica en la industria editorial tradicional, ha favorecido tanto que los escritores activaran mecanismos para producir canales de difusión autogestionados así como el desarrollo de políticas editoriales alternativas e incluso abiertamente disidentes. Un caso particular, en el que un sujeto asume todas las funciones de la cadena productiva, es el de Eric Schierloh y su editorial “artesanal” y “hogareña” Barba de abejas, de City Bell, Provincia de Buenos Aires, donde desde fines del 2010 aparecen libros confeccionados completamente a mano en tiradas iniciales de cincuenta ejemplares numerados. Además de poeta, Schierloh es traductor del inglés. Sobre él, Matías Moscardi escribe: “El Gran Traductor Argentino se llama Eric Schierloh –conocido como Billy, el Apicultor– y editor del sello Barba de Abejas. El rótulo de ‘editor’ le queda particularmente chico: Schierloh es impresor, ilustrador, diseñador y encuadernador de los libros de su editorial” (“El traductor...”). Y, luego, agrega: “No se trata simplemente de hacer un producto autosustentable y mucho menos rentable, sino de tener una política editorial que proteja el aura de los objetos artísticos que salen de la mente del Gran

que não tem condições de adquirir ou compreender esses livros. A ideia de produzir folhetinhos baratos é boa e por isso mesmo não ocorreu poucas vezes: há publicações desse tipo em várias partes do mundo” (134).

Traductor. Por eso, los libros de Barba de Abejas no podrían ser absorbidos por las grandes lógicas del mercado”. Se advierte, así, que, por razones que tienen que ver con la lógica productiva y por el tipo de objetos “anómalos”, a veces similares a libros convencionales, a veces completamente diferentes, estos sellos-proyectos mínimos, ya sea conducidos por pequeños colectivos –como en el caso de las cartoneras, de Belleza y felicidad o de Tumbona de México– o por un sujeto individual, conforman un circuito paralelo, tendiente a desmarcarse del que aparece dominado por las corporaciones transnacionales, y a configurar un sistema cerrado sobre sí mismo, con unas contadas librerías especializadas y ferias alternativas que le sirven de infraestructura para la llegada a los lectores: “decidimos”, –dice, por ejemplo, Julián Bejarano, de Gigante, “vender nosotros mismos nuestro producto a través de internet y en ferias y en lecturas y eventos a los que nos invitan. Nuestra idea no es hacer algo masivo ni que esto nos salve para que dejemos de trabajar y vivir de hacer lo que nos gusta” (Porrúa 80).

La producción y puesta en circulación controladas es tanto una respuesta a la concentración –también porque la mayoría de las librerías tiende a priorizar la promoción de los libros de los grandes grupos y descuidar los de las editoriales autogestionadas–, como una medida para reducir costos: “Hacemos todo el trabajo nosotros (selección, corrección, maqueta, diseño de tapa, trato con imprenta, prensa como se puede) así que no tenemos sueldos ni honorarios que pagar, por ahora todo va a la imprenta” (Porrúa 75–76), afirman los editores de Iván Rosado de Rosario. Lo mismo que los editores de Neutrinos, originalmente de La Paz, Entre Ríos, y ahora también de Rosario:

Los libritos son maquetados, impresos y abrochados o cosidos en casa. Nos gusta esa relación directa con los libros, estar en contacto permanente, participar en todo el proceso de elaboración, de principio a fin. Nuestras publicaciones son caseras, pequeñas, de ahí viene un poco el nombre de la editorial, los neutrinos, por definición, son partículas subatómicas que tienen la capacidad de atravesar la materia. (Porrúa 78)

Y Julián Bejarano, por su parte, que “La idea era no dejar librado al azar en toda la cadena de producción a gente de afuera que no pusiera el corazón, ganas, onda y pasión en su trabajo” (Porrúa 80). Mientras, Ediciones Inubicalistas, de Valparaíso, se presenta a sí misma “como una manera de superar la precariedad de recursos y ejercitar el trabajo colectivo” (González 98).

Como deja entrever Daniela Szpilbarg a partir del caso de Funesiana, otra editorial artesanal argentina, y ya hemos visto con Schierloh y Barba de abejas, el hecho de que la industria editorial nacional se viera sometida a un proceso de concentración se va a constituir, paradójicamente, en un impulso a la edición autogestionada y artesanal, además, con un valor simbólico agregado –a la vez estético y político– que no existe en la edición más comercial:

[Funes' Oliveira] cuenta que “no poder publicar me llevó a encuadernar mi primer libro de cuentos”. Y el hecho de que estuviera cosido por su propio autor, lo dotaba de un poder muy particular, al mismo tiempo que marcaba una ruptura en el modelo del autor, artista sacralizado, alejado de la producción material, de la fuerza de trabajo, de la mercancía. Uno de los puntos de contacto entre estas editoriales “autogestionadas”, surge también del hecho de intervenir en la producción total del libro, desde la concepción de la idea, hasta ver la misma materializada en un objeto con sus marcas propias.

(“Editoriales artesanales...” 14)

Resulta conveniente destacar, no obstante, que esta posibilidad de expandir los dominios de la producción artesanal y autogestionada existe gracias a los desarrollos tecnológicos recientes y a una voluntad autoconsciente de tener bajo control los medios y la lógica de producción. Al respecto, los editores de Perro de puerto, también de Valparaíso, sostienen que “el acceso tecnológico a impreoras y computadores permite llevar a cabo el proceso completo de producción en la casa, o generar tiradas según necesidad, que se van afinando con el tiempo” (“Ediciones Perro...” 133).

Esta serie de elementos estructurales –precariedad relativa, carácter artesanal, doméstico y autogestión– posee, por otro lado, una implicancia en la materialidad de los soportes que, a su vez, se traslada a las configuraciones textuales. Se trata de que, bajo estas condiciones de producción, la literatura que va a predominar es, por lo pronto, la de menor extensión, ante todo, la poesía o, por contigüidad práctica, cualquier forma que la consagre como paradigma y la emule. En referencia al caso argentino, Ana Mazzoni y Damián Selci han observado que

La crisis económica que prácticamente destruyó la industria editorial nacional es también un principio estructurante de la literatura actual. Es que la condición de hecho de la publicación se vuelve condición de derecho de la escritura como tal: si alguien quiere ser leído, que escriba poemas; y si insiste en la narrativa, entonces que sea breve (como un poema). Por supuesto, no estamos diciendo que este principio suceda o haya sucedido en algún caso empírico particular, puesto que desde que existe, contamina toda la producción literaria. Toda la literatura actual está organizada en torno a la escasez de recursos, aun cuando se positivice esta carencia –aun cuando muchos amen sinceramente la poesía y detesten la narrativa, aún ellos escriben poesía porque en cierto modo no pueden hacer otra cosa. No hay elección: o poesía, o algo que económicamente se le parezca. Esto nos lleva a pensar que, al menos desde el punto de vista económico, la literatura de que tratamos es únicamente poesía. Ella se vuelve entonces una especie de obligación, una opción alienante: o poesía o nada. (264)

Voy a detenerme en la poesía en el cuarto apartado de este capítulo, lo que me interesa destacar a partir de esta cita es que las condiciones bajo las que se produce la literatura, si se les da crédito a Mazzoni y Selci, no serían irrelevantes para la escritura o para la literatura en sí misma y, por lo tanto, merecen mayor

atención de lo que usualmente se cree en los estudios literarios. Esto implica también que las condiciones locales, en un territorio como el latinoamericano, darían lugar a formas textuales que no serían hallables de la misma manera en el circuito mundial. Quiero decir, la precariedad –conceptualizada como un recurso positivo (“creemos en la escasez como sistema de producción” –editorial Economías de guerra–) o no, no importa– sería un factor condicionante de la literatura, es decir, que la estaría obligando a adquirir matices particulares y que, por lo tanto, el trabajo de indagar la literatura latinoamericana no consistiría en abordar la que tematiza o ilustra aspectos de su paisaje natural o cultural, sino, mucho antes, la que se encuentra marcada por condiciones de producción locales.⁶

Esta posibilidad de comprimir la cadena productiva –no solo porque ciertos mediadores, como los *scouts*, no resultan necesarios o son prescindibles, sino también porque quien escribe el texto puede coincidir con la persona que entrega el libro al consumidor– obliga a introducir algunas reflexiones sobre el carácter “profesional” que definiría al sistema productivo de la industria transnacional. A comienzos de los años 00, Adriana Astutti y Sandra Contreras recordaron los inicios en 1991 de su editorial, Beatriz Viterbo, en los siguientes términos:

No hicimos estudios previos de marketing (ni posteriores); no buscamos contactos con agentes literarios ni planteamos estrategias de lanzamiento (y a decir verdad nos cuesta pensar la posibilidad de hacerlo alguna vez). Tampoco quisimos trazar de antemano una línea editorial, pero sabíamos perfectamente qué cosas no íbamos a publicar. [...] Ciertamente no respondimos a una imagen de editor profesional. (772)

Se extrae de estas palabras que las editoras, abierta y conscientemente, decidieron fundar su proyecto en una política editorial, un modo de gestión, no “profesional” o, más bien, diferenciado del que se manifiesta *a priori* como “profesional”. Procuraron, por lo pronto, no medir riesgos ni regular la publicación en función de previsiones de mercado, prescindieron, además, de los servicios de ese mediador ineludible para la literatura mundial: el agente

6 El procedimiento de vincular un texto a una determinada configuración geocultural con base en aspectos temáticos o de contenido conduciría a pensar que *Under the Volcano* (1947), de Malcolm Lowry, es una novela mexicana, o que el primer cuento de Juan José Arreola, “Gunter Stapenhorst” (1946), es un relato alemán, lo cual puede resultar completamente legítimo, pero no es mi opción. No creo, por otra parte, que el origen de una escritora o de un escritor permita adscribir su producción a un orden nacional o regional, pero sí que las condiciones materiales de producción dan lugar a desarrollos escriturarios diferenciados y diferenciables.

literario.⁷ La generalización de estos factores, sumado a la relativa “ineficiencia” y a que las competencias profesionales específicas que van de la redacción de contenido a la distribución y venta, pasando por la corrección, diseño y diagramación del libro, pueden –y suelen– ser asumidas por un único actor o muy pocos, permite introducir la idea de que los sistemas productivos de las literaturas locales no son “profesionales”. Esta maniobra retórica –porque en realidad sí lo serían si los criterios para medir el profesionalismo no respondieran a principios economicistas– sería útil para demarcar los sistemas productivos locales como disidentes, es decir, deliberadamente opuestos a la lógica que impulsa la industria cultural transnacional. Como ya propuse, los sistemas productivos de las literaturas locales suelen presentarse como “artesanales”, no tanto –aunque este factor se encuentre en efecto bastante extendido– porque los libros se produzcan manualmente, como en el caso de Barba de abejas o Juan Malasuerte, de México, o en talleres domésticos, como en el caso de Germinal de Costa Rica, sino, antes, porque las actividades materiales involucradas en el proceso de elaboración no se realizan de la misma manera que en la producción en serie o industrial, donde la división del trabajo determina una pérdida de control sobre el objeto elaborado. Aunque los libros de las literaturas locales pasen por una imprenta de la industria gráfica convencional, suelen no perder un cierto carácter individual que se expresa, por ejemplo, en la numeración de los ejemplares o en la cuidadosa selección de imágenes de tapa realizadas –como en el caso de la editorial Mansalva– *ad hoc* por artistas vinculados al proyecto. Así, para resumir, el carácter “artesanal” de los sistemas locales estaría definido ante todo por una oposición deliberada al sistema “profesional” y “eficiente” de la industria transnacional, los objetos producidos serían, en este sentido, portadores de marcas distintivas al manifestarse como libros más o menos únicos, es decir, nunca comparables con los producidos en serie para el consumo más masivo.⁸

7 Para mayores precisiones acerca de la función de los agentes en la producción de literatura latinoamericana mundial, remito, nuevamente, a Locane “La mediación...”.

8 Mi definición de modo de producción “artesanal”, como “alternativo” –y, con esto, no menos desarrollado– al que postula la industria editorial transnacional y característico de las literaturas locales, coincide con el que propone Cecilia Palmeiro en su estudio sobre Eloísa Cartonera y Belleza y felicidad, esto es, que no necesariamente hay que pensarlo en relación antagónica con las diferentes innovaciones de las tecnologías gráficas. Como antecedente inmediato a los proyectos más recientes, Palmeiro remite, en los siguientes términos, a la poesía marginal brasilera de los años 60: “Que la poesía marginal utilizara la técnica de manera artesanal no significaba una negación del desarrollo tecnológico, pero sí un cuestionamiento a las relaciones de producción que éste traía aparejadas en las condiciones vigentes de su desarrollo y bajo el paraguas de la idea de progreso. El carácter artesanal del trabajo (es el mismo autor quien escribe, imprime y vende) suponía otra relación entre el sujeto y el objeto producido, así como

Otro aspecto que permite caracterizar al sistema productivo que acá interesa – y que lo distingue– tiene que ver con la cobertura territorial, con el orden simbólico-cultural donde pretenden situarse las editoriales y también, ciertamente, con los alcances de distribución, es decir, en términos generales, con la dialéctica que los diferentes nodos de producción entablan con el espacio geográfico y social. Si el sistema productivo de la literatura mundial busca, por naturaleza, el desborde de fronteras y la circulación transnacional, las editoriales del circuito alternativo suelen hacer de las limitaciones en lo que refiere a posibilidades de distribución, circulación y llegada un valor y una marca identitaria. Junto a esta inscripción estratégica en contextos específicos –que también se manifiesta en la publicación de escrituras decididamente locales–, se observa, sin embargo, un uso recurrente y activo de internet y las redes sociales como medio para generar visibilidad, presencia en la red alternativa y cierto desborde, al menos conceptual, del ámbito más localizado.

Algunas editoriales van a seguir priorizando el marco nacional como recurso para delimitar su catálogo y –frente a la industria transnacional– su rasgo distintivo: “Índole es una editorial independiente. Nuestra apuesta editorial está, por hoy, centrada en la literatura nacional”, se lee en una de las plataformas de la editorial salvadoreña Índole; y en una caracterización de “editoriales independientes” ofrecida por la editorial chilena Das Kapital que

Los proyectos editoriales emergentes de este tipo presentan innovadoras fórmulas en cuanto a gestión editorial, distribución, producción de libros y desarrollo de autores dedicándose en su gran mayoría a movilizar a los autores nacionales inéditos y a través de sus trayectorias impulsar una nueva dinámica de editorial/autor. Este modelo se ha replicado a través del mundo en contraposición a los grandes conglomerados, aumentando de esta manera tanto la aparición de editoriales como el posicionamiento de nuevos autores tanto dentro del circuito literario como dentro del circuito comercial, entregando un registro único de lo que está sucediendo dentro del campo de la literatura chilena, autores quienes por su activa participación dentro de la escena literaria son parte del circuito vivo y poseen en muchos casos trayectorias y propuestas literarias estéticas que nutren la literatura. En cuanto a los editores, son actores que plantean y proponen al público panoramas, análisis del estado de la industria y propuestas diferentes a las ya tradicionales editoriales

una crítica a la división entre trabajo intelectual y manual” (96). Para acentuar más aún el concepto, se puede retomar el manifiesto de Glauco Matosso quien señalaba que los poetas marginales “são desconhecidos do grande público, e produzem e vinculam suas obras por conta própria, com recursos ora precários, ora artesanais, ora técnicos, mas sempre fora do mercado editorial” (20). En breve, los pilares sobre los que se funda la edición artesanal serían la autogestión, la comprensión de la cadena de mediaciones y, al margen de un mayor o menor uso de recursos técnicos, un distanciamiento deliberado de la lógica y el circuito de la industria editorial establecida.

instaladas en el mercado. De ahí su relevancia y aporte al desarrollo de la literatura nacional como a la industria del libro, ya que es solo a través de ellos por quienes podemos presentar las distintas narrativas, poéticas y líneas editoriales que se están experimentando dentro del país. (“Das Kapital” 81–82)

Si en esta caracterización lo que aparece puesto de relieve –como medida compensatoria al siempre denunciado desinterés de las transnacionales– es la función de registrar y favorecer la dinámica de la literatura del presente a escala nacional, en general, las editoriales que optan por autoasignarse una identidad nacional lo hacen como revisión crítica y analítica antes que confirmatoria. Pretenden, antes que exaltar la matriz nacional heredada, el archivo de tópicos obligado, estimular reflexiones, debates y replanteos hacia el interior de ella. Así, Ediciones de a Poco, sin dejar de inscribirse en la tradición –literaria, social, política– de República Dominicana, introduce un matiz crítico en relación con ella: se trata, según informa el sitio web, de “Una propuesta editorial dedicada a la literatura y a los libros visuales que busca publicar obras originales que cuestionen e inviten a comprender la realidad contemporánea dominicana y caribeña”. De un modo similar –que enfatiza el presente y un anclaje crítico al contexto nacional–, la editorial La calabaza del diablo afirma que “La edición pasa por la construcción de un lector, de una poesía y narrativa que tenga que ver con la realidad del chileno común. El ciudadano de a pie. Individuos que estén preocupados de la historia reciente de este país” (“La calabaza del diablo” 29).

Otros pequeños sellos/proyectos, no obstante, han optado por remarcar su incapacidad/desinterés por reforzar –aunque sea críticamente– la matriz de producción y lectura en clave nacional. Son propuestas que resignifican como valor la especificidad microterritorial, de manera que rechazan tanto la desterritorialización que distingue al circuito productivo transnacional como el marco de la tradición nacional para autoasignarse, así, un matiz identitario y una base operativa, en un sentido riguroso, locales. Se posicionan como una afronta tanto a los centralismos internos como a los pretendidos descentramientos externos. Y, dado el caso, desde ese lugar geográfico y de enunciación, que es tanto un nicho ínfimo de mercado como un resguardo estratégico de la diferencia cultural, van a establecer enlaces, diálogos y redes de gestión y afinidad alternativas. En el sitio web de Neutrinos, por ejemplo, se hace explícito cuál fue en sus comienzos –porque ahora tiene sede en Rosario– su horizonte de acción:

El proyecto se inició en 2012 en La Paz, un pueblo sin librerías al noroeste de Entre Ríos, con la intención de promover la circulación y la lectura de poesía contemporánea a nivel local. Así nació la colección de plaquetas, que se mantiene hasta hoy, conformada por más de 20

títulos de autores argentinos, latinoamericanos y europeos. Por su económico precio de venta y su pequeño tamaño, las plaquetas permiten una distribución y un intercambio fluido e informal, ideales para regalar, prestar y perder.

Como se advierte, también en este sentido, las condiciones locales determinan formatos, estrategias y políticas editoriales. Pero esas condiciones, que en principio, según la perspectiva dominante, no ofrecerían más que limitaciones, pueden ser resemantizadas en términos positivos, como estímulo al despliegue de creatividad en busca de soluciones que siempre van a ser alternativas al modelo convencional: “Somos del puerto de San Antonio” –informa el sitio de Economías de guerra– “y creemos en la escasez como sistema de producción, en el trabajo editorial como estrategia crítica y textual y un modo de habitar el territorio”. De este modo, en este nivel se articulan, como agenda programática, una política de revaloración de los márgenes geográficos y culturales con una que le restituye importancia al trabajo no alienado, manual y creativo. Dicen los editores de Perro de puerto –que publica libros abrochados y sin ISBN, y que se presenta como “una microeditorial territorial que busca rescatar voces flotantes en la ciudad de Valparaíso”– que “mejor aún si existe la doble consciencia de edición artesanal y significado político, especialmente si es con vínculo territorial, creando un imaginario para su localidad y olvidando la tentación del centro” (“Perro de puerto” 132–133). Esta operación decididamente consciente en y con lo local no debe leerse, sin embargo, como una exaltación irreflexiva de atributos singulares esencializados, sino como una intervención estratégica en un escenario histórico dominado por el proyecto de expansión liberal, por la concentración de la industria editorial y por una tendencia general al aplanamiento de las formas literarias en una clave que se resuelve, principalmente, dentro de los límites de la novela decimonónica siempre reinventada como novedad. El énfasis en las microlocalidades alternativas, desmarcadas incluso de los centros de producción cultural a nivel nacional, no descarta, por eso mismo, enlaces estratégicos que, en conformidad con estudios recientes, bien pueden ser caracterizados como *translocales*,⁹ pues, estos proyectos, como ilustra la cita que sigue, estarían diseñando circuitos alternativos a los de la industria convencional; filamentos, desde ya siempre débiles, pero convencidos, entre nodos de gestión dispersos por una geografía desbordada: “VOX es un proyecto cultural que se desarrolló en la ciudad de Bahía Blanca entre 1994 y 2015 y que ha establecido acciones y vínculos con artistas,

⁹ Una aproximación orgánica desde diferentes perspectivas se encuentra en el volumen colectivo editado por Ulrike Freitag y Achim von Oppen. Véase también Appadurai y Greiner/Sakdapolrak, entre otros.

escritores, docentes, gestores, editores y diversos proyectos culturales de Argentina, Latinoamérica y Europa” (sitio web proyecto VOX).

El arraigo local de las editoriales, y su uso estratégico para la elaboración de subjetividades y comunidades de lectura críticas, adquiere, así, una importancia capital para el sistema de las literaturas locales. Cada núcleo de operaciones, con plena autonomía para diseñar un catálogo y un proyecto editorial, y permitir, por lo tanto, que la escritura arrastre marcas distintivas, funcionaría tanto como garantía para un efectivo descentramiento de la producción de bienes simbólicos así como a modo de un potencial engranaje de una maquinaria translocal desjerarquizada pero también susceptible de ser abordada de manera orgánica. Los diferentes sistemas productivos de las literaturas locales, ubicados en la espacialidad concreta de América Latina, configurarían, de esta manera, una trama reticular que la mirada analítica puede –si se lo propone– reconstruir como alternativa –descentrada, siempre creativa y respetuosa de las especificidades– al sistema centrado en Barcelona.

En este sentido, anota Gladys González que, para las editoriales independientes de América Latina, “Es importantísimo el rescate de nuevas lecturas y ampliar la mirada editorial dando acceso a la publicación de obras de escritores que no sean parte de una élite construida sobre puntos geográficos o deformaciones profesionales de espectáculo” (5). Para esto, justamente, para desafiar la jerarquía del sistema de la literatura latinoamericana mundial y resguardar la diversidad de escrituras, ya sea de formas como de nombres de autor, resulta decisivo un corrimiento de la mirada hacia las configuraciones locales y sus dinámicas productivas aunque estas no cuenten con los favores de la economía del prestigio global.

En resumen, los sistemas productivos de las literaturas locales latinoamericanas, concebidas como las que no se proyectan más allá de dominios geoculturales específicos o que muestran resistencia a reinscripciones contextuales, se caracterizan por una serie de elementos que, por razones vinculadas a la lógica de gestión, a las condiciones materiales de producción particulares y porque tienden a cerrarse sobre sí mismos al desmarcarse del circuito comercial, permite distinguirlos del sistema productivo concentrado sobre el que se funda en la actualidad la literatura mundial. Al comprimir la cadena productiva y liberarse de la mediación de los representantes más característicos del polo heterónimo y puesto que no dependen de mayores recursos económicos para su funcionamiento, estos sistemas constituirían un resguardo de la autonomía (crítica) de la literatura y funcionarían como dinamizadores de campos literarios aún, y fundamentalmente, organizados en torno a un valor tan literario como político, en el sentido que lo pensaría

Jacques Rancière.¹⁰ Las características que los definen estarían dadas por modos de producción condicionados por la escasez relativa de recursos, lo que, en concreto, se traduciría en libros breves, más o menos “anómalos”, en casos sin ISBN,¹¹ y tiradas de pocos ejemplares elaborados cuidadosamente a mano o en talleres domésticos que, más tarde, entran en circulación a través de canales restringidos o alternativos como ferias autogestionadas. Todo el proceso de producción, desde la elaboración de contenido hasta la llegada a los consumidores del objeto acabado, estaría, además, en manos de contados actores que, al seguir de cerca o incluso concretar personalmente las diferentes etapas, asumirían numerosos roles profesionales que en la industria editorial convencional se distribuyen entre diferentes técnicos con competencias específicas. Por otro lado, destaca en estos sistemas una resignificación y revaloración de los microdominios locales más o menos apartados de los centros mundiales y, en casos también regionales, de gestión. Se constituyen, así, en plataformas de expresión que garantizan la diversidad cultural y también de las formas literarias no asimilables por el sistema comercial. Velan –se podría decir– por la sobrevivencia de las literaturas menores ya no en el ecosistema nacional sino en el mundial. En su conjunto, adquieren –no necesariamente porque existan enlaces comprobables empíricamente, sino antes porque una determinada mirada analítica así lo dispondría– la apariencia de una red descentrada en la que cada nodo productivo disfruta de total autonomía y, sin embargo, es irremplazable. En tanto red o sistema de sistemas, la matriz productiva de las literaturas locales representaría –como voy a tratar de demostrar en el próximo apartado– una garantía para una auténtica bibliodiversidad y, eventualmente, para una literatura mundial disidente, no diseñada en función de necesidades comerciales de actores centralizados en la metrópoli.

10 La autonomía que estoy tratando de conceptualizar –y que probablemente coincide con algunas nociones implícitas en Bourdieu– no es, desde luego, la del artepurismo decimonónico, sino una que procuraría hacer de las expresiones estéticas un territorio reservado para la libertad crítica y el disenso. Se trata, de alguna manera, de una autonomía no reñida con los postulados de ciertas vanguardias históricas y neovanguardias.

11 La ausencia de registro ISBN (International Standard Book Number) es en muchos casos un gesto deliberado de política editorial. Por medio de esta estrategia, el artefacto en cuestión sería sustraído del circuito comercial. Para un estudio en profundidad que, además, ofrece un catálogo de mil seiscientas publicaciones actuales de todo el mundo sin ISBN, véase el volumen editado por Cella et alii.

15 Edición “independiente” y bibliodiversidad. Reflexiones

Como he expuesto en 1.3, la industria cultural transnacional durante los años 90 del siglo pasado fue delineando un escenario que la bibliografía caracterizó y sigue caracterizando como “concentración”. Textos de García Canclini, de Yúdice, de Escalante Gonzalbo, de Sarlo, como ya he comentado, han abordado el fenómeno. También una serie de testimonios y reflexiones en primera persona, como *The Business of Books: How the International Conglomerates took over Publishing and changed the Way we Read* (2000), de André Schiffrin, o *Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004), de Germán Gullón. Lo cierto es que, desde la abrupta apertura de los mercados nacionales a partir de la Caída del Muro, las industrias editoriales locales de mediano porte fueron absorbidas por grandes conglomerados multimédios que no solo disponen de los recursos económicos necesarios sino también de la infraestructura que funciona de soporte para la selección, publicación, jerarquización y puesta en circulación de literatura a nivel internacional, esto es, distribuidoras, cadenas de librerías, medios de prensa e instituciones de padrinazgo.¹ Este proceso ha significado que la tensión entre el polo autónomo y el heterónomo del campo literario se inclinara en favor del segundo y, de manera concomitante, de su lógica. Para el caso de América Latina esta evolución se expresa en un escenario actual en el que el mercado del libro internacional, incluido el de literatura de ficción –la que llega seleccionada en España y la que va a entrar en el circuito internacional vía España–, aparece controlado, fundamentalmente, por dos grupos: Planeta y Bertelsmann. Estos dos grupos y, en parte, también Anagrama son, así, los principales agentes en lo que refiere a la inserción de literatura latinoamericana en mercados extranjeros, al establecimiento de autores, “corrientes” y novelas, y a la creación de públicos internacionales correspondientes. De modo que, según mis hipótesis, la lógica heterónoma promovida por los conglomerados transnacionales es la que domina y regula el funcionamiento de la literatura latinoamericana mundial, entendida, de acuerdo con el modelo de Damrosch,

¹ “Los grupos concentran todas las áreas de especialización que en el pasado permitían delimitar el campo, incluyendo la distribución de la información y los medios de legitimación –edición, premios, medios de comunicación, manuales escolares–. Si son juez y parte, si tienen el ‘monopolio de la producción, la reproducción y la manipulación legítimas de los bienes simbólicos y del poder correlativo de imposición legítima’ (Bourdieu 2010, 145), ¿cómo se determina la validez de lo literario?”, reflexiona José Ignacio Padilla sobre el punto (“Independientes” 247).

simplemente como la que circula más allá de su origen nacional. Difícilmente podría ser de otra manera porque tal tipo de “circulación” tiene un costo que solo puede ser cubierto bajo premisas de gran inversión, bajo riesgo y rápido retorno.²

Sin embargo, desde comienzo de los años 00 y en paralelo a la bibliografía que acabo de retomar, vamos a ver aparecer textos, libros e incluso manifiestos que abordan el fenómeno de la publicación denominada “independiente” y lo exaltan como un modo de producción opuesto al de la concentración. Puedo nombrar textos como *La edición independiente como herramienta protagónica de la biodiversidad* (2008), de Gilles Colleu, publicado originalmente en francés en el 2006; *Biodiversity: A Manifesto for Independent Publishing*, de Susan Hawthorne, del 2014, y, más concentrados en América Latina, dossiers de revistas como “Comunidades y relatos del libro en América Latina”, en *Orbis Tertius*, del 2015; y, del mismo año, “Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas”, en *Cuadernos LÍRICO*. También volúmenes y publicaciones colectivas como las actas del *1er encuentro de editores independientes de América Latina* (2000), *Los editores independientes del mundo latino y la biodiversidad* (2007), el ya comentado *Encuentro chileno de editoriales independientes* (2012) y otros como *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina* (2016), editado por Hernán López Winne y Víctor Malumián, o *A pulmón o sobre cómo editar de forma independiente en español* (2017), compilado por Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez. De modo que lo que tenemos ahora es un desdoblamiento en dos grandes categorías fundamentalmente opuestas y no del todo sometidas a examen; dos términos que hasta el momento yo mismo he utilizado, conscientemente, sin establecer mayores precisiones: concentración, como la lógica editorial que impulsan los grandes conglomerados, e “independencia”, como un modo de gestión que pretende conceptualizar a la literatura por su valor intrínseco. En su conjunto, se trata del fenómeno que, para el caso argentino, Malena Botto ha caracterizado como “polarización”.³ Esta ramificación conceptual implica una serie de complejidades que es lo que, dentro de lo posible, quiero abordar en este apartado.

Antes de eso, introduzco rápidamente una tercera categoría que ya he adelantado y que aparece comprometida en los títulos que acabo de mencionar: la de biodiversidad. Este término acompaña la evolución reciente de la industria editorial, tensionada entre la concentración y la independencia, y cuenta con un sostenido aval institucional, por ejemplo, por parte de la UNESCO, una

² Al respecto, Jorge Herralde dice que “La concentración tiende a esquivar riesgos, a repetir fórmulas, lógicamente, ya que las inversiones son enormes” (“La edición...” 163).

³ Para una perspectiva regional, véase Padilla “¿Circuitos...”.

elaboración conceptual alimentada por la publicación homónima y una red gremial centralizada desde el 2002 en la Alianza internacional de editores independientes⁴ con diversas expresiones nacionales –como LIBRE en Brasil, EDIN en Chile, REIC en Colombia, EIE en Ecuador, AEMI en México, ALPE en Perú y EDINAR en Argentina– que ejercen de lobby para la implementación de políticas culturales destinadas a proteger la publicación independiente.

Tendríamos, por lo tanto, una tríada constituida por la concentración como fenómeno concomitante a la globalización (neoliberal), la independencia como modo de resistencia a la lógica heterónoma y la bibliodiversidad como herramienta conceptual para alentar la protección y multiplicación de catálogos independientes.

Voy a dejar de lado el primer elemento porque ya lo he abordado para concentrarme más bien en los dos restantes, en la publicación “independiente” y en la bibliodiversidad, a partir de un axioma que sostiene, todavía de manera muy laxa, que la publicación “independiente” es el lugar de la experimentación, de la autonomía y de una efectiva heterogeneidad, esto es, de las *literaturas locales* que, en su conjunto, constituyen el corpus de lo que yo denomino literatura pluriversal (cfr. Locane “Más allá...”), entendido como el que reúne las declinaciones que problematizan –lo que se podría llamar– la gramática del consenso entre mercado y producción cultural y componen un paisaje descentrado y plural. Me interesa, sin embargo, empezar por interrogar los conceptos en juego.

Empecemos por la “independencia”. En algún sentido, podría pensarse emparentada con o derivada del modo productivo que Ángel Rama presentó a principios de los años 80 como propio de las “editoriales culturales”, por opuesto al de las “editoriales comerciales”; sin embargo, creo que los cambios históricos y la polarización de los modos de gestión cultural no permiten establecer tan fácilmente esa genealogía. Se podría pensar, como, por ejemplo, propone Jorge Herralde, que una editorial independiente es aquella en la que editor y dueño

4 El sitio web oficial del organismo informa que “La Alianza internacional de editores independientes es un colectivo profesional que reúne a más de 550 editoriales independientes presentes en 52 países del mundo. Creada como una asociación en 2002, está organizada en 6 redes lingüísticas (anglófona, arabófona, francófona, de habla castellana, lusófona y persanófona). Los miembros de la Alianza son editoriales o colectivos nacionales de editoriales. La totalidad de las actividades de la Alianza tienden a promover y lograr que viva la bibliodiversidad (la diversidad cultural aplicada al mundo del libro).”

En el marco de sus misiones, la Alianza creó entonces un Observatorio de la bibliodiversidad, que recopila las investigaciones, análisis y herramientas de medición producidas en el seno de la Alianza, dirigidas a profesionales y poderes públicos. El Observatorio tiene como objetivos evaluar y reforzar la bibliodiversidad en las diferentes regiones del planeta”.

aparecen encarnados por una misma persona. El editor, en este caso, no “depende”, es “independiente”, del capital que pueda aportar otra persona o un consorcio de accionistas. Esta definición no garantiza, no obstante, que su criterio de selección sea necesariamente “independiente” de los condicionamientos de mercado.

Algunas pequeñas editoriales, de baja proyección de ventas, vienen, además, insistiendo en una demarcación más fina. Así, en el sitio de la editorial con sede en España Esto no es Berlín se lee: “somos conscientes de que será difícil posicionarnos como una alternativa a los grandes grupos editoriales y a las editoriales independientes que se han desentendido de la responsabilidad social que conlleva publicar libros. Pero persistimos y crecemos”. Mientras que los editores de Economías de guerra reclaman que “Es necesario un trabajo de clasificación ya que algunas editoriales independientes han desarrollado la tarea política y hay otras que simplemente son empresas comunes y corrientes” (“Editorial Economías de guerra” 89).

López Winne y Malumián, por su parte, ofrecen una fórmula en los siguientes términos: “una editorial independiente [e]s la que tiene su norte enfocado en la construcción de un catálogo de calidad pero sin descuidar la mirada sobre la rentabilidad del proyecto. Persigue la autosustentabilidad y no depende de cualquier aporte de capital que provenga de fuera de su actividad editorial” (6). El problema de esta definición, a mi entender, radica en que carece de una variable diferencial de espesor, pues estos mismos atributos se podrían utilizar para definir a los grupos transnacionales: por lo pronto, si se da crédito a las frecuentes aseveraciones de Herralde, a Anagrama, pero también, por ejemplo, a Alfaguara en tanto que es una editorial rentable, autosustentable y con un catálogo que no se puede tildar de “descuidado” o, incluso, “de baja calidad”. Este tipo de conceptualización –puedo deducir– se desprende en cierto modo del modelo acuñado por Bourdieu y fracasa, en última instancia, porque se resiste a abandonar como marco de comprensión los límites de la racionalidad profesional característico de la industria cultural establecida. Las editoriales emergentes, pero decididas a insertarse en el circuito comercial, se van a autorepresentar y presentar, de acuerdo con la propuesta de Bourdieu, como alternativas antes interesadas por el “catálogo de calidad” que por el éxito de mercado. Una vez admitidas, no obstante, van a tender a desplazarse hacia una zona cada vez más próxima al polo heterónomo; este sería, según el esquema de Bourdieu (“Una revolución...”), el caso de Gallimard. Este proceso, que permitiría identificar un proyecto editorial solo como *temporalmente* independiente, es decir, hasta que consiga afianzar su capital cultural y económico acumulado, se resolvería, siempre e indefectiblemente, dentro de los límites del profesionalismo, según lo concibe la industria editorial convencional, es decir,

economicista.⁵ Creo que una definición más exacta, que permita dar cuenta de condiciones observables en América Latina hoy, debe recurrir, por lo pronto, a herramientas que se aparten del modo de gestión “profesional”.

Una definición frecuente de independencia suele ser por negatividad. Cito una de José de Souza Muniz Júnior que examina los campos brasileiro y francés y que, en principio, se aproxima a la que sería mi propuesta. Dice:

Con este telón de fondo [la concentración], se forja la idea de editor “independiente” como aquel que, permaneciendo al margen de esos grandes grupos, mantiene total autonomía sobre la formación de su catálogo y privilegia la calidad en detrimento de la rentabilidad. La actuación de los editores así caracterizados es tomada, entonces, en clave positiva como territorio inmune o, por lo menos, resistente a tales transformaciones estructurales del mercado editorial y luego, como salvaguarda de la calidad y la diversidad en el mundo del libro. Por lo tanto, lo que nos parece nuevo, en este debate, en relación con las discusiones ya existentes, es que se crea una categoría ética que pasa a representar un polo de resistencia a esos efectos. El surgimiento de esta terminología señala, entonces, no solamente la percepción más o menos difundida de ciertos clivajes dentro del campo, sino también nuevas formas de identidad y de lucha. (146)

El problema con esta definición por negatividad –aunque tal vez ya acierta al ubicar el debate en un plano ético y político– es que, como va a advertir el mismo autor, del lado de los editores no alineados directa o indirectamente con los grandes grupos queda configurado un frente todavía heterogéneo cuyos elementos difícilmente pueden ser asimilados unos con otros. Para el caso de la literatura hispanoamericana, esto equivaldría a decir que una editorial casera y unipersonal como la ya comentada Funesiana, con sus tiradas de 50 ejemplares hechos a mano, tiene algo en común con Anagrama de Barcelona, con la editorial mexicana Tumbona conducida por un colectivo que promueve la publicación copyleft, con la emergente binacional Sexto Piso o la libertaria Traficantes de sueños de Madrid. Las cinco, a su manera, se diferencian en algún punto de los grandes grupos, pero sin duda no lo hacen del mismo modo. Por esta razón,

5 López Winne y Malumián hacen un esfuerzo, precisamente, para inscribir la edición independiente dentro de los marcos del profesionalismo economicista con lo que, a mi entender, no estarían delimitando correctamente su objeto: “Se entiende por profesional aquel que ostenta cierto saber sobre la práctica que realiza. Ese saber no debe estar reducido únicamente a los temas que más le agradan, sino que debe ser amplio y diverso para abarcar la totalidad de su práctica cotidiana. En pos de lograr un crecimiento sostenido se deben observar todas las aristas de la editorial, algunas claramente relegadas por los editores independientes. Los incluidos en este recorte [en el libro] poseen una mirada constante sobre los datos duros de su editorial, una búsqueda por entender qué librerías venden sus títulos y cuáles no, un intento por determinar las tiradas mediante datos y no sólo pálpitos, una mirada puesta en la evolución de sus ventas, etcétera. En pocas palabras, debe entrar de lleno en las cifras comerciales de su empresa” (13).

algunas editoriales van a reclamar distinciones más finas como la que en su momento propusieron Astutti y Contreras: “la oposición independiente / multinacional no alcanza para explicar todo el campo, que en el interior de las editoriales independientes deben distinguirse también las editoriales, digamos, ‘pequeñas’” (768). Y más adelante precisaban:

En cuanto a distinguir editoriales “pequeñas” en el interior de las editoriales independientes, ello obedece a la necesidad de llamar la atención sobre situaciones específicas que – según lo entendemos– han contribuido a enriquecer y dinamizar notoriamente el espacio cultural. Específicas o diferentes, porque, para decirlo de un modo gráfico, los riesgos y los problemas que debe enfrentar una editorial como, pongamos por caso, Anagrama o incluso Pre-Textos, serán de otra naturaleza o de otro grado que aquellos con los que, en distinta medida, lidiamos editoriales como Adriana Hidalgo, Beatriz Viterbo, Simurg, o Paradiso, Tierra Firme, Alción, o Siesta, Zapatos Rojos, Tse-Tse, Vox, Melusina y El Broche. El criterio para definir las sería el de que, además de su infraestructura más o menos pequeña en cada caso, e independientemente del volumen y de la proyección de su producción cultural, se trata de editoriales cuyo catálogo está compuesto en su mayor parte por títulos de tirada mediana o mínima, que rara vez llegan a 3000 ejemplares y cuya expectativa de venta oscila entre los 700 y los 1000 ejemplares (en algunos casos 300), y esto, a lo largo de algunos años. (770)

Es también este recorte apresurado el que ha conducido, incluso, a anular la categoría o, como señala Daniela Szpilbarg, a rechazarla: “hemos observado que en la última década ha comenzado a tomar forma y peso un modo de referirse a cierto segmento de las editoriales de literatura, como ‘editoriales independientes’. Término equívoco, en la mayor parte de los casos ni siquiera aceptado por los editores llamados de ese modo, este fenómeno ha suscitado una reconfiguración del espacio editorial literario” (“Editoriales artesanales...”).

De acá también que José de Souza Muniz Júnior introduzca más adelante una distinción en los siguientes términos:

Para los “independientes” de LIBRE [la organización gremial que agrupa editores independientes de Brasil] (o, por lo menos, para aquellos que hablan en su nombre), esta denominación es una manera de diferenciarse de las grandes editoriales, particularmente de aquellas ligadas a poderosos grupos económicos y volcadas a los best-sellers. Sin embargo, tales editoriales se piensan como empresas profesionales y luchan por el derecho de competir con las majors en condición de igualdad, sea en el mercado privado, sea en las compras públicas de libros. En contrapartida, para la mayoría de los pequeños feriantes, ser una empresa editorial tradicional no está en el horizonte, y la “independencia” tiende a asumir el sentido de “alternativo”, “artístico” o “artesanal”, es decir, de un quehacer que jamás sería posible en las editoriales comunes, por más chicas que sean. (154–155)

La distinción temprana –diría, todavía intuitiva– de las editoras de Beatriz Viterbo, comienza, así, diez, quince años más tarde a ser refinada: las “editoriales

independientes pequeñas”, que producen “tiradas medianas o mínimas”, se diferencian, por lo pronto, de las que sí tienen proyecciones de “profesionalización”, de ampliación de la infraestructura productiva y de mercado, es decir, de las que, en términos de Bourdieu, aspiran a ocupar otras posiciones en el campo y en el sector editorial tradicional.

También Damián Tabarovsky, el escritor y editor de Mardulce, interroga el concepto de “independencia” y lo problematiza. El punto clave, según sus postulados, responde a la pregunta por independencia de qué:

al mismo tiempo que, por un lado, en los grandes *holdings* desaparece la figura del editor, esa estampa resurge en toda clase de editoriales pequeñas y medianas, chicas y más chicas, autodenominadas independientes. Independiente, por definición, es un término relacional. Se es independiente de algo, de alguien. ¿Independientes de quién o de qué son las editoriales independientes? Obviamente son independientes en el sentido de que no pertenecen a ningún gran holding. Pero eso no las vuelve necesariamente más dignas.

(Arias/Schmukler)

De estas propuestas, interrogantes y provocaciones se puede extraer una definición de “independencia” algo más refinada, una que, me parece, conviene que sea afirmativa. Una editorial independiente sería, entonces, una que problematiza las normas de funcionamiento del régimen heterónomo, lo que, básicamente, es lo que está contenido en la definición más extendida de “profesionalización”. La edición independiente es, por eso mismo, “artesanal”⁶: no “depende” de los hábitos de consumo establecidos, no “depende” de la demanda, no “depende” de una red de distribución o de un aparato de promoción mediática y no “depende” de los proveedores de materias primas “prometedoras” que son los agentes literarios. Y no “depende”, paradójicamente, ante todo porque no cuenta con los recursos económicos necesarios para financiar esas redes de dependencia.

Bourdieu, en su artículo “Una revolución conservadora en la edición” de 1999, pone en evidencia cómo la prestigiosa editorial Gallimard mantiene un aura vinculado a una autonomía originaria que, si se examina en detalle su modo de gestión, hace tiempo se ha diluido. Lo mismo vale, y este caso interesa acá

⁶ La tradición de los folletos nordestinos de Brasil, como también propone Palmeiro, bien puede ser considerada un antecedente de la edición artesanal, en tanto desmarcada de la industria editorial profesional, que estoy tratando de conceptualizar. El folleto *A literatura de cordel* (2002), precisamente, lo constata y expresa en su propia materialidad. En la página legal de este folleto, donde los libros habitualmente registran el tipo de licencia, el ISBN, la constancia del depósito en bibliotecas y otros datos, no hay mayor información que una referencia a la colección de la que forma parte –“Cartilha da Cultura Popular”–, la afirmación de que se trata de un “Livro Artesanal”, un número de teléfono para hacer pedidos y una recomendación de citación que remarca la referencia “Produção artesanal”.

particularmente, para Anagrama. Como ya he sugerido, Anagrama es un ejemplo claro de editorial no-independiente ya que su modo de gestión, su lenguaje y la lógica, no se distingue en nada del de Planeta o Alfaguara. ISBN, agentes, Feria de Frankfurt, contratos, derechos, distribución, rentabilidad, premios, los términos más caros al mercado y más ajenos a la literatura en su sentido, digamos, “adorniano” son parte constitutiva de su modo de gestión. Una editorial independiente en sentido estricto –con lo que propongo seguir utilizando la categoría, pero de manera restringida– va a someter a juicio y a una eventual reformulación creativa las pautas de mercado; va a interrumpir, por lo menos en alguna instancia de la cadena productiva, –y con esto abandonamos el nominalismo para ubicarnos en el plano concreto de lo procedimental– la lógica de gestión de la industria cultural transnacional: “La llamada ‘independencia’” –dicen, por ejemplo, los editores de Inubicalistas– “para nuestra editorial, consiste en practicar conductas ajenas al mercado (neoliberal, como se plantea hoy en día), en cada una de las etapas de la edición” (“Ediciones Inubicalistas” 99). Y los de Alquimia Ediciones:

Entendemos que una editorial es independiente cuando las políticas que establece para realizar todo el proceso de edición y producción de un libro, se diferencian de las prácticas del mercado transnacional, y no estén supeditadas a fines comerciales y/o filiales. [...] nos parece fundamental que una editorial independiente [...] entienda el proceso de edición como un trabajo político y a la vez artístico. (‘Alquimia Ediciones’ 15)

Así, al sabotear los principios que rigen el sistema dominado por la lógica heterónoma –con lo cual también convendría admitir el carácter gradual antes que absoluto de la independencia–, la edición deviene activismo y una editorial independiente va a adquirir un insoslayable cariz político, es decir que, –y esto tiene que ser subrayado– como parte de un programa al mismo tiempo cultural y político, una editorial independiente cuestiona con sus prácticas –no solo con su discurso– total o parcialmente los mecanismos concretos de la producción industrial de literatura.⁷

⁷ Nótese que no es tanto la ruptura con el mercado en sí como el rechazo de una *lógica* de gestión lo que estaría definiendo la independencia. Esta distinción también permite reforzar la idea de que las editoriales emergentes gestionadas bajo las premisas procedimentales de la industria editorial concentrada no podrían ser consideradas exactamente independientes, sino en desarrollo. Al respecto, escribe Luigi Amara: “Nos parece muy importante no pensar una editorial independiente como las de la década de 1970, que eran independientes del Estado e incluso contestatarias al poder. Más bien buscamos ser independientes de la lógica del mercado. Obviamente no contra el mercado en cuanto a tal, porque los libros se venden, pero sí contra esa lógica que busca un crecimiento hipertrófico, que quiere novedades cada vez más rápido, que considera la periodicidad del libro cercana a la del yogurt y que no entiende que el ritmo del libro

Pues bien, en efecto, desde mediados de los años 90 ha habido en América Latina, y particularmente en Argentina, un florecimiento de editoriales de baja proyección de ventas y distribución que a falta de mejor nombre suelen incluirse, dentro de un paquete mayor, bajo el paraguas conceptual “independientes”. Sus publicaciones circulan, sin embargo, a escala siempre relativamente reducida, por regla general, en tiradas no mayores a 300 ejemplares, sin presencia en librerías, más que algunas muy especializadas, y sin mediación de agentes literarios. No suelen pagar adelantos de ningún tipo, en casos –como Tumbona, Inubicalistas, Determinado Rumor, THC Editores, Cinosargo, Nada Editores y, en España, Traficantes de sueños– liberan sus pdfs en internet y algunas ni siquiera llevan registro ISBN de sus títulos o realizan el depósito en bibliotecas estipulado por ley – como todas las cartoneras, Belleza y felicidad, Neutrinos, Ediciones Bizarrras o Ediciones Perro de puerto–. Se posicionan, además y abiertamente, contra la propiedad intelectual del modo que la promueve y alienta la industria cultural: “Cuestionamos el derecho de autor” –afirman los editores de Hebra– “cuando este entorpece la difusión del objeto literario que, por serlo, es material social” (“Ediciones Hebra” 92).⁸ Se trata, por estas razones, de una estructura productiva no-profesionalizada o semiprofesionalizada, sin mediaciones, con una cadena de agregado de valor reducida o deficiente, que, además, suele concentrar las diferentes especializaciones típicas de la estructura editorial “profesional” en una sola persona o un pequeño colectivo. Pero, en contrapartida, justamente por esta independencia de la lógica heterónoma, por sabotear la gramática del consenso entre mercado y producción cultural e insertarse en un circuito informal –no reconocido, ni reconocible–, estas editoriales se pueden permitir publicar –vamos a decir así– “lo que quieren” y generar, por consiguiente, un espacio radical para la experimentación, que voy a abordar en el próximo apartado. Anota Daniela Szpilbarg que

Estas editoriales pequeñas asoman con expectativas que no podrían ser calificadas de económicas y muchas veces, tampoco aparecen en los registros oficiales de editoriales.

es lento; pueden pasar años e incluso décadas para que un libro llegue a las manos del lector. Con esta postura que apuesta al largo plazo intentamos ser un bastión contra lo que hace del libro una mercancía más.

Vemos muchísimas editoriales, no sólo en México, que se autonombran independientes, pero que en realidad deberían considerarse editoriales pequeñas o en vías de crecimiento. Por ahora tienen pocos libros pero su aspiración última sería convertirse, si pudieran, en Random House. No son independientes de la lógica del mercado, no tienen problema en pedir cualquier tipo de apoyo estatal o federal, o de entrar a concursos de la SEP. Sólo se llaman independientes por su tamaño, lo cual no es ningún tipo de independencia” (68).

⁸ Véase también el volumen colectivo y de acceso libre en internet *Contra el copyright* (2008), publicado por Tumbona Ediciones como parte de su programa de activismo cultural.

Muchas de estas editoriales pequeñas producen con lógicas opuestas a las del mercado. Si bien no son importantes en términos de ingresos brutos, son simbólicamente importantes porque generan circulación de los autores y literatura predominantemente contemporánea y nacional, aunque hay algunas editoriales cuyas colecciones se encuentran armadas en base a un criterio de difusión de autores latinoamericanos. Por este motivo, muchas veces se ocupan de la recuperación de una cultura local acallada por el cada vez mayor dominio de las grandes casas editoras. (“Editoriales artesanales...”)

Así, aunque su relevancia en términos de mercado, sea nula, aunque su posibilidad de puesta en circulación y creación de públicos sea intrascendente, poseen un doble valor simbólico que los estudios literarios no deben descuidar: constituyen, por un lado, el lugar donde la literatura, organizada en torno a un concepto de valor estético/político radical, “todavía es posible” y, por el otro, las únicas plataformas de expresión donde, en el marco de la actual fase de la globalización, la diferencia local periférica puede manifestarse.

La capacidad de producir este tipo de valor, estético, político y cultural, se va a sostener en un quiebre en relación con las consignas de la industria editorial convencional: “La intención, en definitiva, sería provocar la circulación de textos, e ir por fuera de los ámbitos y circuitos clásicos de la industria” (Szpilbarg (“Editoriales artesanales...”). Los textos de las literaturas locales, así, sí van a orientarse a la *circulación*, pero a una alternativa, nunca transnacional, aunque sí, en casos, translocal; esa circulación subterránea, del orden de lo microfísico y de la micropolítica cultural, a su vez, va a hilvanar un microcampo literario disidente, separado por un hemistiquio muchas veces infranqueable del campo mayoritario que se ha inclinado de manera orgánica hacia el polo heterónimo. El de las literaturas locales se convierte, así, en un circuito cerrado sobre sí mismo, con lo que el modelo de Bourdieu, al darse tal polarización, ya no permitiría conceptualizarlo. Precisamente para dar cuenta de este fenómeno, Matías Moscardi propone, con una fórmula tomada de la escena de los fanzines, hablar de “editoriales interdependientes”, “es decir, que dependen unos de otros y no existen por sí mismos, de manera aislada y convencional. Por el contrario: forman una especie de comunidad o campo atomizado pero sin centro, distinto a la figura del campo literario que opera en la teoría de Bourdieu” (*La máquina...* 44). Si bien no va a desarrollar la idea, creo que, con esta observación, Moscardi toca un punto clave: que una zona de los campos locales, la que orbita en torno a las editoriales independientes (radicales, pequeñas, artesanales), se ha desentendido de una disputa por el significado de la literatura contra los grupos transnacionales y el polo heterónimo para ubicarse en un territorio distante del mercado. Aunque invisible, esa zona, de producción, de reflexión y de activismo político/cultural, sería hoy, de acuerdo con José Ignacio Padilla, la más dinámica y sugerente del subcontinente:

Moriconi se ve obligado a mencionar un cuarto circuito [de lo literario]: el de la escritura y publicación fuera del mercado, que él asocia a las ONG y a las iniciativas de la sociedad civil. En rigor, en ese circuito ya no estaríamos tratando con la literatura, siempre y cuando consideremos “que el concepto de literatura implica la circulación en un mercado del libro y la condición profesional de producción de ese libro del lado del autor o autora, que son los actores principales del sistema” (193). Pero yo creo que es este circuito, junto con el de la “vida literaria” el más interesante para pensar y describir la América Latina literaria.

(“¿Circuitos...” 30)

En esta zona, al “permitirse descuidar la rentabilidad del proyecto”, la edición no toma –no puede tomar– jamás la forma de una empresa convencional. Antes, y esto sin que implique un perjuicio de la sustentabilidad,⁹ son emprendimientos al mismo tiempo estético-políticos, que, por eso mismo, corresponde ubicarlos en un circuito diferente y separado del que configura la industria cultural:

En la mayoría de los casos, estas pequeñas editoriales están dirigidas y financiadas por escritores que pocas veces ven sus actividades editoriales como contrapuestas al proyecto creador, sino que bocetan nuevos modelos de intervención artística e intelectual, generando en la práctica un tipo de activismo cultural donde la escritura y la edición se solapan. Su inclusión dentro de la categoría de “industrias culturales” es, asimismo, problemática. Más bien, podría decirse que los proyectos editoriales que nos interesan [...] se encuentran en una situación liminar, y funcionan como síntomas de ciertos procesos de desindustrialización en la factura de los objetos propios de ciertas zonas de la cultura literaria.

(Vanoli 162)

Al darse este fenómeno de corrimiento del circuito convencional ahora dominado por los grandes grupos, de atomización de los sistemas de producción de literaturas locales y, con ello, una suerte de retraimiento solipsista de la zona más autónoma de los campos locales, emerge un escenario donde las literaturas vernáculas, las menos “adoptables”, raramente comparten espacios con la de (fácil) circulación

⁹ Al respecto de la sustentabilidad de un proyecto abiertamente posicionado frente a la lógica de mercado dominante, José Ignacio Padilla anota: “La librería, editorial y distribuidora asociativa Traficantes de sueños en el barrio de Embajadores, en Madrid, nos da un buen ejemplo. El local de la librería es un activo centro cultural en el que se organizan presentaciones, talleres y discusiones, y se ofrecen libros en la línea ideológica de la cooperativa (antisistema, teoría política, arte crítico). Simultáneamente se editan libros de alto nivel (ya llevan unos 75); sus autores participan del *copyleft* –licencias con diversos grados de flexibilidad para la reproducción de contenidos: se agradece la fotocopia y los PDF de los libros editados pueden descargarse gratuitamente, sin restricciones, desde cualquier país–. La asociación también distribuye y vende sus libros en la web. Es decir, este proyecto abarca diferentes aspectos del mundo del libro, como en el caso de los grandes grupos, pero desde una posición anti-capitalista. Jamás he escuchado que Traficantes de sueños esté en crisis, ni que reclame protección del estado. Su legitimidad le es dada por su ideología y por la calidad de sus libros” (“Independientes” 253–254).

internacional. En última instancia, se trata, como remarca José María Espinasa, el editor de Ediciones Sin Nombre, de mercados organizados en torno a objetos diferentes: “Y uno les repite una y otra vez: no se preocupen, no somos competencia, no queremos ser como ustedes, queremos seguir siendo como somos, nuestro tamañazo nos permite hacer los libros que queremos” (48). De mercados, de comunidades de lectura y de campos. Se trataría, para representarlo de algún modo, como si el campo de Bourdieu, en el marco de la actual coyuntura histórica y en la forma que toma en América Latina, se hubiera fracturado y, mientras que el polo heterónimo domina los grandes canales del circuito transnacional y sus ramificaciones nacionales, el autónomo dispone de dominios altamente localizados e indiferentes a la suerte de la literatura más o menos sincronizada con el mercado.

De acá, desde ya, no habría que concluir que todo lo que publiquen las editoriales artesanales independientes sea necesariamente válido en términos cualitativos –aunque el criterio “calidad” tampoco sería un variable diferencial decisiva–, pero sí que su lógica productiva da lugar a una experimentación y una disidencia formal ausentes en la literatura mundial. Es en el escenario local periférico, artesanal, precario –en todo caso semi o no profesionalizado–, por lo tanto, donde el frente autónomo, donde la literatura que problematiza la gramática del consenso, encuentra su espacio de potencial desarrollo. El corpus que conforman, en su conjunto, es uno heterogéneo, anómalo, disruptivo, difícil de conceptualizar con las herramientas de los estudios literarios convencionales; es el que, con un término prestado de Walter Mignolo, yo propongo denominar literatura pluriversal (“Más allá...”).

Y así, de manera tangencial, llego a la “bibliodiversidad”. Como adelanté, se trata de un concepto altamente institucionalizado del que se valen editoriales, o gremios editoriales, normalmente para ganar terreno en el mercado internacional. Cito, a modo de ejemplo, palabras de Pedro Francisco Villa Gamarra, exdirector de la Dirección del Libro y la Lectura de Perú, en el *Catálogo de Editoriales Independientes del Perú* del 2014 (publicado por el Ministerio de Cultura): “Promover la bibliodiversidad significa favorecer la circulación de ideas y autores, de oferta y nueva literatura en el mercado interno e internacional” (3). Extraigo de acá que la categoría pertenece al dominio extraliterario: define libros –con ISBN, copyright, etc.– que pueden ser vendidos como expresión de algún tipo de diferencia. “El concepto de bibliodiversidad” –observa José Ignacio Padilla en esta misma línea– “es adaptado del de biodiversidad, que ya es en sí una mezcla de preocupación ecológica con capitalismo –la biodiversidad como un recurso estratégico explotable–. La bibliodiversidad es un capital al que se suma el afán multiculturalista” (“Independientes” 252–253).

Sin embargo, la diferencia que estoy tratando de conceptualizar, porque las condiciones de producción específicas bajo las que opera no lo permiten, puede

ser que no tenga espacio, o acaso uno marginal, en el mercado, principalmente en el internacional, del libro, que no sea compatible con su lógica dominante. La bibliodiversidad que me interesa, la única –y con esto hago un esfuerzo por preservar el término–, es, por lo tanto, la que también acepta libros, por decirlo de algún modo, N/N, sin ISBN, cartoneros, anómalos, hechos a mano o liberados como pdf. Sostiene Padilla –y, sin duda, acierta– que “la defensa de la bibliodiversidad no propone una alternativa al mercado ni hace una crítica de fondo del sistema capitalista de edición (alta rotación: más libros y con menores tiradas, cada vez). Sin embargo, existen alternativas: cooperativas, grupos de autogestión y el *copyleft*” (“Independientes” 253). Creo, por mi parte, que esas alternativas, las que problematizan el consenso entre literatura y mercado, tal vez pueden ser incluidas dentro del alcance conceptual de una bibliodiversidad ampliada y radical, una amparada en la mejor y más crítica tradición humanista y no en las prerrogativas de mercado.

Creo –y en esto se va a centrar el próximo apartado– que en los libros que mayor resistencia le ofrecen a la lógica heterónoma, los que prefieren no aceptar sus pautas de funcionamiento, en esos que a veces no se parecen a libros, están contenidas auténticas diferencias estéticas, políticas y culturales. Y en su conjunto, valga decir, la diversidad. Una diversidad garantizada, ante todo, por la heterogeneidad de las condiciones de producción y de los horizontes de expectativas de donde surgen esos productos, es decir, como proponen –y sintetizan– los editores de Inubicalistas, una diversidad que se articularía a partir de inscripciones geoculturales concretas:

Por otra parte está el rol territorial que pueda tener una editorial, como garante de la diversidad. Así es como muchas editoriales alejadas del centro político y económico, han optado por escalas de producción artesanal, pasando por el lado de los marcos legales del libro, para publicar autores que de otra manera serían marginados de una posible circulación, un “silenciamiento de voces”, que claramente atenta contra ese ecosistema de ideas llamado diversidad. Poéticas que no interesan a un discurso centralista, historias locales, narrativas que dan cuenta de sensibilidades ajenas al ruido del neoliberalismo, cosmovisiones alejadas de la industria cultural, en fin, ideas que no pasan por el filtro de la cultura masiva que finalmente son las que reflejan el estado de salud de una sociedad.

(“Ediciones Inubicalistas” 99)

De modo que, y en resumen, lo que las editoriales independientes artesanales pueden aportar a una bibliodiversidad heterodoxa, descentrada, políglota es, en realidad, una doble alternativa: tanto a la lógica de gestión heterónoma como a la estandarización que produce la selección de las literaturas del mundo desde pocos centros de gestión mundial. O, como lo formulan Astutti y Contreras, que

Si la segmentación del mercado y la homogeneización del gusto son las herramientas de los grandes grupos para obtener el máximo de rendimiento económico, la función de las editoriales independientes aparece, en principio, como la de garantizar la diversidad: no sólo la de asegurar un espacio para la expresión de las producciones “locales” –que escapan al perfil de los productos “internacionales”– sino también la de abrir –o preservar– un espacio para la pluralidad de las manifestaciones culturales –que escapan a la estandarización que requiere un imperativo exclusiva o prioritariamente comercial. (768)

De lo expuesto hasta acá puedo concluir, además, que la edición (y la literatura) independiente es hoy de carácter eminentemente local. A veces, nacional, a veces, regional, a veces, únicamente barrial, pero difícilmente “mundial” o transnacional. Solo porque este nivel de gestión tiene un costo económico que la literatura por sí misma –acaso, por suerte– no puede solventar.

16 Experimentaciones. Con el libro, con la palabra

Este apartado está dedicado a la experimentación con soportes y formas textuales como algo privativo de las editoriales independientes, según fueron conceptualizadas arriba. Antes de ingresar en el tema, vuelvo a remarcar que el hecho de que un proyecto editorial sea susceptible de ser caracterizado como independiente no supone de manera automática que lo que edite sean libros y literatura de “calidad”, así como, inversamente, tampoco habría que deducir que una gran firma, por el hecho de poseer capacidad financiera y someter a una racionalidad economicista el proceso productivo, está exenta de la posibilidad de elaborar “buenas” publicaciones o construir un “buen” catálogo. Lo que estaría comprometido acá es algo bien diferente: la experimentación como algo que se resuelve, fundamentalmente, en el plano de las literaturas locales. De tal suerte que, con sus riesgos intrínsecos, entre ellos, con la posibilidad de que efectivamente dé lugar a soportes y formas innovadoras o no, la experimentación sí constituiría una variable diferencial. La ecuación es muy simple: la producción industrial a más o menos gran escala, a diferencia de la artesanal, tiene un margen muy reducido para la exploración de técnicas, materiales y formatos. Mientras que, en lo que respecta estrictamente a los textos, habría que considerar que las configuraciones demasiado alejadas de los patrones de consumo estándares representan un riesgo económico excesivamente alto y, por lo tanto, inviables para cualquier racionalidad economicista. La edición independiente, local, de baja proyección de ventas, sería, en este sentido, el laboratorio que la industria cultural jamás podría ser. Quiero remarcar, además, que el criterio “calidad” no es, en mis planteos, una variable de consideración. No solo porque la evaluación bajo tal premisa siempre encierra una cuota de subjetividad, sino también porque, si se supone que una novela prolijamente estructurada, con un argumento verosímil y personajes sólidos es una “buena” novela, es decir, lo que suelen publicar las editoriales establecidas en conformidad con fórmulas transmisibles en cualquier programa de escritura creativa, lo que estarían haciendo las editoriales que acá interesan es producir literatura anómala, no alineada, valga decir, en casos, “mala” literatura. De algún modo –se podría sostener–, estarían generando condiciones de posibilidad para el célebre “Llamado por los malos poetas” (2004), de Fogwill. Porque, en realidad, no se necesitaría más literatura “profesional”, sino que, de acuerdo con su planteo,

Se necesitan nuevos sentimientos,
nuevos pensamientos imbéciles, nuevas
propuestas para el cambio, causas
para temer, para tener,
aquí en el sur. (7)

Retomo, entonces, un pasaje ya citado en el que Jorge Herralde recuerda el momento en el que conoció a Osvaldo Lamborghini y a sus compañeros de la revista *Literal*: “habían tomado el poder en una minúscula editorial llamada Noé, a cuyo lado la minúscula Anagrama era como Penguin. En ella publicaban una revista, en formato de libro de bolsillo alargado, llamada *Literal*. Me regalaron un número que encontré literalmente impenetrable”. En efecto y en contraste con una editorial de influjo transnacional como Anagrama, editoriales como Noé –este es el punto de partida– son las únicas que van a asumir los costos de la experimentación y de lo que en principio, porque no respeta la pauta de traductibilidad, puede resultar “impenetrable”. También en Noé apareció *El frasquito* (1973), de Luis Guzmán, un texto que, no solo por su breve extensión, sino también por las mismas razones que impidieron la publicación de *Tadeys*, de Lamborghini, jamás podría haber sido publicado por Anagrama y, por lo tanto, haber sido incorporado a la literatura (latinoamericana) mundial. A cuarenta años de su publicación, Ezequiel Alemián, anotó que se trata “de un texto de vanguardia que quebraba la legibilidad tradicional de la literatura apelando a una sintaxis en descomposición, a un vocabulario que se nutría de términos marginales, a un referente sexualizado y opaco”. La escritura experimental, por lo tanto, necesita de esos reductos desmarcados de las convenciones de la industria editorial para ser posible. Y es allí, en el circuito localizado, donde suele permanecer y donde, eventualmente, hay que ir a su encuentro, al menos en lo que refiere a las literaturas producidas en constelaciones culturales periféricas.

Esta última observación me permite introducir y revisar postulados de Pascale Casanova que, en principio, sostienen que la literatura mundial, la que se organiza, según su modelo, en torno al centro de referencia París, sería el territorio de la experimentación, mientras que las literaturas nacionales periféricas se expresarían mediante formas retardatarias. En sus términos, que “not only does the center supply theoretical and aesthetic models to writers on the periphery; its publishing networks and critical functions jointly strengthen the fabric of universal literature” (109). Y que:

Opposed to the centripetal forces that strengthen the autonomous and unifying pole of world literary space and provide both a common measure of literary value and a literarily absolute point of reference (the Greenwich meridian) are the centrifugal forces associated

with the national poles of each national space—the inertial forces that work to divide and particularize by essentializing differences, reproducing outmoded models, and nationalizing and commercializing literary life. (109)

Al margen de que los ejemplos de los que se va a valer Casanova, la España franquista y la Yugoslavia de Tito (111), son decididamente tendenciosos, la reproducción de fórmulas y la comercialización de la vida literaria son –como he argumentado– ante todo patrones que hoy regulan la literatura mundial y que, eventualmente, sí penetran la dinámica nacional, pero que difícilmente sean constatables, como condición, en los dominios locales. Más adelante, ante cierta realidad empírica irrefutable, Casanova se va a ver impelida a abandonar su idealismo etnocentrista y replantear sustancialmente su postulado. Va a anotar que

American (or Americanized) large-scale literary production, having effortlessly succeeded in making articles of domestic consumption pass for “international” literature, poses a grave threat to the independence of the world of letters as a whole. What is being played out today in every part of world literary space is not a rivalry between France and the United States or Great Britain but rather a struggle between the commercial pole, which in each country seeks to impose itself as a new source of literary legitimacy through the diffusion of writing that mimics the style of the modern novel, and the autonomous pole, which finds itself under siege not only in the United States and France but throughout Europe, owing to the power of international publishing giants. The American avant-garde is no less threatened today than the European avant-garde. (169)

Mi tesis, ante los mismos factores que observa Casanova y a riesgo de ser extremista, no es que el polo autónomo, en el dominio transnacional, se encuentre “amenazado”, sino más bien que ese nivel, en la coyuntura actual, solo puede ser gestionado –y dominado– por la lógica heterónoma y que, por consiguiente, si todavía hay un espacio para la experimentación y la escritura de vanguardia, habría que buscarlo, retraído y con escaso impacto en la esfera pública, en los enclaves locales, principalmente, en los más apartados de los centros mundiales de gestión cultural donde las condiciones materiales exigen un uso de la imaginación crítica para sortear constricciones económicas, técnicas y legales.

Para el caso Argentino, Hernán Vanoli anota que

la paulatina recuperación de la industria editorial y del comercio del libro en nuestro país, acaecida de 2002 en adelante, tiene a las pequeñas editoriales como uno de sus principales actores, no en términos económicos pero sí en dinamismo y renovación. Ahora bien, este dinamismo, de dimensiones económicas limitadas, poco nos dice sobre las características del activismo cultural desplegado por estos emprendimientos. Lo que nos interesa destacar en primera instancia es que, antes que su característica de “editoriales de nicho” o de su supuesta “independencia” con respecto al capital financiero transnacional, lo que nos interesa de estos emprendimientos es el uso de la creatividad como insumo para la

generación de comunidades de lectura. Justamente, es esta vocación de erigirse en principios organizativos de ciertas redes de intercambios, cooperación, amistad, gusto personal y tradiciones de autonomía cultural presentes en los sectores más activos de las clases medias urbanas, la que nos permite agruparlas en torno a unas prácticas comunes. (172–173)

Voy a tomar, de la afirmación de Vanoli, el factor creatividad como instrumento para generar posibilidades en contextos limitantes, pero a ampliar el alcance territorial: tanto en la Argentina poscrisis como en el Chile de la transición o en una Centroamérica barrida por las guerras internas y las carencias crónicas, las literaturas locales se van a fundar en la creatividad para poder impulsar un desarrollo que la industria editorial establecida no está en condiciones de promover. En toda la región, por lo tanto, desde los años 90 en adelante, van a ser –valga la paradoja– las pequeñas editoriales independientes las grandes dinamizadoras de la literatura y los campos literarios. Leer la literatura latinoamericana hoy, la que anima el debate sobre los límites y posibilidades de la literatura, consiste, en este sentido, en leer las publicaciones localizadas. Frente a ellas, la literatura de circulación internacional, sería formulaica, repetitiva y, por esto mismo, también efectiva.

Como ya anticipé, la creatividad se va expresar, por lo pronto, en dos dominios con frecuencia complementarios: por un lado y ante todo, en el plano material de cómo se resuelve la elaboración del objeto libro –lo que suele implicar la activación de redes de cooperación y afinidad– y, por el otro, en la escritura misma. La red de editoriales cartoneras que producen libros a partir de cartón reciclado, témperas y fotocopias es hoy en día un fenómeno presente en todo el subcontinente y ya suficientemente estudiado; propongo revisar, por eso, otros espacios de gestión, nodos o proyectos.

Coordinada por Matilde Oliveros y Leandro Selén, 27 pulqui es una editorial activa desde fines de 2014 en la Ciudad de Buenos Aires. Se especializa en la producción de libros objeto con una tirada, sin embargo, no despreciable de quinientos ejemplares. Cada título cuenta, así, con un diseño y armado propio que lo distingue de los demás libros de la editorial y que, como procedimiento general, contrasta con las colecciones seriadas de las editoriales industriales. “Por el momento” –sostuvo la editora en una entrevista del 2015 (Fiera)– “es una editorial de poesía, pero no creo que estemos cerrados a la prosa. 27 pulqui intenta que los libros no sean materiales aislados del resto de la realidad social. Intentamos que los libros estén integrados a la sociedad”. También sobre esta premisa la editorial funda su particular modo de producción: los libros son elaborados en colaboración con la imprenta recuperada Cooperativa de Trabajo Obrera Gráfica Campichuelo (Cogal) y el Taller de Oficios de la Feria de La Salada a partir de “materiales alternativos provenientes del reciclaje” (sitio web Fundación Campichuelo). La cooperativa se fundó en 1992 como reacción al vaciamiento del

patrimonio público impulsado por el gobierno de Carlos Saúl Menem que amenazaba con dejar sin empleo a los trabajadores de la imprenta. Desde entonces, conducida y autogestionada por los empleados devenidos cooperativistas, la empresa ha logrado modernizar su infraestructura, establecer un modelo ejemplar de administración alternativa y consolidar, mediante la Fundación Campichuelo, lazos de cooperación con diversos organismos sociales. En el sitio de la Gráfica Campichuelo hoy se lee:

Hoy día sentimos orgullo por nuestro recorrido empresarial cooperativista. Somos autónomos e independientes. Contamos con maquinaria de última generación y con un equipo integrado por más de sesenta trabajadores apasionados por la impresión gráfica y dotados de años de experiencia, formación y profesionalización. Estas facultades nos permiten ser una cooperativa gráfica competitiva en el mercado argentino, especializada en brindar productos y servicios de altísima calidad con la celeridad y eficiencia que nuestros clientes demandan.

Nuestra misión es promover una gestión económicamente viable, socialmente beneficiosa y ambientalmente responsable.

Por su parte, el Taller de Oficios de la Feria de La Salada es un espacio de capacitación para personas de bajos recursos económicos dependiente de la feria popular La Salada. Durante el proceso de formación, los talleristas adquieren competencias en el rubro textil como cortadores, costureros, confeccionistas o realizadores de moldería. Su aporte a la producción de los libros de 27 pulqui consiste en revestir los libros diagramados e impresos en la Gráfica Campichuelo. En 2015 Mario Arteca publicó *Piazza Navona* en la editorial. Antes de eso, participó del proceso de armado del libro junto a los talleristas. Sobre esa experiencia, señaló en una entrevista que “Tal vez haberlo visto con los creadores, con los chicos del taller, da la idea de que el libro comienza a hacer otro viaje, no el de la librería, sino un viaje más social” (“A través...”). La producción de los singulares libros de 27 pulqui supone, por lo tanto, una articulación comunitaria que se desmarca claramente del circuito comercial para proponer diálogos de colaboración creativa entre diferentes sectores sociales. Sectores que, por regla general, raramente comparten espacios y proyectos. Producen libros objeto, además, que, de otro modo, sin la colaboración con sectores por tradición ajenos al circuito de libro, no poseerían las características distintivas que presentan.

Uno de los libros publicados por 27 pulqui –en coedición con Almadegoma Ediciones– es *Columna norte* (2016), una suerte de estuche estampado con un paisaje con dos volúmenes en su interior correspondientes, respectivamente, a selecciones de poesía reciente –todos los incluidos por el compilador Pablo Espinoza nacieron en los años 80– de las provincias siempre postergadas de Jujuy y Salta (Fig. 7).



Fig. 7: El sobre y los dos volúmenes de *Columna norte* (2016) (© 27 pulqui 2016. Imágenes de portada: Carolina Ventiades y Ku Mo. Diseño: Matilde Oliveros).

AU: Please provide the missing figure citation from fig. 7 to 16.

Con esta publicación, y la posterior *Salí Dulce* (2018), que reúne poetas de Tucumán y Santiago del Estero, queda plasmado el interés de la editorial por diversificar los discursos, descentrar la tradición aferrada a Buenos Aires como lugar de enunciación privilegiado dentro de la trama nacional y asignarles visibilidad a las experiencias locales periféricas y de las nuevas generaciones. Al igual que con el título *Pasta base* (2014), de José M. Abram Luján, que actualiza al experiencia del trabajo en la zafra en la provincia de Tucumán no solo mediante la palabra sino también por medio de un sobre de azúcar como el que alcanza al consumidor después del borrado estratégico de las marcas de producción (Fig. 8).

Dice Damián Tabarovsky que “Podría afirmarse, sin demasiado riesgo de error, que una buena parte de la narrativa argentina más interesante de la última década se publicó en pequeñas editoriales independientes” (2014). La misma proposición, no obstante, podría trasladarse “sin demasiado riesgo de error” al resto del subcontinente. Sostienen los editores de Alquimia Ediciones de Chile que, en ese país, las “condiciones de época han permitido que de un tiempo a esta parte, la mayoría de la literatura interesante que se escribe en los márgenes del Estado, pase por las editoriales independientes, e incluso muchos de los



Fig. 8: *Pasta base* (2014), de José M. Abram Luján (© 27 pulqui 2014). Imagen de portada: José M. Abram Luján. Diseño: Matilde Oliveros).

autores que solía publicar en transnacionales, hoy buscan proyectos más autónomos” (“Alquimia Ediciones” 15).

Alquimia es una editorial fundada y conducida por el poeta Guido Arroyo desde 2006. De acuerdo con la información ofrecida en el sitio del “taller de trabajo y grupo de estudio” Navaja, que está a cargo de la imagen de la editorial, “Alquimia Ediciones es un proyecto que rescata una tradición de literatura social experimental latinoamericana, el objetivo de su editor es consolidar un catálogo donde se crucen dos elementos; economía en los recursos como propuesta ideológica y que sus libros y portadas sean visualmente impactantes”. Es también la editorial a la que se acercó Matías Celedón (Santiago de Chile, 1981) después de publicar *Trama y urdimbre* (2007) en Random House Mondadori.

Alquimia publica libros con formatos diversos, siempre cuidados, pero también una colección de bolsillo más o menos estandarizada que, si no fuera por la incorporación de fotos en interiores y los collages del diseñador de Navaja en portada, da la impresión de que podría pertenecer a cualquier editorial del circuito comercial convencional: Foja Cero. La colección, no obstante, se caracteriza por el bajo costo de venta al público, unos 10 Euros, y por el decidido riesgo formal de sus propuestas. De *Esta parcela* (2015), de Guadalupe Santa Cruz, por ejemplo, las reseñas consignan que “es un objeto difícil de clasificar, tanto que pareciera que ‘libro’, ‘poesía’ o ‘narrativa’ son etiquetas que nunca se le ajustan

completamente” (Cárcamo) o que “Para adentrarnos en su lectura hay que aceptar que el pacto tácito que supone un relato se encuentra anulado. En lugar de toparnos con una escritura clara, al servicio de lo narrado, experimentaremos (con) una prosa abigarrada, barroca, que se revela contra ese designio, aproximándose al silencio, al estrépito de la poesía” (Foerster Montecino). Acaso gracias a esta posibilidad de acoger escrituras inclasificables, en esta colección también apareció *La filial* (2012), de Celedón (Fig. 9). Después de la experiencia con Random House Mondadori, donde cabría deducir que el margen para la experimentación resultaba estrecho para su proyecto, Celedón migró a Alquimia y, con esto, también invirtió el itinerario natural, el prefijado para los escritores latinoamericanos.

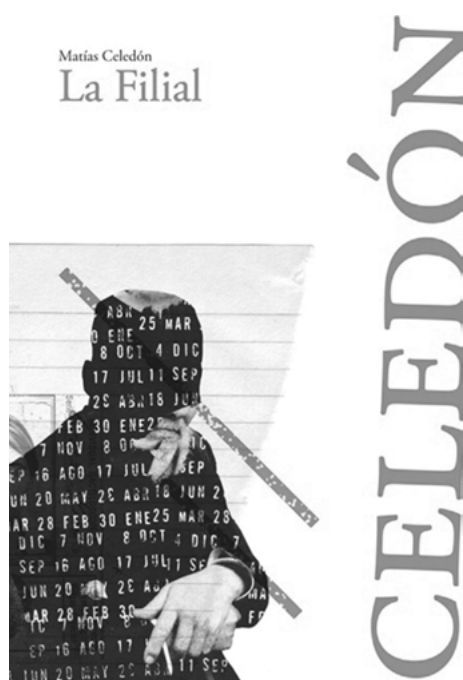


Fig. 9: Portada de *La filial* (2012), de Matías Celedón (© Alquimia Ediciones 2012. Diseño de portada: Navaja).

El relato contenido en *La filial* es borroso, acaso trivial, sin acontecimientos: en una oficina se corta la luz, la conexión telefónica y los empleados son retenidos en el edificio y de alguna manera compelidos a seguir con su rutina de trabajo. Durante días: al principio es el 5 de junio del 2008, hacia el final, cuando se restituye en suministro eléctrico, el 18. Mientras tanto, durante esos días, no

pareciera pasar mucho más que algunas interacciones difusas, atravesadas por el deseo y la violencia, entre personajes apenas nombrados como “la ciega”, “el manco” o “la coja”. El narrador, también vagamente delineado, anuncia: “interrumpo mis labores cotidianas para dejar constancia” (9), pero su relato jamás va a tomar forma orgánica ni a ofrecer descripciones del entorno que lo rodea. Al final, una “Nota de edición” ya fuera del orden diegético informa que *La filial* fue escrito y realizado con un sello Trodat 4253, con tipos móviles de 3mm y 4mm, en dos tablillas de seis líneas con un máximo de noventa caracteres por impresión” (203). Con esta nota termina de revelarse cuál fue el ejercicio experimental llevado a cabo por Celedón y puesto en circulación como libro por Alquimia: cada una de las páginas de *La filial* está compuesta y ocupada por un único timbrado donde, como máximo, se podían incluir 90 caracteres (Fig. 10).

Antes clasificable como performance, el proyecto de Matías Celedón consistió en elaborar con el sello, en un espacio cerrado y durante un horario de oficina regular, una cantidad significativa de originales y reproducir, así, la experiencia de trabajo mecánico y alienado. De esta manera, en la materialidad del texto quedaría inscripta la instancia de elaboración y, con ella, una reflexión

8

SE ANUNCIA:
PRIMER CORTE

9

INTERRUNPO MIS LABORES
COTIDIANAS PARA DEJAR
CONSTANCIA.

Fig. 10: Interiores de *La filial* (© Alquimia Ediciones 2012. Diagramación: Cristián Jara).

sobre el trabajo humano subordinado a demandas institucionales. Si bien el proyecto solo llegó a concretarse como una reproducción digital de un único original efectivamente timbrado sobre un libro de actas, designado como “holotipo” entre cinco pruebas, el resultado no deja de ser una apuesta desafiante tanto en lo que refiere a las lecturas que habilita en relación con la cultura del trabajo en el Chile posdictatorial como en lo que respecta a la propuesta literaria en sí: una que desborda los límites trazados por las prescripciones de la industria editorial y el consenso general acerca del fenómeno literario. Se trata, por esto mismo, de un libro de circulación circunscripta y silenciosa, difícilmente digerible por la lógica de gestión de literatura mundial.¹

Libros del Pez Espiral es un concepto editorial gestionado por Daniel Madrid en Santiago de Chile desde fines de 2012. Consultado sobre la noción de independencia en la que funda su proyecto, Madrid dice que

lo único que se le podría pedir a una editorial pequeña e independiente es que, a diferencia de las transnacionales o de las editoriales grandes, no se deje gobernar por criterios puramente comerciales, sino que se atreva a publicar autores y textos poco rentables en términos económicos. Ese gesto mínimo de resistencia, por pequeño que parezca, es decisivo en un mundo gobernado por la rentabilidad. (Zanetti)

Lo que distingue a las publicaciones de Pez Espiral es el altísimo cuidado estético de los soportes, ya que, mediante un meditado trabajo con la materialidad de los libros, cada título adquiere un aspecto visual único donde queda plasmado algo de lo contenido en la trama textual. De esta manera, la política editorial de fondo, al igual que la de 27 pulqui, propone un quiebre con la producción seriada, con base en una maqueta única, de la industria convencional. Sobre este punto, Madrid precisa que “para nosotros la materialidad es una cualidad transgresora en un medio donde la mayoría de los libros no salen de líneas de producción masivas, pues la mayoría de las editoriales tienden a caer en la estética de las colecciones, olvidando u obviando que cada libro es una unidad y, por ende, requiere de una forma particular” (Zanetti). Conscientemente, la editorial procura retomar e inscribirse en la mejor tradición local de libro de autor y que sus propios libros, aunque reproducidos mediante técnicas de impresión estándares, no renuncien a la personalidad y valgan por sí mismos como objetos estéticos y semióticos. En la autopresentación que la editorial ofrece en su sitio web se lee:

¹ Hasta el momento, solo se cuenta una traducción de *La filial*. Bajo el título *The Subsidiary* (2016), la traducción al inglés apareció en la editorial independiente con sede en Brooklyn Melville House.

Nos proponemos celebrar la poética de cada uno de los libros que publicamos. Para ello creamos ideas basadas en una lectura gráfica, objetual y material que potencie las cualidades propias de las obras. Seguimos la senda de editores como Guillermo Deisler en Ediciones Mimbres y UNI/vers(;); Juan Luis Martínez en Ediciones Archivo; Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas en Ediciones Mandrágora; Ludwig Zeller y Susana Wald en Oasis Publications, por nombrar algunos referentes cercanos.

Estas pautas procedimentales, se podría suponer, convierten a los libros de *Pez Espiral* en un bien restrictivo, elitista, sin embargo, su precio de venta al pública, que ronda los 10 Euros, se ubica en el rango de los libros de bolsillo convencionales. Esto, a su vez, va acompañado de una licencia flexible, de libre reproducción, siempre que no conlleve algún tipo de usufructo económico. En concreto, en la página legal de los libros aparece consignado que “Está permitida la reproducción, difusión, exposición al público y representación, siempre que no sea con fines comerciales o de lucro y a condición que sean citados el autor, la editorial y el contexto de origen”. De este modo, *Pez Espiral* se permite el raro lujo de poner en circulación 500 ejemplares de libros tratados muy cuidadosamente, con un costo de producción sin duda considerable, y, sin embargo, accesibles y orientados a una difusión desmarcada de la de carácter netamente comercial.

Este manifiesto interés de *Pez Espiral* por la dimensión material del libro no agota, sin embargo, el aporte de la editorial a la cultura literaria, pues contenidos en esos singulares artefactos se pueden encontrar textos fuertemente disruptivos, compuestos, en la mayoría de los casos, por escritores emergentes desconocidos dentro del circuito editorial convencional. Uno de ellos es Francisco Ovando (Rancagua, 1989).

Su libro *Acerca de Suárez* (2016) es una prueba contundente de la excelencia con que *Pez Espiral* articula el cuidado de los soportes con propuestas textuales siempre iconoclastas y perturbadoras. El artefacto, compuesto en un formato grande de 24 × 16 cm, está revestido en sus tapas de un color dorado brillante que, con una natural pérdida de brillo, se mantiene en interiores, incluso en la tipografía (Fig. 13).

Este revestimiento, que le otorga al libro la apariencia de un objeto metálico, reforzada, a su vez, porque la portada aparece libre de títulos o imágenes (Fig. 11), ubica el objeto en un orden semántico que remite tanto a la luz –uno de los tópicos que organizan la narración– como el cobre, en tanto mineral de primera importancia para la economía –material y simbólica– chilena. Este mineral, además, va a aparecer invocado en la trama textual en la forma de “un plato colorado, metálico. [...] *un corte transversal de uno de los grandes cables de cobre que viene del embalse*” (13), un curioso objeto que trae Jonás, el extranjero, al pueblo donde transcurren los hechos.

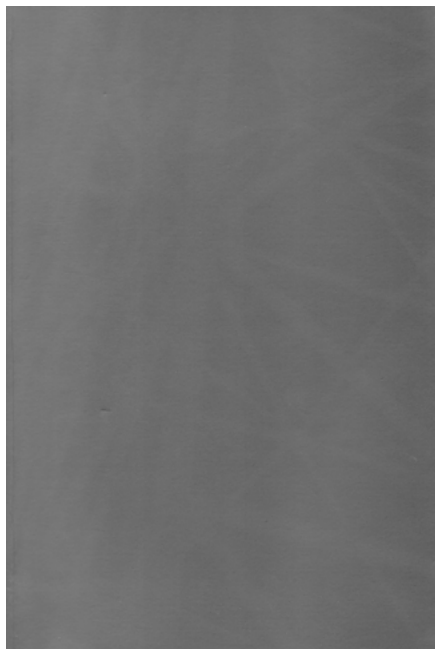


Fig. 11: Portada de *Acerca de Suárez* (2016), de Francisco Ovando (© Libros del Pez Espiral 2016).

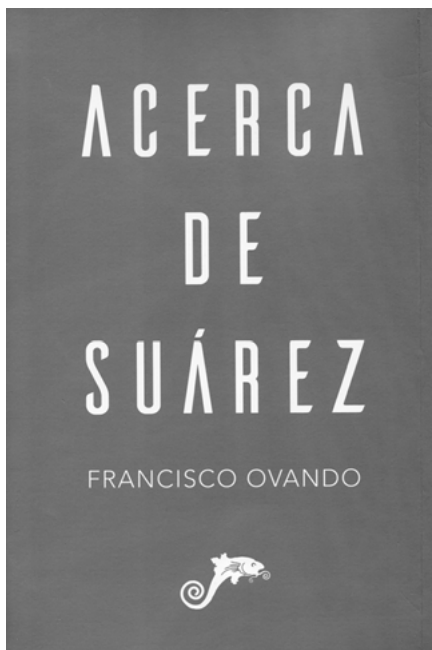


Fig. 12: Contraportada de *Acerca de Suárez* (2016), de Francisco Ovando (© Libros del Pez Espiral 2016).

Donde por convención y hábito debería encontrarse la portada, unos trazos – que podrían valer por destellos– apenas distinguibles, en negativo, van a revelar en el lado interior de la portada y, más adelante durante la lectura, la silueta de torres de alta tensión. La solapa de la portada, también libre de inscripciones, no interrumpe, al desplegarla, el dorado continuo de la tapa. El título del libro va a aparecer, por su parte, impreso en blanco en la contraportada, acompañado por el nombre de Ovando como sujeto autor y más abajo el logo de la editorial (Fig. 12). Al abrir el libro, sobre la guarda también de color dorado, a modo de portadilla, se lee “La electricidad es la revolución”. Así, el soporte, organizado de este modo, ya crea un efecto de positivo extrañamiento que anticipa y emula el que va a producir la lectura.

El relato, que se resuelve en escasas 59 páginas y tres capítulos, va a ser conducido al menos por dos voces narrativas: una en primera, homodiegética, que va a oscilar entre el yo y el nosotros, y una en tercera, heterodiegética y omnisciente. El argumento transcurre en un pequeño pueblo acosado por la sequía, rodeado de enormes dunas de arena y aislado del mundo exterior. La

electricidad al igual que noticias o visitantes de más allá llegan interrumpidamente y concentran tanto las esperanzas como los miedos de los habitantes del pueblo. La peste, aunque incierta, atemorizante, en cambio, va a llegar un día para quedarse. En este contexto, opresivo y onírico, Suárez, el responsable de la limpieza del consultorio del pueblo, se va a convertir en un médico improvisado pero poderoso que va a acabar con la vida de Jonás hijo, quien estaba destinado a relevar a su padre como encargado de mantener en funcionamiento las torres de alta tensión en los extramuros. Antes, para que Suárez intente la cura, Jonás le ofrece una herramienta que, en tal contexto, adquiere un valor de uso extraordinario: un generador eléctrico. “Mire, Suárez, le dice [Jonás padre], si me lo sana al niño yo le dejo el generador, y con el generador usted dirá cuándo hay y cuándo no electricidad, y entonces... Pero no es necesario que siga. Suárez ya imagina. Se ve a sí mismo recubierto de una importancia que ya no dependerá del azar, del ir y venir de la corriente alterna” (31). Jiménez, el encargado de vigilar el horizonte y anunciar la eventual llegada de visitantes, por su parte, va a ser testigo casual de la muerte y, con eso, en tanto poseedora de un secreto comprometedor, convertirse en una figura de contrapeso. Finalmente, va a persuadir a Suárez para que se aventure en el desierto en busca de alguna cura para la peste y, así, logra que el pueblo retorne a la rutina, “a un cauce familiar. A algo”, –dice el narrador, Jiménez–, “que conocíamos” (59) y que lo restituye a él mismo como una figura de poder apreciable.

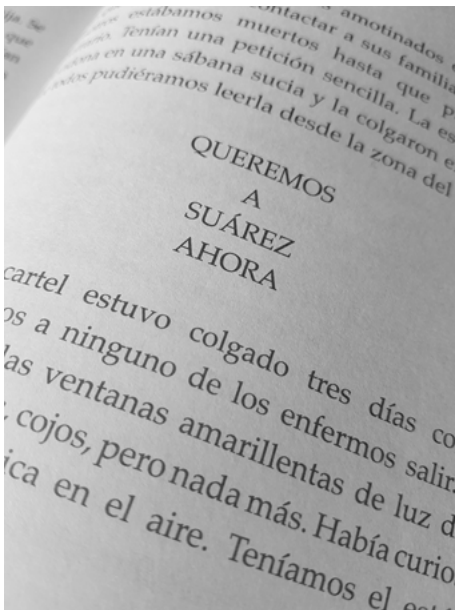


Fig. 13: Interiores de *Acerca de Suárez*
(© Libros del Pez Espiral 2016).

De este modo, Ovando articula un sutil relato donde la escasez de recursos –otra vez, como en *La filial*, la falta de energía eléctrica– y el poder son los ejes conductores, pero, antes que ofrecer un retrato verosímil y realista, opta por construir una lograda alegoría tejida, a conciencia de las implicancias, con palabras. Nos ubica, sí, en un lugar donde la modernidad ideal ha fracasado, donde los artefactos eléctricos han devenido obsoletos no por superación sino por carencia y donde el cobre es un bien tan fetichizado como inútil. Un lugar donde, como señala Lorena Amaro, “se hace reconocible una crisis política y social que podría ser la de Chile... o la del mundo entero”. Sí. Pero sería injusto decir que el relato de Ovando es, simplemente, una denuncia o un reclamo en clave, pues también puede ser leído como un elaborado poema que, puesto que sospecha de la facultad mimética de la palabra, opta por explorar los pliegues y versatilidades del significante: “Moverse por el desierto es entonar un mantra. Después de cada duna hay una duna y una duna. No mires atrás. Olvida que caminas” (26).

Por estas razones, porque el lenguaje de Ovando no es servil y, por lo tanto, no se subordina a la narración útil, porque es en este nivel –en el de la palabra y sus imágenes– donde está su mayor acierto, porque la dispersión de voces narrativas no respeta el protocolo convencional y también porque esto último se agrava con que solo escribió 59 páginas y, finalmente, con 59 páginas, según ciertos estándares de la industria editorial, no llega a componer una “novela”; por esto, *Acerca de Suárez* es un texto que reclama que los lectores internacionales vayan a su encuentro o, de otro modo, acepten prescindir de él.

No puedo cerrar este selectivo panorama de la publicación experimental sin hacer mención al proyecto Casa Bizarra y sus posteriores derivas. Los años noventa en Guatemala representan el inicio de una transición conflictiva hacia la pacificación del país bajo condiciones de severa desigualdad social. En 1996 un grupo de jóvenes artistas, escritores y activistas se congrega en un lugar físico de la Zona 1 de la capital para fundar e impulsar el proyecto colectivo, café literario, galería, sala de conciertos, bar y lugar de encuentro Casa Bizarra, que, rápidamente y a pesar de que el lugar concreto dejó de existir dos años después, se convertiría en el centro gravitacional de la contracultura del país. Entre los gestores principales y del entorno inmediato se contaban Simón Pedroza, Giovanni Pinzón, Josué Eleazar, Emily Hazle, Pablo Robledo, Francisco Toralla, José Osorio, Daniela e Itziar Sagone, Yasmín Hage y Pablo Bromo. No es este el espacio para reconstruir la historia de este lugar de gestión del que, evaluado en perspectiva, se puede sostener que, efectivamente, llegó a rediseñar el mapa de la cultura artística local y regional,² pero creo que corresponde que incluya al

2 Para más información, se puede consultar Hass (99 y ss.) y Shillington (161 y ss.).

menos la referencia a dos proyectos editoriales que se gestaron dentro de la trama social desplegada desde esa usina cultural y bajo su espíritu. Se trata de Editorial X, de Estuardo Prado, y, Ediciones Mundo Bizarro, de Simón Pedroza, las dos fundadas en 1998.

Derivada del fanzine *Anomia*, Editorial X existió como tal hasta el 2003 con el firme propósito –declarado en un mítico manifiesto– de convulsionar la escena literaria establecida y otorgarle visibilidad a las nuevas generaciones de escritores. En ese período, Estuardo Prado publicó, en un formato mínimo y simple, 15 × 10 cm, sin nombre de autor en la tapa, una serie de títulos, hoy legendarios, de escritores como Javier Payeras, Maurice Echeverría, Ronald Flores, Byron Quiñónez, Jacinta Escudos, Francisco Méndez y del mismo editor, entre otros, el libro de relatos *Los amos de la noche* (2001) del que Alan Mills ha escrito que “podía leerse como una tentativa de terrorismo moral, un verdadero atentado léxico, el cual incluso buscaba situarse por afuera del mero hecho literario”. Después de un período de silencio de diez años, el editor y escritor volvió a aparecer en el 2013 con un relanzamiento de la editorial bajo el nombre e/X, donde, en conformidad con su espíritu original, han aparecido títulos de escritores emergentes como Pep Balcárcel (Guatemala, 1993). Para ese mismo entonces, algunas reediciones de los “clásicos” de Editorial X, a su vez, fueron asumidas por la editorial Germinal de Costa Rica. En 2017 e/X dio a conocer un libro de relatos titulado *Pulp*, también de Estuardo, con un precio de venta al público que ronda los 4 Euros. Se trata en muchos sentidos de un libro anómalo: con un collage de Alejandro Marré en portada y contraportada, en tamaño media carta, sin títulos en el lomo y con una estética general, incluidas ilustraciones en interiores, que aleja el objeto de la tradición visual del libro literario para ubicarlo en la corriente pulp de cómics baratos para consumo popular que tuvo su apogeo en Estados Unidos durante los años 20 y 30 del siglo pasado (Fig. 14).

Por esto, en una reseña redactada por Jaime Moreno para *El Periódico* se lee que “Lo primero que llama la atención en la nueva apuesta de Prado es su composición”. Y a continuación que

Parece una colección de cuentos, pero no lo es; se asemeja a un cómic en tamaño, forma y material, pero tampoco. Es, en todo sentido, un producto experimental. “La idea siempre ha sido hacer libros que no son libros”, explica Prado, quien ya había incursionado en este juego con *Amos de la noche*. “He tratado de hacer textos híbridos en los que las fronteras entre un género y otro sean porosas”, puntualiza. El autor explica la propuesta como un juego de imágenes, tanto en el lenguaje como en la conformación misma del libro.

Simón Pedroza, por su parte, ha sostenido su proyecto editorial hasta el presente, pero en constante mutación. De la temprana Ediciones Mundo Bizarro, su emprendimiento evolucionó hacia Folio 114 –del que aseguró que “Es un colectivo de



Fig. 14: Portada y contraportada de *Pulp* (2017), de Estuardo Prado (© Editorial X 2017). Imagen de portada: Alejandro Marré).

poetas y artistas interesados en la promoción honesta y desinteresada del arte y la literatura con fines netamente culturales y sociales, a nivel nacional y con proyección regional” – para desembocar en Ediciones Bizarrras. En todos los casos se trata, sin embargo, de la producción de objetos –por momentos ya no exactamente de libros–, compuestos a mano por el editor y poeta, que desde la materialidad intentan –y logran– ser singulares y expresivos. Sin ISBN ni registro de licencia alguna, los objetos se consiguen en ferias alternativas, fiestas y por pedido vía internet, donde también se pueden encontrar títulos liberados como pdf. Con talleres de encuadernación y armado de libros en espacios por regla general ajenos a la literatura, como la Granja Modelo de Rehabilitación Pavón, la gestación de enlaces sociales creativos también constituye un principio articulador en el que se funda la labor de Pedroza. A su trabajo manual se deben libros en casos simples, en casos de compleja elaboración, siempre cuidados, de, por ejemplo, Javier Payeras, Pablo Bromo y José Eluazar y más tarde, ya con Folio 114 y Ediciones Bizarrras, de Diana Ortiz, Manuel Tzoc, Manuel Enrique Rodríguez, Alex Rodríguez, Pedro Chavajay y, entre otros, entre quienes cuenta el mismo Pedroza, Nicole Delgado.

Uno de los libros publicados por Pedroza es *Terrorismo moral y ético* (1999) que reúne poemas de Payeras, Marré y Pedroza en cien páginas de papel reciclado ilustradas en un tamaño de 11 × 8.5 cm (Fig. 15).



Fig. 15: Interiores de *Terrorismo moral y ético* (1999) (© Ediciones Mundo Bizarro 1999).



Fig. 16: Interiores de *Automátika 9mm* (2001 y 2016) (© Ediciones Mundo Bizarro 2001. Imagen: © GT Cultura 2018).

También del mismo trío es el mítico libro objeto *Automátika 9mm* (2001 y 2016) cuyo rasgo distintivo consiste en estar atravesado por una bala (Fig. 16) que remite tanto a un entorno social castigado por la guerra fratricida y el derrame cotidiano de sangre como, hacia dentro, a una poesía signada por la violencia.

De Manuel Tzoc (Guatemala 1982), un poeta y permorfer que procura construir una identidad al mismo tiempo homosexual e indígena, es *escop(o) etas para una muerte en versos b... a la* (2006 y 2015). También él ha devenido, junto con Rodrigo Arenas, editor. Juntos coordinan la editorial artesanal especializada en literatura *queer* La maleta ilegal. Concluyo de este dato que la experiencia de fines de los 90 en la ciudad de Guatemala ha dejado un fuerte legado, inspirado en Casa Bizarra, que promueve la autogestión, el activismo de enlace político-cultural, el tejido de redes de sociabilización alternativas y, finalmente, la edición artesanal. Alejandro Marré está a cargo de la estética y el diseño de portadas de Catafixia, una editorial sin fines de lucro, que libera pdfs en internet, conducida, desde 2010, por los también poetas Luis Méndez Salinas y Carmen Lucía Alvarado. Pablo Bromo, por su parte, es el editor de la revista y editorial Vueltegato. Chuleta de Cerdo, también asistida en la gráfica por Marré, es otra editorial, con sede en Quetzaltenango, conducida desde 2009 por Alberto Arzú, quien, por ejemplo, publicó en *e/X*, 10/14 (2015). Todos, las nuevas generaciones de escritores, artistas y editores alternativos con los que hicieron escuela en el entorno de Casa Bizarra y la Editorial X junto con pares de países cercanos como Nicaragua y Costa Rica, confluyen, regularmente, en La valiente, una feria del libro, como varias otras a lo largo de toda América Latina –la FLIA o la Furia del Libro–, autogestionada. Un particular laboratorio de sociabilidad en torno a la edición independiente, las literaturas locales y la experimentación formal en un país donde todavía predomina el analfabetismo, la violencia y la inoperancia estatal. También un país donde, para el mundo –incluso, para esa franja que vale por “especializada”–, solo pareciera haber dos escritores: Eduardo Halfon y Rodrigo Rey Rosa, los únicos dos que en tiempos recientes, después de Miguel Ángel Asturias y Rigoberta Menchú, han logrado (in)filtrarse en la literatura mundial.

Creo que con este breve y parcial mapeado basta para sostener que los pequeños proyectos editoriales conforman hoy en día, frente a la industria editorial concentrada, la plataforma de gestión y producción más sugerente para y de la literatura latinoamericana. Es a esta escala microlocalizada, intrascendente en términos de rentabilidad económica y de cobertura geográfica, pero insoslayable desde el punto de vista de la renovación estética que impulsan, donde un tipo de literatura latinoamericana, definida por las condiciones de producción particulares que la sustentan y orientada fundamentalmente a la experimentación, cobra forma. La elaboración de libros más o menos artesanales, a baja escala y sin

mayores posibilidades de circulación así como las condiciones contextuales de precariedad relativa se convierten, así, mediante la explotación intensiva de la imaginación crítica, en factores que favorecen una experimentación con formas y formatos, y una autonomía difícilmente hallables en el circuito de mayor impacto internacional. Por eso, frente a los postulados de su discípula Pascale Casanova, resulta perfectamente actualizable para el contexto que acá interesa la observación de Bourdieu que proclama que

Es claro que el bastión central de la resistencia a las fuerzas del mercado está constituido, hoy, por esos pequeños editores, que, enraizados en una tradición nacional de vanguardismo inseparablemente literario y político (manifiesto también en el dominio del cine), se constituyen en los defensores de los autores y de las literaturas de investigación de todos los países política y/o literariamente dominados. (“Una revolución...” 263)

En tanto nodos de gestión alternativa, disidente, que se aparta de las pautas y convenciones de la industria cultural hegemónica, y al activar, así, enlaces de diálogo y cooperación entre sujetos y colectivos, las editoriales latinoamericanas independientes son siempre y al mismo tiempo –con lo que estaría enunciando una de sus condiciones– proyectos culturales y políticos. En casos, la producción y puesta en circulación corre por cuenta de un único sujeto, en casos, por el contrario, está a cargo de un colectivo, siempre, sin embargo, las rivalidades y la competencia que gobiernan la lógica de gestión hegemónica van a diluirse para dar paso a circuitos translocales de solidaridad y complementariedad, de transferencia de saberes e intercambio de experiencias e imaginación crítica. Un tipo de dinámica, también, que no puede ser disociada de sus anclajes territoriales. Dice Bourdieu que “defender la tradición francesa no es, en este caso, ceder al nacionalismo, sino defender las conquistas, intrínsecamente internacionales e internacionalistas, de toda la historia acumulativa de la literatura” (“Una revolución...” 263). Defender la producción local latinoamericana –en vista del escenario expuesto– no sería, tampoco, otra cosa que defender la literatura a secas.

17 En los extramuros. El lugar de la poesía

La poesía no se vende. No es redituable. Con poesía, al fin, no se puede mantener la infraestructura productiva de la literatura mundial, al menos según las convenciones que la regulan en la actual coyuntura histórica. La poesía, como de modo ejemplar lo constata el catálogo de Anagrama, es hoy en día un género, fundamentalmente, ausente en la gran escena internacional. Destinada, en todo caso, a sobrevivir en una zona liminar, a infiltrarse clandestinamente o, acaso, por cuenta de iniciativas menores, desinteresadas, filantrópicas o inocentes. No, jamás, como parte del armado cultural que diseñan los grupos con capacidad sostenida de crear comunidades de lectura, autores y tendencias en el circuito internacional. Inversamente, en los dominios locales latinoamericanos, donde no hay mayor infraestructura que mantener y donde, finalmente, cualquiera puede sentirse impulsado a doblar una hoja a4 para convertirla en un soporte funcional al tráfico literario,¹ la poesía es un género que disfruta, sino de una apreciación masiva, al menos sí de una salud respetable. La poesía –se podría decir– fue destituida. Tal vez por razones comprensibles que tienen que ver con una progresiva ampliación del acceso a la lectura, la poesía fue suplantada por la novela –incluso, por su variante más estandarizada– como el género maestro, como el tipo de configuración textual que, vía mejor aceptación de mercado, permite que un escritor sea reconocido públicamente como tal. De esta manera, la poesía parece haberse visto obligada a recluirse en reductos locales, ajenos, en apariencia inmunes, a las dinámicas de mercado más características.

1 En su breve aproximación a la literatura de cordel del nordeste de Brasil –como ya apunté, en muchos sentidos un modo de producción y puesta en circulación de literatura alternativo al de la industria editorial profesional–, Jeová Franklin de Queiroz caracteriza el formato regular de la siguientes manera: “Independente da quantidade de página, a publicação popular tradicional mantém o formato próximo de 10,5 cm por 15 cm, equivalente a uma página tamanho offico dividida em quatro partes. O número médio de paginas é múltiplo de quatro: 8, 16, 32 e 48” (10). Márcia Abreu, por su parte, sostiene que “[João Martins de] Athayde vinculou a criação poética a um número determinado de páginas, sempre em múltiplos de quatro, atendendo a demandas tipográficas e econômicas, pois os folhetos são compostos a partir de folhas de papel jornal dobradas ao meio duas vezes. Assim, conseguiam-se brochuras de 8, 16, 24, 32 páginas: quantidades diferentes seriam um desperdício de papel. Dentro destes limites, João Martins de Athayde passou a publicar uma única historia por folheto, mesmo que para tanto fossem necessários vários volumes” (104). Nótese, por un lado, en qué medida las condiciones materiales determinan qué y cómo se publica y, por el otro, que, con leves variantes, muchas de las publicaciones presentadas en este capítulo –como las de Belleza y felicidad, las de Neutrinos, las de Editorial X y las de Perro de puerto– coinciden en la técnica básica de doblar y abrochar un número contado de páginas a4 u offico.

La poesía, en la mayor parte de los casos, es una propuesta poco comercial y la poesía experimental lo es menos todavía, por lo tanto no puede esperar la atención de los medios de comunicación o una respuesta por parte de un público masivo. Su campo de acción se reduce a una pequeña escala, y en el caso de Estados Unidos en particular: a lecturas de poesía, publicaciones de obras en revistas, imprentas pequeñas e independientes, sistemas de distribución ingeniosos, a una red de librerías comprometidos en la venta de libros independientes, y al intercambio de información entre poetas y lectores. Muchas veces los recursos para estas actividades provienen del autofinanciamiento,

observa —y yo me permito generalizar— Néstor Cabrera (7) en el prólogo a la edición en español del volumen editado por Charles Bernstein *La política de la forma poética*.

En el apartado anterior me he referido a las literaturas locales sin distinguir entre narrativa y poesía. No obstante, la poesía ha estado siempre presente como un murmullo de fondo que interfiere la congruencia del relato, el mío y el de las escrituras locales que se articulan como prosa. La petición de principio sostiene que, puesto que los soportes son precarios, inestables, anómalos, la poesía, o cualquier escritura que de algún modo se le parezca, es hoy el género dominante en los microescenarios locales latinoamericanos. Se la puede, si es necesario, estampar sobre una servilleta. Sobre un muro o en el piso. No así la novela, cuya existencia depende en mayor medida del libro convencional. Este apartado está dedicado a la poesía como forma expresiva que, con un protocolo procedimental asociado —autogestión, colaboración, autonomía, intransigencia—, sirve de faro para la edición y la regulación de las dinámicas de los campos locales.

Retomo, para comenzar, una cita de Ángel Rama que he comentado en el primer capítulo en referencia a las “editoriales culturales”: “Esas editoriales” —escribió el célebre latinoamericanista a principios de los años 80— “fueron dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaron responsabilidad cultural y nada lo muestra mejor que sus colecciones de poesía” (67). Vuelvo a esta afirmación porque me permite sondear una serie de hipótesis que considero iluminadoras para los argumentos que acá interesan. En primer lugar, si se le da crédito a Rama, la poesía sería el género más arriesgado: al no favorecer el rédito económico, su publicación sería evidencia de un compromiso ideal con la literatura y, por consiguiente, sinónimo de responsabilidad cultural. Así, una editorial que pretenda definirse como literaria debería contar al menos con una colección dedicada a la poesía donde se manifestaría su aprecio por el valor literario en detrimento del eventual valor económico. La observación de Rama remitía a las editoriales culturales de los años 60, justamente a esas que más tarde fueron absorbidas por la industria cultural transnacional o que, simplemente, desaparecieron, de modo que hoy habría que revisar el alcance de su postulado. Eran editoriales, además, que, como Seix Barral o Sudamericana,

tenían un importante influjo en el dominio transnacional y que, todavía a partir del principio de responsabilidad cultural, lograban generar lectores y tendencias. El panorama hoy ha cambiado de manera sustancial: las editoriales culturales tradicionales pertenecen a los grandes conglomerados y, raramente, si no es de poetas ya de algún modo convalidados o clásicos, publican un poemario. Los grandes grupos –y con ellos las editoriales no-independientes, como Anagrama–, cabría decir en continuidad con Rama, no poseen ninguna responsabilidad cultural: nada lo muestra mejor que su abierto desprecio por la poesía, apenas matizado por la tolerancia que, por ejemplo, exhibe Seix Barral frente a poetas ya avalados por diferentes instancias consagratorias. En breve, puesto que ni Planeta, ni Penguin Random House Mondadori/Alfaguara ni Anagrama muestran mayor interés en publicar poesía, cabría concluir que al día de hoy en la literatura mundial no hay espacio para la poesía latinoamericana. Dentro de este marco general, habría que reconocer la importancia de al menos dos editoriales que operan como el parnaso para los poetas latinoamericanos: Visor y, ante todo, Pre-Textos. Otras editoriales emergentes, como Adriana Hidalgo, también tendrían una importancia significativa en la internacionalización de la poesía latinoamericana. Dos puntos, no obstante, deben ser considerados, en primer lugar, nuevamente, que la poesía que publican estos sellos es poesía previamente homologada o, en casos, directamente consagrada como clásica: valga el ejemplo de las obras completas de Arturo Carrera o Diana Bellessi en Adriana Hidalgo. Y, en segundo, que a pesar del interés sin duda legítimo de editoriales como Pre-Textos por la poesía, y con esto su indiscutible responsabilidad cultural, sus publicaciones en muy contados casos o de manera transversal entran en circulación interlingüística. A diferencia de las novelas de Planeta, Alfaguara y Anagrama, la poesía de Pre-Textos, por ejemplo, no circula, en principio y sin alterar los patrones de circulación neocolonial, más allá del ámbito lingüístico hispánico. Una razón que permitiría explicar esta relativa “inmovilidad”, junto con el reducido potencial de ventas, podría ser que los poetas muy raramente disponen del servicio de agentes y otros profesionales de la mediación internacional. Tal vez, claro está, por la misma causa que la hace impublicable: porque el potencial rédito económico que puede ofrecer no sería suficiente para satisfacer los costos de mediación –de representación, de scouting y de traducción–. Tampoco, desde ya, la poesía se muestra mayormente predispuesta a aceptar la pauta de traductibilidad.² De tal modo que dentro de la

2 De manera general, T.S. Eliot observaba al respecto que “todos sentimos que se pierde mucho menos al leer una novela que un poema traducidos; y que en la traducción de ciertos tipos de trabajos científicos la pérdida es virtualmente nula. Que la poesía es mucho más local que la prosa es algo que se advierte en la historia de las lenguas europeas. Durante toda la Edad Media,

literatura latinoamericana mundial, la poesía ocupa, si es que efectivamente le toca uno, un lugar muy marginal. El mismo, acaso, que le corresponde en los estudios *Weltliterarios* donde la novela suele ejercer de paradigma a partir del cual se van a extraer conclusiones, curiosamente, de validez general.³

Al otro lado, en el dominio de las literaturas locales, por el contrario, la poesía ha encontrado un terreno para su desarrollo nada desdeñable. Cabría decir: la “literatura latinoamericana” hoy se expresa, fundamentalmente, como novela. Mientras que la literatura latinoamericana lo hace como poesía. Hoy. Porque, dado que la literatura mundial es un fenómeno regulado por condiciones históricas y, por lo tanto, variable en el tiempo, desde luego, no siempre ha sido así. Durante el apogeo del modernismo y las vanguardias históricas, por ejemplo, la poesía era un género de buena acogida internacional. Rubén Darío y César Vallejo o, un poco más acá, Pablo Neruda fueron poetas latinoamericanos de trascendencia internacional y circulación interlingüística. Eran tiempos en que el valor literario, y con Neruda también claramente el político, todavía podía organizar la selección y jerarquización de literaturas a nivel internacional. Del *boom* a esta parte, la narrativa –particularmente, la novela– ha tomado la posta y devenido el género hegemónico. Como ya he observado, escritores versátiles como Roberto Bolaño y Alejandro Zambra “triunfan” en el mundo como novelistas. Mientras que los poetas intransigentes, los que no realizan concesiones, raramente, superan el horizonte local. Cualquier lector internacional de hoy, más

y hasta hace cientos de años, el latín fue el idioma de la filosofía, la teología y la ciencia. La tendencia al uso literario de las lenguas de los pueblos se inició con la poesía. Lo cual parece perfectamente natural cuando comprendemos que la poesía tiene que ver sobre todo con el sentimiento y la emoción; y que el sentimiento y la emoción son particulares, mientras que el pensamiento es general. Es mucho más fácil pensar que sentir en un idioma extranjero. Por lo tanto, no hay arte más porfiadamente nacional que la poesía” (15). Sería materia de otro trabajo de investigación indagar en profundidad en qué medida el proceso de globalización actual habría destinado a la poesía a ser un reservorio expresivo de la experiencia situada.

3 El principio de la sinécdoque que, de acuerdo con Héctor Hoyos (cfr., particularmente, “Bolaño como excusa...”), regula la literatura mundial, también podría ser extendido a la dimensión genérica: la novela (la parte) da cuenta y explica la literatura (el todo). “La realidad del consumo literario y de la relectura académica”, anota Hoyos, “es que la oferta con mucho excede la capacidad de asimilación y análisis. No hay tiempo para navegar sin brújula y mapas, por lo cual el Mercado entra a mediar” (93). Mi argumento sería que, en su mediación, la industria editorial transnacional privilegia no solo determinados autores o proyectos sino también un registro y una condición genérica, lo cual, a su vez, termina por configurar el corpus que, con frecuencia, va a adoptar la investigación académica sin someterlo a mayores interrogaciones. Para estudios sobre literatura mundial focalizados en la poesía, véase Ramazani y Locane/Müller. Para un planteo acerca de la necesidad de distinguir entre los modos de circulación internacional de la narrativa y la poesía, véase Catelli.

o menos informado, podría nombrar a Neruda o a Vallejo, pero no a un poeta contemporáneo. Podría, probablemente, comentar a Martín Caparrós o a Valeria Luiselli. Nada podría decir, en cambio, de Julio Barriga o Mariela Dreyfus, ni de Héctor Hernández Montecinos o Paula Abramo. Para el mundo, gracias a la política editorial de los grandes administradores de la literatura, la poesía latinoamericana hoy no existe; simplemente, no hay.

Sin embargo, a pesar de que, en efecto, su presencia en el mercado literario es insignificante, de que, eventualmente, se ubica en un estante marginal y desabastecido en librerías y ferias convencionales, la poesía latinoamericana, en tanto fenómeno literario, social y político, disfruta *en* América Latina de una vitalidad considerable. Promovida desde pequeños sellos locales que, como la hoy célebre Vox de Argentina (cfr. Locane “Semblanza...”) o la chilena Cuadro de Tiza, dedican su catálogo exclusiva o fundamentalmente a la poesía emergente, la poesía latinoamericana se encuentra, en la actualidad, en efervescencia. Nutre diálogos estéticos y la imaginación crítica al mismo tiempo que opera como herramienta para la gestación de sociabilidades alternativas. Lecturas, ferias, encuentros, debates y festivales, informales y autogestionados, la tienen como protagonista a lo largo del todo el subcontinente. Si bien no sería acertado calificarla como un fenómeno masivo, tampoco sería justo menospreciarla como dinamizador cultural. La propagación de las editoriales independientes junto con el desarrollo de internet y las redes sociales, sin duda, han favorecido esta evolución. José Gabriel Lagos, en referencia al caso uruguayo, anota:

Las lecturas colectivas están en el origen mismo de la actividad poética y son también una tradición de la literatura uruguaya. En el año que finaliza, sin embargo, se han expandido por el paisaje montevideano con una intensidad sin punto de comparación en la historia posdictadura. No se trata sólo de que las reuniones de poetas se incrementaron: también cobraron una visibilidad inusual en espacios hasta ahora dedicados a otros asuntos.

Y Daniel Gigena se refiere así al caso argentino:

Ausentes en las listas de *best sellers*, convidadas de piedra en el reparto de fondos para establecer estrategias de marketing y de distribución, poco reseñadas en medios especializados y prácticamente eclipsadas de los planes editoriales de los grupos multinacionales, las ediciones nacionales de poesía no sólo sobreviven, sino que, además, cobraron un impulso y una calidad tan desconcertantes como envidiables: en 2014 se publicó un 40 por ciento más del género, respecto de los años anteriores.

Por su parte, Luis Méndez Salinas y Carmen Lucía Alvarado sostienen que en Guatemala “1996 es quizá el mojón histórico más reciente, tanto en términos de sociedad como en términos de creación artística. [...] Esto da como resultado un

momento particularmente fecundo en el desarrollo de la poesía guatemalteca, una poesía que se muestra plural, heterogénea, rotundamente viva”.

Se advierte así que la poesía, sin ser un fenómeno de mercado ni tampoco uno masivo, es un género particularmente vivo en todo el subcontinente. Vivo no solo en el sentido de que se la escribe, se la lee y se la discute, sino también en el de que su condición marginal en la industria editorial la ha conducido a desarrollar políticas editoriales autogestivas que sirven de modelo también para proyectos independientes más centrados en la narrativa. Así, quien quiera llevar adelante un proyecto literario no alineado bajo las consignas de la industria editorial concentrada va a seguir el rumbo que, por regla general, hoy, en América Latina, sigue la poesía. A modo de ejemplo, dicen los editores de Gigante:

No somos editores, somos personas que trabajamos en poesía y que hace unos años dimos el paso que creemos que los poetas tienen que dar, el de la edición. Las mejores editoriales de poesía las levantaron los poetas. La poesía ocupa un lugar tan efímero en el mundo que tenés que aprender a hacer todo. Arrancás leyendo, después escribís y después, a la larga, te editas vos mismo y a gente de la cual admirás su poesía. (Porrúa 82)

Esta, precisamente, la escritura bajo control de los actores más identificados con el polo autónomo, es la que, mediante la poesía, se expresa con particular intensidad en los circuitos locales. En sí misma, por las políticas que promueve o como modelo a emular para superar las constricciones de la escasez y el totalitarismo de la industria editorial concentrada, la poesía –cabe decir– es en la actualidad si no la principal forma literaria del subcontinente, al menos una que propulsa un circuito altamente productivo, vivificante e innovador. Lo cual, como una prueba más de la magnitud de la brecha que separa al dominio local del transnacional, contrasta con su invisibilización en los catálogos más conspicuos de la literatura latinoamericana mundial o, vale decir, en la selección de literatura latinoamericana que la industria editorial hace para el mundo.

Juan Carreño es un poeta, cineasta y activista cultural nacido en Rancagua, Chile, en 1986, y radicado, luego, en la comuna santiaguina La Pintana. Sus primeros poemas, que más tarde ingresarían en *Compro fierro* (2007), aparecieron, fuera de todo circuito comercial y literario, como fotocopias pegadas en paredes y postes de su barrio. En su primera edición, el libro apareció por cuenta de la editorial creada *ad hoc* Lagartija Ediciones, bajo licencia Creative Commons y con el pdf liberado en internet a través de la plataforma ISSUU. La versión impresa, a su vez, la vendía el propio Carreño en la vía pública. Más tarde vendrían una edición bajo el sello Balmaceda Arte Joven de Santiago y la publicación de otros títulos en las editoriales Das Kapital, Ajiaco y Cinosargo. Junto con su actividad literaria, Carreño conduce el Festival de Cine Social y Antisocial que promueve la exhibición y realización de películas en poblaciones de Santiago y otras ciudades de Chile.

Compro fierro (2007) es un poemario que entabla una suerte de diálogo con el hoy clásico *Metales pesados* (1998), del poeta y antropólogo Yanko González. Este último apareció en la editorial El Kultrún, de Valdivia, especializada en escrituras del sur de Chile, con un singular trabajo de diagramación, con proliferación de notas al pie y variantes tipográficas, por parte del mismo González en colaboración con el artista Ricardo Mendoza. Una reedición, a su vez, fue publicada en 2017, en formato facsimilar, en cooperación entre la ya presentada Alquimia Ediciones y Montacerdos, otra editorial independiente conducida desde 2012 por los escritores Juan Manuel Silva, Diego Zúñiga y Luis López-Aliaga. En el poemario de González, destaca, junto con el despliegue visual, la exploración con registros verbales que alternan entre el discurso etnográfico, la cita culta parodiada y la codificación propia de sectores jóvenes marginales de Chile, con los que, finalmente, se va a terminar fusionando el yo lírico/observador participante. Una nota al pie en el poema “Y si de los flippers está todo hecho” remite, en traducción, a unos versos de “January Morning”, de William Carlos Williams:

Todo
 Todo esto—
 fue por ti, vieja.
 Quise escribir un poema
 que tú pudieses entender. (20)

Si la apelación al lenguaje en uso, a su pulso y léxico, y a cierta cotidianeidad, la del mundo urbano joven y de las drogas, supondría accesibilidad o transparencia, el poemario señala la falacia de tal conclusión. Lo que va a imponerse, en su lugar, es la propuesta de que esa lengua resulta impenetrable a no ser, quizás, mediante un relajamiento de la sensibilidad auditiva y una aproximación a la palabra, primero, a través de su textura y plasticidad formal. “Recuerdo perfectamente lo que hacía” –dice Yanko González– “para no amargarme cuando criticaban que el libro no se entendía, que era un imbunche o que estaba en una jerga incomprensible, entre otros muchos guantazos. Yo repetía para mi capote, casi como un mantra, una cita del mismo Eliot, eso de que ‘la poesía genuina puede comunicar antes que se entienda’” (Fajardo). La comunicación oblicua de González, la que reclama una sensibilidad adiestrada para percibir las ondulaciones de ciertos registros cotidianos, es una que se expresa como poesía, justamente, porque solo la poesía puede quedarse detenida en el plano más expuesto de la palabra sin tener que ofrecer explicaciones ni observar obediencia a la semántica. Señala Francisca Lange que en *Metales pesados* “Se presenta al poeta como traductor. Sin embargo, se me ocurre que las claves de la escritura de González rozan permanentemente la imposibilidad de traducir” (5). *Metales pesados* no ha sido, desde

ya, traducido a ninguna lengua, no pertenece a la literatura mundial. En sí mismo, lo que propone es una confrontación con la perplejidad de contemplar, sin dilucidar, sin traducir, las estridencias del lenguaje en múltiples registros localizados que van del que caracteriza al mundo de la droga en el Chile marginal de la posdictadura al del antropólogo que, precisamente, por medio de su tecnolecto, intenta decodificar, sin conseguirlo, esa realización lingüística específica como mensajes útiles.⁴ De Hernán Neira, extraigo una cita que –me parece– resume, cabalmente, cuál es el aporte de Yanko González con *Metales pesados*, uno que, surgido de y anclado a una trama editorial local y colaborativa, tiene que ver, mucho antes, con la experimentación que con el costumbrismo:

Metales Pesados es, pues, más que una obra experimental y/o juvenil, pero menos que una obra madura, que se distingue por su originalidad y por su fuerza, que obliga a revisar las fronteras entre los géneros literarios y los saberes narrativos sobre el ser humano, situándose al centro de la polémica platónica relativa al lugar del poeta dentro de la polis, aunque en este caso sea la polis, o quizás la tribu, de los etnógrafos rodeados por la marginalidad urbana, siendo ellos mismos marginales en la epistemología de las ciencias posmodernas.

De acá, entonces, a *Compro fierro*, el poemario de Juan Carreño –quien también tiene formación en antropología– que se podría ubicar en una genealogía emparentada con el de González. Al igual que en *Metales pesados*, también acá las citas a pie son frecuentes y proponen diálogos intertextuales con la tradición, con poemas de Óscar Hahn o Pablo de Rokha, por ejemplo. Pero el procedimiento de Carreño procura eludir la mediación, ya sea del antropólogo ya sea del poeta, y retoma técnicas de las vanguardias históricas –el cine ojo de Dziga Vertov o los *objets trouvés* de Marcel Duchamp– para insertar al lector en un contexto de imágenes y sonidos identificable como propio de una comuna popular de Chile. El método constructivo general llevado a cabo por Carreño consistió en registrar las voces de su barrio con una grabadora, como si de objetos encontrados se tratara, y trasladarlas al poema escrito intentando reproducir gráficamente las particularidades fonéticas del habla popular chilena: voces que van desde las que encarnan los predicadores evangelistas hasta jóvenes drogados con bencina. Se trata, en breve, de un sistemático ejercicio de citado, con escasa intervención de una subjetividad culta –a no ser por la “traducción” a poesía– que racionalice los enunciados. El posterior pegado de los poemas en las paredes y postes del mismo barrio ubica a la comunidad de habla, en tanto colectivo, en el lugar de productores de esos mensajes así como en el de receptores y lectores con lo cual,

⁴ Para un análisis en profundidad del poemario, remito, entre otros, a los estudios de Valenzuela Rettig, Bortignon, Fierro y Neira.

una vez más, como en las vanguardias, queda problematizada la distribución de funciones del arte tradicional. Los productores/lectores, también mediante el corrimiento hacia un costado del poeta, recuperan su voz jerarquizada al contemplarla diagramada como poemas. A diferencia de operaciones de mercado que convierten la miseria en un bien de consumo para los sectores letrados, en el trabajo de Carreño no hay, al menos en un primer movimiento, construcción de un público ajeno al sistema cultural de producción. Ese sistema, por su parte, va a expresarse como un organismo colectivo, como una voz coral armónica que, aun con sus matices y diferencias internas, tiende a configurar un sistema donde el yo lírico/poeta/reciclador, finalmente, se inserta y se diluye:

Vendiendo fierro

Ahora
me
queda
desarmar refrigeradores
separando el cobre el aluminio
el plástico
con golpes del combo y el chuzo
los volaos me preguntan si voy a botar algo
les digo que nosotros también vivimos de la
chatarra [...] (54)

La poesía, esta, la que propone Juan Carreño, también vive de la chatarra, de los residuos verbales del habla local que el sistema dominado por la norma culta desecha. Con este material trabaja para elaborar una configuración poética única e intraducible, al menos por medio de los recursos convencionales de mercado.⁵ El poema “Poema escrito por más de cien jóvenes la noche del 11 de septiembre de 2005 en avenida Santo Tomás con La Serena, La Pintana” condensa y lleva al límite gran parte del procedimiento de Carreño. Una nota al pie con cita de E.E. Cummings, anuncia y remarca el extrañamiento que va a producir la lectura si se lo lee desde la tradición letrada:

Los chicos de los que hablo no son refinados
No saben hablar de esto y aquello
El arte les importa un comino
Matan como el que mea. (9)

⁵ Para una propuesta alternativa de traducción, fundada en el modelo del neobarroco y en los aportes teóricos de Haroldo de Campos, véase Locane “Transluciferaciones”.

Como lo indica el título, se trata de una transcripción editada de una grabación hecha durante una manifestación de repudio al golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet. Gráficamente, toma la forma de una sucesión de enunciados exclamativos pronunciados, según se deduce del título, por un gran grupo de jóvenes durante una confrontación con la policía. No hay en el poema trama narrativa, sino, más bien, una cadena de mensajes que recrean cierta atmósfera auditiva del enfrentamiento:

¡E! ¡e! ¡e!
 ¡Vamoh pallá po!
 ¡Vamoh po cabroh a camotiar a loh pacoh culiao!
 ¡Too pa delante!
 ¡Tan viendo purah torta jileh culiao!
 ¡Ándate e guelo loh fantahma!
 ¡Too parría!
 ¡Vamoh vamoh vamoh!
 ¡Allalluja!
 ¡Cuidao con el humo oye!
 ¡Chúpenlo rico chuchesumare!
 ¡Tení limón?
 ¡No son pa la ensalá Pelao Chico!
 ¡E! ¡e! ¡e!
 ¡alguna gueá pa prender!
 ¡Ehtán acuartelao loh jileh culiao!
 ¡Un camotito po Chorrillano!
 ¡Tan tiraó! ¡tan tiraó!
 ¡Vienen vienen!
 ¡Agárrame la tula paco culiao!
 ¡Faltan piedra loco! (9)

Estas voces a las que “el arte les importa un comino” son, no obstante, expresión de una efectiva configuración cultural localizada: la de los sectores populares jóvenes del Chile posdictatorial/neoliberal. Se manifiestan como una voz coral y, mediante la intervención de Carreño, se convierten no solo en poesía sino en un tipo muy particular: una que prescinde del poeta como figura autoral/de autoridad y que no disimula la elaboración colectiva de la literatura. Acierta Martina Bortignon cuando apunta que

Podríamos plantear que la propuesta de Carreño, por medio de su intermedialidad y de su apertura a las diferentes voces de la comunidad, actualiza al nuevo milenio el concepto deleuziano de “dispositivo colectivo de enunciación”: en la literatura menor postulada por Deleuze y Guattari no se da enunciación individualizada, atribuible a un único autor, sino que la enunciación se hace necesariamente colectiva, apropiable por cualquiera.

Pero si bien es cierto que ese sociolecto es la materia prima constitutiva de esta poesía, sería errada una lectura en clave costumbrista/etnográfica. Puesto que ese discurso coral deviene conscientemente poesía, estamos ante un artefacto estético que, al mismo tiempo que no ignora ni disimula los aportes y la colaboración, tampoco renuncia a la experimentación desprejuiciada con las texturas y estridencias de la palabra. Señala Edgardo Dobry que

Cuanto más plano es el registro de lengua, cuanto más confundidas están las esferas, las categorías, los procedimientos de lo alto y lo bajo, mayor es el requerimiento de la inteligencia crítica. Entenderlo al revés es entregarse a la corriente *massmediática* que tiende a abolir la necesidad de cualquier tipo de intermediación letrada, bajo la fórmula que podría resumirse así: *lo que gusta, lo que vende, es lo que vale y lo demás son artefactos pasados de moda.* (48)

En el caso de Carreño, por lo tanto, se trata de un tipo de escritura que, por su registro lingüístico, solo es posible en articulación con su contexto, que elude, por consiguiente, la traducción fácil, pero que no por eso anula la experiencia estética universal. No vende ni, acaso, gusta, pero, como no se trata de un producto de mercado convencional destinado al entretenimiento pasajero, tampoco esos son criterios para medir su valor. El aporte de *Compro fierro*, en tanto expresión radical de las literaturas locales, es otro: del orden de lo estético, de lo político y de lo cultural.

Con esto concluyo este apartado y este capítulo. Las literaturas locales y, en particular la poesía, constituyen escrituras que se resisten a la circulación internacional, que no ingresan en el modelo de Damrosch porque, al no respetar principios que establecen los grandes protagonistas actuales de la mediación internacional, no son asimilables por la literatura mundial y tampoco, me animo a decir, por los estudios *Weltliterarios* hegemónicos. Esto no quiere decir, sin embargo, que la poesía no circule en absoluto: en casos sí lo hace, pero siempre por canales alternativos, marginales o subterráneos. Como sea, siempre difícilmente comprensibles por el lenguaje del mercado. La traducción por iniciativa privada en blogs, por ejemplo, sería una evidencia que, como señala Néstor Cabrera, “Implica una forma que tiene poco o nada que ver con el dinero, la fama o la ventaja social, y ayuda a subvertir la jerarquía tradicional de los creadores, ya que su público tiende a ser productor y consumidor al mismo tiempo. Aunque se discute que tan efímero sea, ¿qué texto de todos los que se publican no lo es?” (10). Se trata, por lo tanto, de que fuera de los circuitos de mercado, fuera del marco de comprensión de una literatura mundial amparada en la circulación internacional, todavía sería posible identificar una circulación microbiana, una gestionada desde abajo como emprendimiento cultural, estético y político y no comercial. Dejo para otro trabajo indagar este fenómeno.

A modo de conclusión

Toda una vertiente crítica próxima a lo que hoy sería la sociología de la literatura – donde habría que contar a Friedrich Engels, György Lukács, Lucien Goldmann y Michel Foucault, entre otros– ha interrogado la función autor para poner en cuestión la tradición romántica y su concepto de “creador”. Desde esta perspectiva, los discursos, incluida de manera muy particular la literatura, no serían atribuibles a un sujeto individual, sino que, a través de él o incluso “a pesar de” él, se estaría manifestando la sociedad a la que pertenece. En un texto, de esta manera, se expresaría un *Zeitgeist* o el espíritu de una época antes que la “opinión” de quien asume la función autor. Un examen de los procesos materiales comprometidos en la producción de literatura como el que he intentado desarrollar en las páginas anteriores permite sostener que incluso tal perspectiva estaría incurriendo en cierto idealismo, ya que no sería exactamente un “espíritu” o la “sociedad” –entidades en cualquier caso intangibles y escurridizas– quienes se expresarían en la literatura sino el conjunto de actores concretos comprometido en la cadena de ensamblaje. Desde el redactor principal del texto hasta el editor y los correctores, y desde luego el eventual traductor, estarían haciendo aportes en mayor o menor medida significativos al artefacto literario, cada uno de ellos, por lo demás, condicionado por su posición específica en el campo o estructura y su sujeción particular a un entorno social. “Unlike a simple ‘intermediary’”, argumenta Rebecca Braun con apoyo en los estudios de Bruno Latour, “a ‘mediator’ has its own agency that not only conveys a message from point a to point b, but also leaves a trace on that message, both altering it and being altered by it in the process” (465). Así, la literatura mundial, donde, por contraste con las literaturas locales, la cadena de mediaciones y agregado de valor se dilata de modo exponencial, sería el resultado de un complejo sistema de articulaciones y sumatorias en función de un texto concebido o formateado para ser consumido por un lector, en términos culturales, más o menos distante. Sin las mediaciones necesarias para acondicionar el artefacto literario y ofrecerlo a esa recepción distante no hay literatura mundial. Un primer postulado sería, por lo tanto, que ignorar el trabajo colectivo y los procesos materiales disimulados tras el objeto acabado estaría restaurando un imaginario romántico según el cual la literatura sería el producto de un genio creador aislado y los textos trascenderían, o no, fronteras nacionales en virtud de sus propiedades intrínsecas. Este procedimiento, además de fetichizar el producto literario, eludiría confrontar con el hecho de que hoy en día existe una industria ya consolidada trabajando para alimentar siempre con nuevas ofertas el mercado internacional de bienes simbólicos. De acá se sigue que cualquier modelo analítico orientado a explicar la literatura mundial, o también a construirla como objeto, que se funde en la

circulación internacional y que no procure, al menos, considerar cómo opera tal dinámica estaría legitimando, desde el plano teórico, la industria editorial metropolitana y concentrada. No se trata, pues, de enjuiciar este sistema productivo que, en tanto fenómeno empírico, no es ni mejor ni peor que otro, sino, más bien, de poner en cuestión un paradigma académico que tiende a fijar su atención en los fenómenos de propagación internacional en detrimento, y menosprecio, de los que se mantienen aferrados a configuraciones localizadas. El punto clave, sobre el que creo necesario repetir el llamado la atención, es que la industria editorial internacional, aunque sea solo porque prioriza la pauta de traductibilidad y la transparencia o porque, de la producción en bruto, selecciona de manera prácticamente excluyente un único género como la novela, pone en circulación un reducido grupo de artefactos formateados en función del consumo metropolitano, es decir, delineados según ese horizonte de expectativas y no a partir de las efectivas y diversas dinámicas culturales vernáculas. Intentar ampliar el espectro de la diferencia supondría, al contrario de lo que sostiene el régimen dominante, activar un dispositivo procedimental capaz de dar cuenta de los fenómenos culturales que exceden, eluden o problematizan los patrones de lectura metropolitanos y que, por eso mismo, no suelen ingresar en los flujos mayores de la circulación internacional.

A partir de un distanciamiento crítico de lo que podría ser caracterizado como el entusiasmo hegeliano propio del Norte global, en este trabajo he intentado abordar la cadena de mediaciones que hoy en día hace posible que lo que nace, gracias a una matriz conceptual que se remonta a los años 60, como literatura latinoamericana se convierta en literatura (latinoamericana) mundial. La operación ha consistido en aceptar, temporalmente y como estrategia metodológica, postulados de la corriente idealista hegemónica para enseguida someterla al ejercicio crítico de confrontarla con la dimensión material que su propio armado procura mantener en sombras. En un segundo movimiento, he tratado de recolocar en una zona iluminada del panorama teórico el corpus que el énfasis en la circulación internacional descalifica como provinciano, o simplemente ignora, con la intención de sugerir que una definición disidente de literatura mundial quizás pondría en primer plano, precisamente, las literaturas que no circulan o que, para decirlo con palabras de Boaventura de Sousa Santos, dependen de sus contextos. Si se concede que “the more [...] authorship moves beyond his immediate, local network, the more it becomes modified by multiple mediators” (Braun 470), es decir que, cuanto más mundial deviene la literatura, menos control existe sobre el texto y sobre la imagen de autor, entonces, depositar la atención en las literaturas más atadas a contextos de producción localizados y menos mediadas por profesionales de la industria internacional constituiría un procedimiento más confiable para revelar especificidades del mundo y, dado el caso, abrir esas “ventanas” en favor de las que

argumenta Damrosch (15). Este reclamo coincidiría con argumentos de Nicholas Harrison que sostienen que “if you are really interested in literature from other cultures, your interest should extend to works that have not been translated (perhaps for economic reasons [...]); and you should be interested, and even particularly interested, in that which loses, or has lost, in translation” (423). De modo que mis propios desarrollos han tratado de demostrar que las literaturas locales, al manifestarse como resistentes a la traducción (fácil) y al estar determinadas por condiciones materiales particulares, serían portadoras de marcas diferenciales que, de ser consideradas, realmente tenderían a ampliar el espectro de la diversidad. He intentado, dicho en otros términos, desplazar el acento de la circulación y la traductibilidad con las que opera la gran industria editorial a la tendencia al estatismo y la intraductibilidad de ciertos fenómenos culturales característicos de los sistemas productivos relativamente periféricos.

Durante estos ejercicios, he recurrido con frecuencia a postulados de Pierre Bourdieu y, con ello, creo haber alcanzado ciertos límites de su modelo. Hacia arriba, se podría decir, la tensión entre el polo heterónimo y el autónomo tiende a diluirse en una hegemonía del primero por razones que tienen que ver con los costos implicados en la puesta en circulación de literatura a nivel internacional: cuanto “más internacional”, más cara se torna la literatura y, por consiguiente, más dependiente de proveedores de capital. Hacia abajo, en el plano más circunscripto a cartografías delimitadas, una autonomía radical y siempre crítica se desliga de la industria editorial y tiende a generar canales diferenciados regidos por su propia lógica y sus políticas editoriales alternativas. No obstante, cuanto más local y autónoma deviene la literatura, tanto mayor puede ser el riesgo de solipsismo y la incapacidad para intervenir en la esfera pública. En los dos casos, en la medida en que la heteronomía y la autonomía, respectivamente, comienzan a hablar lenguajes ilegibles para el otro polo, el campo, según lo ha concebido Bourdieu, como un espacio de negociación permanente, se resquebraja para dar lugar a circuitos de producción escasamente comunicados entre sí. Se podría sostener, que el dominio más estrictamente nacional, es decir, el que estudió Bourdieu y el que ahora, desde el sistemático debilitamiento de los Estados nacionales, ha ingresado en una crisis irreversible, constituye una zona de intersección y tránsito donde ciertas –solo algunas– literaturas locales negocian significados y valores con la literatura mundial.

Mi interés, sin embargo, ha estado concentrado en los polos, en el circuito mundial y en el local, respectivamente, porque desde luego son los que presentan mayores contrastes entre sí y los que, por lo tanto, obligan a cuidar cualquier generalización. Constituyen, además, dos sistemas con lógicas claramente diferenciadas aunque, en casos, pueda desarrollarse cierto tipo de solidaridad o complementariedad. Asignarle visibilidad al dominio más localizado, al que ni

siquiera llega a tomar la forma de “nacional” y que, por lo tanto, problematiza la habitual oposición mundial/nacional, implica argumentar en favor de un mayor aprendizaje de lenguas extranjeras como lo hacen muchas investigadoras e investigadores frente al modelo de Damrosch. Desde luego, pero no solo esto. También implicaría abandonar ciertas premisas implícitas de la conciencia cosmopolita entre las que cuenta la de suponer que lo que “se mueve”, por alguna razón difícil de dilucidar, automáticamente posee mayor valor que lo que no lo hace. Por otro parte, sería necesario desarrollar otro tipo de aproximación a los fenómenos culturales, una fundada en una sensibilidad ampliada ante lo anómalo, ya sea en términos formales, ante lo que no respeta ciertos patrones genéricos establecidos u homologados por la industria editorial hegemónica, o en términos más materiales, ante manifestaciones que no siempre aparecen plasmadas sobre el soporte libro convencional, es decir, con ISBN, con algún tipo de licencia de comercialización, elaborado con materiales habituales y autorizado a ingresar en bibliotecas y librerías. Se trata, en todo caso, de expresiones culturales que, al no insertarse en los grandes flujos de circulación internacional, reclaman que la investigación, las lectoras y los lectores, si es que la voluntad de querer entender qué ocurre *en* el mundo es tan auténtica como humilde y honesta con sus posibilidades, vayan a su encuentro. Esta sensible redefinición de los principios procedimentales, por último, operaría como un antídoto contra una ilusión extendida: la que lleva a creer que se está ante el “mundo” cuando en realidad se está ante un objeto diseñado por la industria editorial *para* el mundo. Resalto el cambio de preposición en el sintagma literatura *del* mundo por literatura *para* el mundo porque estoy convencido de que lo que está comprometido en el procedimiento es central para el destino de los estudios literarios. El corpus elaborado –producido o formateado– en función de la demanda internacional, *para* el mundo, no sería –desde mi punto de vista– ni bueno ni malo, ese no es el punto, pero, si lo que está en juego es la diversidad, ese corpus no sería confiable como documento *del* mundo, pues su configuración –de corte exótico, cosmopolita o la que fuere– coincidiría antes con expectativas, deseos o el sentido común de la recepción que con determinaciones dadas por las diferentes situaciones *en* el mundo. En este sentido y frente a los pronósticos fatalistas que recientemente han dictaminado el fin de la literatura latinoamericana, creo que, incluso o fundamentalmente como una entidad heterogénea e imaginada, todavía es posible seguir sosteniéndola, de ninguna manera como expresión de una identidad o en el marco de una tradición lingüística autárquica, pero sí como efecto de condiciones materiales de producción particulares relativamente únicas e irrepetibles. Creo que, si algún pensamiento sobre la literatura mundial tiene futuro, es uno sensible, ante todo, a la diferencia que implica producir literatura en Barcelona o en Asunción, en Montmartre o en San Juan de Lurigancho.

Obras consultadas

Bibliografía

- AA. VV. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012.
- AA. VV. *Ier encuentro de editores independientes de América Latina*. Organización de Estados Iberoamericanos, 2000. Web. 08 de agosto 2018 <<https://www.oei.es/historico/cultura2/actas.htm>>.
- AA.VV. *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Abram Luján, José M. *Pasta base*. Buenos Aires: 27 pulqui, 2014.
- Abreu, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- Achugar, Hugo. “Apuntes sobre la ‘literatura mundial’, o acerca de la imposible universalidad de la ‘literatura universal’”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 197–212.
- Aira, César. “Best sellers y literatura, vigencia de un debate”. *La Nación*, 28 de diciembre 2003. Web. 20 de julio 2018 <<https://www.lanacion.com.ar/558796-best-sellers-y-literatura-vigencia-de-un-debate>>.
- Aira, César. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Aira, César. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1999 [1997].
- Aira, César. *Los fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Alemián, Ezequiel. “‘El frasquito’ cumple 40 y sigue joven”. *Clarín*, 07 de marzo 2013. Web. 08 de agosto 2018 <https://www.clarin.com/ficcion/frasquito-cumple-sigue-joven_0_rjKM3LcivQx.html>.
- “Alquimia Ediciones”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 11–19.
- Amara, Luigi. “Una hidra de seis cabezas”. *Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, 7 (2016): 65–73. Web. 05 de agosto 2018 <<http://diecisiete.org/index.php/diecisiete/article/view/151>>.
- Amaro, Lorena. “El mango de un hacha”. *Santiago. Ideas, crítica, debate*, 03 de septiembre 2016. Web. 08 de agosto 2018 <<http://revistasantiago.cl/el-mango-de-un-hacha/>>.
- Appadurai, Arjun. “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography”. *The Geography of Identity*. Ed. Patricia Yaeger. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996. 40–58.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- Arac, Jonathan. “Anglo-Globalism?”. *New Left Review*, 16 (2002): 35–45. Web. 6 de julio 2018 <<https://newleftreview.org/11/16/jonathan-arac-anglo-globalism>>.
- Arias, Martín y Enrique Schmukler (dirs.). “Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas”. *Cuadernos LÍRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 13 (2015). Web. 08 de agosto 2018 <<https://journals.openedition.org/lirico/2033>>.
- Arias, Martín y Enrique Schmukler. “¿Independientes de qué?: una entrevista a Damián Tabarovsky”. *Cuadernos LÍRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las*

- literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 13 (2015). Web. 08 de agosto 2018 <<https://journals.openedition.org/lirico/2046>>.
- Astutti, Adriana y Sandra Contreras. “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”. *Revista Iberoamericana*, LXVII, 197, octubre-diciembre (2001): 767–780.
- “A través de su taller de oficios, La Salada ‘viste’ libros de poesía”. *télam*, 08 de diciembre 2014. Web. 08 de agosto 2018 <<http://www.telam.com.ar/notas/201412/88016-la-salada-taller-de-oficios.html>>.
- Auerbach, Erich. “Philologie der Weltliteratur”. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern/München: Francke Verlag, 1967. 301–310.
- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000 [1993].
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989 [1937–1938].
- Barral, Carlos. *Memorias*. Ed. Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2015 [1975, 1978, 1988].
- Bauman, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press, 1998.
- “Belleza y felicidad”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 21–25.
- Bencomo, Anadelí. “Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69 (2009): 33–50.
- Bencomo, Anadelí. “La lógica de los premios literarios: políticas culturales, prestigios literarios y disciplinas de lectura en la época de la literatura transnacional”. *Estudios* 14:28 (2006): 13–29.
- Benjamin, Walter. “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhundert”. *Gesammelte Schriften* V, I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. 45–59.
- Bilbija, Ksenija. “Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas”. *Nueva Sociedad*, 230 (2010): 95–114.
- Bilbija, Ksenija y Paloma Celis Carbajal. *Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishing*. Madison, Parallel Press, 2009.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2008 [2004].
- Bolaño, Roberto. “Sevilla me mata”. *Palabra de América*. Roberto Bolaño et alii. Barcelona: Seix Barral, 2004. 17–21.
- Bolaño, Roberto. “Los mitos de Cthulhu”. *Palabra de América*. Roberto Bolaño et alii. Barcelona: Seix Barral, 2004. 22–37.
- Bolaño, Roberto. “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003. 135–158.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Bolaño, Roberto et alii. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Bortignon, Martina. “Visibilización performática en *Metales Pesados* de Yanko González”. *Taller de letras*, 53 (2013): 23–37.
- Botto, Malena. “1990–2010. Concentración, polarización y después”. *Editores y políticas editoriales en Argentina: (1880–2010)*. Dir. José Luis de Diego. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014 [2006]. 219–269.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2006 [1992].

- Bourdieu, Pierre. “Una revolución conservadora en la edición”. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba, 1999. 223–267.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, 25–28 (1989–1990): 20–42.
- Braun, Rebecca. “The World Author in Us All: Conceptualising Fame and Agency in the Global Literary Market”. *Celebrity Studies*, 7:4 (2016): 457–475.
- Brenes, Danny. “Un coronel sin guerra”. *La Nación*, 10 de mayo 2015. Web. 24 de julio 2018 <<https://www.nacion.com/viva/cultura/un-coronel-sin-guerra/WBAAANGLXNADXMZ3SKGK7CNX2U/story/>>.
- Brouillette, Sarah y Christopher Doody. “The Literary as a Cultural Industry”. *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. Eds. Kate Oakley y Justin O’Connor. Abingdon: Routledge, 2015. 99–108.
- Brouillette, Sarah. “World Literature and Market Dynamics”. *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. Eds. Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen. New York: Routledge, 2016. 93–106.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Prólogo. Cita en Sevilla”. *Palabra de América*. Roberto Bolaño et alii. Barcelona: Seix Barral, 2004. 9–15.
- Cabrera, Néstor. “P=R=Ó=L=O=G=O”. *La política de la forma poética. Poesía y política pública*. Ed. Charles Bernstein. La Habana: Torre de Letras, 2006. 5–10. Web. 08 de agosto 2018 <http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf>.
- Candido, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”. *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México D.F.: Siglo XXI, 1972. 335–353.
- Cano Reyes, Jesús. “¿Un nuevo boom latinoamericano?: La explosión de las editoriales cartoneras”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 47 (2011). Web. 10 de julio 2018 <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/boomlati.html>>.
- Cárcamo, Franco. “El lenguaje del cuerpo: ‘Esta Parcela’ de Guadalupe Santa Cruz”. *El ciudadano*, 09 de septiembre 2015. Web. 08 de agosto 2018 <<https://www.elciudadano.cl/artes/el-lenguaje-del-cuerpo-esta-parcela-de-guadalupe-santa-cruz/09/09/>>.
- Carini, Sara. “Giulio Einaudi Editore y Seix Barral editores: amistad, literatura y negocio”. *Letras libres de un repertorio americano: historia de sus revistas literarias*. Eds. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández. Murcia: Universidad de Murcia, 2015: 755–769.
- Carreño, Juan. *Compro fierro*. Monte Patria: Lagartija Ediciones, 2007.
- Carrión, Ulises. “El arte nuevo de hacer libros”. *Plural*, 41 (1975): 33–38.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2007 [1999].
- Catelli, Nora. “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15 (2010). Web. 05 de agosto 2018 <http://www.celarg.org/int/arch_public/catelli.pdf>.
- Celedón, Matías. *La filial*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2016 [2012].
- Cella, Bernhard et alii (eds.). *NO-ISBN. On self-publishing*. Köln: Salon für Kunstbuch/Walther König, 2015.
- Colleu, Gilles. *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008 [2006].
- Collins, Randall. *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2002 [1998].
- Coser, Lewis. “Gatekeepers of ideas”. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 421 (1975): 14–22.

- Cheah, Pheng. *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- “Das Kapital”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 79–85.
- David, Jérôme. “The Four Genealogies of ‘World Literature’”. *Approaches to World Literature*. Ed. Joachim Küpper. Berlin: Akademie-Verlag/De Gruyter, 2013. 13–26.
- Degiovanni, Fernando (ed.). “Dossier: Comunidades y relatos del libro en América Latina”. *Orbis Tertius*, 20:21 (2015). Web. 08 de agosto 2018 <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/270>>.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998 [1993].
- D’haen, Theo, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.). *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, 2012.
- Dobry, Edgardo. “Horizontalidad de las categorías y dimisión crítica”. *Otra Parte. Revista de Letras y de Arte*, 17 (2009): 44–48.
- Domínguez, César. “Literatura mundial en biblioburro. Un caso procomún de circulación literaria”. *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Eds. Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 119–130.
- Domínguez Michael, Christopher. “Autopsia del Crack”. *Confabulario*, 9 de abril 2016. Web. 20 de julio 2018 <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/autopsia-del-crack/>>.
- Donoso, José. *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Dravasa, Mayder. *The Boom in Barcelona: Literary Modernism in Spanish and Spanish-American Fiction (1950–1974)*. New York: Peter Lang, 2005.
- Đurišin, Dionýz. *Čo je svetová literatúra?* Bratislava: Obzor, 1992.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig: Insel Verlag, 1968 [1836].
- “Ediciones Hebra”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 91–96.
- “Ediciones Inubicalistas”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 97–104.
- “Ediciones Perro de puerto”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 131–138.
- “Editorial Economías de guerra”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 87–90.
- Eliot, T.S. “La función social de la poesía”. *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria Editorial, 1992 [1943]. 11–22.
- English, James. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2005.
- “Entrevista con Fogwill”. *El País*, 1 de julio 2009. Web. 24 de julio 2018 <https://elpais.com/cultura/2009/07/01/actualidad/1246464000_1246469456.html>.
- Epplin, Craig. *Late Book Culture in Argentina*. New York: Bloomsbury, 2014.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. México, D.F.: El Colegio de México, 2007.

- Espinasa, José María. “Las editoriales independientes: una resistencia cultural”. *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. 44–53.
- Espinoza, Pablo (comp.). *Columna norte*. Buenos Aires/San Salvador de Jujuy: 27 pulqui/Almadegoma Ediciones, 2016.
- Espósito, Fabio. “Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española”. *Orbis Tertius*, 14:15 (2009). Web. 24 de julio 2018 <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv14n15d03>>.
- Ette, Ottmar. “Desde la filología de la literatura mundial hacia una polilógica filología de las literaturas del mundo”. *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Eds. Gesine Müller y Dunia Gras Miravet. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 323–367.
- Even-Zohar, Itamar. “The ‘Literary System’”. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11:1 (1990): 27–44.
- Fajardo, Marcelo. “‘Metales pesados’: El libro de poesía de los 90 que rompió todos los esquemas vuelve a ser editado”. *El mostrador*, 13 de abril 2017. Web. 08 de agosto 2018 <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/04/13/metales-pesados-el-libro-de-poesia-de-los-90-que-rompio-todos-los-esquemas-vuelve-a-ser-editado/?v=desktop>>.
- Farías Becerra, Rafael. “Editoriales independientes en Chile: una política ‘literaria’ del escritor-editor”. *IdeAs. Idées d’Amérique*, 9 (2017). Web. 05 de agosto 2018 <<https://journals.openedition.org/ideas/1885>>.
- Fernández Retamar, Roberto. “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995 [1975]. 74–87.
- Ferrari, Guillermina de (ed.). *Utopías críticas: la literatura mundial según América Latina*. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012). Web. 23 de agosto 2018 <http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/issue/view/646>.
- Fierro, Juan Manuel. “Metales Pesados: Disonancia, oxímoron e hibridismo. El viaje etnográfico hacia una nueva tipología textual”. *A Parte Rei: revista de Filosofía*, 9 (2000). Web. 09 de agosto 2018 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/metales.pdf>>.
- Foerster Montecino, Cristian. “Guadalupe Santa Cruz: Esta parcela”. *Revista Lecturas*, 02 de septiembre 2015. Web. 08 de agosto 2018 <<http://www.revistalecturas.cl/guadalupe-santa-cruz-esta-parcela-por-cristian-foerster-montecino/>>.
- Fogwill. *llamado por los malos poetas/lo cristalino*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.
- Franco, Jean. “Nunca son pesadas/las cosas que por agua están pasadas”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 83–96.
- Francica, Cynthia Alicia. *Distant Intimacies: Queer Literature and the Visual in the U.S. and Argentina*. Tesis. Austin: The University of Texas. Web. 05 de agosto 2018 <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/62072>>.
- Freitag, Ulrike y Achim vom Oppen (eds.). *Translocality. The Study of Globalising Processes from a Southern Perspective*. Leiden/Boston: Brill Academic Publishers, 2010.
- Friera, Silvia. “Por un catálogo de alto vuelo”. *Página/12*, 06 de febrero 2015. Web. 08 de agosto 2018 <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-34654-2015-02-06.html>>.

- Gallego Cuiñas, Ana. “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur. Estéticas alternativas, mediadores independientes”. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 859–860 (2018): 9–13.
- Gallego Cuiñas, Ana. “El valor del objeto literario”. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 814 (2014): 2–5.
- Gallego Cuiñas, Ana y Erika Martínez (comps.). *A pulmón o sobre cómo editar de forma independiente en español*. Granada: Esdrújula Ediciones, 2017.
- Gámez, Pablo. “Jorge Volpi, entre el mal y la ciencia”. *Áncora. Suplemento cultural de La Nación*. Enero de 2000. Web. 20 de julio 2018 <<http://www.nacion.com/ancora/2000/enero/30/ancora1.html#1>>.
- Gigena, Daniel. “El silencioso boom de la poesía, la hermana menor de la industria”. *La Nación*, 27 de marzo 2015. Web. 08 de agosto 2018 <<https://www.lanacion.com.ar/1779431-el-silencioso-boom-de-la-poesia-la-hermana-menor-de-la-industria>>.
- González, Gladys. “Prólogo. Sobre las editoriales independientes”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 5–8.
- González, Yanko. *Metales pesados*. Valdivia: El Kultrún, 1998.
- Gramuglio, María Teresa. “Literatura mundial. Una aproximación”. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal, 2013. 386–393.
- Greiner, Clemens y Patrick Sakdapolrak. “Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives”. *Geography Compass*, 7:5 (2013): 373–384.
- Gullón, Germán. *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004.
- Hall, Stuart. “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”. *Globalisation and the World System*. Ed. Anthony D. King. London: Macmillan Educational, 1991. 42–68.
- Harrison, Nicholas. “World Literature: What gets Lost in Translation?”. *The Journal of Commonwealth Literature*, 29:3 (2014): 411–426.
- Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*. New York/London: Routledge, 2003.
- Hass, Nadine. *Das Ende der Fiktion: Literatur und urbane Gewalt in Guatemala*. Berlin: Lit Verlag, 2013.
- Hawthorne, Susan. *Bibliodiversity: A Manifesto for Independent Publishing*. Melbourne: Spinifex Press, 2014.
- Helber, Silja. Mundializando escritores latinoamericanos. *Lateinamerikanische Schriftsteller*innen in der Weltliteratur-Debatte*. Tesis doctoral (en preparación). Universität zu Köln.
- Helgesson, Stefan y Pieter Vermeulen. “Introduction: World Literature in the Making”. *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. Eds. Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen. New York: Routledge, 2016. 10–20.
- Herralde, Jorge. “Introducción al catálogo histórico de los 25 años (1969–1994)”. *Anagrama 45 años, 1969–2014*. Barcelona: Anagrama, 2014 [1994]. 17–22.
- Herralde, Jorge. “Jorge Herralde y la construcción del gusto”. Entrevista inédita. 2011.
- Herralde, Jorge. “Entrevista para la revista ‘Archivos del Sur’”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [2008]. 274–279.
- Herralde, Jorge. “Entrevista para ‘Página 12’”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [2008]. 280–285.

- Herralde, Jorge. “Los cinco libros más significativos de Anagrama. Conferencia en Princeton”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [2008]. 286–296.
- Herralde, Jorge. “Entrevista para ‘Perfil’, por la publicación de ‘Por orden alfabético’”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [2006]. 256–266.
- Herralde, Jorge. “El editor independiente ante los escritores y el mercado de América Latina”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [2005]. 233–239.
- Herralde, Jorge. “Homenaje argentino”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 [2004]. 109–113.
- Herralde, Jorge. “La edición independiente”. *Opiniones mohicanas*. México D.F.: Aldus, 2000 [1996]. 162–166.
- Hoyos, Héctor. “Bolaño como excusa: Contra la representación sinéctica en la Literatura Mundial”. *Letra anexa*, 1 (2015): 91–106.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Huggan, Graham. “The Trouble with World Literature”. *A Companion to Comparative Literature*. Eds. Ali Behdad y Dominic Thomas. Oxford: Blackwell. 490–506.
- Huyssen, Andreas. “Introduction. World Cultures, World Cities”. *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age*. Ed. Andreas Huyssen. Durham/London: Duke University Press, 2008. 1–23.
- Illerhaus, Judith. *Los afortunados - Vom Erfolg lateinamerikanischer Literaturen auf dem Buchmarkt unter Berücksichtigung der Weltliteraturdebatte*. Universität zu Köln. Tesis doctoral (en preparación).
- Iwasaki, Fernando. “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”. *Palabra de América*. Roberto Bolaño et alii. Barcelona: Seix Barral, 2004. 104–122.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975. 347–395.
- Jaume, Andreu. “El escritor Carlos Barral”. *Memorias*. Carlos Barral. Barcelona: Lumen, 2015. 9–28.
- Kristal, Efraín. “‘Considerando en frío ...’. Una respuesta a Franco Moretti ...”. *América Latina en la literatura mundial*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 101–116.
- Küpper, Joachim (ed.). *Approaches to World Literature*. Berlin: Akademie-Verlag/De Gruyter, 2013.
- “La calabaza del diablo”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012.
- Lagos, José Gabriel. “Lunáticas tertulias”. *La diaria*, 24 de diciembre 2010. Web. 08 de agosto 2018 <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/12/lunaticas-tertulias/>>.
- Lange, Francisca. “Críticos y extranjeros: Enrique Lihn y Yanko González ¿qué es ser un escritor chileno?”. *Revista Chilena de Literatura*, 77 (2010): 1–8. Web. 08 de agosto 2018 <<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/9044/9003>>.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Link, Daniel. “Literatura de compromiso”. *La literatura argentina de los años 90*. Dirs. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003. 15–28.

- Locane, Jorge J. "World literature/liberal globalization. Notes for a materialistic metacritique of Weltliterary studies". *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*. Eds. Gesine Müller y Mariano Siskind. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019 (en preparación).
- Locane, Jorge J. "Transluciferaciones. Esbozo de una genealogía para una *literatura mundial* irreverente". *Inti: revista de literatura hispánica*, 87–88 (2018): 134–143.
- Locane, Jorge J. "Semblanza de Ediciones Vox (Bahía Blanca, Argentina, 1997)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED*. 2018. Web. 08 de agosto 2018 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-voxbahia-blanca-argentina-1997-semblanza-924166/>>.
- Locane, Jorge J. "Por una sociología de las ausencias en la literatura mundial". *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Eds. Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 189–198.
- Locane, Jorge J. "El Premio Herralde de Novela: literatura latinoamericana para el mundo y desterritorialización del prestigio". *Inti: revista de literatura hispánica*, 85–86 (2017): 100–112.
- Locane, Jorge J. "La mediación oculta: los agentes literarios en la producción de literatura 'latinoamericana' en Europa". *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina*, 85 (2017): 47–57.
- Locane, Jorge J. *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Locane, Jorge J. "Más allá de Anagrama. De la literatura mundial a la literatura pluriversal". *Pluralismo e interculturalidad en América Latina en tiempos de globalización*. Eds. José Luis Luna Bravo, Adrián Beling y Ana Bonet de Viola. Olivos: Grama, 2016. 39–61.
- Locane, Jorge J. y Gesine Müller (eds.). *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- López Winne, Hernán y Víctor Malumán (eds.). *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Mani, B. Venkat. *Recoding World Literature: Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*. New York: Fordham University Press, 2017.
- Marling, William. *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Marti Font, José María. "Herralde vende Anagrama a la editorial italiana Feltrinelli". *El País*, 24 de diciembre 2010. Web. 24 de julio 2018 <https://elpais.com/diario/2010/12/24/cultura/1293145204_850215.html>.
- Marún, Gioconda. *Latinoamérica y la literatura mundial*. Buenos Aires: Dunken, 2013.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. "Manifest der kommunistischen Partei". *Werke 4*. Berlin: Dietz Verlag, 1977 [1848]. 459–493.
- Matosso, Glaucio. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- Mazzoni, Ana y Damián Selci. "Poesía actual y cualquierización". *Tres décadas de poesía argentina*. Ed. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. 257–268.
- Méndez Salinas, Luis y Carmen Lucía Alvarado. "El hoy como un mañana en potencia: literatura y edición en la Guatemala contemporánea". *Vallejo & co.*, 30 de junio 2013. Web. 08 de agosto 2018 <<http://www.vallejoandcompany.com/el-hoy-como-un-manana-en-potencia-literatura-y-edicion-en-la-guatemala-contemporanea/>>.

- Milán, Eduardo. “La búsqueda de alternativa como paradoja del reconocimiento: cierta poesía española, cierta poesía latinoamericana”. *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*. Eds. Jorge J. Locane y Gesine Müller. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017. 289–295.
- Mills, Alan. “El libro que no publicó Editorial X”. *Revista Luna Park. Literatura y arte*, 08 de abril 2013. Web. 08 de agosto 2018 <<https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/08/despues-del-fin-monteforte-patriarca/>>.
- Montaldo, Graciela. “La expulsión de la república, la deserción del mundo”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 255–270.
- Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Moraña, Mabel. “Post-scriptum. ‘A río revuelto, ganancia de pescadores’. América Latina y el *déjà-vu* de la literatura mundial”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 319–336.
- Moreno, Jaime. “Regresa el amo de la noche. El nuevo libro de Estuardo Prado llega este fin de semana”. *El Periódico*, 08 de diciembre 2017. Web. 08 de agosto 2018 <<https://elperiodico.com.gt/oculta/2017/12/08/regresa-el-amo-de-la-noche/>>.
- Moret, Xavier. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939–1975*. Barcelona: Destino, 2002.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory*. London: Verso, 2005.
- Moretti, Franco. “More Conjectures”. *New Left Review*, 20 (2003): 73–81. Web. 6 de julio 2018 <<https://newleftreview.org/II/20/franco-moretti-more-conjectures>>.
- Moretti, Franco. “Conjectures on World Literature”. *New Left Review*, 1 (2000): 54–68. Web. 6 de julio 2018 <<https://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>.
- Morgan, Tony. “1992: Memories and Modernities”. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 58–67.
- Moscardi, Matías. *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata/Barcelona: Puente Aéreo Ediciones, 2016.
- Moscardi, Matías. “El traductor como apicultor”. *Tierra adentro*, s/a. Web. 05 de agosto 2018 <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-traductor-como-apicultor/>>.
- Mufti, Aamir R. *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2016.
- Müller, Gesine y Dunia Gras Miravet. *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Müller, Gesine, Jorge J. Locane y Benjamin Loy (eds.). *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- Müller, Gesine. “Juan Gabriel Vásquez: ¿representante de una nueva literatura mundial?”. *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*. Dir. Karim Benmiloud. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 323–333.

- Müller, Gesine. “¿Literatura mundial o literaturas del mundo? Un estudio del caso de las letras latinoamericanas en la editorial Suhrkamp”. *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Eds. Gesine Müller y Dunia Gras Miravet. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 81–96.
- Neira, Hernán. “Anestésica de *Metales Pesados*, de Yanko González Cangas”. *Estudios filológicos*, 35 (2000): 207–221. Web. 09 de agosto 2018 <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132000003500014>>.
- Nettel, Guadalupe. *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Nwabani, Adaobi Tricia. “African Books for Western Eyes”. *The New York Times*, 28 de noviembre 2014. Web. 24 de julio 2018 <<https://www.nytimes.com/2014/11/30/opinion/sunday/african-books-for-western-eyes.html>>
- Ovando, Francisco. *Acerca de Suárez*. Santiago de Chile: Libros del Pez Espiral, 2016.
- Padilla, José Ignacio. “¿Circuitos editoriales en América latina?”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 814 (2014): 29–31.
- Padilla, José Ignacio. “Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo”. *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*. Ed. Ana Gallego Cuiñas. Madrid: Iberoamericana, 2012. 243–266.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- Palou, Pedro Ángel. “Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 307–319.
- Paniagua, Antonio. “Un ojo en la literatura y otro en la cartera”. *Hoy*, 10 de febrero de 2008. Web. 12 de julio 2018 <<http://www.hoy.es/20080210/sociedad/literatura-otro-cartera-20080210.html>>.
- Parks, Tim. *Where I’m Reading From. The Changing World of Books*. New York: New York Review Books, 2015.
- Payeras, Javier, Alejandro Marré y Simón Pedroza. *Automátika 9mm*. Guatemala: Ediciones Mundo Bizarro, 2001/Guatemala: Ediciones Bizarrias, 2016.
- Payeras, Javier. *Terrorismo moral y ético: pastel tres moscas*. Guatemala: Ediciones Mundo Bizarro, 1999.
- Pedroza, Simón. “Entrevista”. S/f. Web. 08 de agosto 2018 <<https://yessk7.wordpress.com/entrevista/>>.
- Peña, Carlos. “Herralde”. *Cátedra abierta en homenaje a Roberto Bolaño*, 2007. Web. 24 de julio 2018 <<http://www.catedraabierta.udp.cl/documentos-homenaje-a-jorge-herralde/>>.
- “Perro de puerto”. *Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2012. 131–138.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Pinkus, Nicolás y Gustavo López. “Eloísa Cartonera, la subversión suave ante la crisis”. *Piquete de ojo: visualidades de la crisis: Argentina 2001–2003*. Comps. Paula Siganevich y María del Valle Ledesma. Buenos Aires: Nobuko, 2007. 35–43.
- Pohl, Burkhard. “Estrategias transnacionales en el mercado del libro (1990–2010)”. *ALEPH. Revista de literatura hispanoamericana*, 25 “Escritores hispanoamericanos en España”. Ed. Dagmar Vandenbosch. 2012. 13–34. Web. 23 de agosto 2018 <<https://lirias2repo.kuleuven.be/bitstream/id/200786/?jsessionid=77AA55CE45FE5B36F7B84BE51D67AF02>>.
- Pohl, Burkhard. *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Frankismus*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.

- Pohl, Burkhard. “¿Un nuevo *boom*? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90”. *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Eds. José Manuel López de Abiada et alii. Madrid: Verbum, 2001. 261–292.
- Portela, Ena Lucía. “Literatura vs lechuguitas. Esbozo de una tendencia”. *Cuba: voces para cerrar un siglo (I)*. Comp. René Vázquez Díaz. Stockholm: Olof Palme International Center, 1999. 70–79.
- Porrúa, Ana. “Encuesta a editoriales independientes de poesía argentina: Blatt & Ríos, Iván Rosado, Determinado rumor, Neutrinos, Diatriba y Gigante”. *Estudios de teoría literaria*, 7 (2015): 73–83.
- Prado, Estuardo. *Pulp*. Guatemala: Editorial X, 2017.
- Prado, Estuardo. *Los amos de la noche*. Guatemala: E/x [Editorial X], 2001.
- Prendergast, Christopher (ed.). *Debating World Literature*. London/New York: Verso, 2004.
- Queiroz, Jeová Franklin de. *A literatura de cordel*. Brasília: Livro Artesanal, 2002.
- Raimondi, Sergio. *Für ein kommentiertes Wörterbuch*. Berlin: Berenberg, 2012.
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folios, 1984. 51–110.
- Ramazani, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2009.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Raphael, Pablo. *La Fábrica del Lenguaje, S. A.* Barcelona: Anagrama, 2011.
- “Reeditan ‘A veinte años, Luz’, sobre la apropiación de menores”. *télam*, 12 de junio 2014. Web. 20 de julio 2018 <<http://www.telam.com.ar/notas/201406/67050-elsa-osorio-a-veinte-anos-luz-apropiacion-de-menores-dictadura.html>>.
- Rosendahl Thomsen, Mads. *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum, 2008.
- Rosero, Evelio José. “De editores y traductores”. *Circe*, 1 (2013): 44–48.
- Rosso, Ezequiel de. “De la ironía al estupor: sobre las ficciones publicadas durante los años 90”. *Entre la experiencia y la narración: ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970–2000)*. Daniel Nemrava y Ezequiel de Rosso. Madrid: Verbum, 2014. 71–133.
- Ruiz, Laura. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Sánchez, Pablo. *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963–1972)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009.
- Sánchez, Pablo. “Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana”. *Guaragua*, 30 (2009): 19–28.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Cosmopolitismo copyleft. Tumbona Ediciones, autonomía y localidad”. *Cartografías de la literatura (latinoamericana) mundial y sus alternativas. Circuitos, actores y procesos*. Eds. Gesine Müller et alii. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019 (en preparación).
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal”. *Libro mercado: literatura y neoliberalismo*. Comp. José Ramón Ruisánchez Serra. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2015. 15–40.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Santana, Mario. “De Mallorca a Cuba: Formentor y la globalización de la literatura hispánica”. *1959: de Collioure a Formentor*. Eds. Carme Riera y María Payeras. Madrid: Visor, 2009. 285–296.

- Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI/CLACSO, 2009.
- Sapiro, Gisèle. "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature". *Journal of World Literature*, 1 (2016): 81–96.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Schiffrin, André. *The Business of Books: How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. London/New York: Verso, 2000.
- Schiffrin, André. *L'édition sans éditeurs*. Paris: La Fabrique Editions, 1999.
- Schöllhuber, Lucía. *Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.
- Shillington, John. *Grappling with Atrocity: Guatemalan Theater in the 1990s*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
- Smith, Patti. "'The Musical Brain,' Stories by César Aira". *The New York Times*, 10 de marzo 2015. Web. 24 de julio 2018 <<https://www.nytimes.com/2015/03/15/books/review/the-musical-brain-stories-by-cesar-aira.html>>.
- Sorá, Gustavo. "Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil. Una aproximación etnográfica al mundo editorial". *Cuadernos de Antropología Social*, 15 (2002): 125–143.
- Souza Muniz Júnior, José de. "Itinerarios de una identidad voluble: el debate sobre la edición 'independiente' en Francia y Brasil". *Orbis Tertius*, 20:21 (2015): 145–158. Web. 08 de agosto 2018 <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a14/6822>>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty y David Damrosch. "Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch". *Comparative Literature Studies*, 48:4 (2011): 455–485.
- Stallman, Richard et alii. *Contra el copyright*. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2008. Web. 5 de julio 2018 <<http://www.tumbonaediciones.com/vs-copyright.pdf>>.
- Steiner, Ann. "World Literature and the Book Market". *The Routledge Companion to World Literature*. Eds. Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir. London: Routledge, 2012.
- Straface, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini: una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Szpilbarg, Daniela. "Mercado central". *Anfibia* (2014). Web. 20 de julio 2018 <<http://www.revis-taanfibia.com/ensayo/mercado-central/>>.
- Szpilbarg, Daniela. "Editoriales artesanales y libros-arte: nuevos modos de producción y circulación social del libro. Reflexiones a partir del caso de las editoriales Funesiana y Clase Turista". VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010. Web. 06 de agosto 2018 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5755/ev.5755.pdf>.
- Tabarovsky, Damián. "Literatura argentina reciente: cuanto más marginal, más central". *Letras libres*, 11 de noviembre 2014. Web. <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/literatura-argentina-reciente-cuanto-mas-marginal-mas-central-0>>.
- Thompson, John B. *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. New York: Plume, 2012.
- Thornber, Karen L. "Why (Not) World Literature. Challenges and Opportunities for the Twenty-First Century". *Journal of World Literature*, 1 (2016): 107–118.
- Torres-Rioseco, Arturo. *New World Literature. Tradition and Revolt in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1949.

- Trigo, Abril. “Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 197–211.
- Tzoc, Manuel. *escop(o)etas para una muerte en ver(sos) b...ala*. Guatemala: Folio 14, 2006/ Guatemala: Ediciones Bizarrias, 2015.
- Valenzuela Rettig, Pilar. “Interdisciplinarietà e interculturalidad en *Metales Pesados* de Yanko González Cangas”. *Acta lit*, 54 (2017): 51–66. Web. 09 de agosto 2018 <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482017000100051>>.
- Valle, José del (ed.). *La lengua, ¿patria común?: ideas e ideologías del español*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- Vanoli, Hernán. “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15 (2009): 161–185.
- Vargas Llosa, Mario. “El jubileo de Carmen Balcells”. *El País*, 20 de agosto 2000. Web. 13 de julio 2018 <https://elpais.com/diario/2000/08/20/opinion/966722409_850215.html>.
- Vila-Sanjuán, Sergio. *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003.
- Villa Gamarra, Pedro Francisco. “Prólogo”. *Catálogo de editoriales independientes del Perú 2014*. Lima: Ministerio de Cultura, 2014.
- Villagrán Ruíz, Luis Pedro. “La búsqueda de la verdad: En busca de Klingsor, de Jorge Volpi”. *esQuisses*, 20 de marzo 2014. Web. 20 de julio 2018 <<http://www.esquisses.net/2014/03/la-busqueda-de-la-verdad-en-busca-de-klingsor-de-jorge-volpi/>>.
- Villoro, Juan. “El optimista en la catástrofe”. *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. Jorge Herralde. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. 13–19.
- Voloshinov, Valentin. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge: Harvard University Press, 1986 [1929].
- Volpi, Jorge. “De parásitos, mutaciones y plagas”. *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de espuma, 2008. 23–37.
- Volpi, Jorge. “El fin de la narrativa latinoamericana”. *Palabra de América*. Roberto Bolaño et alii. Barcelona: Seix Barral, 2004. 206–223.
- Walkowitz, Rebecca. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Warwick Research Collective. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- Yúdice, George. “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina”. *Revista Iberoamericana*, LXVII, 197 (2001): 639–659.
- Zanetti, Nicole. “Los libros del Pez Espiral”. *Paniko*, julio 2016. Web. 08 de agosto 2018 <<http://www.paniko.cl/2016/07/pez-espiral-daniel-madrid/>>.
- Zunini, Patricio. “La aventura de escribir: las novelas de Aira del 2017”. *Infobae*, 11 de diciembre 2017. Web. 24 de julio 2018 <<https://www.infobae.com/grandes-libros/2017/12/11/la-aventura-de-escribir-las-novelas-de-aira-del-2017/>>.

Documentos de archivo

- “Informe de la obra: Los Tadeys (Partes I, II, III y Dossier, 355 págs.). Autor: Osvaldo Lamborghini”. Barcelona: Archivo Osvaldo Lamborghini.

“Osvaldo Lamborghini. Los Tadeys. Mecanoescrito”. Barcelona: Archivo Osvaldo Lamborghini. Herralde, Jorge. “Querida Hannah...” [nota manuscrita dirigida a Hanna Muck adjunta a informes de lectura]. 21 de junio 1993. Barcelona: Archivo Osvaldo Lamborghini.

Strausfeld, Michi. “Gutachten zu: Volpi Escalante, Jorge: En busca de Klingsor”.

18 de mayo 1999. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv Marbach. SU.2010.0002.

Sitios web

Agencia literaria Schavelzon-Graham. 11 de octubre 2018 <<http://www.schavelzongraham.com/es/>>.

Alfaguara. 11 de octubre 2018 <<https://www.megustaleer.com/editoriales/alfaguara/AL>>.

Alianza internacional de editores independientes. 11 de octubre 2018 <<https://www.alliance-editeurs.org/?lang=es>>.

Anagrama. 11 de octubre 2018 <<https://www.anagrama-ed.es/>>.

Ediciones de a Poco. 11 de octubre 2018 <<http://edicionesdeapoco.blogspot.com/>>.

Ediciones Neutrinos. 11 de octubre 2018 <<http://edicionesneutrinos.tumblr.com/>>.

Editorial Economías de guerra. 11 de octubre 2018 <<http://economiasdeguerra.blogspot.com/>>.

Esto no es Berlín. 11 de octubre 2018 <<https://www.estonoesberlin.com/>>.

Fundación Campichuelo. 11 de octubre 2018 <<http://www.fundacioncampichuelo.org/>>.

Gráfica Campichuelo. 11 de octubre 2018 <<http://www.graficacampichuelo.com/>>.

Índole Editores. 11 de octubre 2018 <<https://issuu.com/indoleeditores>>.

Libros del Pez Espiral. 11 de octubre 2018 <<https://www.librosdelpezspiral.cl/>>.

Penguin Random House Grupo Editorial. 11 de octubre 2018 <<https://penguinrandomhousegruopeditorial.com/>>.

Pepitas de calabaza. 11 de octubre 2018 <<http://www.pepitas.net/>>.

Proyecto VOX. 11 de octubre 2018 <http://www.proyectolux.com.ar/libros_papel.html>.

Índice onomástico

- Abreu, Márcia 161, 205
Aira, César 33, 87, 88, 92, 126, 127, 133, 138–141
Alvarado, Carmen Lucía 203, 209
Amara, Luigi 159, 179
Astutti, Adriana 45, 165, 177, 184
Auster, Paul 77, 107
- Balcells, Carmen 22, 43, 55, 56, 58, 72, 80, 99
Barral, Carlos 22, 24, 25, 28, 68, 72, 74, 78–81, 84, 99, 100–114, 119, 124, 150, 206
Barrera Tyszka, Alberto 74, 119
Bencomo, Anadelí 3, 93, 120
Bolaño, Roberto 6, 56, 65, 79, 80, 83, 87–89, 91, 111, 112, 117, 119, 120, 123, 126, 142, 143–146, 148, 149, 208
Bortignon, Martina 212, 214
Botto, Malena 40, 173
Bourdieu, Pierre 18, 19, 23, 25–27, 29, 41, 53, 54, 150, 151, 171, 172, 175, 178, 181, 183, 204, 218
Braun, Rebecca 216, 217
Brouillette, Sarah 18, 53, 85, 86, 135
Bukowski, Charles 106, 107, 111, 126
- Cabrera Infante, Guillermo 79, 80, 106, 108, 196
Cabrera, Néstor 206, 215
Candido, Antonio 85, 86, 88
Caparrós, Martín 111, 112, 118, 209
Carini, Sara 101
Carreño, Juan 210, 212–215
Casanova, Pascale 5, 6, 7, 17, 28, 39, 46, 187, 188, 204
Catelli, Nora 157, 208
Celedón, Matías 192–194
Cheah, Pheng 5
Chitarroni, Luis 29–31, 33, 34, 132, 133
Collins, Randall 77, 99
Contreras, Sandra 45, 165, 177, 184
Cueto, Alonso 74, 112, 119
- Damrosch, David 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 18, 20, 36, 38, 127, 172, 215, 218, 219
Dobry, Edgardo 215
Donoso, José 21, 99
- Echavarría, José Ignacio 28, 172, 181–183
Echeverría, Maurice 200
Eckermann, Johann Peter 3
Einaudi, Giulio 67, 101, 102, 105, 118
Eliot, T. S. 207, 211
Engels, Friedrich 4, 6, 105, 216
English, James 78, 122
Escalante Gonzalbo, Fernando 21, 27, 28, 30, 32, 37, 38, 55, 67, 70, 172
Espósito, Fabio 113, 114, 119
Ette, Ottmar 5, 7
Even-Zohar, Itamar 29
- Farías Becerra, Rafael 162
Fernández Retamar, Roberto 4
Fogwill 127, 186
Fonseca, Carlos 122, 123
- Gallego Cuiñas, Ana 43, 47, 159, 173
García Márquez, Gabriel 22, 29, 51, 72, 77, 84, 99, 112
García Ortega, Adolfo 79, 81
Goethe, Johann Wolfgang von 3, 4, 6, 10, 19, 59
González, Gladys 170
González, Yanko 211, 212
Goytisolo, Luis 99, 103, 107, 108
- Helgesson, Stefan 8, 19, 20
Herralde, Jorge 19, 23, 60, 74, 78, 99–126, 131, 132, 142, 150, 151–153, 173–175, 187
Highsmith, Patricia 106, 107, 111
Hoyos, Héctor 6, 91, 208
- Ishiguro, Kazuo 87, 106, 107
Iwasaki, Fernando 41, 79, 80, 83
- Jakobson, Roman 86
Jeová Franklin de Queiroz 205

- Katchadjian, Pablo 34, 35
 Kerrigan, Antonia 56, 80
- Laguna, Fernanda 160, 162
 Lamborghini, Osvaldo 121, 126–134, 141, 187
 Lara Hernández, José Manuel 31
 Levrero, Mario 52, 88
 Link, Daniel 28
 López Winne, Héctor 173, 175, 176
 Luiselli, Valeria 52, 90, 209
- Mani, B. Venkat 5, 53, 135
 Marling, William 19, 22, 51–53, 59, 64, 65, 77, 79, 107, 135
 Marré, Alejandro 200, 201, 203
 Marx, Karl 3, 4, 6, 15, 22, 25, 105
 Matosso, Glauco 167
 Méndez Salinas, Luis 203, 209
 Moraña, Mabel 6, 7, 9, 19, 36, 85
 Moretti, Franco 3, 5, 6, 7, 18, 36
 Moscardi, Matías 160, 162, 181
 Mufti, Aamir R. 5, 8
 Müller, Gesine 6, 7, 16, 17, 90, 208
- Nettel, Guadalupe 111, 118, 140–143, 146–149
 Neuman, Andrés 42, 90, 112
 Nwaubani, Adaobi Tricia 124
- Oliveros, Matilde 189
 Ovando, Francisco 196, 197, 199
- Padilla, José Ignacio 28, 41, 72, 79, 80, 83, 122, 172, 173, 181–184
 Palmeiro, Cecilia 72, 160, 166, 178
 Parks, Tim 87, 90
 Pauls, Alan 62, 111, 112, 116, 140
 Payeras, Javier 200, 201
 Pedroza, Simón 199–201
 Pitol, Sergio 99, 100, 108, 109, 112, 115, 119
 Pohl, Burkhard 22, 108, 110
 Pombo, Álvaro 107, 111
- Portela, Ena Lucía 88, 89
 Prado, Estuardo 200, 201
- Rabassa, Gregory 22, 60
 Rama, Ángel 22, 24, 25, 31, 43, 46, 174, 203, 206
 Rosendahl Thomsen, Mads 6, 36, 37
 Rosero, Evelio 60, 61, 136, 138, 140
 Rosso, Ezequiel de 93
- Sánchez, Pablo 22, 41, 87
 Sánchez Prado, Ignacio M. 6–8, 31, 32, 52, 72, 100
 Santana, Mario 102, 103
 Sapiro, Gisèle 18, 26, 27
 Sarlo, Beatriz 32, 67
 Schiffrin, André 30, 31, 34, 172
 Siskind, Mariano 6, 7
 Sousa Santos, Boaventura de 11, 12, 38, 217
 Souza Muniz Júnior, José de 176, 177
 Spivak, Gayatri Chakravorty 5, 10, 14
 Strausfeld, Michi 56, 94, 137
 Szpilbarg, Daniela 68, 71, 163, 177, 180, 181
- Tabarovsky, Damián 178, 191
 Thompson, John 20, 37–39, 53, 67, 135
 Tzoc, Manuel 201, 203
- Valle, José del 110
 Vargas Llosa, Mario 22, 43, 72, 84, 85, 89, 90, 94, 99, 100, 108
 Vásquez, Juan Gabriel 42, 89, 90
 Vila-Sanjuán, Sergio 68–70, 75, 100
 Villalobos, Juan Pablo 111, 118, 119
 Volpi, Jorge 79, 80, 83, 84, 91–94, 110, 137, 138
- Walkowitz, Rebecca 60, 61, 107, 136, 144, 145, 149
 Wylie, Andrew 56, 80, 117
- Zambra, Alejandro 112, 117, 119, 120, 208
 Zúñiga, Diego 159, 211

Índice conceptual

- Adriana Hidalgo 177, 207
Agencia Balcells 56
Agencia literaria. *Ver* Agente
Agente 22, 34, 39, 55, 56, 59, 61, 80, 81, 99, 104, 114, 124, 153, 165
Agregado de valor 33, 39, 43, 44, 54, 180, 216. *Ver también* Valor agregado
Alfaguara 30, 41, 42, 67, 68, 71–74, 78, 90, 91, 109–111, 175, 179, 207
Alianza internacional de editores independientes 47, 174
Alquimia Ediciones 179, 191, 192, 211
Anagrama 56, 57, 60, 62, 74, 78, 80, 87, 99–153, 172, 175, 176, 177, 179, 187, 205, 207
Artesanal 44, 45, 152, 153, 158, 162–164, 166, 167, 169, 177, 178, 183, 184, 186, 203
Asia 73, 119, 120
Autogestión 164, 167, 184, 203, 206. *Ver también* Edición autogestionada
Autonomía 24, 31, 35, 46, 142, 150, 170, 171, 174, 176, 178, 189, 204, 206, 218
- Baja proyección de ventas y escasa cobertura territorial 38, 124, 132, 158
Barba de abejas 162, 163, 166
Barcelona 17, 24, 55, 56, 72, 80, 91, 99, 100, 106, 112, 113, 114, 122, 123, 126, 127, 132, 133, 159, 170, 176, 219
Belleza y felicidad 160, 163, 166, 180, 205
Best seller 87, 88, 92, 93, 95
Boom 21, 22, 24, 28, 31, 32, 43, 72, 80, 81, 84, 91, 95, 99, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 113, 208
- Caída del Muro 3, 9, 21, 109, 113, 172
Campo literario 19, 21, 22, 23, 25–27, 29, 31, 35, 41, 45, 70, 71, 100, 114, 135, 172, 181
Capitalismo 13, 21, 22, 23, 31, 44, 65, 75, 160, 183
Capital simbólico 35, 46, 47, 106, 111, 114, 150
Capital social 77, 119
Cartoneras 72, 160, 163, 180, 189
- Casa Bizarra 199, 203
Casanovas & Lynch 56, 80
Catálogo 23, 33, 45, 58, 61, 64, 87, 100, 101, 107, 108, 110, 111, 112, 115, 118–123, 125, 126, 140–142, 149, 151, 158, 167, 170, 171, 175–177, 183, 186, 192, 205, 209
China 26, 68, 73, 114, 119. *Ver también* Chino
Chino 73, 79, 115
Circulación 11–13, 18, 20–22, 24, 27, 29, 31–33, 36–41, 44–47, 51, 53–56, 58, 61, 64, 65, 72, 78, 82, 86, 91, 95, 100, 103, 110, 111, 113, 119–122, 125, 128, 131, 135, 136, 138–141, 148–150, 153, 157, 163, 167, 168, 171–173, 181–184, 189, 194–196, 204, 205, 207, 208, 215–219
Close reading 18, 36, 135
Compactos 107, 111, 112, 126
Comunicabilidad 89, 129. *Ver también* Comunicativa
Comunicativa 86, 91, 95, 131, 149
Condiciones materiales 3, 5, 11, 23, 38, 51, 157, 165, 169, 170, 188, 205, 218, 219
Cordel 160, 161, 204
Cosmopolita 9, 15, 46, 83, 84, 86, 95, 219
Cosmopolitismo 72, 83, 84–86, 88, 91. *Ver también* Cosmopolita
- Das Kapital 167, 168, 210
Derechos de autor 18, 40, 54, 58, 59, 105
Derechos de traducción 21, 40, 59, 94, 95, 114, 115, 137, 149
Desterritorialización del prestigio 122
Desterritorialization of prestige 78. *Ver también* Desterritorialización del prestigio
Distant reading 18, 36, 135
Distribuidora 40, 100, 121, 122, 172, 182
- Economías de guerra 158, 165, 169, 175
Edición autogestionada 162, 163
Ediciones Bizarras 180, 201
Ediciones de a Poco 168
Editorial Anagrama 60, 62, 99, 115, 122, 125. *Ver también* Anagrama

- Editoriales interdependientes 181
- Editorial Popular de China 73, 114, 119
- Editorial X 200, 203, 205
- Einaudi 67, 101, 102, 105, 118
- Emecé 24, 25, 34, 67, 68, 139
- Esto no es Berlín 175
- Exotismo 85, 86, 89, 91
- Feltrinelli 105, 115, 116–118, 150–152
- Feria de Frankfurt 19, 153, 179
- Feria del libro de Frankfurt 19, 39, 57. *Ver también* Feria de Frankfurt
- Gatekeepers* 19, 51, 52, 57, 65, 72, 73, 77, 107, 135, 138
- Género literario 212
- Globalización 5, 10, 11, 13, 16, 18, 37, 78, 129, 146, 148, 149, 157, 174, 181, 208
- Grupo Bertelsmann 25, 29, 68, 71, 94, 114, 119
- Grupo Planeta 31, 68, 70, 80, 84, 114, 150, 152
- Heteronomía 150, 218
- Idealismo 13, 188, 216. *Ver también* Idealista
- Idealista 14, 217
- Índole Editores 167
- Industria cultural 12, 27, 32, 34, 43, 66, 68, 81, 90, 110, 152, 157, 158, 161, 166, 172, 175, 179, 180, 182, 184, 186, 204, 206
- Informe de lectura 61, 94, 137
- Interaction rituals* 77. *Ver también* Rituales de interacción
- Inubicalistas 163, 179, 180, 184
- ISBN 160, 169, 171, 178–180, 183, 184, 201, 219
- Joaquín Mortiz 24, 25, 67, 68, 73
- Libros del Pez Espiral 195
- Líteral* 131–133, 152, 187
- Literatura mundial 3–23, 29, 33, 36–38, 40, 42, 46, 48, 51–66, 69, 72, 77–80, 86, 88, 90, 92, 93, 95, 100, 103, 104, 107, 112, 113, 118, 120–122, 125, 128–130, 135, 136, 139, 140, 142, 148, 149, 153, 159, 165, 167, 170, 171, 183, 187, 188, 195, 203, 205, 207, 208, 212, 215–218. *Ver también* *Weltliteratur*
- Literatura pluriversal 48, 74, 183
- Lógica 11, 13, 14, 16, 19, 22–34, 36–43, 46, 54, 58, 66, 67, 70, 71, 72, 88, 105, 110, 122, 124, 129, 153, 162–164, 166, 167, 170, 172–174, 179, 180, 182–184, 188, 195, 204, 218
- Materialismo. *Ver* Materialista
- Materialista 14
- Mediación 16, 18, 19, 20, 33, 34, 39, 41, 42, 45, 55, 57, 58, 113, 135, 137, 146, 149, 160, 166, 167, 170, 180, 207, 208, 212, 215–217. *Ver también* Mediadores
- Mediadores 16–20, 41, 43, 45, 46, 53, 165
- Meridiano 17, 106, 113
- Narrativas hispánicas 62, 106–109, 111, 112, 117, 130, 142
- Neutrinos 163, 168, 180, 205
- Novela 21, 22, 28, 52, 60, 70, 73, 74, 78, 81, 83, 84, 87, 88, 90, 91–95, 99, 102, 103, 107–110, 115, 118–120, 123, 128, 130, 132, 133, 137, 138, 142, 145, 146, 148, 153, 165, 169, 172, 186, 199, 205–208, 217
- Panhispánico 100, 126
- Panhispanismo. *Ver* Panhispánico; Panhispanista
- Panhispanista 73, 106, 107, 109, 133
- Panorama de narrativas 106, 107, 111, 112
- Pauta de traductibilidad 86, 89, 90, 91, 93, 128, 131, 142, 149, 187, 207, 217
- Pepitas de calabaza 158
- Perro de puerto 164, 169, 180, 205
- Polarización 173, 174, 181
- Polo autónomo 27, 172, 188, 210. *Ver también* Autonomía
- Polo heterónimo 54, 150, 170, 175, 181, 183, 218. *Ver también* Heteronomía
- Potencial de ventas 33, 34, 55, 86, 88, 207

- Premio Biblioteca Breve 78, 91, 92, 94, 95, 100, 102, 107, 108, 110, 137
- Premio Formentor 103
- Premio Herralde de Novela 60, 99, 107–109, 118
- Pre-Textos 177, 207
- Profesional 43, 45, 54, 57, 65, 71, 101, 125, 133, 152, 153, 159, 165, 166, 174–176, 178, 180, 182, 186, 205
- Random House 29, 30, 41, 64, 67, 68, 70, 71, 74, 78, 111, 134, 158, 159, 180, 192, 193, 207
- Realismo mágico 65, 82, 84, 87, 90
- Recepción 12, 14, 18, 20, 21, 25, 36, 37, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 85, 121, 122, 127, 135–139, 146–149, 216, 219
- Rituales de interacción 77, 78
- Schavelzon y Graham 56, 80, 118
- Scout 18, 33, 34, 39, 45, 55–57, 165, 207
- Seix Barral 22, 24, 25, 68, 78–81, 84, 100, 102, 104, 108–111, 113, 114, 150, 206, 207
- Sociología de las ausencias 12, 38, 48
- Sudamericana 24, 25, 28–30, 33, 67, 73, 133, 134
- Suhrkamp 56, 94, 117, 118, 137
- Sur global 6
- Traducción 3, 13, 15, 21, 33, 39, 40, 42, 45, 58, 59, 60, 61, 65, 70, 73, 74, 86, 89, 91, 93, 94, 95, 103, 111, 114–119, 134, 136–139, 142, 149, 153, 195, 207, 211–213, 215, 218. *Ver también* Traductor
- Traductor 22, 39, 60, 61, 91, 120, 162, 163, 211, 216
- Traficantes de sueños 72, 176, 180, 182
- Transatlántico 147
- Translocal 17, 181, 204
- Transparencia 61, 91, 92, 101, 129, 131, 149, 211, 217
- Tumbona 72, 159, 163, 176, 180
- Valor agregado 48, 54, 136
- Valor literario 24, 28, 30, 31, 33, 34, 41, 45, 46, 56, 121, 123, 125, 127, 206, 208
- Valor simbólico 69, 93, 107, 123, 140, 163, 181
- Visor 207
- Vox 119, 169, 177, 209
- Wagenbach 105, 115, 116, 118
- Weltliteratur* 3, 5, 6, 7, 15

