

DE GRUYTER

Ana Gallego Cuiñas

CULTURA LITERARIA Y POLÍTICAS DE MERCADO

EDITORIALES, FERIAS Y FESTIVALES



Ana Gallego Cuiñas

Cultura literaria y políticas de mercado

Ana Gallego Cuiñas

Cultura literaria y políticas de mercado



Editoriales, ferias y festivales

DE GRUYTER

Esta publicación es resultado del Proyecto I+D+i “LETRAL. Políticas de lo común en las literaturas del siglo 21. Estéticas disidentes y circulaciones alternativas” (Ref. PID2019-110238GB-I00) financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033.



ISBN 978-3-11-076507-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-076509-0
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-076514-4
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110765090>



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

Library of Congress Control Number: 2022936319

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>.

© 2022 Ana Gallego Cuiñas, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published with open access at www.degruyter.com.

Cover image: © PerroRaro Graphic Design
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

*Para Javi y Lucía,
que me han enseñado que el tiempo es amor.*

Índice

Introducción — 3

Capítulo I

Cultura literaria, cultura del libro y cultura del escritor — 9

- 1 Hacia una nueva sociología de la literatura: la crítica literaria del valor — 14
- 2 La cultura literaria en el siglo XXI — 21
- 2.1 De la ciudad letrada a la comunidad letrada — 28
- 2.2 Industrias creativas, trabajo (in)material y ciudades literarias — 34
- 3 Cultura del libro y mercado editorial — 40
- 4 Cultura del escritor y oficio literario — 54

Capítulo II

Teoría y práctica de la edición independiente — 69

- 5 Políticas y valores de la edición independiente — 73
- 6 Análisis comparativo de la edición independiente en Latinoamérica y España — 80
- 6.1 El concepto de independiente en las editoriales iberoamericanas — 85
- 6.2 Políticas de bibliodiversidad — 92
- 6.3 Políticas de igualdad — 131
- 6.4 Políticas de inclusión — 145
- 6.5 Políticas de sostenibilidad — 151

Capítulo III

El *boom* de las ferias del libro y de los festivales literarios — 175

- 7 Políticas y valores de ferias y festivales — 180
- 8 Las ferias del libro — 194
- 8.1 Estudios de caso: FIL Guadalajara, FED de Buenos Aires, Furia del Libro de Santiago, FLIA de Bogotá y ANTIFIL de Lima — 198
- 8.1.1 Ferias globales: la FIL Guadalajara — 199
- 8.1.2 Ferias locales: Feria de Editores (FED), La Furia del Libro y ANTIFIL — 211
- 8.1.3 Ferias comunales: la FLIA de Bogotá — 226
- 8.2 Ferias globales, locales y comunales: una comparativa — 231
- 9 Los festivales literarios — 241

9.1	Estudios de caso: Hay Festival de Cartagena de Indias, Filba Internacional de Buenos Aires, Festival Eñe de Madrid, Festival Lit & Luz y Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas —	244
9.1.1	Festivales globales: el Hay Festival de Cartagena de Indias —	245
9.1.2	Festivales locales: Filba Internacional, EÑE y Lit & Luz —	255
9.1.3	Festivales comunales: Festival Diversidad Sexual de Zacatecas —	278
9.2	Festivales globales, locales y comunales: una comparativa —	283
	Conclusiones —	297

Todo en la vida, hasta la práctica de la autopsia,
termina por producir algún efecto.

Oswaldo Lamborghini. *Tadeys*.

las ideas artísticas, lo había comprobado por experiencia,
tenían una vida muy precaria, eran muy frágiles. Puestas en práctica,
podían demostrar que no eran tan buenas como parecían
cuando eran solo ideas. O bien, aunque resultaran buenas y fecundas,
se agotaban y desvanecían en la obra a la que daban origen,
y en el campo de las ideas eran reemplazadas por otras nuevas,
que siempre parecían mucho mejores.

César Aira. *Festival*.

Las ferias del libro eran el lugar preciso donde el chaval
que fui juntaba en un solo cuerpo esas dos criaturas que la enseñanza
trataba de separar como si fuesen enemigas: vida en las plazas
donde se repartían las casetas y literatura en los mundos
a los que daban esas puertas cerradas que eran los libros.

Juan Bonilla. *La novela del buscador de libros*.

En vez de retornar a mi hotel me dejo llevar por el grupo
que no para de hablar de editoriales y de concursos literarios.
Termino en la habitación de Horacio Fiebelkorn
pasando porros a poetas rosarinos.

Frank Báez. *La trilogía de los festivales*.

El escritor es un obrero más, es un productor más;
La diferencia es que su producto es significativo escrito, discursivo.

Josefina Ludmer. *Clases 1985*.

Hoy viajan los escritores, pero no los libros.

Ricardo Piglia. Entrevista.

En lugar de presentar sus esculturas e instalaciones,
un artista proyecta un video que documentan su realización.
La pantalla mide lo mismo que las obras filmadas.

Édouard Levé. *Obras*.

Introducción

El título de este libro podría pasar perfectamente por un homenaje al escritor argentino César Aira, cuya obra es todo un símbolo del impacto de las políticas de mercado en la cultura literaria. Cualquier reflexión que podamos hacer sobre el funcionamiento actual de la literatura, de la figura del escritor, de los mediadores literarios y del objeto libro está no solo *performatizada* –dramatizada o parodiada– en varias novelas airianas, sino en sus distintas formas de hacerse públicas. Textos de ficción como *El congreso de literatura* (1997), *Varamo* (2002), *El mago* (2002), *La princesa Primavera* (2003), *Cumpleaños* (2004), *La vida nueva* (2007), *Festival* (2010) o *Prins* (2018) son auténticos ensayos críticos sobre el trabajo del escritor y sobre los modos de producción y circulación de la literatura latinoamericana. La poética de Aira se convierte así en la mejor refutación de la idea de la excepcionalidad (económica) de la literatura, de la mitología romántica del *genio creador* y de la *autenticidad* de la obra de arte. Un escritor no es quien escribe un texto sino quien publica un libro, dado que sin la figura de autor no hay comercio literario. De alguna manera, es como si Aira hubiera exasperado la célebre máxima de Osvaldo Lamborghini, que él mismo ha repetido como un mantra: “primero publicar, luego escribir”, a la que añade otras tres consignas: la escritura diaria, la improvisación y la no-corrección.¹ Incluso podríamos afirmar que el campo literario latinoamericano, dominado por un *hombre de genio* llamado César Aira, produce, antes que obras, escritores y libros. Afinando un poco más, hasta podríamos conjeturar que si Bourdieu hubiera escrito sus *Reglas del arte* en el siglo XXI habría elegido a Aira, no a Flaubert, para demostrarnos cómo la ficción devela las estructuras (económicas) de la realidad (literaria).

Sin embargo, paradójicamente, el escritor Aira está (casi) borrado de la arena pública, mientras sus centenares de libros editados “a la japonesa”, es decir, como si la superproducción fuese una forma de presionar o boicotear a la industria editorial saturándola, ocupan todo tipo de géneros y *procedimientos* en sellos pequeños, medianos y grandes.² Esto ha provocado, por un lado, un

¹ El trabajo literario de Aira ha sido comparado con los modos de producción autogestivos de las editoriales independientes, con las que el autor ha mantenido siempre una relación especial (Beatriz Viterbo, Mansalva, etc.): “It tends toward being a unique object –a singular, contingent one- if only because the are few objects identical to it (for prints runs are small). Aira’s artisanal aesthetics thus semmes to approximate a limite case of these small publishing projects” (Epplin 2014, 49).

² Esto es lo interesante de la obra de Aira, que reproduce en la escena literaria los modos de producción de la economía capitalista (acumulación, deseabilidad, fetichismo de la mercan-

efecto de coleccionismo mitómano –“¿cuántos Airas tienes?” es una pregunta recurrente entre sus lectores– que encarece determinados relatos y rechaza la demanda museificante de la *obra completa*, cerrada, última.³ Por otro lado, el fetiche Aira, su imagen y sus historias, también se (re)producen en una miríada de otros textos –de autores argentinos, latinoamericanos y españoles– como si se tratase del mismísimo *aleph* de todas las economías de la literatura. Un Aira *ausente* y fuera de sí, simultáneo y expandido, *actuando* a la manera de la *cultura literaria* de nuestro tiempo. Una poética en extremo *presente*, recursiva y contingente, que muestra el mundo literario por dentro como acto de resistencia⁴ de un escritor latinoamericano, que es todos los escritores y ninguno a la vez, frente al mercado global.

Con este reflejo de Aira en el espejo, *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales* lleva a cabo una investigación sobre el modo en que las actuales políticas de mercado actúan y afectan a las estéticas, imaginarios y economías de la literatura en lengua castellana. Para ello, parto de una nueva sociología de la literatura que comprende tanto al objeto literario como a sus mediadores. Es innegable que las producciones artísticas están siendo reemplazadas por los sistemas de intermediación que tasan y legitiman el valor económico y simbólico de la literatura. Su proliferación en las dos últimas décadas es evidente, a tenor de la necesidad de reducir la incertidumbre del valor –de repartir riesgos y beneficios– (Roueff y Sofio 2013, 4–7) derivada de la democratización en la prescripción del gusto y de la pérdida de legitimidad de los prístinos agentes de valoración: la academia, los premios, la prensa cultural, las revistas, etc. Es cierto que tampoco existía antes una convención clara para evaluar la calidad de una obra –más allá de la contingencia de determinadas corrientes estéticas y pedagogías nacionales–, pero la pérdida de crédito de los mencionados *aparatos ideológicos* del campo literario y el adelgazamiento de la hegemonía de la literatura en la es-

cía, valor de cambio, etc.). Sorprendentemente esto provoca un efecto de bibliodiversidad, ya que la enorme cantidad de publicaciones hace frente a la acción oligopólica de los grandes grupos, en aras de una cultura literaria más democrática, que cuestiona la presunción del escritor como especialista o profesional. Además, esta actitud pone en entredicho el papel de los mediadores del mercado global: editores (el futuro para Aira está en la autoedición), agentes literarios, críticos, directores de festivales, etc. El fin último es un mercado sin intermediarios entre autor y lector.

3 Este gesto vanguardista en favor de la experimentación y en contra del trabajo acabado, perfecto, también puede ser leído como resistencia a los modos capitalistas de consumo de la literatura, que tienden a borrar los medios y técnicas de producción.

4 No se trata de la resistencia a la comercialización de la obra, obviamente, sino a la prevalencia de determinados valores literarios en el mercado global (la trama frente al procedimiento, el consumo de la figura de escritor frente al libro, etc.).

fera pública ha favorecido la construcción de un territorio profesional que, como toda labor creativa en el siglo XXI, deviene hipermediado y precarizado. Las instancias de mediación de lo literario (de su objeto y su sujeto) se han profesionalizado y multiplicado tanto (editoriales, agentes literarios, *scouts*, traductores, ferias, festivales, listas, premios, etc.) que habríamos de ensayar una suerte de sistematización, operativa y clarificadora, de las funciones que realizan y que distinguen a unos agentes y a otros. Así, presento la siguiente tipología, tentativa, de *gatekeepers*⁵ de la literatura actual:

- i) exploradores (*scouts*)
- ii) tasadores (editores)
- iii) negociadores (agentes literarios)
- iv) conseguidores (ferias profesionales)
- v) legitimadores y/o relacionadores (festivales)
- vi) profesionalizantes (másteres, talleres, residencias)
- vii) consagradores (traducciones, premios, listas)

En concreto, me voy a centrar en tres de los mediadores más importantes hoy – editoriales independientes, ferias y festivales– y en la forma en que se disputan el control y co-producción del trabajo del escritor, del texto literario y de su espectáculo, en los distintos mercados. Esto deviene en una suerte de *repartición de lo material* –jugando con el concepto de Rancière– que visibiliza (produce), hace legible (distribuye) y legitima (consagra) determinados valores en función de un *reparto de lo sensible* que significa la naturaleza, ontológica y epistémica, de la literatura en lengua castellana del siglo XXI. Entonces, desde un enfoque materialista, abordo la forma en que la literatura es producida socialmente, como una categoría cultural pública y como un producto, o espacio, material. La crítica literaria materialista en el ámbito iberoamericano se ha prodigado en los últimos tiempos en la historia del libro (De Diego; Espósito), el mercado editorial (Botto; Manzoni; Szpilbarg y Saferstein; Vanoli; Epplin; Fernández; Gallego Cuiñas; Guerrero; Müller), las ferias (Villarino; Bosshard y García Naharro), los premios (Moreno), las traducciones (Roig-Sanz y Meylaerts) y los agentes literarios (Locane; García Naharro).⁶ Mi propuesta va en esta línea de atención de la crítica literaria a *nuevos horizontes sociológicos*, pero además planteo la necesidad de llevar a cabo una ponderación teórica de los modos de lectura de este tipo de fenómenos. La pregunta sería: ¿cómo podemos habilitar, y habitar, desde la crí-

5 Sobre el concepto de *gatekeeper*, que entiendo como dispositivo, véase mi libro *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019).

6 Otros fenómenos han tenido atención escasa: festivales, talleres literarios, másteres de escritura creativa y residencias de escritores, entre otros.

tica literaria estas zonas? La mayoría de estudios que encontramos sobre estos temas, en lengua inglesa o francesa, tienen un punto de partida preeminente sociológico, centrados en las ventas, las audiencias y en modelos empíricos de trabajo de campo, con datos extraídos de la observación participante, encuestas y/o entrevistas a editores/organizadores y lectores/asistentes (Sapiro 2016; Weber 2018). Llama la atención que no se traten mediadores como la edición, la feria o el festival “por su contribución a la democratización cultural, la diversidad cultural o el debate democrático más que por su papel en el proceso de reconocimiento y de legitimación de las obras y los creadores” (Sapiro 2016, 122). No hay que olvidar que en los últimos años la gran industria del libro también se ha involucrado en el desarrollo y patrocinio de festivales y ferias (Hay de Cartagena, FIL Guadalajara, Filba Internacional o Festival Eñe) porque, sin duda, cumplen con una función legitimadora de reconocimiento y atesoramiento de capital simbólico y económico que beneficia a escritores y editores. Además, los grandes conglomerados funcionan así, copando todos los espacios de mediación, como hicieron en los noventa con los suplementos culturales y ahora con los másteres de escritura y crítica cultural (v.g., Planeta en España).

Esta investigación supone pues el primer análisis de conjunto de los *acontecimientos* –en el sentido que le da Badiou a este concepto– que han marcado la *cultura literaria* en la esfera pública iberoamericana del siglo XXI. Estas *fuerzas de mediación* participan, de una u otra manera, en la mundialización del libro, de la cultura literaria y de los escritores, habida cuenta de que las editoriales controlan los modos de producción (son tasadoras), las ferias la distribución o circulación (son seguidoras) y los festivales la recepción: la legitimidad y la legibilidad (son legitimadores). A la manera de las publicaciones periódicas del XIX o las revistas de la Vanguardia histórica, estos tres agentes simbolizan el estado de nuestras literaturas y los usos de sus representaciones en la esfera pública (Frow 1995, 47). Por ello, se han convertido en auténticos co-productores de lo literario y en mediadores privilegiados de la formación del gusto a través de determinadas políticas del mercado que hay que desentrañar. En otras palabras, voy a abordar, a partir de una muestra amplia de editoriales independientes y de estudios de caso de festivales y ferias, el modo en que se comportan los principales mediadores del mercado de la literatura en España y en América Latina hoy.

La metodología que he utilizado es de corte interdisciplinar y se asienta en lo que denomino *crítica literaria del valor*. Para el análisis cualitativo me he basado en distintos enfoques teóricos: la teoría crítica, la sociología de la literatura, los estudios culturales, el análisis comparado y el *close reading*, como parte de lo que he llamado: *crítica literaria del valor*. En cuanto al análisis cuantitativo, de campo o sociológico, me he valido de encuestas y métodos estadísticos. He procurado que la exposición de datos obtenidos, además de rigurosa, sea lo más sencilla y legible

para el/la lector/a. En el caso de las editoriales independientes he conseguido una muestra confiable, amplia y no probabilística, de 349 editoriales, cuyo margen de error o desviación típica es de 5. Para la selección de la muestra se han confeccionado varias encuestas con preguntas simples, de múltiple elección, de respuesta individual, larga, etc. Con todo, podemos afirmar que los datos son de alta calidad: *High Quality Data*. Para las ferias y festivales, he decidido hacer una muestra selectiva –discrecional– en virtud de una representación plural de los distintos tipos (globales/locales/comunales) y de los diferentes campos culturales: Argentina, Chile, Chicago, Colombia, España, México y Perú. A través del análisis de 5 casos de festivales literarios y de 5 casos de ferias del libro he intentado no solo describir sino pensar desde la teoría el papel que desempeñan estos eventos como promotores de la función social de la *cultura literaria* y como (co)(re)productores de ciertas políticas literarias y de mercado. Estas variables críticas se han extraído a partir de los casos, de tal manera que el marco crítico de esta investigación se ha constituido de la práctica a la teoría –como una suerte de teoría de los casos– y no al contrario.

Por último, quisiera precisar que el primer capítulo de este libro opera como la caja de herramientas de Wittgenstein, la máquina de lectura de Piglia o las verdades de Brecht, ya que ofrece instrumentos heterogéneos para el estudio crítico que sirve de paraguas a los capítulos, segundo y tercero, sobre los modos de producción y circulación en el mercado literario capitalista y globalizado. Ahí además se aportan tres categorías propias de análisis: la *crítica literaria del valor* como método de análisis, la definición de *cultura literaria* en el siglo XXI y el desplazamiento de la ciudad letrada a la *comunidad letrada*. El ejercicio de la crítica, como el de la literatura, también es radicalmente histórico y contingente, por eso mi intención no es cerrar puertas sino abrir ventanas a la reflexión sobre los nuevos objetos que se están construyendo en nuestra disciplina, a contraluz de la tradición latinoamericana de pensamiento sobre la relación entre literatura y sociedad.

Bibliografía

- Badiou, Alan. 2009. *L' Hypothèse communiste*. París: Lignes.
- Bosshard, Marco Thomas y Fernando García Naharro, eds. 2019. *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Madrid: Iberoamericana.
- Botto, Malena. 2006. La concentración y la polarización de la industria editorial. En *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*, dir. José Luis de Diego, 209–240. Buenos Aires: FCE.
- De Diego, José Luis. 2015. *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.

- Epplin, Craig. 2014. *Late Book Culture in Argentina*. New York/London: Bloomsbury.
- Espósito Fabio, coord. 2018. Historia del libro y la edición en América Latina (siglo XX): mercado y valor. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 15: 128–178.
- Fernández, Pura. 2019. ¿Una empresa de mujeres? Editoras iberoamericanas contemporáneas. *Lectora* 25: 11–39.
- Frow, John. 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon.
- Gallego Cuiñas. 2019. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang.
- García-Naharro, Fernando. 2020. Agentes: el triunfo del intermediario. Genealogía de un oficio. En *World Editors, Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, eds. Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller, 245–262. Berlín: De Gruyter.
- Guerrero, Gustavo. 2018. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Locane, Jorge J. 2017. La mediación oculta: los agentes literarios en la producción de literatura ‘latinoamericana’ en Europa. *Iberoromania* 85: 33–57.
- Manzoni, Celina. 2001. ¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales? *Revista Iberoamericana* 197: 781–793.
- Moreno, Vincent. 2014. Presencia y funciones de los premios literarios en el campo literario transatlántico desde 1940. *Ínsula* 814: 24–27.
- Roig-Sanz, Diana y Reine Meylaerts, eds. 2018. *Literary Translation and Cultural Mediators in “Peripheral” Cultures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Roueff, Olivier y Séverine Sofio. 2013. Intermédiaires culturels et mobilisations dans le mondes de l’art. *La Dévouverte*, 243: 3–7.
- Sapiro, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.
- Szpilbarg Daniela y Ezequiel A. Saferstein. 2012. El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998–2010. *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* 1: 464–483.
- Vanoli, Hernán. 2015. Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP* 15: 161–185.
- Villarino Pardo, Carmen. 2018. Las ferias internacionales del libro y la condición de invitado de honor: ¿Un escaparate (también) para la promoción de la lectura en el exterior? *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 55: 161–176.
- Weber, Millicent. 2018. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Capítulo I

Cultura literaria, cultura del libro y cultura del escritor

The forces of literary production consist in material technologies on the one hand (printing, paper manufacture, and so on), cultural form on the other (the novel, the newspaper). The relations of production are constituted by the social relations between publishers, writers and readers (and various intermediary “gatekeepers”). In each case, our main focus will fall on the distinctive features of contemporary cultural production itself.

Andrew Milner.

Me parece ejemplar como visión de la literatura engranada en la cultura, y de la cultura como visión orgánica de la sociedad. Pocas veces he visto una solución tan fuerte y armoniosa para este difícil problema, que es ver la sociedad desde el ángulo de la literatura y la literatura desde el ángulo de la sociedad, sin paralelismo mecánico, pero de un modo orgánico y vivo.

Antonio Cándido.

No es difícil imaginar por qué empiezo este primer capítulo con una cita de Andrew Milner en la que se afirma que la producción literaria está determinada por las relaciones sociales del capitalismo. A la que sigue otra cita de Antonio Cándido, en su correspondencia con Ángel Rama (2015), donde se apela al valor, y a la problemática, de la dialéctica entre *literatura* y *sociedad* en América Latina.¹ Ambas declaraciones habrían de parecer obvias, pero en la tercera década del siglo XXI se han convertido en una toma de posición política marginal en el campo de la crítica literaria. ¿A qué me refiero? En el último cuarto de siglo los enfoques dominantes en el ámbito latinoamericanista han sido, como bien señala Poblete (2018), los estudios culturales, poscoloniales, feministas, afectivos, de la memoria, del cuerpo, poshegemónicos, *queer*, etc., a lo que deberíamos sumar la sempiterna “lectura de cerca”² de los textos, de base hermenéutica y/o narratológica. El estudio sociológico de la literatura, que fue prevalente en la dé-

1 Esa fórmula sintagmática, que enfatiza el carácter dialógico y dialéctico de ambos términos frente al más limitante de ‘sociología de la literatura’, tendrá mucho predicamento en Latinoamérica en las décadas de los sesenta y setenta, reproducida en la revista homónima que edita Ricardo Piglia, en el libro de Antonio Cándido, en la recopilación de artículos de Altamirano y Sarlo, etc.

2 Aludo al concepto de *close reading* que promovieron, primero, I. A. Richards en 1929 y luego W. Empson en 1930.

cada de los sesenta y setenta en América Latina, apenas ocupa hoy entre 1% y el 2% de las publicaciones académicas sobre literatura en lengua castellana.³ La pregunta entonces se precipita: ¿a qué se debe esta falta de interés por la literatura como hecho social y como producto material en el siglo XXI?

Lo primero que hay que tener en cuenta es que, en nuestro campo, la idea hegemónica de lo literario continúa siendo de corte romántico, adorniano⁴ podríamos llamarlo, dado que se pondera la autonomía estética del texto alejada

3 Este dato lo extraigo de un análisis cuantitativo que he llevado a cabo sobre el número de publicaciones, en inglés y en español, que contiene la base de datos más importante de literatura del mundo, MLA (Modern Language Association International Bibliography) en los últimos 10 años (2012–2021), que incluyen los términos: ‘sociología + literatura’, ‘literatura + sociedad o mercado o mercado literario o mercado editorial’. En total, existen 7991 publicaciones en lengua castellana en este periodo, entre artículos, capítulos de libro y libros de literatura, de las cuales solo 44 artículos contienen estos términos (uno u otro), 25 capítulos de libro y 5 libros. Se observa en este estudio que es a partir de 2015 cuando se empieza a publicar más sobre estos temas. En cuanto a las producciones en inglés, los datos son los mismos (1% del total: 241376 artículos, capítulos de libro y libros), aunque el auge en estos estudios se da antes: entre 2012 y 2016. Asimismo, he analizado el catálogo de WorldCat en la última década, donde vemos que, de las 110229 publicaciones en lengua castellana que hay recogidas, el porcentaje que representan las publicaciones sobre literatura y sociología es el 1% (1454), y el de las publicaciones sobre mercado literario y/o mercado editorial es el 2% (2343). En este catálogo ocurre lo mismo que en MLA: a partir de 2015 hay un ascenso en el número de publicaciones, más relacionadas con estudios de mercado. Aun así no se supera el 2% del total de publicaciones en lengua castellana sobre literatura. En cuanto a las cifras en lengua inglesa, vemos un aumento en el número de monografías con este enfoque: de los 2380563 artículos y libros, el 3% (61653) son de la temática de sociología de la literatura y el 5% (127209) de mercado literario/editorial. En conclusión, la presencia objetiva –cuantitativa– de investigaciones centradas en la sociología de la literatura y en el mercado literario en la última década es eminentemente marginal en nuestro campo de estudio. Otra cuestión sería plantearse cuál es el capital simbólico de los autores que firman estos estudios, que podría hacer más visible este tipo de enfoques.

4 Me refiero tanto a las célebres apreciaciones negativas de Adorno sobre la cultura industrial de mediados del siglo XX, como a las más recientes del artista y ensayista Dave Beech (2017), que defiende el excepcionalismo económico del Arte en virtud de la especialidad en esta vocación y el interés del artista en su oficio más allá de lo económico. Aunque no significa estrictamente una defensa de la idea de autonomía del arte ni apelar a una visión romántica del artista, para Beech el mecanismo del mercado no es el único que funciona en el mundo del Arte (Beech 2017, 3). Coincido en que hay producciones artísticas que no corresponden con los modos de producción capitalistas y que están más relacionadas con la producción pre-capitalista, pero ¿eso significa estar fuera del mercado? La excepcionalidad del arte es un fenómeno económico porque el arte es económico, por encima de la problemática –no tan excepcional porque también sucede en otros oficios creativos y deportivos– de la falta de regulación en la tasación del valor de trabajo artístico.

de los principios del comercio.⁵ Como apunta Ignacio Sánchez Prado, en los estudios literarios pervive el axioma de que el “valor cultural” se arma “a contrapelo del valor económico” (2015, 18) y de que la especificidad de la literatura no está vinculada al mercado⁶ sino al hecho estético. Sin embargo, entender la literatura *también* como una mercancía implica reconocer que el objeto literario es un hecho social y económico, es decir, un producto –estético– que está signado por la ideología y por el consumo de una élite (la que sabe leer y escribir / la que tiene tiempo para leer y escribir), así como por el acceso desigual a la lectura y a los medios de publicación (Brouillette 2016, 104). A esto hay que añadir *otras* desigualdades que influyen en la “visibilidad, legibilidad y materialidad” (Gallego Cuiñas 2021) de las literaturas en lengua castellana hoy:

- i) las condiciones materiales del escritor que hacen posible el trabajo literario;
- ii) las nuevas formas sociales de mediación o *gatekeeping* (redes sociales, editoriales, ferias, festivales, talleres, másteres, revistas, agentes, etc.) que han ido ocupando lugares estratégicos para la construcción –o co-producción– de valor literario (Gallego Cuiñas y Locane, 2022);
- iii) las invisibilidades de ciertas etnias, subjetividades disidentes, lenguas, géneros, subgéneros y estéticas en el mercado global.

Bajo este paradigma, la literatura es considerada como un producto cultural que funciona socialmente desde la lógica capitalista (Throsby; Yúdice), como un dispositivo de acumulación y desigualdad que debemos develar en cada época. Esta postura crítica –asociada al pensamiento marxista– se inserta directamente en el debate que ha generado y sigue generando la relación entre *literatura y valor* (Gallego Cuiñas 2014a; 2019b) en Europa y América, que puede ser abordada tanto desde la crítica literaria como desde la sociología de la literatura.

En el caso de América Latina, será Ángel Rama la figura que signifique esta tradición crítica con su célebre artículo “El *boom* en perspectiva” (1985). Aquí Rama pone de manifiesto la diferencia entre la temporalidad de la estética y la del mercado, así como la problemática de “la homogeneización de una suerte

5 Esto sobre todo sucede en el ámbito de la poesía, donde de algún modo se confunde precariedad –la exclusión del mercado de masas– con autonomía. Pero, por supuesto, el objeto poético es una mercancía –“todo interlocutor es un mercado”, Libertella *dixit*– consumida por una élite –no necesariamente económica– especializada y fiel que cuenta con una miríada de circuitos de producción y circulación a pequeña escala, como demuestra su presencia en ferias y festivales.

6 Aunque la crítica marxista, por supuesto, considera la literatura como un discurso social y como una producción ideológica.

de producciones literarias latinoamericanas, de distintas densidades históricas y sociales, en una sola mercancía cultural” (Sánchez Prado 2015, 17). Aunque esta afirmación no pueda sostenerse en el presente, debido a la heterogeneidad de *nuevas* lógicas, temporales y espaciales, productivas y distributivas a las que se avienen los distintos modelos –locales y globales– de editoriales, ferias y festivales que ponen a circular la *cultura literaria latinoamericana*, es cierto que desde una lógica mundial se sigue estandarizando el producto literario de América Latina (Gallego Cuiñas 2021).⁷ Por eso, como afirmó Ángel Rama, “el estudio de la literatura latinoamericana contemporánea puede operar solamente desde una confrontación directa y sin prejuicios de las estructuras de producción de valor cultural desde el valor económico” (Sánchez Prado 2015, 27). Esto implica la apuesta por un enfoque sociológico de la literatura, que en la actualidad supone atender también a las epistemologías o hermenéuticas del mercado, que son las que explican social y materialmente la naturaleza y el comportamiento de la literatura en lengua castellana en el siglo XXI.

En rigor, hoy día los modos de producción y circulación de la literatura están más allá del objeto libro, orientados al ámbito de lo público, lo *performático*, lo democrático y lo social, esto es: a los dispositivos de sociabilidad como *fuerza de producción*, utilizando la noción de Marx, de la literatura, que se incardinan en fenómenos como la espectacularización y profesionalización de la figura del escritor; así como en la mediación de los *gatekeepers*.⁸ Eso nos obliga a abordar la dialéctica entre *literatura y sociedad* desde la de *literatura y mercado*,⁹ en función de tres ejes que definen la expansión capitalista desde hace medio siglo: el posfordismo, el neoliberalismo y la globalización. Recordemos que la fase económica posfordista arranca en 1971, cuando Nixon hace desaparecer el patrón oro como equivalente del dólar. Esto propició la circulación global de capital financiero –la creación de grandes conglomerados en el mercado del libro– y el desarrollo del neoliberalismo, que entró a fines de la década de los noventa en una “fase sociocultural”, en que materias como la literatura, el arte, la educación, el ocio, la salud, la tecnología y la naturaleza empezaron a

⁷ Hay que precisar que la industria cultural no es más diversa en la actualidad, ya que sigue siendo dominada por una mesocracia blanca y masculina. Basta pensar, para el caso latinoamericano, en los escritores indígenas, totalmente racializados y exotizados, que venden (o publicitan) una imagen étnica de inclusión que no se corresponde con su inserción real en los campos y puestos del mercado literario.

⁸ No considero la noción de *gatekeeper* solo como un agente mediador (como lo hacen Cosser, Glass, Greenfeld, Marling, entre otros) sino como un dispositivo colectivo de mediación (Gallego Cuiñas 2019b).

⁹ O literatura y economía (cf. Gallego Cuiñas 2014b).

someterse a un riguroso cálculo económico para alcanzar el máximo beneficio (Huehls y Greenwald 2017, 8). A partir de ese momento, la agenda política global potenció el desarrollo de las industrias creativas y se produjo la última gran mutación social de la cultura y de la literatura hacia formas *performáticas* y espacios públicos de sociabilidad como las ferias y los festivales. Una década después, el neoliberalismo pasó a la llamada “fase ontológica”, en que el mercado saturó todas las esferas de la vida, incluida la subjetividad, lo que tuvo un impacto notable en las formas artísticas y en el trabajo –en la precarización y profesionalización– del escritor y de los *gatekeepers* del mercado literario (Gallego Cuiñas 2021).

En virtud de esta *nueva* “estructura de sentimiento” (Williams 1983), mi propósito es volver a poner en valor la mirada social y materialista dentro de los estudios latinoamericanos y españoles, a través del encuentro de la crítica literaria con la sociología de la literatura. O mejor: con una *nueva* sociología de la literatura, “heterogénea” (Cornejo Polar 2003) y “bastarda” (Amícola 2012), que habría de usar simultáneamente el *close reading*, la teoría crítica, la filosofía, la antropología y el análisis cuantitativo de datos. Esta máquina de lectura deviene en una suerte de *crítica literaria del valor* que asume lo literario también como cultura material, es decir, no solo como un producto estético o comercial sino como patrimonio y fuerza social. Los *nuevos*¹⁰ modos de producción y circulación de experiencias literarias, textos y autores no solo generan valor de cambio y uso, sino valor social. Asimismo, son los responsables de la (in)visibilidad e (i)legibilidad de las literaturas latinoamericanas y españolas, por lo que estos agentes son co-productores de lo literario y habrían de formar parte de la Historia de la Literatura de.¹¹ Con esta propuesta, retomo el ideario de Ángel Rama, y, leo la literatura a contrapelo de la esfera pública¹² y del mercado global, porque no solo impactan en la comercialización de las obras sino en las obras mismas, en los escritores que las producen y en los espacios en que circula. Es decir, en la praxis literaria: en la relación material y simbólica del sujeto-lector/escritor/mediador con el objeto-libro.

El mercado de la literatura se ha expandido, hipersegmentado y virtualizado en el siglo XXI, como lo literario y sus valores, y esta circunstancia redundante

10 Entiendo la novedad como lo hace Boris Groys (2014).

11 Ni la historia material ni la historia social del gusto literario han sido muy trabajadas por los estudios literarios, como ya he adelantado, considerados –desde una ideología de raigambre romántica que aún perdura– factores externos a lo literario. Cf. Gutiérrez Girardot sobre la formación del intelectual (1992).

12 Pienso esta categoría más allá del concepto habermasiano, que remite a un ideario nacional unitario, consensuado, de promoción de la democratización de la cultura. Para una idea de la esfera pública como espacio para el disenso político véase Chantal Mouffe (1993).

renovados procesos de democratización, profesionalización y espectacularización de la cultura. A esto hay que sumar las nuevas formas sociales de mediación que han ido ocupando lugares estratégicos para la construcción de valor literario (Sapiro 2016, 12), hasta el punto de que podemos identificar tres *acontecimientos*¹³ que significan hoy el consumo de *cultura literaria*: la edición independiente, las ferias del libro y los festivales literarios. Antes de abordar cada uno de estos fenómenos en capítulos específicos, presento aquí un marco general a modo de hoja de ruta teórica que ofrece las claves históricas, económicas y políticas en que se ha proyectado esta investigación.

1 Hacia una nueva sociología de la literatura: la crítica literaria del valor

Cierto sector de la crítica literaria latinoamericanista –no tanto la española– se ha interesado en los últimos años por un “giro materialista” (Gallego Cuiñas 2019b), que ha impulsado –aunque sea a muy pequeña escala– una vuelta a la sociología de la literatura desde varios ángulos: historia del libro (De Diego; Espósito), mercado editorial (Botto; Manzoni; Szpilbarg y Saferstein; Vanoli; Epplin; Fernández; Gallego Cuiñas 2014; Guerrero; Müller), ferias (Bosshard y García Naharro; Villarino), premios (Moreno), traducciones (Roig-Sanz/Meylaerts), agentes literarios (Locane; García Naharro) o festivales (Gallego Cuiñas 2019b y 2022).¹⁴ La perspectiva empleada en este campo de trabajo es mayoritariamente la de Pierre Bourdieu,¹⁵ aunque son pocos los que utilizan métodos cuantitativos (encuestas, entrevistas, estadística, *big data*, etc.) para el análisis de los datos (v.g., Szpilbarg y Saferstein; Bosshard; Gallego Cuiñas 2019b y Roig-Sanz).¹⁶ Esto demuestra que la pregunta sobre la naturaleza de la sociología de la literatura y sobre cuáles deben ser sus instrumentos sigue vigente (cf. Maltz 2020), ya que enlaza directamente con nuestra idea –contingente (Gallego Cuiñas 2021)– de lo literario. Es decir, con la disputa por:

13 Utilizo el término como lo hace Alain Badiou en su libro *L' Hypothèse communiste* (2009), donde el acontecimiento significa una ruptura, modificación o discontinuidad de una situación que abre “nuevas posibilidades”, que en nuestro caso vendría a cristalizar la irrupción y expansión de la edición independiente, las ferias y los festivales en el mercado global.

14 Otros fenómenos han tenido atención escasa: festivales, talleres literarios, másteres de escritura creativa y residencias de escritores, entre otros.

15 Sobre la colonización del pensamiento bourdeusiano véase Moraña (2014) y Maltz (2020).

16 Szpilbarg y Saferstein tienen formación sociológica y yo misma antropológica (además de crítica). El resto procede del ámbito de los estudios literarios.

- i) los *objetos*, dado que o se estudian las obras o se estudian los mediadores. No suelen combinarse ambos temas, ni tampoco se atiende mucho a la oralidad y a la *performatividad* de la *cultura literaria*;
- ii) los *marcos de legibilidad*, que se cristalizan en la prevalencia de lo estético, lo social, lo cultural o lo económico según sea la perspectiva teórica;
- iii) los *métodos*, que corresponden a los usados en la crítica literaria (lectura de cerca de los textos) o a los de la sociología (lectura de lejos¹⁷ de agentes), puesto que tampoco suelen mezclarse.¹⁸

Hay que reconocer que los límites y herramientas de una disciplina como esta nunca están del todo claros, aunque esa sea la mayor de sus virtudes, signo de su potencia y vitalidad, a pesar de que el desplazamiento hacia otras epistemes y metodologías suponga un notable esfuerzo crítico y dé lugar al debate sobre lo que es “auténtico” o “válido”. No obstante, siempre me han producido más suspicacia los métodos engrasados, correctos y puros, que aquellos que nos enfrentan a retos epistémicos como la sociología de la literatura.

Recordemos que la articulación de la sociología de la literatura como estructura de pensamiento marxista se remonta a Georg Lukács, Arnold Hauser y Levin L. Schücking (cf. Altamirano y Sarlo), pero no empieza a ser desarrollada como disciplina hasta los años sesenta con la Escuela de Birmingham, por figuras como Raymond Williams, Richard Hoggart y Stuart Hall.¹⁹ Luego, en los setenta y ochenta, emerge una generación de sociólogos culturales (Tony Bennett, John Frow, Andrew Milner, Pierre Bourdieu) y se hacen populares sociólogos literarios (Lucien Goldmann, Robert Escarpit, John Hall, Harry, David Daiches, Pierre Macherey) que la llevan a su época de máximo esplendor. Más tarde, a partir de los noventa, es totalmente desplazada por el avance del Nuevo Materialismo en los Departamentos de Literatura de EE.UU. al socaire de la globalización, que supuso la aplicación de una metodología –antihermenéutica y antiestética– de análisis de datos, llamada por Moretti “distance reading”, por Best y Marcus “surface reading” y por Felski “postcritical reading”. Las debilidades de ese método netamente positivista ya han sido señaladas (Rosetti), aunque esto no invalida, a mi juicio, que la sociología de la literatura y su visión cuantitativa no resulten políticamente provechosos para la crítica literaria del siglo XXI, dado que la literatura es una mercancía, histórica e ideológica, atada a la economía real y depende, en

¹⁷ Me refiero, por supuesto, a la “lectura distante” de Franco Moretti (2016).

¹⁸ Maltz habla, muy acertadamente en mi opinión, de “Sociologías de las literaturas” (2020, 266).

¹⁹ De estos sociólogos de la cultura, deudores de la Teoría Crítica, nacen los Estudios Culturales.

sus disposiciones, sociabilidades y afectos (Brouillette 2017, 280) de las lógicas numéricas del mercado que, sin duda, transforman –simbólica y materialmente– el gusto literario.

¿Cómo hacer entonces sociología de la literatura más allá del dataísmo? Si el sentido de la obra no reside solo en su construcción textual sino en las condiciones materiales de producción y circulación que delimitan un *sensorium*,²⁰ es tarea del crítico literario la reflexión sobre los modos en que estas instancias generan los valores estéticos y económicos que conforman el producto literario como hecho social y material. En esta órbita, han progresado varias especialidades de la sociología, sobre todo en las academias inglesas y francesas (English; Sapiro 2016), pero también en la latinoamericana, principalmente en la argentina:

- 1) *la sociología de los textos*, que aborda la historia del libro (Chartier, Darn-ton, McKenzie) y de la edición (Miller, Thompson, English, Schiffrin);
- 2) *la sociología de la lectura (del público o de la recepción)*, que pone el foco en los lectores (clase, género, etnia, formación, hábito, etc.), la práctica de la lectura o en la recepción (Jauss, Iser, Radway, Griswold, McDonnell, Wright);
- 3) *la sociología de los campos o de las formas literarias*, centrada en la formación del gusto y del canon literario (Escarpit, Bourdieu, Guillory, Cándido, Rama,²¹ Altamirano, Sarlo, Ludmer, Piglia, Sapiro);
- 4) *la sociología reflexiva*, que tiene a la propia disciplina como objeto de estudio: sus condiciones de posibilidad, la autoridad de ciertas academias y enfoques teóricos, etc. (Eagleton, Graff, Hunter, Viswanathan, Liu);
- 5) *la sociología de la globalización o literatura mundial*, cuyo objeto son los textos que circulan a escala global y las traducciones (Casanova, Moretti, Damrosh, Parks, Bennett, Müller);
- 6) *la sociología de la valoración o evaluación* (Ohmann, Herrnstein Smith, Woodmansee, Osteen, Lamont) que trata las plurarquías y heterarquías valorativas y la producción del valor.²² Podemos mencionar en este rubro,

20 En mi opinión, esto condiciona el reparto de lo sensible –o *sensorium* como lo llama Rancière– al que se aviene un determinado régimen de legibilidad –entendiendo esta categoría desde Roland Barthes (2005)–, más que uno de inteligibilidad (lo decible), como propone el mismo Rancière.

21 Aunque Ángel Rama y Antonio Cándido trasciendan el sociologismo de la época, de rai-gambre luckasiana, su visión de la literatura, como hecho cultural, político y económico, se forja a contrapelo de la sociología y de la antropología (Cándido y Rama 2015, 24 y 29).

22 English la llama “nueva sociología cultural” e incluye, además de a Lamont, a DiMaggio, Calhoun, Jeffrey Alexander y Philip Smith (2010, xiii).

desde las teorías marxistas del valor (Marx, Simmel, Adorno) y la sociología de la cultura (Williams o Frow) a la sociología de la organización o la última “crítica del valor” asociada a la esfera del trabajo (Kurz 2014).²³

De todas ellas, me gustaría destacar las propuestas de dos mujeres, que son las que pienso más provechosas: en primer lugar, la de la socióloga Lamont (2012), que trasciende el método descriptivo y pragmático para atender al doble análisis cualitativo, teórico, y cuantitativo²⁴ de los complejos procesos de inclusión y exclusión, que privilegian las matrices de valor que dan lugar al reconocimiento y a la consagración en la esfera artística. En el marco específico de la cultura literaria iberoamericana la incorporación teórica es elemental para escapar de los paradigmas de valoración eurocéntricos y promover el ejercicio de lo que podríamos denominar *dialécticas del sur* –aplicando la fórmula de Boaventura de Sousa Santos– a las que se avienen el pensamiento decolonial (Rama, Cornejo Polar o Sarduy) y el transfeminismo (Segato, Gago o Sayak Valencia). ¿Qué quiero decir con esto? Si el concepto de “epistemologías del sur” de Sousa Santos (2010) se asimila a la célebre “dialéctica negativa” de Adorno (2016), el de *dialécticas del sur*, además de acudir al cuestionamiento de toda dialéctica hegemónica (del norte) –en su sentido clásico de tesis, antítesis y síntesis– pone en el centro la praxis: el pensamiento social de los sures como una *forma* de activismo, de resistencia al capitalismo, feminista y decolonial.²⁵ Así, una *nueva* sociología de la literatura en lengua castellana habría de partir de estas *dialécticas del sur*²⁶ y situar su conocimiento (Haraway) en la desobediencia (Gago 2019, 13) para desestabilizar los tres “factores de dominación” (Sousa Santos) de nuestra sociedad, desde el siglo XVI: el capitalismo, el patriarcado y el colonialismo. Y hacerlo no solo desde el análisis cualitativo, teórico y contextual, sino desde los datos cuantitativos que *también* otorgan (des)valor social y sirven para visibilizar las políticas de la literatura y del mercado en el siglo XXI.

23 La “crítica del valor”, cuyo máximo exponente es Robert Kurz se ha elaborado mayormente en la revista alemana *Krisis*, desde los años ochenta, y ha extendido su teoría de la crisis capitalista a EE.UU. y a Brasil.

24 No por la imposición científicista de incorporar regímenes de valor empíricos en las humanidades, sino como objetivación de las prácticas culturales que se están llevando a cabo y que ya no pueden ser abordadas únicamente desde modelos cualitativos.

25 Toda crítica literaria feminista y decolonial es por definición social, y todo lo social entra en el rubro de la ‘sociología de la literatura’. Por ello, aunque no se definan explícitamente en esta disciplina, pienso que ambas prácticas no son otra cosa que una sociología feminista de la literatura o de una sociología decolonial de la literatura, respectivamente.

26 De esta manera, leemos la cultura española –e incluso europea– desde el pensamiento latinoamericano y no al revés, como siempre se ha hecho.

En segundo lugar, dentro de la fecunda genealogía de sociólogos de la literatura latinoamericana dedicada a la evaluación del campo literario,²⁷ me gustaría rescatar a la crítica argentina Josefina Ludmer, y con ella, al escritor y crítico Ricardo Piglia.²⁸ Porque Ludmer hace sociología de la literatura desde otro costado: la lectura de cerca de los textos y una “ética del cuidado”, como diría Sousa Santos, aplicada al lenguaje. Basta pensar en el temprano *Onetti, los procesos de construcción del relato* (1977) o en *Lo que vendrá* (2021) para percatarnos de que Ludmer entiende el *close reading* como una “política de la literatura” aunque, si lo pensamos con Rancière, esto parezca un oxímoron. Ludmer hace política, la fabrica, en el sentido más material del verbo, atendiendo a la estructura –y no al proceso– como modo de producción –no de representación– de significantes impuros.²⁹ No se trata pues de la pureza estructuralista del lenguaje que critica Rancière, sino de poner en valor una lectura que es disidente porque el lenguaje literario, como praxis ideológica, es opaco y emancipador en su tensión con el silencio y lo *no dicho*. Más tarde, en *Aquí América Latina* (2010) Ludmer hablará de “posautonomía” y del “fin de la crítica textual” en el siglo XXI, pero esto no significa que no siga siendo válida la lectura de cerca como herramienta literaria y política que podría aplicarse a otros agentes que por igual producen textos y discursos, más allá del libro: mediadores, programas de másteres, guías docentes, talleres, festivales, ferias, etc.

No obstante, como bien afirma Maltz, lo que termina ocurriendo en los trabajos de sociología de la literatura actuales es que o “se estudian las prácticas de los agentes o se estudian los textos” (Maltz 2020, 261). Esto se traduce en que o se hace lectura de cerca en clave sociológica de las obras (ora centrales ora marginales) o se aborda el comportamiento de los agentes (mercado editorial, premios, etc.) en clave materialista (acudiendo al análisis cuantitativo o no). Para él la salida es estudiar ambos objetos en simultaneidad (en la línea de lo que yo misma hice en *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* de 2019) y, por razones evidentes, estoy de acuerdo. Pero creo que existe una cuarta posibilidad que no hemos explorado hasta la fecha:

27 Además de los mencionados más arriba, podríamos sumar a investigadores argentinos más actuales como José Luis de Diego, Sandra Contreras, Florencia Garramuño, Alejandra Laera, Analía Gerbaudo, Hernán Vanoli, Ezequiel Saferstein, Daniela Szpilbarg, María Belén Riveiro o Hernán Maltz, entre otros.

28 Sería interesante estudiar los diferentes modos en que estas “parejas” latinoamericanas, Cándido y Rama, Piglia y Ludmer y Sarlo y Altamirano, incursionan en la sociología de la literatura latinoamericana.

29 Piglia hace lo mismo en *Teoría de la prosa* (2019), no casualmente también dedicada a Onetti.

estudiar los agentes como textos, de tal modo que el objeto sería sociológico y el método literario, y no al revés, como suele suceder. Porque los agentes y mediadores son “fuerzas productivas estéticas”, en términos de Adorno (2016), y como tales sus discursos producen valor tanto en el *decir* (en entrevistas, memorias, etc.) como en el *hacer* (catálogos, programas, índice de ventas, etc.). No creo, como defendía Bourdieu (2004) en “Célibat et condition paysanne” (1962) cuando notó una diferencia entre lo que decían los editores en las entrevistas y lo que hacían *de facto*, que el discurso de lo dicho, el relato de sí, deba prevalecer sobre el de los datos, ni al contrario, porque estos son un indicativo del efecto real que tienen las políticas que llevan a cabo los agentes, editoriales en este caso, en el mercado literario. Y ese habría de ser el objetivo del sociólogo de la literatura: no escindir la teoría de la praxis sino trenzarlas y producir un pensamiento teórico a partir de los estudios de caso práctico.

En virtud de los planteamientos de Ludmer y Lamont, propongo en este libro ensayar una *nueva* sociología de la literatura latinoamericana que se incardine en lo que llamo *crítica literaria del valor*. Porque el objeto que me interesa es la producción de valor,³⁰ que afecta tanto a textos como a agentes, es decir, a la *cultura literaria* y a la cuestión del trabajo: del escritor en el texto y en la arena pública, de los mediadores en el mercado y del propio crítico. Por eso, el método para desarrollarla ha de ser, como decía más arriba, “heterogéneo” y “bastardo”, con el fin de combinar la lectura de lejos con la de cerca. Esto es: técnicas cuantitativas de la sociología y la antropología con miradas cualitativas de la crítica literaria y la teoría, tales como la filosofía, el feminismo, los estudios decoloniales y el *close reading* para interpretar socialmente no solo las obras, sino la “forma-valor” expandida³¹ que encontramos en las prácticas de los agentes que *hacen* la *cultura literaria* hoy y que podríamos dividir en tres enfoques:

30 Aclaro que abordo la “cuestión del valor”, con una dilatada genealogía en las disciplinas estéticas y económicas, desde el concepto de valor de John Frow, basado en la teoría bourdieusiana que lo entiende como efecto de una determinada organización de lo social y de un juicio crítico activo (que es negociado y relacional), que implica una toma de posición política (1995, 143): “value is always *value-for*, always tied to some valuing group; what does raise a problema is the fact that in our world the boundaries of communities are always porous, since most people belong to many valuing communities simultaneously”. No obstante, también me baso en Herrstein Smith (1991) y Kurz (2014).

31 Obviamente, utilizo la expresión en el sentido que le dio Rosalind Krauss en *The Sculpture in the Expanded Field* (1979): como diálogo entre las artes y como interés de las artes en el espacio público.

- i) *Crítica del escritor*, que estudia la construcción de la figura de autor, como ficción y como marco de legibilidad, en entrevistas, imágenes, archivos personales, redes sociales;³² así como el análisis de las formas de trabajo literario, tipos de profesionalización, etc.
- ii) *Crítica de la mediación*, que se basaría en el análisis de los *gatekeepers* a través de sus discursos y prácticas: catálogos editoriales, programas de ferias, festivales, másteres de escritura creativa, técnicas de talleres literarios, listas de premiados, etc., que pueden mezclarse con encuestas y entrevistas a responsables y audiencias.
- iii) *Crítica de la crítica*, que supone la reflexión sobre el modo en que se produce y circula en la actualidad el conocimiento de la literatura latinoamericana, desde una perspectiva ideológica, retórica, geopolítica, decolonial y feminista, que atienda no solo a las academias e instituciones educativas, sino a los medios de comunicación y a las *comunidades letradas*.³³

En mi opinión, no solo es necesario sino urgente entender en nuestro tiempo la literatura también como cultura (pública) material poniendo en práctica esta *crítica literaria del valor* (del escritor, de la mediación y de la propia crítica), desde *dialécticas del sur* que conllevan una suerte de activismo, de resistencia feminista y decolonial que propicia que el crítico vuelva a participar en la agenda política y social. Eso es lo que intento con estas páginas, a través del análisis sociológico, teórico y práctico, de *dispositivos* como las editoriales independientes, las ferias y los festivales de América Latina y España, que son los responsables de la visibilidad, legibilidad y materialidad de terminados sujetos y objetos. La expansión en el espacio iberoamericano de las ferias y de los festivales ha ido de la mano de la globalización, que a su vez ha favorecido la concentración editorial de los grandes conglomerados y el posterior auge de la edición independiente. Estos mediadores han impactado en el campo/mercado de tal forma que se han convertido hoy en las expresiones más significativas de la *cultura literaria* y de las *comunidades letradas* latinoamericanas.

³² El impacto del índice bibliométrico de las redes sociales en el capital del escritor (y cada vez más de otros agentes, véase Gallego Cuiñas et al. 2020) es cada vez mayor, muy indicativo de las redes de sociabilidad e intercambio de valor que se establecen en el mercado de la literatura (Latour).

³³ Este eje sería continuador de los estudios de Rama sobre ciudad, intelectualidad y poder en *La ciudad letrada*.

2 La cultura literaria en el siglo XXI

Del campo (nacional) al mercado (global) de la literatura. – El término *globalización* no solo se dice de muchas maneras, sino que continúa siendo objeto de intenso debate. Las primeras discusiones sobre el capitalismo globalizado se remontan a la década de los ochenta, por parte de economistas, antropólogos, historiadores, sociólogos y filósofos, donde destacan las teorías de Beck (1998), Bauman (2001), Appadurai (2001), Yúdice (2001) y Jameson (2002). Todos coincidían, de una forma u otra, en que la globalización no era algo nuevo,³⁴ sino una recomposición, compleja y contradictoria, de diferentes factores:

the intensification of information flows; industrial dislocation and concentration; the internationalization of the goods and services markets (“global village”); the financialization of processes of accumulation (the multiplication of securities markets); the dismantling of the welfare state, and the redefinition of the specific weights of the various economic powers (Marazzi 2008, 87).

Además, la globalización suponía la *desfetichización* del modelo centro-periferia en favor de una actuación circular (Marazzi 2008, 72), que para muchos es la que ha propiciado la homogeneización de la cultura al socaire del modelo anglosajón y de la estandarización de imaginarios sobre la base de la “sociedad hollywoodiense del espectáculo, la consideración del inglés como *lingua franca*, consumismo, régimen de cultura superficial y de una narrativa centrada en el melodrama o el *storytelling* inocuo, etc.” (Mora 2014, 322). Intelectuales como Nicolas Bourriaud arremetían contra la “homogeneización del planeta so pretexto de la globalización económica” (2009, 14), mientras que para otros la globalización promovía la hibridación, la revalorización de culturas minoritarias, orilladas por los Estado-nación: un mundo sin fronteras ni jerarquías simbólicas (Sapiro 2009, 8). Desde otro costado, Appadurai (2001) insistía en que la globalización no produce estandarización porque la recepción de los productos occidentales es diferente en cada contexto cultural. Cada cultura habría de apropiarse de lo occidental de una *forma* concreta hasta mudarlo, razón por la cual la globalización no debe reducirse a la mera idea de la occidentalización o americanización de los mercados: las dinámicas locales son potentes y muy complejas (Jay 2010, 65). En esta órbita, Juan Poblete precisa, siguiendo la estela de argumentación de Tomlinson, fundamentada a su vez en la teoría de Giddens, que en realidad lo que se globaliza “es un principio

³⁴ No existe una fecha consensuada del arranque de la globalización, aunque la mayoría lo sitúa en los ochenta.

cultural abstracto que desterritorializa toda experiencia,³⁵ tanto la de los tercermundistas como la de los países metropolitanos” (2016, 272). De ello deriva la complejidad del vínculo entre globalización y cultura, ya que a la dislocación o desterritorialización se responde con la reapropiación o reterritorialización de estos fragmentos o dimensiones culturales globales en cada cerco local,³⁶ que Appadurai (2001) reduce a cinco esferas: paisaje étnico, mediático, tecnológico, financiero e ideológico. Todas elementales para la cultura en lengua castellana.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de literatura y globalización? Hablamos de literatura y mercado global. O mejor: de la literatura como una economía global. Porque lo verdaderamente novedoso de la globalización es la transformación que se da en el mercado, en los modos de producción, que afecta al objeto literario. En el presente, los mecanismos de (re)producción (creación, publicación, edición), circulación (difusión y distribución) y recepción (crítica, social y cultural) de la literatura responden a la lógica económica, en la que cada vez juegan menos los Estado-nación³⁷ y más el mercado financiero (Marazzi 2008, 78), que es quien ha fomentado el establecimiento de grandes conglomerados –alemanes, ingleses y españoles– y el actual oligopolio editorial. Asimismo, se desplaza el lugar que ocupa la propia literatura en el imaginario cultural, que ha dejado de cumplir el papel pedagógico de constructor de identidades nacionales de antaño. La literatura se ha visto impactada por el “incremento de la intensidad en el intercambio y viajes de formas y contenidos textuales, y por un altísimo grado de intermedialidad” (Poblete 2016, 275), y de intermediación, que han reforzado no solo su carácter trasnacional, sino su faceta comercial, lúdica y ociosa. Las consecuencias son evidentes: el predominio de ciertas formas (novela) y contenidos (históricos, policiales, góticos); la migración de lo literario a otros medios discursivos, y, viceversa; así como la proliferación de los *mediadores* que promueven la circulación de la literatura mundial. Estos “agents spécialisés” (Sapiro 2009), “agentes de la fuerza del mercado” (Bauman 2013), “arbiters of taste” (Parks 2014) o “gatekeepers” (Marling 2016) fungen de editores, traductores, agentes literarios, directores de ferias y festivales, etc., que desde la irrupción del mercado global ocupan los puestos de legitimización que antes pertenecían al Estado, las instituciones y las academias. Su ejercicio se ha

35 Se trataría de articular una experiencia comunitaria a escala global compartida por todos.

36 De ahí que se propongan términos como los de glocalización, globalismos locales o localismos globales, entre otros.

37 Aunque no podemos soslayar que no hay economía global sin economía local: la globalización tiene en cuenta la determinación local y regional de la producción y distribución de la riqueza, como matiza Christian Marazzi (2008).

desterritorializado, está fuera de los campos nacionales (latinoamericanos) y dentro de los centros hegemónicos de poder (EE.UU. y España), toda vez que se han especializado y profesionalizado mucho más (Sapiro 2009, 11). Es evidente que estos *gatekeepers* de la literatura (latinoamericana) mundial influyen sobremanera en nuestra percepción del objeto literario, ya que funcionan como una suerte de agentes del mercado y del valor, cuyas herramientas interactúan en el sistema económico y simbólico de la literatura a varios y diferentes niveles.

Si nos detenemos ahora en los estudios específicos que se han publicado hasta la fecha acerca del efecto de la globalización en la literatura latinoamericana, más estudiada a este respecto que la española, destacan las figuras de Sarlo (1988), García-Canclini (2001), Achúgar (2006), Cedeño (2009), Quesada-Gómez (2014), Hoyos (2017), Guerrero (2018), Müller et al. (2018), Valero y Estrada (2019), entre otros. Ignacio Sánchez Prado sintetiza el debate continental: “En general, las discusiones sobre literatura y globalización en América Latina han puesto énfasis en cuestiones como la circulación de capital cultural, la emergencia de las industrias culturales o la incorporación del capitalismo al imaginario público de las clases medias” (2009, 118). Estos motivos nos siguen interpelando hoy día, aunque emergen otras problemáticas que también nos interesan por su productividad crítica. La primera tiene que ver con el plano económico y con la pregunta ¿qué es un mercado?, la cual apunta a los cambios que ha sufrido el sistema capitalista con la globalización (cf. Rifkin 2000). Marazzi enuncia que, aunque la distinción entre el posfordismo de los setenta y la Nueva Economía de los noventa sea hasta cierto punto tenue, es pertinente para constatar las modificaciones en la naturaleza del trabajo y en la producción de bienes (2008, 13). Las nuevas tecnologías han flexibilizado los procesos de producción –sustitución de la fábrica por la casa, de la máquina por la mente– y la organización capitalista actual del trabajo ha devenido en la unión entre trabajo y trabajador.³⁸ Esta circunstancia no es nueva para la actividad literaria, ya que la unión –y la problemática– de literatura y vida es consustancial al oficio de la escritura. Lo nuevo de esta economía cultural global es la mayor pérdida de valor –simbólico y económico– del trabajo de la escritura y la aceleración de los modos de producción –de creación y de edición–, que desembocan en la superproducción de libros, la mencionada profusión de mediadores o *gatekeepers* y la sobreexposición del escritor como figura mediática en actividades públicas que celebran la literatura.

³⁸ Paolo Virno (2003) indaga en la relación entre lenguaje y economía en el posfordismo – donde los modos de producción están fuera de la fábrica, de la racionalidad taylorista–, cuyo modelo de trabajo se pone al servicio de la capacidad lingüística, de la comunicación de ideas.

La segunda instancia está orientada al plano de la crítica literaria y a la pregunta ¿qué es la literatura latinoamericana/española?, incardinada en el diálogo actual sobre la sociología de la globalización o la literatura mundial.³⁹ En *El manifiesto comunista* Marx y Engels afirmaron que la verdadera Weltliteratur se desarrollaría al compás del mercado mundial. Esto provoca desigualdades y desequilibrios entre los diferentes espacios de producción literarios, ya señalados por Casanova y Moretti, que llegó a hablar incluso de una “literatura del sistema mundial capitalista”. Las últimas teorías se han centrado en las implicaciones de la circulación global de libros, como argumenta Pheng Cheah en *What is a World?* (2016, 5). Para el reconocido crítico de Berkeley, el hecho de que la categoría *mundial* se asocie a la circulación transnacional de bienes y al mercado global es un error, porque sería considerar que la globalización tiene un sesgo imperialista, occidental y anglocéntrico, ya que también incentiva identidades locales o regionales.⁴⁰ Sin embargo, desde un enfoque materialista, la lectura neocolonial y eurocéntrica –el proceso de conglomeración y la estandarización cultural (véase Mastrini y Bolaño 1999)– es innegable cuando hablamos de producción de la *literatura latinoamericana mundial*:⁴¹

Puede consignarse de manera más o menos obvia cómo la industria editorial de la narrativa hispanoamericana en los últimos cincuenta años ha incentivado el tránsito de la novela total a la novela global, del estilo cosmopolita al internacional, de las editoriales de catálogo a las mesas de novedades, de los autores que demarcan propuestas colectivas a las nóminas que recogen firmas a modo de contrato inmobiliario dentro del mercado actual de la literatura escrita en español (Bencomo 2009, 43).

Es claro que el mercado global necesita “categorías simples e imágenes reconocibles para facilitar la distribución de sus productos” (Bourriaud 2009, 37), por eso la literatura latinoamericana sigue circulando a escala internacional, por un lado, bajo los mismos axiomas eurocéntricos de la novelística del *Boom* (el compromiso político, la violencia, el exotismo, el realismo mágico) y por otro, bajo los de la *novela global* (Parks 2014), con los temas que se privilegian en los centros de poder hegemónicos: la ecología, los feminismos, las migraciones, los derechos humanos, los afectos, el bilingüismo, etc. Aunque también nos encontramos con estéticas más resistentes, no en la misma proporción que en los campos na-

³⁹ En la misma órbita, han circulado marbetes como literatura “global”, “transnacional”, “trasatlántica”, “posnacional”, “posautónoma”, etc.

⁴⁰ Para Cheah (2016) la literatura mundial debería explorar cómo determinados textos literarios contribuyen a la comprensión del mundo, a su cambio –a la “mundialización del mundo”– desde una perspectiva normativa, temporal y no espacial. Cf. con Achúcar (2006).

⁴¹ Mucho más que en el caso de la literatura española.

cionales, cuyos mercados son mucho más diversificados y disidentes. Al cabo, el sistema-mundo de la literatura del que hablaban Wallenstein, Moretti y Casanova no se comporta como un supracampo literario, sino simplemente como el mercado global. Por eso estoy de acuerdo con Sarah Brouillette cuando sugiere articular una “crítica literaria mundial” atendiendo a la producción de los textos, en concreto a los temas del trabajo, la industria editorial y la propiedad en el sistema literario (2016, 97). Esto significa ir más allá de los estudios –eurocéntricos– de Historia del libro, que se declaran neutrales y objetivos, puesto que los modos de producción y circulación, en el campo y en el mercado literario, están atravesados por la ideología hegemónica.

En rigor, desde que Bourdieu acuñara el concepto de *campo literario* hasta la actualidad, este ha sido objeto de múltiples controversias que dan cuenta de las transformaciones sociales, económicas y culturales que marcan el comportamiento de obras, escritores y demás agentes de la literatura en el mercado de bienes culturales (Moraña 2014). Las discusiones críticas sobre la operatividad de esta categoría se dieron en los noventa, cuando el sector editorial entró en una fase de expansión global y segmentación sin precedentes, signada por los procesos de absorción y concentración de los grandes conglomerados empresariales (Bertelsmann, Planeta o Feltrinelli). Pascale Casanova (2006) propuso en este contexto globalizador de “sistema literario” en vez de campo –más acotado al espacio nacional–, aunque en líneas generales ha seguido vigente el concepto de campo para hablar de la producción y circulación de libros a nivel global.⁴² Sin embargo, las nuevas lógicas comerciales neoliberales de las que venimos hablando han afectado no solo a la materialidad del objeto literario, sino a su costado simbólico, hasta tal punto de que su naturaleza responde más bien a la simple, y paradójicamente compleja, categoría de *mercado literario global* (Gallego Cuiñas 2019b). A sus leyes económicas e ideológicas también se deben los escritores, abocados a la reinención continua de una imagen en extremo espectacularizada (Sibilia 2008), que es consumida por encima de la propia obra en espacios de sociabilidad (festivales, ferias, talleres, charlas, congresos, etc.) que expanden lo literario fuera del objeto-libro hasta hacer prevalecer la *cultura literaria* (Gallego Cuiñas 2021).

De la literatura a la cultura literaria. – Desde la posmodernidad notamos el creciente allanamiento epistémico de una mirada de nociones teóricas y críti-

⁴² Y ya ha explicado Lamont (2012) que el mundo (el mercado global) no funciona como un campo (literario nacional), puesto que Bourdieu resalta –demasiado– la importancia de la alta cultura en los campos literarios (nacionales), la cual se desvanece en el mercado global de la literatura donde opera al mismo nivel la cultura de masas. Para un análisis de los puntos ciegos de Bourdieu, véase también Boltanski y Thévenot (2006).

cas que acaban comportándose en la atalaya discursiva como un significante vacío o a-conceptual.⁴³ Esto es lo que ha ocurrido con la idea –o episteme– de *cultura literaria*, que es necesario (re)definir hoy a partir de sus nuevos usos estéticos, sociales y materiales.⁴⁴ Para ello, hay que retrotraerse al Raymond Williams de *Culture and Society* (1958), que describe la *cultura de la literatura* no solo como un cuerpo intelectual o trabajo imaginativo sino como un modo de vida. Más recientemente Hernán Vanoli, apoyándose en Weber, la define como “entramado complejo de prácticas sociales” que se organiza “como una secta”:

La cultura literaria es un sistema dotado de afectos, creencias, ritos profanos y también mitos y clérigos. Una red de sociabilidad construida alrededor de la palabra escrita y de diversas *performances*, que siempre tuvo una relación ambivalente con la industria cultural (Vanoli 2019, 13–14).

Estoy de acuerdo con Vanoli en lo esencial, aunque me gustaría hacer una serie de matizaciones y precisar un poco más los contornos de esta definición de *cultura literaria*:

- i) En primer lugar, considero que la *cultura literaria* no es tanto un sistema propiamente dicho –si no sería lo mismo que hablar de campo literario– sino la expansión performática, exasperada,⁴⁵ de lo literario más allá del objeto libro: a través de la oralidad y del diálogo con otras artes en festivales, ferias, talleres, conferencias, congresos, etc.
- ii) En segundo lugar, más que organizarse –o ser organizada por– en una secta, pienso que la *cultura literaria* es producida y consumida por *comunidades letradas* que conforman una élite,⁴⁶ porque la pertenencia a la *reading class* significa antes que una ideología fervorosa y cerrada, una cuestión de clase, de educación: *tener* tiempo para leer y/o escribir, algo que la mayoría de ha-

43 Lo digo en el sentido de Kurz cuando advierte de la enorme desconceptualización de las ciencias humanas y sociales que tienden a lo meramente descriptivo y a la renuncia de las grandes teorías (2014, 41). No obstante, tampoco hay que olvidar que todo concepto es “un estado caótico por excelencia; alude a un caos hecho consistencia, hecho pensamiento, caosmosis mental” (Deleuze y Guattari 2001, 13).

44 La cultura literaria “ha sido compañera inseparable del sistema desde que el mercado capitalista apareció, allá por los siglos XIV-XVI hasta hoy mismo” (Rodríguez 2011, 13). De esta forma, si muta el capitalismo, muta la cultura literaria, de ahí que con la Nueva Economía haya perdido su aura (estética) y se haya expandido en sus formas sociales y materiales.

45 Porque la literatura siempre ha estado fuera y dentro sí (Gallego Cuiñas 2021).

46 Por esa razón se conserva el adjetivo de “letrada”, porque la educación en la palabra sigue siendo esencial, así como la actuación en el campo de las significaciones, como ocurría en la ciudad letrada (cf. Rama 2004, 65–8).

bitantes del mundo no puede ni imaginarse.⁴⁷ Como diría Roberto Arlt: para tener una cultura hay que tener una economía y participar en la economía literaria sigue siendo una marca de privilegio, aunque sea mucho más democrática.⁴⁸

- iii) En tercer lugar, otra característica de la *cultura literaria* sería su *no-ser en la Gran Estética*⁴⁹ sino su *ser público*, social y *en común*, puesto que cuando hablamos de *cultura literaria* en realidad nos referimos a la *cultura pública literaria*, entendiendo la *cultura pública* como un espacio para el disenso, para la “aparición” de lo común político (Arendt). Como explica Ruffel la producción artística actual “ocupa, en gran medida, espacios públicos” y en ellos la literatura desempeña un “papel determinante”, aunque se haya exaltado más su naturaleza elitista, individual y silenciosa, en contraposición a lo espacial, a lo público y a lo oral, que siempre ha existido (2015, 103–5). Sin embargo, desde la posmodernidad globalizadora, lo literario se inscribe y se exhibe cada vez más en espacios públicos, a través de lecturas, debates y de las mencionadas *performances*. Aunque algunos digan que esto no es literatura, hay una publicación, un hacerse público, de la creación literaria fuera de la edición y del libro, que no hace más que prolongar su ejecución para buscar nuevos públicos y sobrevivir. Es decir, para explorar nuevos imaginarios –o ideas de la literatura– en su devenir *cultura pública literaria*.
- iv) Y la última característica que me gustaría destacar es la de su *ser material*, en tanto objeto y en tanto espacio, ya que cuando hablamos de *cultura literaria* también nos referimos a la *cultura material* de la literatura y a los espacios que ocupa simbólicamente y materialmente. Los mencionados *nuevos* modos de producción y mediación no solo generan valor literario sino valor urbano y valor social: ferias, festivales, talleres, másteres de escritura creativa, residencias, blogs, redes sociales, etc. Todos estos agentes se avienen a una “idea plural de la publicación” que trasciende los derechos de autor y la venta de libros para proponer otras economías de lo literario basadas en la comunicación social:

47 La literatura como experiencia de lectura/escritura se ha asociado a una clase media que se (auto)distinguía de la cultura de masas, mientras la cultura literaria se asocia a individuos que son conocedores tanto de alta cultura como de la cultura de masas.

48 Basta pensar en los escritores que viven en economías empobrecidas (como la latinoamericana) que suelen emigrar a otras zonas donde acceden con más facilidad a editores, agentes y un público con capital (v.g., Schweblin, Luiselli, Ojeda, Herrera, etc.).

49 Esa estética que también es reflejo de la ideología burguesa, como apuntó Terry Eagleton (2011). Para una definición de estética (cf. Bennett 2010, 261).

Si estas transformaciones tienen algo en común, es el pasar de una representación, y, por tanto, de un imaginario de lo literario centrado en un objeto-soporte —el libro— a un imaginario de lo literario centrado en una acción y en una práctica: la publicación. Publicar recobra su sentido original: hacer público, pasar de la expresión privada con interlocutores preciosos a la expresión para públicos cada vez más diversos. La publicación de la literatura, históricamente, no se limita a los libros. Los públicos de la literatura no se limitan a los lectores. Existen tantas literaturas como posibilidades de publicación: libros, *performances*, lecturas, salones, grupos, espacios virtuales. Cada una de estas literaturas crea un espacio público específico (Ruffel 2015, 111).

Entonces, la *cultura literaria* podría definirse desde su ser *performático*, letrado, público y material: como la experiencia social y comunitaria de la *performance* de lo literario,⁵⁰ que ha ido desplazando a la *literatura*, entendida como experiencia individual y estética de la lectura.⁵¹ Esto es consecuencia del *giro colectivizador o cooperativista* de finales del siglo XX, que ha propiciado la vuelta pre-capitalista a la matriz social de la literatura oral y a la reivindicación de lo literario como un bien público o bien común, democrático, compartido a través de las redes sociales y de sociabilidad que promueven las *comunidades letradas*.

2.1 De la ciudad letrada a la comunidad letrada

El siglo XXI arranca a fines del XX dándole la bienvenida a la denominada metamodernidad⁵² (Vermeulen y Van Den Akker), que convive⁵³ e incluso con los restos de la modernidad. En el cambio de siglo germina el referido *giro colectivizador*, que supone un retorno al romanticismo, a lo pre-

50 Entiendo por ‘*performance* de lo literario’ las reproducciones de la espectacularización del escritor, la reflexión legitimadora sobre el estatuto de la literatura y la mezcla con otras artes.

51 Cada vez hay menos tiempo para el silencio y para la intimidad y eso afecta a la poca predisposición a la lectura, que requiere mucha inversión temporal/personal. Al mismo tiempo, no se apuesta por el acceso a las aulas ni por una educación que enseñe a la ciudadanía los valores de lo literario u otras experiencias estéticas. Esto provoca que la lectura literaria sea cada vez menos practicada (como cada vez hay menos librerías, aunque cada vez haya más editoriales) y que lo haga solo la élite o los estudiantes universitarios en sus aulas. En cambio, el consumo de cultura literaria cada vez es mayor.

52 Se han propuesto otras etiquetas: “digimodernismo” (Kirby), “hipermodernidad” (Lipovetsky) o “altermodernidad” (Bourriaud), entre otros. Los teóricos holandeses utilizan el prefijo ‘meta’ para aludir al “in-between” o ‘en medio’ de modernidad y de la posmodernidad.

53 Recordemos que la posmodernidad, en la ya clásica definición de Jameson (2002), supone una suerte de antimodernidad (de negación del progreso y de la utopía), que promulga la ausencia de normas y jerarquías, la fragmentación, la deconstrucción, el multiculturalismo, el feminismo, etc.

industrial y lo común, a lo político y a lo utópico, que se acentuará más tarde, en la segunda década del nuevo milenio (cf. Oliveras). El desastre climático, las crisis financieras, el drama de los refugiados, el aumento de la pobreza y la desigualdad, la explotación animal y vegetal, la última amenaza pandémica, la guerra de Ucrania y el horizonte de la Agenda 2030 han ido dejando atrás el cinismo, la relatividad y la suspicacia posmodernas en aras del (micro)activismo político. Basta pensar en “pequeños actos revolucionarios” –Oliveras *dixit*– de la última década, como las mareas verdes latinoamericanas, las primaveras árabes o el 15M, entre otros proyectos colectivos. En el campo cultural también encontramos actuaciones que vuelven a funcionar como “laboratorio de utopías sociales” (Vanoli 2019, 10), de la misma manera que hace cincuenta años: las acciones del grupo británico Assemble; el proyecto editorial argentino de Eloísa Cartonera; los programas de lectura en transporte público y bibliotecas comunitarias de Bogotá, Santiago de Chile y Sao Paulo; las instalaciones artísticas sobre refugiados de Olafur Eliasson; el fenómeno Banksy, la Fundación de los Comunes en España, etc. Todos ellos vindican una suerte de presentismo que responde al “estado de urgencia”, utilizando una expresión de Boris Groys, que nos ha tocado vivir y una reactivación –o reapropiación– de la esfera pública a través de iniciativas locales, colectivas y comunales que cuestionan la praxis neoliberal, promoviendo la creatividad y el trabajo en común (Schwartz).

Se vuelve así al concepto de *comunidad*, repensado desde el neomarxismo, que tuvo un lugar preeminente en el debate filosófico de la Francia de los ochenta, a través de Nancy, Badiou, Rancière o Blanchot, y en la Italia de los noventa con Agamben o Esposito. Lo primero que hay que señalar es que la noción de *comunidad* evoca antes una forma de organización social pre-industrial que un espacio abstracto de producción y mediación cultural, como se concibe desde fines del siglo XX. John Guillory la definía como una identidad social basada en una estructura de valoración (cultural) compartida, de la que también se puede discrepar. Por su parte Nancy, en *La comunidad inoperante* (2000) sostiene que la *comunidad* empieza donde acaba la obra, institucional y profesional, es decir, en el “ser-en-común”, que no tiene que ver con la producción ni con el consumo sino con lo que “se retira de la obra”, con el “desobramiento”, como lo llamó Blanchot (Nancy 2000, 61). Sin embargo, Esposito piensa la *communitas* desde su origen etimológico, como lo no-propio, lo colectivo –lo popular, vulgar o impuro– en contraste con lo particular (2003, 26). De otro lado, también se aborda la noción de comunidad desde la sociología (Bauman), a partir de la idea de que las comunidades generan, producen en común, bienes que circulan y son colectivos (Anderson 2007). En esta línea también se sitúa Latour con su categoría de “actor-red” (2005) y el movimiento global de los

“commons” (Boyle), que promueven la idea de compartir creaciones literarias y sociales, para hacerlas públicas y colectivas, mediante el uso de *Creative Commons* y *Copyleft* (Sádaba Rodríguez 2003, 15).

Para el caso de la literatura latinoamericana que nos ocupa, utilizo la idea de *comunidad letrada* en tres sentidos que se complementan:

- i. primero como *política de lo común*, es decir, desde la postulación de Nancy que reconoce un “ser-juntos” conformado de singularidades⁵⁴ y subjetividades en *devenir* que tienen una *común* pertenencia sentida o afectiva (Nancy 2000, 13) a lo literario, que funciona como fuerza (auto)legitimadora del valor social de la literatura.
- ii. Segundo como *política del deber*, del deber-de-dar-vida a la literatura, de la deuda, del don o “don-a-dar” como matiza Esposito (2003, 30). “En ese sentido, la comunidad es la resistencia al todo y a la fusión que éste implica. Lo que la define también como una exigencia constante de apertura⁵⁵ e incompletitud” (Duchesne 2015, 250). No se trata entonces de un conjunto orgánico, con una posición de poder que garantiza el valor de cambio, como en *La ciudad letrada* de Rama, sino de una pluralidad⁵⁶ (Esposito) heterárquica y precarizada que se mueve por el valor de uso, por las prácticas del compartir emparentadas con la idea de comuna y con la de “economía de favores” (Thompson, 2012) o “economía feminista” (Gago 2019),⁵⁷ frente a la “economía de escala” de las grandes empresas. En algunas ocasiones esto implica una “resistencia contra lo social, es decir, contra la conjunción

54 Como indicó Jean Franco, a partir de los años setenta, la cultura de masas y las culturas indígenas hacen una brecha en la ciudad letrada de Rama (Franco 2003, 20) que cada vez se hace más grande y ancha, hasta hacer de la ciudad una miríada de *comunidades letradas*. Es de prever que en poco tiempo se visibilicen más las *comunidades iletradas* que están produciendo otras literaturas y ficciones.

55 Vanoli hablaba de secta de la literatura, que alude a lo cerrado. Mi posición es contraria en este punto: la *comunidad letrada* es abierta.

56 En esta línea se sitúa también la explicación de Marina Garcés: “el nosotros no sería un sujeto en plural, sino el sentido del mundo entendido como las coordenadas de nuestra actividad común, necesariamente compartida” (2013, 30). Es decir, no se trata de un sujeto colectivo sino de una multitud, como la describe Negri.

57 Sirvan de ejemplo algunas iniciativas argentinas: el ciclo de lecturas literarias *underground* Carne Argentina, que pusieron en marcha Ronsino, Bruzzone o Almada, entre otros. De ahí salieron varios sellos, como el homónimo Carne Argentina o Tamarisco, de Bruzzone, en los que estos autores al tiempo que se autoeditaban, se promocionaban en las redes y publicaban a sus pares promoviendo una política de la literatura compartida. Lo mismo ocurrió con el ciclo “Los mudos” organizado por Lucas “Funes” Oliveira en torno al cual también se generó una comunidad de prácticas literarias circunscritas a determinados espacios alternativos, *performances*, asociaciones, editoriales (Funesiana), etc.

de fuerzas sociales, de la sociedad civil, el Estado y el mercado, que quieren organizarla, incorporarla a su red y, por tanto, acabarla” (Duchesne 2015, 252).⁵⁸ Huelga aclarar que esta resistencia no significa un –imposible– afuera del mercado, sino la apertura y diversificación de los géneros, las estéticas, los modos de producción y la circulación de lo literario.⁵⁹

- iii. Tercero como *política de la performatividad* de la figura del escritor, del trabajo literario y de la literatura. Hoy día los escritores también editan, hacen música, *performance*, guiones de teatro, cine, televisión, publicidad, subtítulos para series y películas, imparten talleres, dan clases, etc.⁶⁰ Si a mediados del siglo XX el sustento económico del escritor era, principalmente, el periodismo (Arlt, Onetti, Borges, García Márquez, Vargas Llosa, etc.); y después del *boom* la enseñanza en la Universidad (Piglia, Saer, Rivera Garza, Paz Soldán, Herrera, Meruane, etc.); en la actualidad el escritor vive de la construcción pública de su imagen: es un “emprendedor del *self*” (Vanoli 2019, 42). A este valor-trabajo lo llama Vanoli “bioprofesionalización estética” (2019, 41), que se da en otras labores creativas (artistas, diseñadores, programadores web, etc.) basadas en la autoexplotación, la flexibilidad, la indiferenciación entre amateur y profesional y la nula cobertura social. Asimismo, esto favorece la experimentación y *performatividad* de lo literario, fuera de lo normativo, del texto y del libro impreso, en diálogo con lo local, la oralidad –al contrario que la ciudad letrada, que era una ciudad “escrituraria”, nacional y normativa– y con otras formas artísticas.
- iv. Cuarto y último, como *política de la festivalización de la literatura*. La noción de festival es la que mejor significa el nuevo estatuto de la literatura, que se vincula, por una parte, a las comunidades letradas que entienden lo literario como una fiesta; y por otra, a la figura de escritor y a su espectáculo público, ya que el factor principal para tasar el valor hoy es la visibilidad. Esta festivalización o espectacularización obliga a los escritores a orientar su producción y su figura de autor a la exhibición mediática en presentaciones, ferias y festivales, de tal manera que las comunidades letradas, aunque lo hagan en espacios alternativos, marginales y reducidos, también se subordinan “a los imperativos de comunicabilidad, legibilidad y

58 O como sostiene el editor alemán Unsel: “en la adaptación y en la resistencia crítica se sintetiza la función del buen editor” (1985, 79).

59 Por ejemplo, el uso que hacen algunas asociaciones de las redes sociales (blogs, Facebook y Twitter) sirve para atesorar valor social, es decir, capital simbólico y poner en circulación las (des)obras producidas.

60 Es evidente que no es nada “nuevo”, sino “exasperado”, como diría Esposito.

masificación” impuestos por el mercado del libro (Villalobos-Ruminott 2020, 15). Al cabo, la dificultad que entraña desligar el producto del acto de producción hoy día hace que la plusvalía que genera el sujeto-escritor sea el valor hermenéutico de su discurso público y de su imagen espectacularizada.

De esta manera, podemos afirmar que en el siglo XXI hay un desplazamiento de la *ciudad letrada*, tal y como la entendía Ángel Rama, a las *comunidades letradas*, dentro y fuera de la ciudad,⁶¹ donde lo que se privilegia es la articulación de subjetividades literarias que se proyectan en común, en el deber, la *performatividad* y la festivalización desde cierta “disposición estética”, como diría Bourdieu, que, aunque más democrática, no deja de ser elitista. Frente al *saber* de la escritura hegemónica, modernizadora, al servicio del poder colonial e institucional, propia de los letrados urbanos de la que hablaba Rama en *La ciudad letrada* (2004); la *comunidad letrada* es heterogénea, está formada en el disenso, no en el consenso, y se centra en el *hacer*: crear escrituras, lecturas y otras acciones literarias,⁶² anacrónicas y contemporáneas, que se hacen públicas en *comunidad*. Entonces, las *comunidades letradas* se podrían definir como las redes de actores literarios que comparten un “ser-juntos” en el deber-de-hacer literatura y de celebrar su *performatividad* en los espacios de la cultura pública. Y es que el incremento de *comunidades letradas* en el siglo XXI pone en jaque la idea de un único campo literario, dado que coexisten múltiples temporalidades, campos y mercados de la literatura, como pusimos de relieve al comienzo de este libro. Es cierto que, cuando actúa el mercado global, la configuración del poder y la tasación del valor literario se estrechan y se asemejan más a lo descrito por Ángel Rama en *La ciudad letrada*, solo que el papel de los intelectuales lo ejercen ahora los *gatekeepers*.

Por otro lado, la tipología de estas *comunidades letradas* es disímil, aunque pueden identificarse tres tipos:

61 Vanoli, desde otra óptica, propone la noción de “ciudadela literaria”, “entendida como un conjunto de escena *offline* que se sumaría y superpondría con la fantasmática noción de “campo”, y engarzada también con la proliferación de sociabilidades, escrituras y flujos de artistas que componen la polifacética vida digital de la literatura” (2019, 85). A esto hay que añadir que, al contrario que la ciudad letrada, las comunidades letradas no se conforman solo en espacios urbanos, sino en provincias y espacios del interior.

62 En las comunidades letradas se incluye tanto lo hegemónico como lo contra-hegemónico, conviven varias temporalidades y habitan espacios disímiles, marginales y centrales.

- i. *Comunidades letradas vivenciales o experienciales*. Se trata de asociaciones literarias donde se comparte un modo independiente o emancipado de *hacer* y de vivir la literatura. Aludo, por ejemplo, a emprendimientos editoriales pequeños –muy ligados a ferias y festivales del libro alternativos o independientes– que se autodenominan “artesanales” o “autogestionados”, y que se distinguen por un discurso social colectivo en contra del mercado liberal y en favor de la *comunización* como modo de producción y circulación.⁶³ En la órbita de la militancia literaria, estos emprendimientos se vuelcan hacia los géneros menos comerciales, como la poesía y el teatro, así como hacia estéticas locales o nacionales, residuales, del exceso o del derroche, “en donde lo económico queda subordinado a las intervenciones dentro del campo literario” (Szpilbarg y Saferstein 2012, 481). Estos actores se caracterizan por llevar a cabo una producción no profesional y artesanal de libros, que funciona sobre la base del capital simbólico, de redes de sociabilidad muy fuertes y del activismo cultural. Pero sobre todo se singularizan por su “uso de la creatividad como insumo para la generación de comunidades de lectura” (Vanoli 2015, 172), con gustos estéticos *alternativos*,⁶⁴ que habrían de intervenir en el estado de la cultura literaria, promoviendo *otros* valores y *formas* de enfrentar la producción, la propiedad privada, el consumo obsolecente y la estandarización industrial.⁶⁵
- ii. *Comunidades letradas interpretativas*, como las nombró Stanley Fish (1982), aunque mucho más reducidas y especializadas en las últimas décadas, son aquellas cercanas a la academia, los clubs de lectura u otros espacios formativos y educativos, que comparten lecturas y marcos de legibilidad.
- iii. *Comunidades letradas profesionales*, donde lo que se comparte es la experiencia y el oficio de la escritura como arte y como profesión, así como otros trabajos de la mediación literaria como traducción, agencia literaria, edición, etc., en másteres, cursos de escritura creativa, talleres literarios, *workshops*, residencias, festivales, etc.

63 Rescatamos a Marx en *La ideología alemana* a través de Marina Garcés: “[la revolución consiste en] la apropiación de la totalidad de las fuerzas productivas por parte de los individuos asociados” (2013, 57). Por tanto, según Marx la revolución es la aparición de un nosotros (los “individuos asociados”) que se apropia de sus fuerzas productivas.

64 Entiendo lo alternativo como una categoría política similar a la de “éxodo” de Paolo Virno: “la acción política capaz de avizorar nuevos territorios, no necesariamente conocidos (como conocido es el Estado) ni carentes de ambivalencia y riesgos” (2017, 17). Así, lo alternativo no siempre es marginal.

65 No podemos obviar que estas comunidades, muchas de ellas de poesía, se cimientan en una cierta idea romántica o sublime de la literatura, en la utopía de un mundo literario autónomo.

En definitiva, las *comunidades letradas* han proliferado en el siglo XXI al albur del carácter *performático*,⁶⁶ comunitario, público y festivo que tiene la creatividad literaria, esto es, del valor de uso y el valor social de la literatura, que el capitalismo neoliberal había ido desdibujando en las últimas décadas. Estas comunidades son las que fomentan *nuevas* estéticas, subjetividades literarias, “formas de vida” –como las entiende Agamben (1998)–, de trabajo y de sociabilidad que expanden y mantienen vivo lo literario, toda vez que crean nuevas necesidades –de mercado– cimentadas en la producción y en el consumo de literatura y de *cultura literaria*.⁶⁷

2.2 Industrias creativas, trabajo (in)material y ciudades literarias

Son varios los factores que influyen en la expansión de la *cultura literaria*, aunque quizá los más importantes sean las industrias creativas, el desarrollo del trabajo inmaterial y la proliferación de ciudades de la literatura UNESCO, como veremos a continuación.

Industrias creativas y literatura. – El valor de la cultura y del sector artístico (música, literatura, danza, publicidad, diseño, artes visuales, ópera, cine, etc.) se ha considerado en el último medio siglo un importante recurso económico para potenciar las culturas locales, el desarrollo de comunidades pobres y el fortalecimiento del capital social (Throsby 2001, 83–84). Las primeras reflexiones se remontan a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt sobre el papel estandarizador de las *industrias culturales* –término acuñado por Adorno– que signan la reconceptualización artística, orientada al comercio y consumo de la cultura de masas. En los setenta se pasó de la “política de las artes” a las “políticas culturales”, que significó el abandono ideológico del arte autónomo para abrir el camino a formas no legitimadas de la cultura popular (Weber 2018, 102). Luego, en los ochenta, los valores de la experimentación y la ruptura provocaron otro giro hacia el tópico de la creatividad, cuya base es la cultura de la producción posfordista que pone el foco en la innovación, el cambio tecnológico y el pensamiento crítico. Hasta el punto de que en 1998 este rótulo se em-

⁶⁶ Utilizo el adjetivo *performático* en alusión a la capacidad de transformación, de devenir, de lo literario más allá de sí. El adjetivo *perfomativo* es un calco del inglés que puede dar lugar a confusión, ya que está asociado a los enunciados de Austin y su filosofía del lenguaje.

⁶⁷ Es decir, las comunidades letradas no son comunidades al margen o en contra del mercado. Dentro de ellas hay comunidades que ofrecen comercio alternativo y otras que se avienen al mercado *mainstream*, ya sea local o global. Y hay sujetos que transitan por ambas comunidades.

pezó a instrumentalizar y se reemplazó directamente, primero en Reino Unido y luego en todo el mundo, por el término *industrias creativas* “para describir la dinámica contribución del sector de las artes al rendimiento económico británico” (Thorsby 2001, 127). Esto es: la cultura se proclamó como bien público que *crea* riqueza y trabajo. Por este motivo, se ponen en marcha políticas públicas que, en su planificación del desarrollo urbano, tienen como modelo las industrias creativas globales (museos como Guggenheim o el Pompidou) que homogeneizan los espacios culturales y profesionales, así como tienden la concentración de empresas del sector. No obstante, en paralelo, se promocionan las artes y economías locales, que favorecen el crecimiento de la *cultura literaria*.

Bajo esta consigna, en los noventa se empezó a hablar de las “ciudades creativas” (Nueva York, Barcelona, Berlín, etc.), que son las que fomentan las economías de valores culturales y sociales para que determinadas urbes sean exitosas comercial y tecnológicamente (Landry y Bianchi 1995). En este momento emerge lo que Richard Florida llamó la “creative class”, conformada por creativos con alto nivel educacional, jóvenes, solteros –hombres blancos de clase media en su mayoría–⁶⁸ que llevan a cabo trabajos *freelance*, basados en proyectos desregulados. Es lo que se ha denominado *economía de la creatividad*, centrada en la autoría, en la “mística de la creatividad” (Meakin 1976, 116) o “visión del genio” (Weisberg 1993, 3); asociada con el trabajo individual, el talento, lo joven, lo masculino, y sobre todo con la idea romántica de lo nuevo. Así, el creador/creativo es alguien capaz de generar un cambio, que no tiene que ser original pero sí tener un efecto transformador –influyente– en el campo/mercado que redunde en beneficio económico.⁶⁹ Esto conlleva la consabida autoexplotación de jóvenes artistas que se convierten en empresarios de sí mismos (Han 2000) –de su creatividad– para formar parte de una élite creativa, que oculta la marginación y la desigualdad social en el sector.

De ahí la inversión realizada a finales del siglo pasado en empleos relacionados con la innovación, la tecnología y la propiedad intelectual –principalmente en las industrias del *copyright*– que ha contribuido en muchas ciudades al aumento del PIB. Los libros desde entonces han sido considerados como un producto fundamental, desde una perspectiva económica, para la industria creativa. Por un lado, el sector editorial es el que más productos saca al año dentro de las industrias creativas, aunque la inversión de capital en títulos novedosos es de las más arriesgadas e inestables, ya que el negocio se sostiene

68 La discriminación dentro del sector creativo es, como en otros ámbitos, múltiple: por etnia, clase, edad y género.

69 Huelga aclarar que cada campo establecerá una definición de producto creativo a tenor de sus formas (estéticas, sociales, económicas, simbólicas) de otorgar valor.

por la creación de nuevos contenidos (obras) a corto plazo. Los datos hablan: el 20% de los títulos provee el 80% de los ingresos. Por eso, una editorial siempre necesita tener capital para invertir y seguir creciendo, es decir, adquiriendo novedades, además de configurar la lista de obras que continuarán siendo visibles en librerías después del primer año de publicación (Moeran and Strabsgaard 2011, 121) y con las que se comercializará en las ferias del libro. Estas también se consideran un instrumento fundamental no solo para la compra de libros sino para la promoción del turismo cultural o literario (Mejía y Fusté Forné).

Por lo que respecta a América Latina, el impacto económico del desarrollo global de las industrias creativas fue enorme, sobre todo por la fuerte penetración en los noventa de conglomerados transnacionales del negocio de la cultura, que copan el 80% del sector (Yúdice 2001, 647).⁷⁰ En el sector del libro no hablamos solo del dominio de la producción de contenidos –primero por parte de empresas españolas como Planeta que absorbió muchos sellos locales y luego por parte de la alemana Bertelsmann que aglutina Alfaguara y Penguin Random House– sino del de la distribución de derechos de autor y modos de consagración, entendida como mundialización, esto es, como venta de derechos de propiedad intelectual para la traducción a otras lenguas. La forma de actuación es por acumulación y expansión, como sucede actualmente con el sello Literatura Random House, que rápidamente se hace con un autor joven cuando este obtiene cierto capital simbólico en su campo nacional.

Asimismo, los nuevos mecanismos de democratización cultural de fines de los noventa propiciaron en Latinoamérica y España, como respuesta a la globalización capitalista y a las crisis económicas, por un lado, la reactivación de la esfera pública a través de las citadas asociaciones micropolíticas –muchas de ellas relacionadas con la literatura y el fomento de la lectura (Schwartz)– que, como hemos visto, buscaban la transformación social mediante ‘artefactos’ (Padrón Alonso 2013, 152). Por otro, se produce una festivalización en general de la cultura por la penetración global de las industrias creativas que propician la realización de festivales de literatura y ferias del libro, a través de alianzas público-privadas (Molina 2016, 59). El Estado aparece como mediador pero no como organizador principal de estas actividades, que tienen lugar en la “esfera pública no estatal” (Virno 2017, 14), aunque también haya patrocinio de instituciones estatales y de Fundaciones de empresas que invierten en espectáculos

⁷⁰ La concentración editorial de los noventa supuso la exigencia de una rentabilidad del 20% en la venta del libro, cuando históricamente estaba cifrada en un 8%. Este cambio económico ha significado la mayor transformación en la historia de la literatura en lengua castellana (véase Sánchez 2010, 3).

culturales como autopromoción socio-cultural.⁷¹ En general funcionan como “sistemas de mecenazgo” (Vanoli 2019, 46), pero también como artefactos políticos donde la reflexión sobre lo literario está, paradójicamente, por encima del consumo de libros.⁷² ¿Qué papel cumplen entonces los festivales y las ferias en las industrias creativas? Es claro que la economía de la creatividad fomenta el consumo de nuevas experiencias culturales que se basan en dos operaciones mediáticas: la espectacularización del creador y la *performatividad* de la creación (Yúdice 2001), ambas cristalizadas en el caso de los festivales y de las ferias. Estos espacios actúan como instituciones de intercambio económico y cultural que potencian el comercio de masas a través de circuitos mundiales que están inter-relacionados y que sirven de promoción a los autores (Moeran and Strabsgaard 2011, 5). Latinoamérica y España, por supuesto, también han venido a formar parte de esos circuitos de movimiento autoral continuo, que cuenta con paradas internacionalmente reconocidas como la FIL de Guadalajara o el Hay Festival de Cartagena de Indias.

El trabajo (in)material literario. – La contribución más importante del marxismo italiano al análisis del posfordismo es el concepto de *trabajo inmaterial* que estableció Lazzarato y después desarrollaron Negri y Virno. Las definiciones de unos y otros basculan entre el trabajo con contenidos informativos y culturales y la creación de productos intelectuales y afectivos. Virno, además, destaca el carácter personalista del trabajo inmaterial, basado en la *performance* lingüística, el talento, la flexibilidad y la precariedad, lo contrario que el trabajo anónimo fordista (Beech 2017, 322). Por su parte, Bifo identifica al trabajador posfordista con el “cognitariado”:

Las funciones que hacen hoy posible la fluidez y coherencia del proceso de reproducción del capital son la programación informática, la creación de interfaces tecnolingüísticas y la comunicación. El trabajador cognitivo concentra en sus manos, o mejor en su cabeza, el poder de interrumpir el ciclo productivo, de sabotarlo, pero también de modificarlo, de deconstruir sus automatismos y sus implicaciones. Por ello, naturalmente los trabajadores cognitivos han sido objeto principal de la acción persuasiva y disuasiva del capital. La *new economy* ha sido una campaña ideológica orientada a cooptar trabajadores cognitivos, a someterlos culturalmente, y ha construido la imagen de la *virtual class* en tanto que clase móvil, flexible y creativa. En torno al feliz destino de la *virtual class* se produjo

71 Vanoli hace alusión a la marca Nike y a otras corporaciones que invierten en la diferencia política (con mensajes publicitarios feministas, para el territorio latinoamericano, o anti Trump para EE.UU.): “Es así que las marcas se convierten en plataformas propagandísticas del cambio social progresista” (Vanoli 2019, 77).

72 Los consumidores de festivales y ferias son, en su mayoría, población blanca de clase media. Más de la mitad mujeres por encima de los cuarenta años.

en el curso de los años noventa una nauseabunda melaza publicitaria e ideológica, y de esta forma se crearon las condiciones de una alianza entre capital financiero y trabajo cognitivo, basada en el interés común en la expansión del mercado inmaterial y en la creación de la red de la inteligencia productiva (Berardi 2007, 242–243).

Todo ello no implica que el trabajo creativo sea un trabajo irracional, todo lo contrario,⁷³ no difiere de otras economías donde la creatividad juega un papel menos importante (Caves 2002, 2). Con lo cual, podemos afirmar que el trabajo literario –y no el producto resultante, el libro o el escritor–, como sucede en el resto de las artes y labores creativas, es excepcional en términos económicos (Beech 2017, 55). Pero únicamente por la dificultad de calibrar la relación entre tiempo de trabajo y valor, lo que no significa que el trabajo literario esté al margen del comercio capitalista, sino que deviene en una forma de “explotación del infotrabajo” cada vez más extendida (Berardi 2007, 12).

Esto conecta con otra de las características del posfordismo: la disolución de la línea divisoria entre trabajo y no-trabajo que desemboca en la autoexplotación (Han 2000, 24),⁷⁴ la precarización laboral y la sobrevaloración de lo que se ha catalogado como la “factoría social”. Se extiende entonces una economía general basada en el modelo –precarizado– del arte: ¿cómo ha afectado esto al trabajo de y con lo literario? Las dos consecuencias principales han sido:

- i) la profesionalización del escritor y de los mediadores de mercado literario y
- ii) la precarización aún mayor del oficio de la escritura y de otros trabajos en el mercado de la literatura, a pesar de ser una actividad elitista (o justamente por eso).

Precisamente, las editoriales independientes, los festivales y ferias son los que mejor ilustran este nuevo estatuto del objeto literario y del escritor en el siglo XXI. De una parte, hacen evidente que el valor del producto-libro es alienable y que lo que más valor otorga son las fuentes de sociabilidad, la reputación y conexiones, asociadas a los productos creativos. La festivalización del arte y la cultura obliga al artista a orientar su producción y su figura de autor a los festivales y ferias internacionales, de tal manera que se subordinan “a los imperativos de comunicabilidad, legibilidad y masificación” impuesto por el mercado global del libro (Villalobos-Ruminott 2020, 15). Por otra parte, también encontramos otros trabajadores no remunerados que aceptan sin ambages la preca-

⁷³ Además, el trabajador creativo tiene una relación de afección y cuidado con su producto, el libro, y le afectan las evaluaciones que sobre este se hacen.

⁷⁴ El individuo, como empresario de sí mismo, es libre para realizar su trabajo como y cuándo quiera, al contrario que en el capitalismo fordista, lo que desemboca en una forma psicopolítica de autoexplotación.

riedad laboral de actividades literarias en editoriales, ferias o festivales para obtener un capital simbólico y social –las redes de sociabilidad devienen en mercancía en el posfordismo– que puede convertirse en valor de cambio.

Las ciudades literarias de la UNESCO. – En el periodo de los sesenta y setenta se produjo el apogeo de la UNESCO, que se proyectó como el organismo que luchaba contra la desigualdad educativa y la injusticia en la producción de políticas culturales. Como explica Brouillette (2019), la UNESCO en aquella época estaba dirigida por investigadores y académicos que ponía atención especial al papel de la cultura en la sociedad, a las manifestaciones precapitalistas –como las indígenas– y contrahegemónicas, en la línea de la sociología marxista de Williams, Hall, Balibar y Macherey. Sin embargo, a partir de los ochenta, las políticas de la UNESCO –que dejó de contar con sus principales fuentes de financiación– fueron orientándose hacia el mercado neoliberal, hacia la productividad y el crecimiento, alejándose cada vez más de su postura inicial anticapitalista. Los valores de la diversidad cultural y la diferencia persisten, pero más como mercancías y atracciones turísticas (Brouillette 2019, 5–26).

En los noventa, la UNESCO entra en una nueva fase marcada por la globalización y por la idea de la cultura como recurso económico, es decir, por el desarrollo de las industrias creativas. Esto se tradujo en el fomento del desarrollo de las economías culturales nacionales –basadas en la propiedad intelectual– que compiten en el orbe mundial, sobre todo en el ámbito de la producción cultural digital (Brouillette 2019, 31). En este marco, la UNESCO puso en marcha su iniciativa de identificación de “Ciudades de la Literatura”, *ciudades creativas*, designación que promueve –a través de la acción de organizaciones públicas y privadas– la *cultura literaria* para impulsar la creatividad, la diversidad cultural y el turismo patrimonial. Los programas que ofrecen son consumidos, preferentemente, por *comunidades letradas* de diferentes tipos o por jóvenes hípster que tienen un trabajo creativo y un estilo de vida *indie/independiente* (Brouillette 2019, 32). Además, entre estas ciudades se crea una red de relaciones que apuestan por el compromiso creativo comunitario en aras del crecimiento sostenible (Weber 2018, 47).

Esta apuesta por la diversidad (de clase, etnia, género, etc.) creativa –que no existía en los noventa, como he señalado antes– y el multiculturalismo democratizador se ha extendido también a organismos no gubernamentales, hasta el punto de que Yúdice habla de una “ONGización” de la cultura (2001), es decir de su instrumentalización al servicio, no solo de políticas estatales como hemos visto, sino de organizaciones internacionales como UNESCO que velan por la inclusión social. Por supuesto, se trata de proteger y promocionar la *cultura literaria* a través de programas disímiles que van desde campañas de

lectura, promoción de ferias y festivales y turismo cultural. Ciertamente, aunque todo turismo sea turismo cultural, el consumo de cultura ligado a los viajes, que se remonta al siglo XIX, ha ido creciendo notablemente en la nueva centuria. Además de galerías de arte y festivales de música y danza, han proliferado en el siglo XXI los museos de escritor, las rutas literarias, las ferias y los festivales. Estos últimos han sido clasificados por UNESCO (1999) como una acción para el fomento de la cultura y la diversidad social, aunque la mayor parte de asistentes de los festivales reconoce tener un alto capital cultural, por lo que esa democratización es más una ilusión que una realidad (Sapiro 2016, 17).

3 Cultura del libro y mercado editorial

Los mercados de la literatura en el siglo XXI. – No podemos soslayar en la actualidad el comportamiento editorial de un libro, ya que sus modos de producción y circulación determinan más que nunca la forma en que se lee y se tasa el valor del objeto literario: “the publishing chain is also a *value chain* in the sense that each of the links purportedly adds some “value” in the process” (Thompson 2012, 15).

En rigor, las dos últimas décadas han supuesto una transformación radical en el mercado editorial de América Latina y España, que ha redundado en la aceleración, concentración y polarización de los modos de producción del libro, que cristalizan nuevas prácticas materiales y estéticas –nacionales, transnacionales y mundiales– y proporcionan vías alternativas de circulación y recepción de la literatura en lengua castellana. Por un lado, el dominio de la industria del libro en nuestra lengua está en manos de dos conglomerados transnacionales a los que hemos aludido previamente: el grupo Bertelsmann, con capital alemán, y el grupo Planeta, con capital español. Esto supone para el espacio cultural latinoamericano una desnacionalización y desterritorialización de los modos de producción y circulación de su capital simbólico, articulado en función de una “colonialidad del poder” (Mignolo) eurocéntrica que hace prevalecer sus formas hegemónicas de tasación del valor literario. En el caso de la literatura de América Latina es gravosa esta forma material neocolonial de explotación de sus bienes culturales por el otro europeo, ya que en ocasiones (re)producen ciertos marcos –epistemológicos– de legibilidad de las estéticas latinoamericanas que presuponen una temporalidad *primitiva*: el exotismo, la violencia, el compromiso político, etc. Es decir, todo lo que representa la idea –eurocéntrica– de América Latina como una reserva de lo auténtico, lo real, la alteridad étnica, lo salvaje. No obstante, la temporalidad material, los modos de producción, de estos grandes grupos se instalan en la participación

igualitaria de las industrias editoriales latinoamericanas, nacionales, en el espacio y tiempo de la cultura global (Degiovanni 2018, 2). En efecto, los grandes conglomerados son empresas altamente competitivas a escala transnacional, aunque también generan guetos nacionales que impiden que circulen los libros en el subcontinente americano, a excepción de los *best sellers*. Todo ello reproduce las desigualdades centro – periferia (Wallerstein 2007) que datan de la época colonial, teniendo en cuenta que España –junto con Alemania– sigue siendo el epicentro económico y simbólico de la circulación del libro en lengua castellana, hasta el punto de que para un escritor latinoamericano es muy difícil ser leído en el subcontinente si antes no ha sido editado en la península. Asimismo, hay que considerar que los grandes grupos poseen un aparato publicitario potente y el control de la prensa y los suplementos culturales, lo que obstaculiza el desarrollo de una industria editorial latinoamericana alternativa, independiente, robusta y autosuficiente.

Por otro lado, en los comienzos de este siglo han proliferado tanto en América Latina como en España sellos editoriales, pequeños y medianos, denominados *independientes*, que vienen a dotar de un nuevo sentido –material y simbólico– las señas de las identidades culturales partiendo de una temporalidad *moderna* o anacrónica en sus estéticas y una *primitiva*, artesanal, en sus modos de producción editorial, al contrario que los grandes grupos. Se trata de prácticas que, aunque no lleguen a contraatacar la lógica del capitalismo neoliberal, resisten en algunos casos las dinámicas de consenso y homogeneización del mercado transnacional para vindicar formas de producción artesanales, objetos literarios plurales, y estéticas emancipadas (Rancière 2012). ¿De qué manera? Enfrentando la hegemonía mercadotécnica de las industrias editoriales transnacionales que propician discursos normalizados –y *estetizados* por la mirada eurocéntrica– que anulan la diversidad y asfixian la especificidad de lo local en eras de un producto globalizado, estandarizado y legible que pueda ser consumido por todas las culturas y públicos sin resistencia. En contraposición, algunas pequeñas y medianas editoriales abonan la diversidad literaria apostando, muchas de ellas, por una economía del bien común, feminista o barroca (Gago 2019) y sostenible atenta a géneros menos comerciales como la poesía, el cuento, el ensayo y el teatro; y a autores desconocidos, que son absorbidos por los grandes grupos cuando acumulan prestigio, obras descatalogadas y lenguas *menores* (Deleuze). Así, estas políticas de la edición que devienen en políticas de la literatura tienen un sustrato decolonial en el caso latinoamericano porque preservan su *propio* ecosistema del libro, “algo más que un comercio, porque el libro es indispensable en cualquier proyecto de emancipación social y política” (Discepolo 2013, 140).

No hay duda de que a pesar de las predicciones apocalípticas que anunciaban el fin del libro en papel para ser sustituido por el soporte electrónico, cada vez se

publica más en formato papel y hay más oferta editorial (Steiner 2018, 122). Este hecho, en mi opinión, está vinculado con dos fenómenos: la ya anunciada expansión de la profesionalización de los modos de producción del texto literario, que comienza en los años sesenta (De Diego 2015) y tiene su auge en el cambio de siglo a través de los talleres literarios, másteres de escritura creativa y becas de artista; y con la efervescencia de los modos de producción independientes del libro –editoriales– que propician el fraccionamiento del mercado (Gil y Jiménez 2008) y que proponen vías subalternas de circulación de las obras. Este exceso productivo no trae aparejado un crecimiento ni en el número de lectores de literatura⁷⁵ ni en el número de títulos vendidos, menos en mercados transnacionales, ya que más del 70% de las ventas mayores se hacen de obras nacionales. Sin embargo, el número de (pequeños) sellos editoriales no deja de aumentar, así como la variedad de propuestas políticas y estéticas, hasta el punto de que actúan de laboratorios de tasación del valor literario que luego absorben los grandes grupos.

Por todo ello, la crítica literaria habría de leer a contrapelo (Benjamin 1973) y con suspicacia (Foucault 1964) los modos de producción y circulación del mercado editorial actual, como un lugar privilegiado desde el que pensar el valor de la literatura en lengua castellana. Como afirma Tabarovsky, la edición es una “forma subrepticia de opinar sobre el estado de la cultura y la literatura contemporánea” (Arias 2015, 3), un “sistema de legitimación” (Bértolo 2008, 15) que interviene en lo público y que tiene el poder de transformarlo. De la misma manera que nosotros, desde la crítica, debemos entrar en este debate público sobre el mercado no solo para explicarlo sino para transformarlo, como de algún modo proponemos en el capítulo segundo de este trabajo. Ambos suponen, antes que actos individuales, acciones comunitarias –por eso hablamos de dispositivo– pensadas para ensanchar el bien común (Discepolo 2013, 47).

El libro en el siglo XXI. – La historia del libro, las transformaciones en la producción de la cultura material de la literatura, nos muestra las distintas ideologías sobre la experiencia de la lectura y de la escritura que se han sucedido en el tiempo. La pregunta esencial que debemos hacernos hoy día es: ¿qué idea de lo literario nos da la cultura del libro en el siglo XXI en América Latina y España? Anderson, en sus “comunidades imaginadas”, puso de relieve la ligación entre popularización del libro –principalmente la novela– y la construcción de identidades nacionales en el siglo XIX. Esa relación se ha ido redefiniendo a lo largo

⁷⁵ La pregunta que nos hacemos es: ¿quiénes leen todas esas obras que se publican? Es claro que en esta fase del capitalismo en que vivimos se prima la producción –que es lo que mide la riqueza de un país– por encima del consumo, por eso cada vez más los libros que nacen muertos.

del siglo XX a partir de varios hitos: la pérdida de hegemonía de la literatura en el ámbito de la cultura y del ocio; la globalización de la industria editorial; la expansión transnacional de políticas neoliberales promotoras de la creatividad y privatizadoras de lo público, y la persistencia de un uso de la lectura como experiencia en solitario asociado al elitismo:

As the twentieth century progressed, the role that the book would play was transformed. Iniatially tied to pedagogical funtions, the book eventually came to represent the promise of a transcendent encounter: a fusion between the individual reader and a culture at large, an integration of disparate social bodies in a common narrative, an experience of the ecstatic beyond the quotidian (Epplin 2014, 29).

Sin embargo, las crisis económicas del siglo XXI, la metamodernidad y la experimentación contracultural con *arte* factos y formas alternativas de producir y consumir lo artístico y literario han propiciado una exacerbación de su carácter contingente y una expansión *performática* –teatral, diría Lamborghini– en los tres niveles de lo literario: la escritura, la publicación y la lectura. Esto es, la contingencia y la *performance* no solo se producen en el acto creativo sino en la misma concepción material del libro como *readymade*, de la lectura como experiencia comunitaria y de la espectacularización de la imagen del escritor y de su trabajo ‘en directo’. De esta forma, la cultura del libro y la *cultura literaria* se ligan simultáneamente a lo individual y lo colectivo (Epplin 2014, 16), pero no desde el paradigma nacional como antaño, sino desde lo local y lo global que se manifiesta en la ocupación/intervención pública de/en espacios locales por parte de las citadas *comunidades letradas*.

Si hacemos un repaso brevísimo por la historia del libro impreso, observamos que ya el incunable, código impreso, religioso por lo general, tenía carácter de mercancía en el siglo XVI y su posesión daba derecho a la copia (Borsuk 2020, 98–110). Así hasta que en el siglo XVIII surge en Inglaterra la primera ley de propiedad intelectual de la obra y en el XIX aparece el *copyright* en EE.UU. para regular los derechos de reproducción sobre el contenido del libro. De este modo, “El cambio legal de concebir al libro como contenido en lugar de cómo objeto es inseparable de su mercantilización” (Borsuk 2020, 115) industrial y de su reproducción en cadena. En este contexto nace el libro de bolsillo orientado a la clase media y Penguin Books en 1935 empieza a publicar libros de autores consagrados con el mismo diseño de tapa, tipografía y logo: el pingüino. Nace la “estética de colección”, a través de la cual la marca del sello editorial es reconocible para el lector y permite abaratar costes a la empresa para la difusión masiva de libros –serializados, estandarizados– para un mercado en expansión (Borsuk 2020, 120). Este medio de producción editorial se mantiene hasta fines del siglo XX impulsado por los grandes conglomerados, hasta que en el siglo XXI, la edición *independen-*

diente –o cultural, como la llamaba Ángel Rama– vindica la vuelta al original, a la edición artesanal, a la idea del libro como objeto, es decir: a la experimentación con la materialidad y su contingencia como parte de la obra. El significante material, o *artefacto* estético, deviene *otro* significado que, aunque no escapa del fetichismo de la mercancía, abre el campo a distintos conceptos de libro y de producciones, v.g., libros efímeros, intervenidos, sostenibles, de cartón, del cordel, etc. Aunque no hay que confundirse: esta diversidad editorial en el mercado es eso: más mercado. No significa –incluso desde la práctica estética de la ilegibilidad o la intraductibilidad– ir contra el mercado, sino abrirse a *otros mercados alternativos*.

La mercantilización y la industrialización de la impresión crean la ilusión de fijeza del texto y de estabilidad del sentido. Sin embargo, los libros son siempre una negociación, una *performance*, un evento: incluso una novela de Dickens está inerte hasta que un lector al abre e interactúa con su lengua y su mundo imaginativo. Los libros de artista nos recuerdan constantemente el rol del lector en el libro al forzarnos a considerar su materialidad y, por extensión, nuestra propia corporalidad (Borsuk 2020, 159).

El libro está cada vez más conectado con otros medios y tecnologías híbridas: la tradición letrada se mezcla con herramientas digitales, técnicas artesanales, etc., para dar lugar a una ecología literaria heterogénea (Epplin 2014, 4). Sin duda, el libro electrónico o *ebook* ha sido uno de los fenómenos más importantes en la industria del libro contemporánea. Cuando Google anunció en 2004, precisamente en la Feria del Libro de Frankfurt, el lanzamiento de Google Print Library Project de escaneo de libros, el soporte electrónico vivió una década de auténtico apogeo. A partir de 2016, sin embargo, empezaron a caer las ventas en Gran Bretaña y Reino Unido y subieron más de un 3% los libros impresos (Borsuk 2020, 245). En tiempos de pandemia también ha aumentado la venta de libros en papel, aunque otro de los *acontecimientos* en el sector, que cada vez está cobrando más fuerza es el del audiolibro (Borsuk 2020, 213), que entronca con la tradición oral de trovadores e intérpretes literarios, y escucha de la lectura, así como con las radionovelas y radioteatros de los años veinte. En la época actual de simultaneidad de tareas el audiolibro se antoja como una buena opción de integrar lo literario en las actividades cotidianas. Pero ahora los interrogantes son: ¿qué tipo de libro es el audiolibro? O mejor: ¿a qué clase de experiencia literaria se aviene? ¿A la de la lectura clásica o a la de escucha de un recital, propia de las ferias y festivales?

También vivimos una época de cuestionamiento del ISBN o Número Internacional Normalizado del Libro, desarrollado en Gran Bretaña en 1966 para el control de la venta y distribución de libros a través de una base de datos centralizada. Cada número único contiene información sobre el país de origen, el editor

y el título (en 2007 pasó a tener 13 dígitos por la escasez de códigos disponibles) y es emitido, según los países, por diferentes agencias y con tarifas distintas que suelen beneficiar a las grandes editoriales ya que compran paquetes grandes de códigos a bajo costo. La mayoría de distribuidoras y librerías exigen ISBN, aunque cada vez más sellos y espacios alternativos aceptan libros sin este código de control. Tampoco lo usan las tiendas de libros electrónicos (Amazon, Google Play), que realizan un seguimiento distinto de sus libros. Es más, casi la mitad de los libros electrónicos vendidos en 2016 no tenían ISBN poniendo en tela de juicio la necesidad de este sistema de control editorial (Borsuk 2020, 249–250). Así, paradójicamente, un gran conglomerado como Amazon –como sucede con Google– adopta acciones de los sellos más alternativos y comunales que van contra la regularización del ISBN, impuesta por el Estado, y del Copyright, implantada en favor de los derechos de propiedad intelectual. La diferencia es que Amazon o Google no realizan estas prácticas al albur de una política de la edición y/o de la literatura, sino de una lógica neoliberal llevada al extremo donde el poder económico está por encima del poder político. Una cosa es la *comunicación* de la producción literaria –propia de la microedición– y otra su *commoditización*⁷⁶ –propia de la macroedición–.

En definitiva, lo que caracteriza al libro del siglo XXI es la simultaneidad de soportes, formas de lectura, escritura, publicación y tipos de propiedad que adopta, lo que también significa la multiplicación de políticas y valores que significan la literatura en la actualidad.

De la Alfaguarización a la Randomización de la literatura. – La mayor transformación que ha sufrido la literatura en lengua castellana desde el *boom* hasta el siglo XXI no tiene que ver con la formulación de nuevas estéticas sino con los cambios que se han dado en el mercado del libro a nivel internacional. En los noventa, como he anunciado, el dominio casi absoluto de la industria editorial le corresponde a oligopolios mediáticos como Bertelsmann,⁷⁷ fruto de los nuevos agentes económicos –ideológicos– que han influido en la reestructuración de un campo/mercado literario en el que ahora conviven bajo el mismo techo editorial *best sellers* con autores consagrados que ostentan un gran capital simbólico.⁷⁸ Lo expuesto plantea, de entrada, ciertas problemáticas que ha-

⁷⁶ Obviamente juego aquí con el significado de la palabra inglesa *commodity*.

⁷⁷ El grupo alemán ya se había hecho con el 60% de Plaza&Janés en 1982, con el 80% de Lumen en 1996, con el 60% de Sudamericana en 1998, mismo año en que adquiere Random House y se convierte en la mayor casa editorial de libros comerciales del mundo. En 2001 llegan a un acuerdo con Mondadori y en 2012 se fusiona con Penguin (con el 53% del capital de la empresa) y finalmente en 2014 compra Santillana (Diego 2015, 272–89).

⁷⁸ Como observa José Luis de Diego (2015, 290) ya no hay circuitos diferenciados para la literatura de vanguardia y la literatura comercial, ni por parte de los grandes grupos ni por la de

brían de discutirse en aras de profundizar en la relación entre literatura y mercado: ¿en qué medida la producción y circulación global del producto –histórico– literario afecta a la construcción discursiva de una identidad y/o a la articulación social de la literatura? ¿Cómo y a qué obedecen los cambios de las políticas editoriales en relación con autores y campos nacionales? ¿De qué forma está ligada la industria editorial a los mecanismos de consagración?

Los grandes grupos editoriales transnacionales, con sede en España,⁷⁹ empezaron a funcionar en los años ochenta como empresas orientadas a la novedad y a la máxima rentabilidad. Su desarrollo dio lugar a un sistema de distribución del libro desigual en Latinoamérica –dependiente de España–,⁸⁰ como consecuencia de la notable aceleración de la concentración en la edición y de la crisis política y económica del comercio en América Latina que condujo al cierre de editoriales en ambos lados del Atlántico. También implicó la absorción de empresas⁸¹ y la fundación de filiales autónomas que dividieron la producción en mercados nacionales y limitaron la circulación y recepción de las obras a las fronteras de cada país (Pohl 2001a, 262 y 263). Hasta el punto de que la expansión global de la industria editorial, paradójicamente, supuso –como he indicado en el apartado anterior– la nacionalización del sector y la creación de colecciones propias que vinieron a regionalizar la oferta.

La excepción a esta regla es, sin duda, la política editorial que llevó a cabo en los noventa Alfaguara. Hagamos memoria: después del *boom*, en España se priorizó una producción literaria propia y otras literaturas extranjeras que apenas habían circulado en el país durante la dictadura. Pero a mediados de la última década del siglo XX resurge el interés de la industria editorial en el dispositivo latinoamericano, en virtud del ocaso del periodo álgido de la novela nacional, ya agotada, y de la necesidad de un nuevo yacimiento de mercado en lengua española. Esto, unido a otras variables que desgranaré a continuación, propició el fenómeno de la *Alfaguarización*⁸² del campo literario en América La-

muchos independientes que tienen que sobrevivir de la autoedición (aunque siempre hay pequeños sellos que arriesgan y apuestan por nuevos valores sin otra red que la del capital invertido).

79 En 1980 Santillana compra Alfaguara. Fue el argentino Francisco Pérez González quien, junto a Jesús de Polanco, puso en marcha Santillana en 1958.

80 En 1996 España es el país con mayor concentración editorial del mundo (Diego 2015, 271).

81 Planeta compró Emecé, Seix Barral, Ariel, Espasa Calpe, y Destino entre otras. Random House Mondadori –ahora en manos del grupo Beltersmann– se hizo con editoriales de renombre como Lumen, Grijalbo y Plaza&Janés; o el grupo Prisa Santillana que absorbió editoriales tan importantes como Aguilar, Taurus y Alfaguara.

82 Término acuñado por Víctor Barrera en 2002.

tina, que no es otra cosa que el efecto de la estrategia comercial de *Alfaguara Global*, inaugurada por Juan Cruz en 1993.⁸³ La meta era la publicación simultánea de ciertas obras en todo el ámbito de lengua española (España – América Latina – EE.UU.),⁸⁴ plan que convertiría a la editorial en “la precursora de la actual promoción latinoamericana en España” y del mercado hispanohablante en Estados Unidos (Pohl 2001a, 266).⁸⁵ De este modo, el sello se aseguraba un dominio y distinción cimentados en un catálogo amplísimo en el que se incluían los autores más importantes⁸⁶ de cada mercado nacional, desde el *boom* hasta los noventa: Vargas Llosa,⁸⁷ Donoso, Bryce Echenique, Cortázar, etc., todos ellos contratados como autores *globales*.⁸⁸ Aunque la circulación transnacional *de facto* se produjo en contadas ocasiones –entre ellas, el Premio Internacional Alfaguara de Novela inaugurado en 1998– debido a cuestiones de índole económica, siempre por encima de las culturales y simbólicas. Lo llamativo es que el catálogo haya terminado fundando un canon, ya que la selección que finalmente se hizo no supuso ningún riesgo, y se basó más en la visibilidad, la mercadotecnia y la política acumulativa que en la apuesta por estéticas menos conocidas.⁸⁹ Y es que no hay que olvidar que los grandes grupos merman “el papel del editor como filtro de valores, como intermediario cultural”

83 El editor y periodista estuvo al frente de Alfaguara hasta 1999: fue fichado por Santillana para relanzar la editorial y fue el primero en establecer “sinergias” entre el sello y *El País*, del que era redactor.

84 Esto lo puede hacer Alfaguara porque cuenta con la red de distribución más amplia dentro del mercado en lengua española (14 países latinoamericanos, España, EE.UU., Portugal y Puerto Rico) (Pohl 2001a, 266).

85 De hecho, en 1999 Alfaguara sacó a la luz el libro *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes en Los Ángeles y Nueva York, antes incluso que en España (aunque ya había aparecido en México).

86 En la página web de la editorial se habla de “grandes” escritores. Y en una entrevista, Juan Cruz dice que “escritores globales” hay poquísimos: unos 12, y que Alfaguara no se fija tanto en la procedencia de los autores sino en su calidad (Pohl 2001b, 321 y 323).

87 Que junto con Cortázar, Arreola y algunos otros, tiene su propia “Biblioteca de autor”. Son todos *long sellers*, es decir, autores consagrados por la *doxa* académica, como sucede con la colección de “Cuentos completos” que también ponen en marcha hacia la misma fecha.

88 Explica Pohl: “Para conseguir la difusión global, Alfaguara suele comprar los derechos de autor para todo el mundo hispanohablante; sin embargo, el intento ambicioso queda reservado a pocos nombres, como admite la propia editorial: “No todos los títulos recogidos en este catálogo están disponibles en todas las sedes de Alfaguara”” (2001a, 268).

89 Juan Cruz lo niega y dice que se trata más de una “apuesta literaria” que de un beneficio comercial a corto plazo. De hecho –sostiene– a la luz de los ejemplares vendidos, que ningún autor/a que haya ganado el premio se ha convertido en un auténtico *best seller* (2001b, 325).

(Yúdice 2001, 651) y que al final la competencia de un editor se juzga hoy, principalmente, en función del dinero que reportan sus libros (Schiffrin 2011, 29).

Pero ¿por qué tiene éxito esta iniciativa justo en este momento? Ya he anunciado algunas causas, pero hay otras. Por un lado, ya se había abierto a Occidente el negocio de la lengua española –razón por la cual Alfaguara deja más de lado a los escritores extranjeros–, toda vez que se originó una suerte de moda narrativa latinoamericana⁹⁰ en España, auspiciada por la irrupción de una miríada de nombres nuevos de autores latinoamericanos, como no había ocurrido desde el *boom*. Buena parte de ellos fueron catapultados por el éxito previo en los sellos de sus sedes nacionales, por los grupos de McOndo y el Crack, o por premios literarios como los de Anagrama, Planeta, Seix Barral o el mismo Alfaguara.⁹¹ A esto hay que añadir los nuevos modos de producción de las políticas editoriales, sobre todo de Alfaguara y Planeta, basados en la tirada masiva de novedades, un marketing feroz, la presencia del autor⁹² y la espectacularización de figuras/imágenes de escritores emergentes.

De otro lado, y en relación con PRISA, hay que tener en cuenta que la expansión americana de Alfaguara también obedecía a los intereses económicos del grupo, así como sucedió en España, muy volcada, por la expansión neoliberal, en las posibilidades comerciales que ofrecía el mercado latinoamericano.⁹³ Esto devino en la construcción de un discurso panhispanista basado en el idioma y la tradición cultural común, que arrancó con las efemérides del quinto centenario en 1992, repetido hasta la saciedad tanto por agentes culturales como políticos (Pohl 2001a, 261) y cuyo paradigma es la Casa de América en

90 La editorial Casiopea empezó a publicar a autores cubanos exiliados, y Lengua de Trapo su célebre antología *Líneas aéreas*, editada por Eduardo Bécerra (1999), que contó con el respaldo de 30 jovencísimos autores latinoamericanos (de menos de 40 años) en Casa de América e incluso tuvo mucha proyección el Salón Iberoamericano de Gijón.

91 Concedidos a finales de los 90 a Bayly, Bolaño, Valdez y Volpi respectivamente. El Alfaguara es el único con circulación transnacional: Planeta convoca sus premios en los campos nacionales y Anagrama y Seix Barral en España.

92 De hecho, argumenta Juan Cruz que el conocimiento de los escritores es muy importante para que la gente sepa quiénes son. Esa fue la razón por la que Alfaguara tardó tanto tiempo en publicar a Fernando Vallejo: porque este no quería viajar, ni hacerse fotografías ni ser entrevistado (Pohl 2001b, 323). Es obvio que el editor aquí enmascara un rédito comercial en la promoción del autor que pasa a ser un fetiche más de la mercancía editorial.

93 Surgió también en los noventa la *Comunidad Iberoamericana de Naciones*, proyecto transatlántico de política exterior española que complementaba los modelos de integración económica, política y cultural de la UE, EE.UU., Mercosur, etc. (Pohl 2001a, 277)

Madrid.⁹⁴ *In promptu*, se empezó a hablar de la debilitación de la identidad narrativa tradicionalmente aferrada a una geografía, aunque en la práctica esta no se hubiera extinguido ni mucho menos, como prueban las filiales nacionales de los grandes grupos y la industria editorial independiente de alcance local. Los editores –Juan Cruz a la cabeza– empezaron a demandar, con el apoyo del Estado, la existencia de un mercado común del libro en lengua española⁹⁵ en consonancia con la política transatlántica de Alfaguara, que habría de hacer frente al *bestseller* anglosajón. Aunque esta política de mercado suponía un intercambio desigual entre América Latina y España, ya que la primera no llegaba a exportar más de 2,5% del total de sus libros, todo lo contrario que España. Por su parte, algunos escritores se lanzaron a designar como sola patria o identidad la lengua española, negando la existencia de una *literatura latinoamericana*: por ejemplo, Volpi, Fresán, Paz Soldán, Bolaño, Neuman, Iwasaki, etc.⁹⁶ Como colige Eduardo Becerra, “ahora se lleva definirse como apátridas, errantes perpetuos, ciudadanos de un mundo globalizado, sin señas ni rastros de identidad, raza, nación o cultura propias [. . .] Para sustituir una ontología de la identidad por otra de la no-pertenencia” (2014, 287). Planteamiento que ya antes había promulgado uno de los epítomes de *Alfaguara Global*, Carlos Fuentes,⁹⁷ cuya proclama del “territorio de la mancha”, una identidad hispánica colectiva y heterogénea, es harto conocida desde, no casualmente, la época del *boom*. Pero ¿acaso la vindicación de la autonomía lingüística del arte no implica desligar la obra de sus condiciones materiales de producción? ¿Es mera coincidencia la ligazón del discurso global del productor literario con el del promotor editorial, que a su vez es fruto de la ideología de la economía neoliberal imperante?

En rigor, la ficción que estos autores –y no olvidemos que representan solo una porción de la escritura latinoamericana: la más visible y co-

94 También esta se relaciona con Alfaguara, que celebra allí múltiples presentaciones y ciclos, de la misma forma que los directores de la Casa de América han formado parte del jurado del Premio Alfaguara.

95 Juan Cruz se afana en mostrar una imagen “romántica” de un campo en lengua española unido como proyecto cultural y no comercial, tal y como se observa en una entrevista que le hace Burkhard Pohl, donde reniega de la ligazón de la literatura con la economía (2001b, 320).

96 Estos no conforman una generación sino un grupo que confluye en un momento de nuevo lanzamiento de la literatura latinoamericana en España (véase Becerra 2014, 290), donde muchos de ellos se asientan para mejorar sus condiciones de trabajo.

97 Este fue justamente el Presidente de jurado del primer Premio Internacional Alfaguara, celebrado en 1998.

mercantilizada⁹⁸ producen se desterritorializa amén de la globalización capitalista y tecnológica, la mundialización de la cultura, la movilidad –la mayoría vive en España o EE.UU–, la digitalización o el imperialismo de ciertas lenguas. Igualmente, las grandes empresas editoriales donde publican⁹⁹ apuestan por una circulación transnacional del libro a la que se aviene como un guante la consideración de una literatura *global* o *mundial* cuya única seña de identidad sea la lengua y donde España se alza como “mediadora de los intereses latinoamericanos hacia la UE y los EE.UU.” (Pohl 2001a, 275). Esta forma de producción se cristaliza, primero, en la creación literaria, con temas ínsitos a la novela global: viajes, ecología, migración, derechos humanos, tecnología etc. Segundo, en la construcción de las figuras de los escritores como no-latinoamericano, lo que afecta al espacio de recepción de los textos, tanto en los medios de masas como en el mercado académico. No es baladí entonces que en la misma época se empezaran a acuñar ciertos términos y se instauraran marcos de lectura –literatura “mundial”, “glocal”, “transnacional”, “transatlántica”– enunciados desde el ámbito anglosajón para el hispanismo, que no suponen más que una reformulación del cosmopolitismo de finales del siglo XIX. “¿Qué hay de nuevo viejo?” Podríamos decir con Bugs Bunny. Nada, porque en realidad, ¿en qué consiste armar una tradición / canon global o transnacional? ¿No es una suma de cánones nacionales? ¿O se trata de la supremacía tácita de determinados valores y temas literarios sobre otros? ¿No es la literatura mundial más un modo de lectura hegemónico que privilegia ciertos temas, por encima de una estética común? ¿Acaso no se trata de la construcción de un concepto no nacional de la literatura que se trenza con el modelo neoliberal de lectura, mesocrático y hegemónico, anglosajón? Y es que

Fuera de la retórica de los foros internacionales, la puesta en práctica de proyectos literarios comunes deja mucho que esperar. Para llegar al acercamiento cultural a través del Atlántico, para avanzar en “la afirmación de una posible o futura latinoamericanidad de España”, más allá de la rentabilidad comercial, sería imprescindible que la preferencia nacional de los catálogos editoriales, dictada por pautas económicas, se ensanchara hacia un equilibrado y representativo panorama intercultural, algo todavía inexistente (Pohl 2001a, 280).

Lo que es claro es que hoy día, a pesar de la insistencia en la posibilidad de un campo literario común en lengua castellana, se sigue distinguiendo –las editoriales, los medios culturales, la Academia– entre autores latinoamericanos y es-

98 Muchas poéticas y autores latinoamericanos han seguido incardinadas en sus tradiciones nacionales y locales. Es más, como argumenta Yúdice, la globalización en las industrias culturales ha fortalecido y revitalizado las identidades regionales y/o comunales (2001, 645).

99 Nótese que la mayoría comparte agente literario y circuito editorial, vía Alfaguara, Mondadori o Planeta; algo que también sucedía en el *boom*.

pañoles. Lo que sí se ha cambiado es la geopolítica de la mediación, que ya no pasa solo por España sino por Alemania, debido al extraordinario crecimiento que ha experimentado el grupo Bertelsmann, dueño de Alfaguara desde 2014. Es más, muchos de los *novísimos* autores latinoamericanos son ahora conocidos en España a través de las novedades que se exhiben en la Feria de Frankfurt, que se ha alzado en centro de control mundial de la difusión de la literatura latinoamericana en la actualidad; como lo fuera en el *boom* Barcelona y el Premio Seix Barral; y en los noventa Madrid y el citado Premio Alfaguara. Lo que no ha cambiado es que la internacionalización de un autor es la variable de éxito que tasa el valor de lo literario, ya que es requisito indispensable para su circulación/mundialización. Esto se consigue por la publicación en grandes conglomerados que suelen ser la puerta de entrada a la visibilidad (trans)nacional y a la traducción a lenguas hegemónicas, como el inglés. Si en los años noventa fue Alfaguara –junto con Planeta– el sello que simbolizó una literatura en lengua castellana contemporánea y global; en la segunda década del siglo XX Literatura Random House es la que ostenta ese lugar.

Así, lo que podríamos llamar la *Randomización* de la literatura en lengua castellana supone un cambio en el modo de producción editorial que prima determinados valores simbólicos y económicos. Es innegable que el sello Literatura Random House se ha convertido en la marca de los escritores emergentes –primordialmente latinoamericanos– en vías de consagración e ingreso en la literatura mundial. Fundado en 2014, después de la compra de Santillana por Penguin Random House, podemos identificar el desarrollo de tres políticas editoriales hasta la fecha:

- i) captación del joven talento literario con cierto capital simbólico previo (v.g., Emiliano Monge, Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda Melchor, etc.);
- ii) privilegio de lo latinoamericano por encima de lo español, ya que es un mercado vastísimo al que hay que darle salida;
- iii) apuesta por mujeres escritoras y subjetividades disidentes (María Moreno, Selva Almada, Giuseppe Caputo, etc.) como yacimiento de mercado novedoso, que ha adquirido visibilidad y reconocimiento social desde el movimiento argentino Ni Una Menos y las mareas verdes latinoamericanas.

Además, es destacable su inversión en medios de promoción efectivos y cercanos al público joven, como las redes sociales (“Me gusta leer”), más transitadas por los independientes que por los grandes sellos. Esto es: hay un privilegio de *lo actual*, de una literatura *en sincro* con los temas y problemas del presente (feminismo, ecología, enfermedad, migración), así como un uso consciente de los *últimos* instrumentos de promoción y marketing de productos, imágenes y personajes.

Por otro lado, lanzaron, junto con Alfaguara, la iniciativa Mapa de las Lenguas en 2015 para fomentar la circulación transnacional de determinadas obras de sus catálogos.¹⁰⁰ Si la estrategia de lo que se llamó *Alfaguara global* no terminó de hacer realidad la movilidad transatlántica de libros en el espacio iberoamericano, Mapa de las Lenguas¹⁰¹ sí lo ha logrado, relanzado fuera de sus campos de origen las obras de autores ya consagrados o en vías de consagración global¹⁰² (Osvaldo Lamborghini, Aurora Venturini, Julián Herbert, etc.). Es más, si echamos un vistazo al catálogo español y al argentino, por ejemplo, observamos que en los últimos cinco años se han publicado más escritores argentinos en España que autores españoles en este sello. Sin embargo, en Argentina hay más españoles en el catálogo general (Cercas, Navarro, Gopegui o Azúa) que autores de otras nacionalidades latinoamericanas, aunque dentro de la colección Mapa de las Lenguas destacan los mexicanos¹⁰³. Entonces, aunque sigue existiendo un repliegue hacia los mercados nacionales, la iniciativa ha permitido cierto diálogo transnacional que hace una década era impensable. Con lo cual, la progresiva *Randomización* de la literatura en lengua castellana está suponiendo, hasta la fecha, la gran vía de acceso peninsular –y europea– al libro latinoamericano¹⁰⁴ y

100 La iniciativa se está llevando a cabo en Argentina, México, España y Chile con diferentes catálogos. El objetivo es promover a los escritores seleccionados con la reedición de libros, la impresión bajo demanda, el *ebook* y las redes sociales.

101 Nótese que en los noventa se utilizó el adjetivo “global”, propio de la nueva corriente neoliberal y de la idea homogeneizadora de un (falso) panhispanismo unido por la misma lengua. Dos décadas después se utiliza la idea democratizadora de territorio “mapa” plural, hecho de muchas “lenguas”, es decir: identidades y singularidades distintas.

102 Las obras españolas suelen publicarse en América Latina al margen de la iniciativa ‘Mapa de las Lenguas’. Por ejemplo, en la sección argentina de este catálogo apenas hay obras españolas: la mayoría son mexicanas, como ocurre en el resto de países latinoamericanos.

103 Sorprendentemente, el número de publicaciones del catálogo español de Literatura Random House en el último lustro es muy parecido al argentino, solo que con más autores. El autor con mayor número de obras editadas (14), entre 2015 y 2019, es César Aira. Luego nos encontramos con Aurora Venturini, con 3 libros, Selva Almada, Sergio Bizzio y Luciano Lambertí. En cambio, de las 32 obras publicadas en Argentina bajo la iniciativa “Mapa de las Lenguas”, 15 son de autores mexicanos. De esta manera, aunque hay países invisibilizados (Cuba, Perú, Bolivia, Ecuador) se promueve la edición transnacional latinoamericana.

104 Para un análisis de los catálogos de Mapa de las Lenguas, véase Mesa Gancedo (2020). En ese artículo se observa que en los estudios del sector editorial peninsular en 2012 y 2013, anteriores a la Randomización de la literatura, el desequilibrio entre las publicaciones españolas y latinoamericanas es mayor que en la actualidad (como he consignado más arriba). Es más, si la primera década del siglo XXI estaba dejando de ser latinoamericana, a partir de 2015 –desde que Santillana ya no es española– vuelve a serlo. La explicación es obvia: el conglomerado alemán se mueve en un mapa literario de la lengua castellana donde España es un país (un mercado) más, aunque siga conservando buena parte de sus privilegios. Las estrategias edito-

a las narrativas de escritoras contemporáneas, donde las argentinas y mexicanas¹⁰⁵ ocupan un lugar destacado, debido a su intensa labor activista: Moreno, Almada, Enríquez, Cabezón Cámara, Melchor, entre otras. Está claro que los grandes conglomerados absorben cualquier poética con cierto capital simbólico para convertirla no solo en mercancía, sino como un gesto de marketing político de la propia marca, que así proyecta una imagen abierta, comprometida y cosmopolita. Los grandes sellos actúan como el capitalismo: por acumulación y ocupación. Por eso, se hacen con escritores emergentes cuando ya tienen cierto crédito nacional, para poner en valor su marca editorial. En realidad, no importa si las ventas son modestas, sino la vinculación con el gusto cosmopolita, la sincronía global e incluso el compromiso político (feminista, ecológico, etc.). Esto, como explica Brouillette (2016, 103), justifica su expansión comercial y su división del trabajo global, en la que se externalizan ciertas tareas (corrección ortotipográfica, diseño de cubierta, etc.) ejecutadas por mano de obra barata de *otras* zonas. ¿Quién financia a Literatura Random House? El negocio de la educación en que ha invertido el grupo Berltesmann. Esto no invalida el trabajo de visibilización necesaria de sujetos autorales femeninos, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes realizado por los grandes grupos, que igualmente son indispensables para garantizar un ecosistema del libro plural y equilibrado.

Por último, me gustaría subrayar que también han variado mucho los modos de circulación y consumo de las obras en los últimos años. Una de las principales exigencias, que se ha exasperado desde los noventa, es el despliegue mediático del escritor, que ha de intervenir como personaje en la arena pública. En efecto, el autor con éxito se ha convertido en una marca que se vende, “sujeto a las reglas de juego de un mercado de élites que se había convertido rápidamente en un mercado de masas”. (Diego 2015, 194). Y esas reglas exigen exhibir una imagen, promocionar libros en presentaciones, conceder entrevistas, firmar ejemplares, participar en ferias y festivales, etc. Esto es: transformarse en un objeto de consumo modelado por el mercado editorial, cuya industria co-produce y difunde las distintas figuras de escritor en la actualidad.

riales neoimperialistas de España se diluyen (aunque la supremacía económica sigue siendo evidente).

105 Huelga matizar que en ‘Mapa de las Lenguas’ los campos latinoamericanos más favorecidos, por extensión y acumulación de capital, son el argentino y el mexicano. Los catálogos de Colombia y Chile tienen los mismos 13 títulos (que también se repiten en México y Argentina) y en España se han publicado (hasta 2019) más de 100 títulos.

4 Cultura del escritor y oficio literario

La figura de escritor. – Se impone en el siglo XXI, como ya he indicado al comienzo de este capítulo, el desarrollo de una suerte de *crítica del escritor* que atienda al análisis de varios aspectos fundamentales para la intelección de “la cuestión de la literatura” (Gallego Cuiñas 2021): la construcción de la figura de autor (en archivos biográficos, presentaciones, entrevistas, archivos biográficos, redes sociales); la naturaleza del trabajo escritural (tipos, técnicas, cultivo de varios géneros a la vez); las vías de profesionalización (dedicación parcial o completa); la propiedad intelectual,¹⁰⁶ etc. Las transformaciones en el último cuarto de siglo han derivado en un cambio significativo en la legitimación y valoración del estatuto cultural, social y económico del escritor, en virtud de los *giros subjetivo* y *digital* que ha experimentado la *cultura literaria*. Su resemantización y sobreexposición como personaje mediático,¹⁰⁷ su constitución en artículo de consumo y la multiplicidad de gestos o escenas que median su imagen pública ha vuelto fundamental el estudio de la *figura de autor* en la agenda de la crítica literaria del siglo XXI. Incluso se podría sostener que es uno de los significantes más reveladores de los cambios que se han dado en la relación entre literatura y mercado. Y es que pocos actores sociales dependen tanto como los escritores y artistas, de un contexto, de un público y de un mercado, “en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son” (Bourdieu 2003, 21). En esa imagen social, en esa actuación del personaje público que es causa y efecto del sentido de la obra, se juega el valor de la literatura. De este modo, “las estéticas son relativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo” (Sapiro 2016, 37) porque sus intervenciones públicas también forman parte de la obra, en tanto que construyen una dirección interpretativa para sus poéticas. Es más, los escritores disputan con editores, críticos, reseñistas, en la arena pública de exposición biográfica, la exégesis de su producción.

Este enfoque no es nada novedoso (Chartier 1992), pero sí es cierto que hasta el siglo XXI no vemos un interés por las *figuras de autor* en los estudios de crítica literaria (Díaz 2007; Meizoz 2007; Premat 2009; Louis 2013; Gallego

106 Esto último está despertando cada vez más interés, principalmente desde la rama de los estudios de literatura y derecho, por ejemplo: Ferguson, Gordon, Tolentino.

107 No solo en la arena pública, también en la misma producción del objeto libro, “donde el autor lleva un cuerpo más alto que el título del libro y aún en muchas ocasiones está impreso en relieve o tiene el color dominante” (Sánchez 2010, 3).

Cuiñas 2015).¹⁰⁸ Sin embargo, no se ha ahondado lo suficiente en la relación entre las figuraciones de autor y las lógicas del mercado, habida cuenta de que no hay autor sin propiedad intelectual, es decir, sin publicación ni circulación. Las condiciones del mercado en cada época signan la profesionalización del escritor y la naturaleza del trabajo literario, como explicaré más adelante, lo que incide en la creación de una figura y en la forma de hacerse con un nombre propio, con una firma, es decir: con dinero. Entonces, deberíamos analizar las figuraciones del escritor a contraluz del mercado, desde una lectura sociológica, materialista, para ver cómo opera en el campo cultural de redes y tensiones públicas, a través de mecanismos de enfrentamiento, ocultamiento y apropiación:

La autolegitimación de la creación, asociada a una propiedad y una producción –o sea, la figura de autor–, implica una red de posiciones diversas, tramadas por consensos y disensos, pues escribir no es solo hacer una obra, sino situarse en relación con la dinámica de invención de una literatura nacional, en la que se generan las condiciones de existencia pública de esta (Luppi 2016, 77–78).

En este punto hay que recordar que la noción moderna de *auctor* nace el siglo XVII para referir al origen individual de la palabra, a la autoridad y propiedad de textos, paratextos, epitextos y peritextos, en contraposición a la producción cultural anónima de la tradición oral. Cuando Foucault aborda en 1969 el concepto de autoría lo hace, como Barthes (1968), a tenor del discurso literario, no como una categoría económica o profesional, sino como “espacio biográfico” (Arfuch 2002), ya que se trata de enunciaciones en primera persona, formas de subjetivación que borran la frontera entre la realidad y la ficción. Por ello, prefiero hablar de *figura de escritor*, antes que de *figura de autor*, para poner el énfasis en el ejercicio específico de la profesión literaria dentro del mercado cultural, cuyas formas de tasación del valor son diferentes a las de otras profesiones artísticas. Las figuras de escritor no solo ofrecen una visión de sí, de vida y obra como una unidad indisoluble, sino de los distintos modos en que el escritor se sitúa ante el mercado global. Por supuesto, es imposible la articulación de un “yo de conjunto” porque la autofiguración se disemina en textos de ficción, crítica, intervenciones orales, reportajes, entrevistas, fotos posadas, intervenciones televisivas, en blogs o redes sociales, etc. De entre todos esos yoes simbólicos y materiales, los que han pasado más desapercibidos para la crítica literaria han sido los que tienen que ver con las entrevistas, formato privile-

108 Este tópico ha sido tradicionalmente denostado en la tradición hispanista. La explicación tal vez reside en la naturaleza de este tipo de análisis, considera extra-literaria o extra-textual, asociada a la poco cultivada sociología de la literatura, como si la imagen escritural no fuera también un texto ficcional que produce el autor *real*.

giado hoy en presentaciones, ferias y festivales, como veremos. Esto se debe, por una parte, al uso de la imagen pública como estrategia de mercado, y por otra, a una forma de (auto)representación biográfica y de (auto)legitimación artística. Lo que vende y atrae a los lectores es la ilusión de verdad, de crudeza y de inmediatez que ofrece este formato mediante un lenguaje que suele estar desprovisto de ornamentación —emparentado con la oralidad— y que hace olvidar su impostura, la factura ficcional de todo discurso sobre el yo.

Ommundsen va más allá y habla de la existencia de una “economía de la representación” basada en la “presencia”, en la reinscripción del escritor en diferentes modos de textualidad autobiográfica que certifican la “autenticidad” del ídolo (2004, 54). De esta manera, la pregunta por los modos de representación en literatura ya no habrían de concernir solo al texto-libro sino al escritor, a los textos que lo conforman como figura mediática (entrevistas, conferencias, notas, etc.). El significado, la verdad, se desplaza entonces del texto al autor. Esto supone pensar en una *epistemología de la figura de escritor* que habría de abordarse —y esta es mi propuesta tentativa— desde tres gestos que siempre se repiten de un modo u otro:

- i) la postura (modo de producción): el modo en que el escritor ocupa una posición pública el a través de varias instancias de mediación, como las publicaciones, la edición, la traducción, la enseñanza, etc.
- ii) la pose (modo de circulación): la estrategia performática de circulación de la imagen y la escenografía que despliega en medios audiovisuales.
- iii) el mito (modo de recepción): consecuencia de la recepción, del cumplimiento del horizonte de expectativa de los lectores que legitima al escritor.

Por supuesto, estos gestos son en primera instancia escenas de (auto)legitimación que obedecen a un contexto histórico, económico y geopolítico particular, que a su vez remite a una problemática central: las relaciones de dominación — y posiciones de prestigio— del campo literario nacional y del mercado global.

Profesionalización y precarización del oficio de escritor. — Las preguntas se precipitan en este último epígrafe: ¿qué es un escritor profesional? ¿El que tiene éxito? ¿El que vive a tiempo completo de la escritura? ¿Qué clase de trabajos literarios hace? ¿En qué condiciones? ¿Un escritor a tiempo parcial participa plenamente de las reglas del campo/mercado literario? En verdad, son muchos los que se autodesignan escritores y pocos los que viven *solo* de la escritura. Está claro que un escritor profesional es el que obtiene una remuneración sostenida y derivada de su actividad literaria pública (Charvat 1992; Galligan 1998). Esto nos lleva a inferir que apenas hay escritores latinoamericanos y españoles profesionales (y que estos suelen publicar novelas, el género más comercial) y que el

resto de escritores a tiempo parcial (Lahire y Wells 2010, 443) tienen otros trabajos –comúnmente invisibilizados–, por lo que entran y salen continuamente del campo/mercado literario,¹⁰⁹ revelando la extraordinaria contingencia de la profesión de *escritor*. El único requisito para serlo es haber publicado un libro, momento social en que el escritor deviene también en *autor*: garante de una autoría, de una creación en el plano simbólico, y propietario intelectual de unos derechos de autor en el plano económico. De hecho, recordemos, el *copyright* se expandió en el siglo XIX con el capitalismo industrial, cuando se consideró la invención como una fuente de recursos económicos. La remuneración por libro publicado es muy escasa –si no se trata de un *bestseller*– y ningún escritor tiene la garantía de permanencia –las reglas son inciertas y no explícitas– en un negocio que se rige, cada vez más, por lo nuevo y por lo joven.

Con el tiempo, sobre todo a partir del posfordismo, el mercado global ha ido prestando cada vez más atención a la cultura como mercancía y a la necesidad de regular comercialmente las ideas, es decir, los productos creativos,¹¹⁰ porque, desde un punto de vista económico, no hay diferencia entre un ladrillo y un libro (Berger 1972). Esto explica que en los noventa se produzca una reactivación de la industria cultural, llamada desde entonces creativa, como *valor diferencial añadido* a las economías nacionales que buscan la transnacionalización de sus bienes culturales. La propiedad intelectual –ya no la tierra– se convierte en una pieza central del proceso de globalización, puesto que el país con más patentes –más innovador– es el que más riqueza atesora (Sádaba Rodríguez 2003, 6). En el caso de la literatura latinoamericana y de la española, lo que se vende en el mercado global de la creatividad –en bienales, ferias del libro y festivales– es la singularidad de los contenidos literarios –*copyright*– que producen autores locales, cuyos libros dan más beneficio a la editorial que al escritor. Debido a esta circunstancia, en las últimas décadas “la función del artista va más allá de la del *autor* y se asemeja a la de los productores que desempeñan funciones curatoriales, administrativas, educaciones, de *marketing* y de información y que sirven de intermediadores en la política global” (Yúdice 2001, 641).

109 De hecho, Lahire y Wells hablan incluso de que el campo literario siempre es un campo derivado, no un campo fundamental (2010, 453). Asimismo, proponen una triple división entre: escritores ocasionales (amateur); escritores fanáticos (que tienen un segundo trabajo pero se consideran vocacionales) y escritores profesionales (que viven de la escritura) (2010, 460).

110 Aunque paradójicamente las ideas se siguen considerando como patrimonio social (aunque sean un bien privado), de ahí que los derechos de autor queden “libres” (cada país regula este aspecto) después de unas décadas.

Paralelamente, el trabajo material de la escritura ha cambiado notablemente con el avance de las nuevas tecnologías:¹¹¹ antes el tiempo empleado en la escritura era mayor y más artesanal, ya que se redactaba a mano o a máquina y la búsqueda de la información era siempre en la biblioteca. Así, el escritor incorpora el capitalismo (en cada una de sus fases) en sus modos de producción (dedicarse a la literatura era hacer libros),¹¹² razón por la cual en la era de la Nueva Economía digital, la del corta y pega y la autoedición, lo primero que ha cambiado ha sido la economía literaria de la autoría basada en el *copyright*, es decir, en el libro. El escritor ahora ya no vive del des-valor del texto literario –que se piratea y reproduce constantemente– sino de otras economías de la *cultura literaria* y de su radical contingencia:¹¹³ festivales, ferias, *performances*, másteres, talleres, etc. Aira lo explica con perspicacia:

al novelista se le iba la vida en el aprendizaje de un oficio tan difícil, y en la construcción de maquinarias tan complejas [. . .] En esta exigencia se agotaba, felizmente, la relación de la persona del autor con su obra. Hoy esa relación lo ha invadido todo, al punto del exhibicionismo, y el trabajo se ha desvanecido; si su reclamo se mantuviera, la carga libidinal de la autoestima se dispersaría. Hoy la novela fluye directamente del autor, sin pasar por la intermediación de la literatura; el trabajo que la respalda ya no es el de la escritura, sino el de la publicación (Aira 2017, 34).

Esto implica la transformación de su presencia en el espacio público¹¹⁴ y la obligada construcción de un sujeto mediático que participa en festivales, firma en ferias, presenta en librerías, da charlas en instituciones, hace lecturas públicas, etc. Es tal la (sobre)exposición del escritor, la *performance* permanente, la extensión de su espacio virtual, etc., que pareciera suplantar a la obra. Los escritores devienen en franquicias en las que deben (re)producir, de manera más o menos sostenida, obra y espectáculo. Hernán Vanoli lo explica muy bien: “Afirmamos que los escritores devienen publicistas y artistas multimedia ya que, retomando a Boris Groys, al igual que el común de los mortales no pueden escapar al diseño de sí mismo al que los condena internet” (2019, 32). Pasaríamos pues de un campo literario basado en el objeto libro “a un imaginario de lo literario centrado en una acción y una práctica: la publicación. Publicar recobra

111 Sin embargo, el trabajo con la lectura (el tiempo invertido en leer) no ha cambiado desde el Renacimiento, al margen de que ahora el tiempo de concentración es menor y la lectura más salteada.

112 Obviamente, aludo a Terry Eagleton y a su idea de conectar los modos de producción de la literatura con los modos de producción en general, cuyo carácter varía en el tiempo (véase Milner 1996, 63).

113 La actividad literaria no suele ser un trabajo asalariado, sino autónomo.

114 Esto lo calificó Elmer Rice de “industrialización del escritor” (Milner 1996, 107).

su sentido original: hacer público” (Ruffel 2015, 9) al escritor. Por eso, los escritores del siglo XXI incorporan más que nunca la experiencia de la celebridad a la ficción (Lever 1993; Woodmansee 1994), como un modo de dar cuenta de un fenómeno cultural o como una forma de (auto)promocionar sus figuras de autor para profesionalizarse.

Sin duda, en el siglo XXI los escritores actuales están educados en la necesidad –capitalista– de profesionalizarse lo antes posible, conscientes de que el proceso de insertar, con éxito, un texto en un mercado requiere de una gran cantidad de mediadores y de una red amplia de contactos a los que hay que acceder y contratar (Marling 2016, 144–147). Esta aceleración de la profesionalización del oficio de escritor es sin duda un efecto más de la globalización neoliberal. Existe la necesidad de regular, como anuncié más arriba, este tipo de trabajo creativo para sacar más provecho del poco rédito económico que dejan tanto la edición de libros como los estudios literarios en las universidades.¹¹⁵ La profesión de escritor está poco codificada, ausente de organización y reglas que conduzcan a la capacitación del oficio de escritor (Sapiro y Rabot 2017, 6), motivo por el cual se ha desarrollado la profesionalización a través de másteres de escritura creativa y talleres.¹¹⁶ Esto ha tenido dos consecuencias claras para el caso latinoamericano. Primero, una mayor desterritorialización en los modos de consagración que ahora también pasan por nuevos mediadores que fungen de autoridades: los mencionados másteres de escritura creativa (NYU, Houston, Pompeu Fabra de Barcelona), las ferias comerciales (Frankfurt), los festivales literarios (Hay, FILBA), los agentes literarios (como las agencias de Balcells, Schavelzon o Casanovas & Lynch en Barcelona) y los premios más importantes –y traducciones– que tienen lugar en EE.UU., España y Alemania (Man Booker Prize, Alfaguara, Anna Seghers). En segundo lugar, observamos que ha aumentado–y también se han profesionalizado– el número de agentes que intervienen en el negocio de la literatura porque se ha expandido su campo de acción fuera de la publicación y de la lectura de libros, como sucede con las ferias y festivales. Estos últimos se han convertido en la actualidad en dispositivos privilegiados de fabricación y tasación del valor de lo nuevo, actividad que antaño desempeñaban la crítica cultural y académica, los premios (nacionales) y las antologías. Hoy día, la revista *Granta*, las listas de Bogotá39 2007/2017 del Hay Festival o “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina” de la FIL de Guadalajara fungen de auténticos hacedores de literatura latinoamericana mundial. A medio camino entre la

115 La sociología de las profesiones se encarga de dar cuenta de los cambios producidos en las actividades de los artistas. Véase Abbott (1988) y Sapiro y Rabot (2017).

116 No es casual que tanto másteres como festivales de literatura estén auspiciados por grandes y medianas editoriales (v.g., Planeta, Alfaguara, Eterna Cadencia).

antología y el premio, un jurado –compuesto normalmente por escritores– da legitimidad a un grupo de seleccionados en virtud de lo joven, lo nuevo y lo no visible, así como de la calidad de su obra. El valor lo confiere la transmisión internacional de estas listas y su alto impacto en los medios culturales y en las redes sociales, ya que están patrocinadas por revistas, ferias y festivales, muy populares, que se mueven por la *ansiedad de influir* en la creación del gusto de los lectores-consumidores locales y globales. Este gesto reproduce el capital simbólico que otorgaban las reseñas de los suplementos literarios, que han perdido credibilidad; y las antologías, que ya no tienen capacidad de mediación (v.g., *El futuro no es nuestro* (2009); *Asamblea portátil* (2009), *Voces-30 Nueva Narrativa Latinoamericana* (2014)), convertidas en una suerte de “tarjetas de visita”, con escaso impacto, para los escritores que se quieren dar a conocer fuera de sus campos nacionales (Mesa Gancedo 2020).

Por último, aunque la escritura sigue siendo una profesión de élite (Brouillette 2017, 288), se ha precarizado notablemente en las últimas décadas –si la entendemos al albur de la venta de libros–, además de diversificado: el escritor ahora también edita, hace música, *performance*, guiones de teatro, cine, televisión, publicidad, subtítulos para series y películas, imparte talleres, da clases, etc. El escritor del siglo XXI es: un generador de contenidos y un productor de sentidos, usando la expresión de Nelly Richard (1994), ya que se convierte en un dispositivo *personal* de representatividad reconocible y consumible. A este trabajo con todo tipo de materiales culturales lo ha llamado Hernán Vanoli “bioprofesionalización estética” (2019, 41), que se da en otros oficios creativos (artistas, diseñadores, programadores web, etc.) basados en la autoexplotación, la flexibilidad, la indiferenciación entre amateur y profesional y la nula cobertura social: “la bioprofesionalización encuentra su espacio de realización sustancial en la cultura de las ferias, los conversatorios, las conferencias, las mesas y los festivales literarios” (Vanoli 2019, 46). La imposibilidad de no poder desligar el producto del acto de producción hace que la plusvalía que genera el sujeto escritor sea el valor hermenéutico de su discurso público cuando se revela como *ser humano* con intereses, necesidades, preocupaciones, o como *genio* (Oliveras 2019, 114).¹¹⁷ De esta forma, la precariedad del trabajo cognitivo y creativo es un hecho en el “absolutismo capitalista” (Berardi 2007, 10), ya no

¹¹⁷ Virno, contrariamente, afirma que solo produce plusvalía el trabajo productivo (el que, en términos marxianos, está separado de su productor) y que el “virtuosismo intelectual” es improductivo porque “no se invierte capital. El artista intérprete, sometido y parásito al mismo tiempo, se precipita finalmente en el limbo del trabajo servil” (Virno 2017, 106). Yo no estoy de acuerdo: sí hay una inversión en la elaboración de un biodiscurso, en el desempeño de un trabajo que también tiene agencia, es performático.

una característica marginal sino la forma general del mercado laboral. Al cabo, la precariedad es la condición del trabajo no asalariado, por lo tanto, es la condición del oficio del escritor en el siglo XXI y lo que propicia que exista una “comunidad de escritores”, como la entendía Escarpit.¹¹⁸

El hecho de que la economía de la literatura no consiga integrarse con éxito –de forma profesional– en la economía real,¹¹⁹ refuerza de forma engañosa la idea de la autonomía del arte, su irreductibilidad a un estatus mercadotécnico o su habilidad para funcionar dentro y fuera de la lógica comercial. Esto desemboca en la creencia de que la literatura es una categoría de expresión artística que necesita ser protegida por la institución artística, por el Estado u otros mecenas privados,¹²⁰ que a su vez adquieren capital simbólico y político con esa actitud protectora. ¿Por qué? Por la evidente pérdida de poder/influencia de la literatura en la esfera cultural pública –si la entendemos en su radical historicidad– y por el desarrollo del negocio de las industrias creativas, que la sigue haciendo atractiva. Ambas son caras de la misma moneda, ya que sin la presunción de autonomía de lo literario no hay protección (mecenazgo) y sin protección no hay negocio (suficiente): no hay profesionalización ni mediación. Entonces, tampoco hay escritor ni espectáculo. Y ya sabemos que *The Show Must Go on*. El mercado, como el capitalismo, es omnipresente.

Bibliografía

- Abbot, Andrew. 1988. *The sistem of professions. An essay on the division of expert labor*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Achúgar, Hugo. 2006. Apuntes sobre la “literatura mundial”, o acerca de la imposible universalidad de la “literatura universal”. En *América Latina en la literatura mundial*, ed. Ignacio Sánchez Prado, 197–212. Pittsburg: ILLI.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. 2016. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.

118 A mayor grado de profesionalización, y éxito, menor es el sentimiento de colectividad (como en el resto de profesiones). Milner ha comparado el sistema de *star system* de la literatura con el deporte profesional, ya que ambos comparten varios imaginarios en torno al talento innato y la genialidad (2010, 106).

119 La economía literaria está integrada en el mercado global, pero la poca regulación del oficio literario y la pérdida de centralidad de las letras en la esfera cultural ha hecho que cada vez sea más precaria e inestable, como sucede con otros trabajos creativos (Sapiro y Rabot 2017, 7).

120 Para Williams había tres tipos principales de mecenazgo o patronazgo: los que buscan una comisión, los que protegen y apoyan y los que actúan como *sponsor* (Milner 1996, 105).

- Aira, César. 2017. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. 1991. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Amícola, José. 2012. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- Anderson, Benedict. 2007. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: FCE.
- Arendt, Hannah. 1993. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Arias, Martín y Enrique Schumker. 2015. ¿Independientes de qué?: una entrevista a Damián Tabarovsky. *Cuadernos LIRICO* 13: 1–5.
- Badiou, Alan. 2009. *L'Hypothèse communiste*. París: Lignes.
- Barrera Enderla, Víctor. 2002. Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la "alfaguarización" de la literatura hispanoamericana. *Sincronía*, 1. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>
- Barthes, Roland. 1968. *La muerte del autor*. <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/la-muerte-del-autor-1968.pdf>
- Barthes, Roland. 2005. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Zigmunt. 2001. *La globalización. Consecuencias humanas*. México: FCE.
- Becerra, Eduardo. 2014. El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos. *Pasavento* 2: 285–96.
- Beck, Ulrich. 1998. *¿Qué es la globalización?* Barcelona: Paidós.
- Beech, Dave. 2017. *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden: Brill.
- Bencomo, Anadeli. 2009. Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69: 33–50.
- Bennett, Tony. 2010. Sociology, Aesthetics, Expertise. *New Literary History* 41: 253–76.
- Benjamin, Walter. 1973. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. Londres: Penguin.
- Berardi, Franco. 2007. *El sabio, el mercader y el guerrero. Del rechazo del trabajo al surgimiento del cognitariado*. Madrid: Acquarela.
- Bértolo, Constantino. 2008. *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica.
- Boltanski, Luc and Laurent Thévenot. 2006. *On justification: The economies of worth*. Princeton: Princeton University Press.
- Bosshard, Marco Thomas y Fernando García Naharro, eds. 2019. *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Madrid: Iberoamericana.
- Borsuk, Amaranth. 2020. *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Buenos Aires: Ampersan.
- Botto, Malena. 2006. La concentración y la polarización de la industria editorial. En *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*, dir. José Luis de Diego, 209–40. Buenos Aires: FCE.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Bourdieu, Pierre. 2004. *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Boyle, James. 2008. *The Public Domain. EclosingThe Commons of the Mind*. New Heaven: Yale University Press.
- Brouillette, Sarah. 2016. World Literature and Market Dynamics. En *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*, eds. Stephan Helgesson y Pieter Vermeulen, 93–106. Londres/Nueva York: Routledge.
- Brouillette, Sarah. 2017. Neoliberalism and the Demise of the Literary. En *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*, eds. Mitchum Huehls y Rachel Greenwald, 277–90. Baltimore: John Hopkins University.
- Brouillette, Sarah. 2019. *UNESCO and the Fate of the Literary*. Stanford: Stanford University Press.
- Cándido, Antonio y Ángel Rama. 2015. *Correspondencia*. Montevideo: Estuario.
- Casanova, Pascale. 2006. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Caves, Richard E. 2002. *Creative Industries. Contracts Between Art and Commerce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cedeño, Jeffrey, coord. 2009. Literatura y globalización en América Latina, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69: 9–264.
- Chartier, Roger. 1992. *Figures de l'auteur. L'ordre des livres: Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XI^e et XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- Charvat, William. 1992. *The Profession of Authorship in America, 1800–1870*. Nueva York: Columbia University Press.
- Cheah, Pheng. 2016. *What is a world? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke: Duke University Press.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP.
- Díaz, José Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Champion.
- De Diego, José Luis. 2015. *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- Degiovanni, Fernando. 2018. *Vernacular Latin Americanism. War, the Market, and the Making of a Discipline*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2001. *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Discepolo, Thierry. 2013. La traición de los editores. Madrid: Trama.
- Duchesne Winter, Juan. 2015. Por un comunismo literario. En *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, coord. José Ramón Ruisánchez Serra, 245–59. México: Universidad Iberoamericana.
- Eagleton, Terry. 2011. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Empson, William. 1966. *Seven Types of Ambiguity*. Londres: New Directions.
- English, James. 2010. Everywhere and Nowhere: The Sociology of Literature After “the Sociology of Literature”. *New Literary History* 41: v-xxiii.
- Epplin, Craig. 2014. *Late Book Culture in Argentina*. Nueva York/Londres: Bloomsbury.
- Esposito, Roberto. 2003. *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Espósito, Fabio. 2018. Historia del libro y la edición en América Latina (siglo XX): mercado y valor. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 15: 128–178.
- Fernández, Pura. 2019. ¿Una empresa de mujeres? Editoras iberoamericanas contemporáneas. *Lectora* 25: 11–39.
- Fisch, Stanley. 1982. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Franco, Jean. 2003. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class*. Nueva York: Basic Books.
- Foucault, Michel. 1964. Nietzsche, Freud, Marx. *Nietzsche*. París: Éditions de Minuit.
- Frow, John. 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2014a. El valor del objeto literario. *Ínsula* 814: 2–5.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2014b. Literatura y economía: el caso argentino. *Cuadernos del CILHA* 21: 11–17.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2015. Cortázar legítima a Cortázar: “entrevistas ante el espejo”. En *Julio Cortázar. Nuevas ediciones, nuevas lecturas*, eds. Kevin Perromat y Jean-Philippe Barnabé, 185–208. París: Indigo.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2019a. Poéticas del mercado global en América Latina. En *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*, eds. Eva Valero Juan y Oswaldo Estrada, 37–58. Barcelona: Anthropos.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2019b. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2021. *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2022. Literary Culture and Spectacle: The boom in literary festivals in Latin America. En *Latin American Literatures in Global Markets. The World Inside*, eds. Mabel Moraña y Ana Gallego Cuiñas. Boston: Brill. En prensa.
- Gallego Cuiñas, Ana, Esteban Romero-Frías y Wenceslao Arroyo. 2020. Independent publishers and social networks in the 21st century: the balance of power in the transatlantic Spanish-language book market. *Online Information Review* 44: 1387–402.
- Gallego Cuiñas, Ana y Jorge J. Locane, eds. 2022. Gatekeepers o cómo se produce la literatura mundial. *Revista Chilena de Literatura* 105. En prensa.
- Galligan, Anne. 1998. Build the Author, Sell the Book: Marketing the Australian Author in the 1990s. *Journal of the Association for the Studies of Australian Literature* 5: 152–9.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- García Canclini, Néstor. 2001. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García-Naharro, Fernando. 2020. Agentes: el triunfo del intermediario. Genealogía de un oficio. En *World Editors, Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*, eds. Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller, 245–62. Berlín: De Gruyter.
- Gardner, John. 1983. *On Becoming a Novelist*. Nueva York: Harper and Row.
- Gil, Manuel y Francisco Javier Jiménez. 2008. *El nuevo paradigma del sector del libro*. Madrid: Trama.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guerrero, Gustavo. 2018. *Paisajes en movimientos. Literatura y cambio social entre siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guillory, John. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago University Press.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1992. *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Maryland: University of Maryland.

- Han, Byung-Chul. 2000. *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Herrnstein Smith, Barbara. 1991. *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Harvard: Harvard University Press.
- Hoyos, Héctor. 2017. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press.
- Huehls, Mitchum and Rachel Greenwald Smith. 2017. *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Jay, Paul. 2010. *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric. 2002. Notas sobre la globalización como cuestión filosófica. *Criterios* 33: 42–68.
- Krauss, Rosalind. 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October* 8: 30–44.
- Kurz, Robert. 2014. Los intelectuales después de la lucha de clases. De la nueva aconceptualidad a un nuevo pensamiento crítico. En *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*, eds. Anselm Jappe, Robert Kurz y Clus Peter Ortlieb, 43–64. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Lahire, Bernard y Gwendolyn Wells. 2010. The Double Life of Writers. *New Literary History* 41: 443–65.
- Lamont, Michele. 2012. Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation. *Annual Review of Sociology* 38: 201–21.
- Landry, Charles y Franco Bianchini. 1995. *The Creative City*. Michigan: Demos.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Londres: Oxford University Press.
- Lever, Susan. 1993. The Cult of the Author. *Australian Literary Studies* 16: 229–33.
- Libertella, Héctor. 2000. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Madrid: Adriana Hidalgo.
- Locane, Jorge J. 2017. La mediación oculta: los agentes literarios en la producción de literatura ‘latinoamericana’ en Europa. *Iberoromania* 85: 33–57.
- Louis, Annick. 2013. Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor? *INTI* 77–78: 237–48.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina. 2011. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina. 2021. *Lo que vendrá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Luppi, Juan Pablo. 2016. ¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18: 75–97.
- Maltz, Hernán. 2020. Discusión sobre sociología de la literatura. *Políticas de la Memoria* 20: 261–71.
- Manzoni, Celina. 2001. ¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales? *Revista Iberoamericana* 197: 781–93.
- Marazzi, Christian. 2008. *Capital and Language. From the New Economy to the War Economy*. Los Ángeles: Semiotext(e).
- Marling, William. 2016. *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. Nueva York: Oxford University Press.

- Mastrini, Guillermo y César Bolaño, eds. 1999. *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Meakin, David. 1976. *Man & Work. Literature and Culture in Industrial Society*. Londres: Methuen.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra: Slatkine.
- Mejía, Brenda G. y Francesc Fusté-Forné. 2020. Turismo y literatura: Una aproximación a las ferias de libros como patrimonio literario, cultural y turístico. *Rosa dos ventos-Turismo e Hospitalidade* 12: 429–47.
- Mesa Gancedo, Daniel. 2020. Crisis y proyección de la narrativa hispanoamericana en la España actual. Una lectura a distancia. *Revista Letral* 23: 192–232.
- Milner, Andrew. 1996. *Literature, Culture & Society*. Londres: University College Londres.
- Moeran, Brian y Jesper Strandgaard Pedersen, eds. 2011. *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mora, Vicente Luis. 2014. Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela local. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2: 319–43.
- Moreno Vincent. 2014. Presencia y funciones de los premios literarios en el campo literario transatlántico desde 1940. *Ínsula* 814: 24–27.
- Moretti, Franco. 2016. *Lectura distante*. Buenos Aires: FCE.
- Moraña, Mabel. 2014. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Mouffe, Chantal. 1993. *The return of the Political*. Londres: Verso.
- Müller, Gesine, Jorge J. Locane y Benjamin Loy, eds. 2018. *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin American and the Global South*. Berlín: De Gruyter.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM.
- Oliveras, Elena. 2019. *La cuestión del arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- Ommundsen, Wenche. 2004. Sex, Soap and Saints: Beginning to Theorise Literary Celebrity. *JASAL* 3: 45–56.
- Padrón Alonso, Diana. 2013. Artefactos. Artistic Practices for Rethinking Emancipation in the Global City. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 1: 151–6.
- Parks, Tim. 2014. *Where I'm Reading. The Changing World of Books*. Londres: Harvill Secker.
- Piglia, Ricardo. 2019. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Poblete, Juan. 2006. Globalización, mediación cultural y literatura nacional. En *América Latina en la literatura mundial*, ed. Ignacio Sánchez Prado, 271–306. Pittsburg: ILLI.
- Poblete, Juan. 2018. *New Approaches to Latin American Studies*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Pohl, Burkhard. 2001a. ¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90. En *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*, eds. José Manuel López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta López Vernasocchi, 261–92. Madrid: Verbum.
- Pohl, Burkhard. 2001b. La vocación de editar en español. Entrevista con Juan Cruz (18-II-1999). En *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*, eds.

- José Manuel López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta López Vernasocchi, 319–26. Madrid: Verbum.
- Premat, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Premat, Julio. 2018. *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerata: Quodlibet.
- Quesada, Catalina. 2014. *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rama, Ángel. 1985. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho.
- Rama, Ángel. 2004. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tamar.
- Rànciere, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Richards, Ivor A. 2004. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment: A Study of Literary Judgement*. Nueva York: Routledge.
- Rifkin, Jeremy. 2000. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*. Nueva York: Putnam.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2011. *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Rosetti, Miguel. 2014. A contraluz: *World Literature* y su lado salvaje. *CHUY* 1: 60–93.
- Ruffel, Lionel. 2015. Los espacios públicos de la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO* 13: 103–13.
- Sádaba Rodríguez, Igor. 2003. Intellectual property issue as a sociological conflict: Culture and the economic logic in a globalized world. *Research Networks* 6: 1–20.
- Sánchez, Matilde. 2010. Un salto que nos deposita quién sabe adónde. *BOLETÍN* 15: 1–13.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2015. Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal. En *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, ed. José Ramón Ruisánchez Serra, 15–40. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Sapiro, Gisèle, dir. 2009. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. París: Nouveau Monde Éditions.
- Sapiro, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.
- Sapiro, Gisèle y Cécile Rabot, eds. 2017. *Profession? Écrivain?* París: CNRS Éditions.
- Schiffrin, André. 2011. *El dinero y las palabras. La edición sin editores*. Barcelona: Ediciones Península.
- Schwartz, Marcy. 2018. *Public Pages. Reading Along the Latin American Streetscape*. Texas: University of Texas Press.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Szpilbarg, Daniel y Ezequiel A. Saferstein. 2012. El espacio editorial 'independiente': heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998–2010. En *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 464–83. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Steiner, Ann. 2018. The Global Book: Micropublishing, Conglomerate Production, and Digital Market Structures. *Pub Res Q* 34: 118–32.
- Thompson, John B. 2012. *Merchants of Cultures. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Londres: Plume.
- Throsby, David. 2001. *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge University Press.
- Unsel, Siegfried. 1985. *El autor y su editor*. Madrid: Taurus.

- Valero Juan, Eva y Oswaldo Estrada, eds. 2019. *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona: Anthropos.
- Vanoli, Hernán. 2015. Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina. *Apuntes de investigación del CEYP* 15: 161–85.
- Vanoli, Hernán. 2019. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vermeulen, Thimoteus y Robien Van den Akker. 2010. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture* 2: 1–13.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. 2020. La anarquía de los sentidos: El arte ante una nueva mutación antropológica. En *Artes & Violências*, coords. Rosane Kaminski, Vinícius Honesko y Luiz Carlos Sereza, 13–35. São Paulo: Intermedios.
- Villarino Pardo, Carmen. 2018. Las ferias internacionales del libro y la condición de invitado de honor: ¿Un escaparate (también) para la promoción de la lectura en el exterior? *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 55: 161–76.
- Virno, Paolo. 2003. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Virno, Paolo. 2017. *La idea de mundo. Intelecto público y uso de la vida*. Buenos Aires: La marca editora.
- Wallerstein, Immanuel M. 2007. *Geopolítica y geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial*. Barcelona: Kairós.
- Weber, Millicent. 2018. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Weisberg, Robert W. 1993. *Creativity. Beyond the Myth of Genius*. Nueva York: W.H Greeman and Company.
- Williams, Raymond. 1983. *Culture and Society*. Columbia: Columbia University Press.
- Woodmansee, Martha. 1994. *The Author, Art and the Market: Rereading the History as Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.
- Yúdice, George. 2001. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Zaid, Gabriel. 2001. *Los demasiados libros*. Barcelona: Anagrama.

Capítulo II

Teoría y práctica de la edición independiente

El que escribía, por el solo hecho de escribir era un escritor, de acuerdo, pero no un escritor de verdad, completo, confirmado. Para eso se necesitaba la publicación. [. . .] era un hecho incontrovertible que la publicación constituía el rito de pasaje a la realidad, y sin ella la realidad del escritor era irreal. El mito del genio inédito era una falacia que no resistía la confrontación con los datos históricos.

César Aira

Asistimos en el siglo XXI a un doble *acontecimiento* económico y literario, que es consecuencia de las *nuevas* políticas de producción del mercado cultural: el *boom* de las editoriales *independientes*¹ y de sus lecturas críticas, articuladas principalmente desde el campo de la sociología de la literatura, esforzadas en interpretar la condición heterogénea y compleja de este tipo de praxis editoriales (Manzoni; Botto; Colleu; Schiffrin; Herrero-Olaizol; Szpilbarg y Saferstein; Padilla; Moscardi; Gallego Cuiñas 2014, 2017, 2018 y 2019; Vanoli; López Winne y Malumián; Espósito; Villarruel; Guerrero y Locane, Badenes y Stedile Lune, etc.). Las preguntas que habría que plantearse de partida son: ¿cuáles son los medios de producción editorial del objeto literario hoy? ¿Qué papel desempeñan las editoriales independientes en la tasación del valor, cultural y económico, de las literaturas latinoamericanas del siglo XXI? ¿Cuál es la naturaleza de la sempiterna dialéctica entre literatura y mercado en la actualidad? ¿Qué significa ser independiente?

Para responder a estos interrogantes, me baso en la prefigurada hipótesis de que *lo nuevo*² de la literatura latinoamericana del siglo XXI está relacionado con sus *nuevas* condiciones materiales de producción, esto es, con la irrupción masiva de las denominadas editoriales *independientes* en el sector del libro, además de las ferias y festivales. Esto ha significado la ampliación y apertura hacia mercados literarios alternativos y muy diversos (Vanoli 2015, 162) que contrarrestan la lógica

1 No se trata de un fenómeno nuevo: ya existía el modelo de casa editorial pequeña/mediana desde comienzos del siglo XX, pero es a partir de 2001 cuando se produce un crecimiento notable de estos sellos, como modelo de negocio y de resistencia frente a las prácticas editoriales neoliberales.

2 Como ya consignara Boris Groys, “Preguntar por lo nuevo es lo mismo que preguntar por el valor” (2005, 17). Y esto es lo que realmente me interesa en este capítulo: pensar en el sentido de *lo nuevo* ligado a la producción actual de valor en el espacio literario latinoamericano.

oligopólica³ y obsolescente⁴ de los grandes conglomerados poniendo a circular a autores, estéticas y prácticas materiales *subalternas* (Spivak 1998). La apuesta de estas pequeñas y medianas empresas -o asociaciones- por lo artesanal, lo local y lo comunal; por los escritores noveles y los géneros *menores* (Deleuze y Guattari 1999), la escritura feminista, LGBTIQ+ y las obras descatalogadas, es la clave de su éxito en la esfera pública. De esta manera, en pocos años, un buen número de sellos independientes latinoamericanos y españoles ha construido un catálogo bibliodiverso y vanguardista, que disputa la hegemonía del valor simbólico a las editoriales con mayor capital económico.

Con ello, no planteo una lectura maniquea del espacio editorial donde los grandes grupos son los malos y los pequeños o medianos los buenos (para la literatura), sino dar cuenta de la existencia de dinámicas económicas y simbólicas que unos y otros (re)producen y que es necesario conocer porque signan el valor de la literatura actual. Así, hay que empezar explicando que la proliferación del modelo de edición *independiente* es consecuencia, en primer lugar, del desarrollo de los medios tecnológicos a fines del siglo pasado:⁵ sencillos programas de maquetación, abaratamiento del diseño y de la impresión, etc. En segundo lugar, la crisis económica de la nueva centuria impulsó este tipo de negocio cultural como forma de autoempleo, basado en la edición en papel -más económica que la digital- y la autodistribución o la distribución local, orientada a *comunidades letradas*, esto es, a lectores especializados y muy exigentes. Por último, las prácticas oligopólicas de concentración de grupos editoriales iniciadas en la década de los ochenta (Sapiro 2009) propiciaron el orillamiento progresivo de obras menos comerciales, de géneros *menores* (Deleuze), como la poesía, el teatro y el ensayo, y de autores menos rentables, como los noveles, parcelas de mercado desatendidas que fueron ocupadas por estas pequeñas y medianas empresas *independientes*. Estas *otras* prácticas culturales podrían ser leídas, en algunos casos, como un ir *en contra* de la expectativa neoliberal y de la demanda capitalista, como una desjerarquización de la bolsa de valores literarios dominantes, y, como un modo de resistencia cultural en la actual sociedad globalizada.

3 Los dos grandes oligopolios que dominan la edición en lengua española son el grupo Bertelsmann (con Penguin Random House a la cabeza) que absorbió Alfaguara en 2013; y el grupo Planeta que controla el 75% del mercado del libro en Latinoamérica (cf. Botto, 2006).

4 Estos conglomerados suelen avenirse a un ciclo de producción corto (Bourdieu 2002) que pondera el equilibrio entre oferta y demanda, las tiradas cortas y el reemplazo continuo de los bienes culturales en aras de la novedad en el mercado.

5 Y de una cultura que ha pasado del consumo a la superproducción, como dice Vanoli (2015, 167).

Sin embargo, la mayoría de estudios publicados en las últimas décadas, sociológicos y críticos, giran alrededor de la problemática del término *independiente*⁶ y de la variedad de modelos de edición que existen, dejando a un lado el análisis literario -de la tasación del valor- de los géneros y estéticas que estos sellos están promoviendo (cf. Gallego Cuiñas 2018). Es cierto que el adjetivo *independiente* es controvertido y que hay que discutirlo, porque se trata de un concepto asociado al capitalismo posfordista, que se acerca al de *multitud* (Virno 2003),⁷ al tiempo que se aviene a un ciclo de producción medio o largo, que se aleja del beneficio económico a corto plazo (Bourdieu 2002). Por otro lado, esta idea también apela a los grandes conglomerados, puesto que se considera que todos los sellos que no pertenecen a grandes grupos son *independientes*. Precisamente, esa multitud heterogénea de sellos editoriales cobijados bajo el mismo paraguas de la *independencia* es lo que molesta a la crítica (Szpilbarg y Saferstein 2012, 465). A mí me parece que ese no es su problema sino su mayor riqueza: la diversidad frente a la univocidad de los oligopolios, aunque haya diferencias sustanciales en los modos de funcionamiento cultural y económico de unos y otros. No obstante, aunque el adjetivo *independiente* no sea el más acertado para definir a todas las pequeñas y medianas editoriales, por su cariz neoliberal,⁸ continúa siendo el más empleado, a pesar de que se han propuesto otros marbetes como los de “pequeñas” (Manzoni 2001), “locales” (Herrero-Olaizola 2012), “artesanales” (Botto 2006; Szpilbarg y Saferstein 2012), “creativas” (Vanoli 2015), “alternativas” (Moscardi 2013) o “microedición” (Ruffel 2015). Esta contradicción entre resistencia a un término y su paradójico (sobre)uso también se dio con la etiqueta de *boom* -que por igual tiene un carácter peyorativo, bélico, comercial y capitalista- de la literatura latinoamericana, caracterizado por la tensión entre la identidad (y la estética) latinoamericana y el mercado internacional, donde inusualmente hubo una confluencia entre el valor simbólico y el económico de los textos. Al final, como sabemos, la etiqueta de *boom* terminó por imponerse, aunque siga problematizándose hasta el día de hoy, lo que nos hace inferir que las (mal) denomina-

6 Véase, a modo de ejemplo, el número monográfico de *Orbius Tertius* en 2015 sobre “Comunidades y relatos del libro en América Latina”; el de *Cuadernos LIRICO* 13, 2015, sobre “Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas”, coordinado por Enrique Schmukler y Martín Arias; o el último dossier coordinado por Fabio Espósito en *Badebec* 15, 2018. Véase también el trabajo clásico de Colleu, el de Hawthorne, y los recientes *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad* (2007), el *Encuentro chileno de editores independientes* (2010), *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina* (2016) y *A pulmón o sobre cómo editar de forma independiente en español* (2017).

7 Virno opone esta noción a la de pueblo.

8 Las editoriales independientes incluso están asociadas con dos valores neoliberales: lo nuevo, lo joven (autores noveles) y el *presentismo* (cf. Guerrero 2018).

das editoriales *independientes*, que igualmente aspiran a una simbiosis entre capital estético y capital económico y que surgen como consecuencia de un momento de expansión feroz del mercado global, seguirán llamándose “independientes” *in saecula saeculorum*.⁹

Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de editoriales independientes? ¿Qué modelo es el predominante? ¿El de las empresas comerciales pequeñas o medianas? ¿Los sellos artesanales o autogestionados? Los límites son difusos en muchas ocasiones,¹⁰ aunque existe una distinción clara entre dos modelos: las editoriales independientes que apelan a un actividad comercial rentable —que son o aspiran a ser medianas y a circular transnacionalmente— dirigidas a cubrir un determinado yacimiento de mercado (Eterna Cadencia, Sexto Piso, Hueders, etc.) y que propongo llamar editoriales medianas o *emancipadas*;¹¹ y otras que contrariamente son pequeñas y se constituyen en los márgenes de la economía liberal para resistir a su lógica industrial —Vanoli las llama “actores político-culturales” y Szpilbarg “artesanales”; yo me decanto por *editoriales subalternas*—,¹² produciendo libros artesanos, sin ISBN o con *copyleft*, que apenas se mueven en circuitos locales (las cartoneras, los libros del cordel o los libros artesanales de Funesiana).¹³ A la vista de esta clasificación, las variables que marcan las mayores diferencias apuntan al tamaño (tirada y número de títulos publicados al año), a los modos de producción (industrial / artesanal) y a los de circulación (de distribución, según sea autogestionada o a través de grandes distribuidoras que condicionan la visibilidad y recepción local, nacional o transnacional) (López Winne y Malumián 2016, 91–108). Esta elección política mide el grado de indus-

9 Observamos que son varias las similitudes con el *boom*, en cuanto a la relación que se establece entre la literatura latinoamericana y el mercado internacional, ya que ambos fenómenos son consecuencia de momentos de fuerte crecimiento global de la industria cultural.

10 La profesionalización del editor es un tema de discusión importante y controvertido que influye sobremanera en la naturaleza del sello. La tirada también lo es, diferente según los países: en Argentina, Colombia y México oscila entre los 1000 y 2000 ejemplares, y en Chile, Perú y Uruguay entre 300 y 800 (cf. López Winner y Malumián 2016, 69).

11 Utilizo la idea de emancipación en el sentido que le da Rancière: refutación en acto del reparto *a priori* de las formas de financiación editoriales transnacionales.

12 Recupero el concepto de subalternidad porque la posición discursiva de estos sellos, su política de la literatura, les permite intervenir en el campo editorial pero su práctica no adquiere status dialógico ni interpretativo porque no tienen poder.

13 No obstante, también estas propuestas están dentro del mercado, y son incluso una consecuencia de él, de su lógica de balcanización, fagocitación y expansión; ya que siempre que se produce el acto de la publicación, y con ello el de la circulación, hay un mercado. La diferencia —no baladí— es de grado. La única forma de estar afuera del mercado editorial es no publicar, utilizar otro canales de transmisión como la literatura oral, que tal vez sea hoy día la forma más radical de vanguardia anticapitalista.

trialización/comercialización de los actores, lo que redundará en el radio de agencia cultural de cada sello. En estos casos, el sector de la edición independiente en Latinoamérica y España ha sido muy prolífico, y se ha hecho un nombre y un lugar en el imaginario de los lectores en lengua castellana en la última década, contribuyendo al buen estado de salud de nuestro ecosistema del libro y a su necesaria bibliodiversidad.

5 Políticas y valores de la edición independiente

En este epígrafe voy a exponer una serie de políticas articuladas sobre la base de categorías teóricas que explican ciertas materialidades y *formas* estéticas de producción cultural *independientes*, con el objeto de delinear un marco alternativo de legibilidad para este fenómeno, combinando una lectura materialista -sociológica-, con otra estética -filológica-, propia de la *crítica literaria del valor*. En concreto, para hacer menos abstracta esta propuesta, me voy a centrar en ejemplos del campo editorial argentino porque es el campo latinoamericano que más libros produce, toda vez que posee una economía de la cultura muy definida, que le ha llevado a erigirse, en mi opinión, como la capital de la edición independiente en lengua castellana.¹⁴

I Anacronismo

Considero muy provechosa la categoría de *anacronismo* de Didi-Huberman (2015) para pensar los modos de producción de algunas editoriales *independientes*, en función de la noción de temporalidad. Hay que recordar que Agamben (2011) ya aludía a este concepto para definir lo contemporáneo como lo que no coincide con el presente, cuando entre el sujeto y su tiempo se producen desfases y distancias. En el caso de los pequeños sellos, subalternos principalmente, el anacronismo tiene dos dimensiones, material y simbólica, que apelan a usos concretos de la tradición, concepto intrínsecamente anacrónico. La primera dimensión material se manifiesta en una temporalidad productiva *otra*, no positivista, lineal ni homogénea, que se desvincula de la industria posfordista, serializada, que fabrica objetos-libros para un consumo estandarizado.¹⁵

¹⁴ Según informe del CEP argentino, más del 80% de las editoriales son “independientes” o “pequeñas” frente al resto que pertenece a grandes grupos.

¹⁵ Advierte Susan Hawthorne: “Una industria editorial sostenible es la que hace que los ejemplares permanezcan en los estantes de las librerías por más de tres meses. La exigencia de aumentar las ganancias, la sobreproducción de obras de corto aliento, las bodegas de distribución

En contra, hay una apuesta por una producción artesanal, casera, tradicional y contingente, pensada para un consumo restringido, responsable y emancipado. Esto es síntoma de una idea de tiempo disruptiva, heterogénea y circular que ha propiciado “ciertos procesos de desindustrialización” (Vanoli 2015, 162) dentro del mercado de la cultura latinoamericana, y también española, desde comienzos del nuevo siglo, como reacción a la economía global, tal y como ilustra la explosión de las editoriales cartoneras.

La segunda dimensión simbólica tiene que ver con el punto de vista estético, donde el anacronismo se manifiesta en el uso de determinados géneros *-menores-*, lenguajes y poéticas que recrean la prístina -y común- tradición nacional y que “exige un conocimiento casi ritual, muy ligado a la erudición, de la historia literaria” (Vanoli 2015, 174).¹⁶ El anacronismo sería aquí, siguiendo a Didi-Huberman, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, y la ruptura del presente que está hecho de fragmentos del pasado (2015, 38–9), línea editorial que siguen sellos como Godot o 17grises. En este rubro, cobra relevancia la tradición vanguardista y experimental del Río de la Plata y sus formas de *ilegibilidad* como cristalización de la ligazón entre lenguaje literario y política (Ariana Harwicz o Federico Falco), como *forma* de supervivencia y de resistencia. De esta manera, el anacronismo editorial *independiente* consiste en visibilizar la extraordinaria superposición de temporalidades, materiales y simbólicas, que conviven en el campo/mercado literario actual.

II Aura

El *valor diferencial* que generan los modos de producción *alternativos* o anacrónicos de algunas editoriales nos lleva al replanteamiento del concepto benjaminiano de *aura*, un valor-expandido que caracteriza la literatura del siglo XXI. Una categoría que ya no refiere únicamente a un objeto artístico, el libro, sino a la figura del escritor -que trataré en el capítulo tercero de este libro- y a un

masiva, las externalidades, productos hechos al escritor estrella que incluyen viajes y festivales internacionales, no contribuyen con el desarrollo de una industria ecológicamente sostenible” (2018, 133).

¹⁶ Locane, sin embargo, piensa que hay evidencias de que “el marco nacional ha dejado de ser una referencia [. . .] la tradición literaria nacional, con sus memorias, además y actos reflejo, no opera ni como archivo ni como retícula de deseo”. Y más adelante matiza: “las editoriales que optan por autoasignarse una identidad nacional lo hacen como revisión crítica y analítica antes que confirmatoria” (2019, 158 y 164). En mi opinión, en el Río de la Plata sí se sigue haciendo uso del archivo, de poéticas con anclaje en la tradición nacional donde cobran relevancia ciertas figuras como Lamborghini, Fogwill, Puig, Saer o Aira.

modo de reproducción no técnico o que utiliza la técnica de *forma* artesanal (Locane 2019, 166). Esto es consecuencia de la revitalización del trabajo del “artesano” que, como precisa Sennett (2010), consiste no solo en una producción sin jerarquías, manual y no mecánica, sino reflexiva del objeto literario y de la materialidad del lenguaje que lo construye. En esta órbita se sitúan las *poéticas de lo artesanal*, por ejemplo, de Cucurto, Laguna o Raimondi (Moscardi 2013, 109). Por otro lado, lo artesanal también apela a “la habilidad de hacer las cosas bien” (Moscardi 2013, 109) y a la correspondencia entre el pensamiento político y la práctica cultural, hasta el punto de que “El artesano representa la condición específicamente humana del *compromiso*” (Sennett 2010, 20). De ahí que el responsable argentino del sello Gog y Magog afirme: “el editor artesano imprime y diseña sus libros, los cose, los refila, habla apasionadamente del gramaje del papel. El editor artesano tiene, a veces, una ideología asociada con su condición de artesano” (Petrecca 2015, 131). Esto es: el editor *independiente* supervisa y participa en todas las fases de fabricación del libro, cuya materialidad, artesanal o manual, también es política.

De este modo, esta política de la edición -y de la literatura- viene a cuestionar no solo el libro como mercancía, sino la normatividad de la industria editorial y la uniformidad de formatos de los grandes conglomerados, a lo que se contraponen la diversidad material, original y única, en la publicación y en el uso del lenguaje. Tal vez por esta razón son más los escritores bidireccionales¹⁷ que, aún publicando en grandes grupos que aseguran el rédito económico (anticipos, premios, festivales, etc.), sacan obras en editoriales independientes, atraídos por su *aura* y su capital simbólico, toda vez que ponen en circulación géneros menos comerciales que no tienen cabida en los grandes conglomerados.¹⁸ Esta actitud puede ser leída como una estrategia del escritor para seguir estando presente en el mercado, para ocupar más espacios de modos disímiles, al estilo César Aira.¹⁹ Pero si el escritor se define por su actitud ante el mercado editorial, también hay que tener en cuenta que algunos autores (Bejerman, Katchadjian, etc.) se identifican con las políticas de producción independiente o

¹⁷ Antonio Villarruel habla de “bicéfalos” (2017, 58).

¹⁸ Explica Siegfried Unseld: “A un novel le es útil el prestigio de los consagrados dentro de la misma editorial; a menudo los jóvenes escritores son atraídos por sus grandes modelos. Por otro lado, el autor ya maduro, algo alejado de la polémica literaria, necesita una editorial en cuyo catálogo se anuncien, junto a sus obras, la nueva literatura con carácter innovador, ideas nuevas, impulsos renovadores y nuevas formas y lenguaje” (1985, 35).

¹⁹ La publicación de una obra de César Aira ha sido el sostén de muchas editoriales independientes (Beatriz Viterbo, Mansalva, etc.). Él mismo declaró públicamente que le gustaba editar en pequeños sellos porque le daban libertad y podría entregarles “cualquier cosa”.

artesanal –distinguida o vanguardista-, por eso publican solo en sellos independientes a pesar de tener menor visibilidad y circulación. Así, ganan en el “valor-trabajo” (Moscardi 2013, 110), en el *aura* y en la mayor participación y cercanía en el proceso de edición y recepción de sus textos, orientados a una *comunidad letrada*, también participativa, distinguida y especializada.²⁰

III Bibliodiversidad

La orientación de los pequeños y medianos editores hacia las parcelas de mercado que dejan al descubierto las grandes firmas, por su escasa rentabilidad, es su gran valor cultural y su seña de identidad más conocida. La edición *independiente* es la que suele publicar a escritores noveles (jóvenes y locales, mayoritariamente); géneros *menores* como la poesía, el cuento, el teatro y el ensayo; obras fuera de circulación; estéticas extremas, residuales y resistentes, en primera instancia, que luego -si gozan de repercusión en el campo- son reproducidas en los grandes conglomerados. En rigor, estos sellos “publican las voces más arriesgadas, innovadoras, controversiales, marginales y creativas” (Hawthorne 2018, 96), con lo cual se convierten en los garantes de la bibliodiversidad, en los que más contribuyen a la diversidad cultural en el sector del libro.²¹ O a la “multiversidad” de estéticas, ya que algunas “arriesgan a publicar textos que se inspiran en las áreas del conocimiento cultural no homogeneizada y cuando producen libros que presentan una amplia variedad de puntos de vista y de posiciones epistemológicas” (Hawthorne 2018, 23).

Si repasamos las colecciones de las editoriales independientes, argentinas en este caso, con fuerte presencia en el ámbito nacional (Eterna Cadencia, Mansalva o Mardulce), nos damos cuenta de que apuestan por una escritura que se aleja del lenguaje metaforizado y se acerca a la oralidad (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada o Vera Giaconi) en aras de la politización de lo estético, como dijo Benjamin, así como cultivan las escrituras del yo: autoficción, memoria, documento, testimonio (Inés Acevedo o Dalia Rosetti). Pero lo más destacado

20 Aquí creo que debemos hablar más de políticas de publicación que de una política de la literatura que no pueda ser asumida por el mercado en virtud de ilegibilidad, ya que finalmente el mercado de la literatura, y los grandes grupos que lo lideran, absorbe cualquier tipo de vanguardia estética. Lo material es lo único que produce *distinción*.

21 Véase para precisar la definición de este término la *Declaración Internacional de Editores y Editoras Independientes* (2014) de la Alianza Internacional de Editores Independientes. No obstante, mi idea de bibliodiversidad está cristalizada en la bolsa de diez valores que saqué a la luz en 2018 en la plataforma ECOEDIT. Véase <https://ecoedit.org/>

es que el crecimiento del sector editorial *independiente* ha redundado, además de en valores para la bibliodiversidad, en una mayor visibilidad de las escritoras mujeres, ya que al publicarse más libros, en más formatos y haber más mujeres editoras, también se publican a más autores; así como surgen más sellos con políticas feministas (Rosa Iceberg, Madreselva o La Mariposa y la Iguana). De hecho, la igualdad es un aspecto esencial de la bibliodiversidad, dado que las mujeres escritoras han sido discriminadas en la historia de la literatura y son indispensables, como el resto de actores subalternos (poesía, noveles, traducciones de lenguas menores) para un ecosistema del libro equilibrado, rico y diverso.

IV Materialismo decolonial

El desarrollo de las editoriales independientes con capital nacional en América Latina supone una vía emancipada (Rancière) y decolonial (Mignolo) de la práctica editorial. Los grandes conglomerados (Berltesmann y Planeta), con capital europeo, dominan y desterritorializan los modos de producción y circulación de las literaturas latinoamericanas, imponiendo ciertos marcos de legibilidad en virtud del género (novela),²² las estéticas (lenguaje estandarizado, castellano neutro) y las poéticas (identidad continental, compromiso político, exotización) con más poder comercial en Occidente. Por su parte, algunas editoriales *independientes* latinoamericanas, con capital autóctono, proponen marcos de ilegibilidad en virtud de *otros* géneros (poesía, cuentos, ensayo), estéticas (lenguaje oral, lengua dialectal y jergal), poéticas (vanguardistas y/o locales) y materialidades (publicaciones en cartón, sin ISBN ni copyright), que se desvinculan de la episteme europea. De esta forma, se re-territorializa la producción editorial y se contrarrestan las manifestaciones culturales más visibles, normativas y dominantes, en favor de una idea de contracultura que “permite comprender el devenir de expresiones culturales alternativas a un sistema” (Herrera Zavaleta 2009, 73). Esta toma de posición política, invisibilizada y más marginal, origina una (contra)cultura material (Bauer 2002),²³ que es fruto de la puesta en práctica de *otras* técnicas de producción de libros que pueden ser pensadas como prácticas alternativas y como prácticas decoloniales. Así, lo que pudo empezar como una estrategia local para acumular capital económico con las parcelas de mercado despreciadas por los grandes grupos, se ha convertido en un medio para producir un valor simbó-

²² La novela burguesa, decimonónica, continúa reinventándose como novedad, afirma Locane (2019, 169).

²³ Para un acercamiento y recorrido por las distintas significaciones del término “cultura material” véase Sarmiento Ramírez 2007.

lico *propio*, es decir: epistemologías y *materialidades del sur* para las literaturas latinoamericanas actuales.

Entonces, todo el capital literario latinoamericano “desobediente” (Mignolo 2010) producido por determinadas editoriales independientes en sus campos nacionales puede ser pensado como una praxis editorial decolonial, que problematiza los discursos hegemónicos que (re)producen los grandes grupos transnacionales del Norte. Con esto se crean otras hegemonías del sur en el mercado trasatlántico del libro que tienen que ver con la labor de mediación de sellos *independientes* latinoamericanos, de cuyas políticas editoriales terminan siendo subsidiarias, de una u otra manera, los grandes grupos (españoles y alemanes), que publican a los escritores jóvenes *independientes* que atesoran capital simbólico, poniendo a circular el valor decolonial de sus literaturas en la esfera internacional.

V Gatekeeping

Otra de las hipótesis que barajo, y que se puede inferir del punto anterior, es que ciertas editoriales independientes de América Latina funcionan como *gatekeepers* de la literatura mundial en lengua castellana, es decir, como una suerte de *dispositivo*²⁴ de mediación que visibiliza y promociona a autores latinoamericanos que luego son publicados, traducidos y puestos en circulación por los grandes grupos internacionales a escala transnacional.

La noción histórica y teórica de mediador *-gatekeeper-* tiene un estatuto lável si la pensamos en el marco de los debates sobre sociología de la cultura y los análisis de literatura en lengua castellana. Al hacer un repaso por su conceptualización crítica habríamos de recalar en el estudio de Loren Glass, cuya definición del término refiere a los expertos literarios que regulan la relación entre autor y audiencia, promocionando ciertas obras y creando hábitos de escritura y lectura (2008, 79). Más recientemente, Marling (2016) lleva a cabo un análisis pormenorizado de los “rituales de interacción” de los escritores (formación de grupos, promociones, estrategias desafiantes, etc.) y de los *gatekeepers* de la literatura mundial desde los años sesenta: personajes concretos -editores, traductores, escritores- que han fungido de mediadores de otros autores. Es decir, para él la mediación sería un ejercicio individual. Mi posición es distinta, más adherida a la

²⁴ William Marling habla de *gatekeepers* de la literatura mundial refiriéndose a personas concretas. En el caso de las editoriales tradicionales podríamos hacerlo desde Carlos Barral, Heralde o Bértolo, pero mi hipótesis es que las editoriales independientes actúan de una forma no personalista, sino como un dispositivo, en el sentido que le da Foucault a este término.

de otro especialista del campo, Thompson, para quien el *gatekeeper* es un dispositivo, una llave, que yo entiendo en el sentido foucaultiano del término, como sucede con algunas editoriales independientes -mediadores colectivos- que actúan a la par de filtro y agente de algunas obras (2012, 17–9).

En un artículo que salió a la luz en la revista *Ínsula* (2018), sostenía que editoriales medianas como Eterna Cadencia en Buenos Aires está realizando una labor de mediación fundamental de obras literarias con un sentido nacional y un lenguaje resistente -sin dar la espalda a los espacios de significación contemporáneos-, que más tarde son fagocitadas por los grandes grupos: Random House, Planeta e incluso Anagrama,²⁵ que dependen de algún modo de estas casas independientes “para la investigación y el desarrollo cultural” (Hawthorne 2018, 68–9) y para ocupar los márgenes. Es decir: funcionan como laboratorios de tasación del valor literario en el campo nacional y en el mercado global. No obstante, las editoriales *independientes* que fungen de *gatekeepers* de poéticas latinoamericanas mundiales no son solo intermediarios, sino que en el proceso de exploración, selección, producción y promoción de un libro generan un valor añadido: económico, simbólico, intelectual y humano, como los tipos de capital que Thompson enumera como fuentes de valor editorial (2012, 34). Por eso, son también creadoras de audiencias, es decir, de gustos -alternativos- que se filtran a otras instancias de legitimación como la crítica literaria, el periodismo cultural, los premios, el cine, y otras editoriales independientes.²⁶

En efecto, la argentina Eterna Cadencia -como una suerte de Anagrama latinoamericana- se ha convertido en el último lustro en una gran productora de valor simbólico -emancipado- a través de una línea editorial arriesgada que deviene en canon, reproducido por los grandes sellos que abren las puertas de la traducción y circulación mundial de sus autores. No obstante, lo más importante es el factor geopolítico que define los modos de producción de estas editoriales independientes que fungen de *gatekeepers* -donde también podemos incluir a la mexicana Sexto Piso-, cuyo capital económico es nacional, latinoamericano, en contraposición al capital transnacional (alemán y español) de los grandes grupos o de las editoriales independientes europeas. La centralidad de la edición *inde-*

²⁵ Como sostiene Vanoli “la compra de derechos de autores prestigiados de literaturas nacionales o la apuesta por los valores emergentes pasa más por una apuesta marcaría de los sellos editoriales, esto es, una operación prestigiante que solo en algunos casos puede redundar en ganancias económicas futuras, que en un negocio para estos conglomerados (2015, 167). Es decir: una forma de absorber *lo nuevo* para ocupar más mercado.

²⁶ Véase el trabajo que he publicado sobre la centralidad de Eterna Cadencia dentro de las redes sociales que tejen las editoriales independientes de Latinoamérica y España (cf. Gallego Cuiñas et al. 2020).

pendiente en lengua castellana, el desempeño de la labor de mediación, por tanto, lo ocupa Argentina –y no España, como ha sucedido tradicionalmente, puesto que tiene unas condiciones materiales mejores y una industria editorial muy potente– a tenor del elevado número de primeras obras latinoamericanas que se publican posteriormente tanto en grandes grupos (Literatura Random House, Seix Barral) como en sellos pequeños de España (Alpha Decay, Demipage, Turner, Periférica, etc.), Europa y EE.UU.: La Nuova Frontiera (Italia), Métailié (Francia), Klaus Wagenbach (Alemania) o Sudaquia (EE.UU.).

6 Análisis comparativo de la edición independiente en Latinoamérica y España

La edición independiente es uno de los fenómenos más significativos del sector del libro en el siglo XXI. A pesar de lo controvertido de su definición, como hemos visto, el término *independiente* se ha impuesto como modelo de negocio y como política de publicación,²⁷ aunque hasta la fecha no se haya analizado en profundidad la naturaleza de uno u otra. Con este horizonte, presento el primer estudio de conjunto acerca de los distintos modos de producción y distribución de sellos latinoamericanos y españoles²⁸ dedicados a la literatura, que no pertenecen a un gran grupo editorial ni practican la autoedición de forma mayoritaria o exclusiva, en virtud del tamaño de sus catálogos.²⁹ El objetivo final es visibilizar sus prácticas materiales y estéticas a contraluz de cuatro tipos de políticas -a las que van asociados determinados valores- que equilibran, nutren y ensanchan nuestro ecosistema del libro: bibliodiversidad, igualdad, sostenibilidad e inclusión.

²⁷ Cuando hablamos de política lo hago en el sentido de la noción de Jacques Rancière: como un ideario que pone en cuestión lo socialmente establecido, para promover el disenso y lo no visible. Es decir: una política editorial es un programa de edición que interrumpe -o impacta en- los modos de producción tradicionales con una propuesta alternativa orientada a la *comunidad letrada*.

²⁸ Un adelanto de este resultado fue publicado en el *Informe sobre el estado de la cultura en España 2021*, en un artículo titulado “Políticas y valores de la edición independiente en España”.

²⁹ Por catálogo entendemos el producto resultante de la conjugación de títulos públicos por año y la tirada media.

Metodología

Este estudio está basado en los datos de 349 editoriales independientes de Latinoamérica y España recabados lo largo de 18 meses: entre junio de 2019 y diciembre de 2020.³⁰ Para la conformación de la muestra se han utilizado dos tipos de muestreo no probabilístico. En un primer momento, el análisis se inició con un muestreo discrecional derivado del conocimiento propio del campo editorial independiente en el espacio iberoamericano. Después, se puso en práctica un muestreo por bola de nieve: a cada editorial encuestada se le preguntó por su colaboración con otras editoriales, que hemos ido sumando a la muestra. Finalmente, se contactó con 467 editoriales independientes iberoamericanas de las cuales 349 editoriales, es decir el 74%, han decidido formar parte de nuestro estudio.

La recogida de datos se ha realizado, en primer lugar, a través de un cuestionario enviado a las editoriales en el que se solicitaba la información necesaria para el estudio y, en segundo lugar, a través del proceso de alta en la plataforma web de ECOEDIT,³¹ donde las propias editoriales se inscriben de forma voluntaria sin haber sido contactadas previamente.³² Una vez hecho el procesamiento de los datos, he conformado dos muestras: una compuesta por las 257 editoriales (muestra II) que han respondido al total de preguntas ofreciendo datos sobre las cuatro políticas estudiadas (bibliodiversidad, igualdad, sostenibilidad e inclusión) y otra muestra que comprende el total de 349 editoriales (muestra I), que solo ha ofrecido datos sobre la política de bibliodiversidad. Por último, y quizá esta es la aportación más valiosa de nuestro análisis, hemos hecho una división entre *editoriales independientes medianas* y *editoriales independientes pequeñas*, teniendo en cuenta el tamaño de los catálogos a partir de un corte diferenciador: más de 5 títulos publicados y una tirada media mayor a 500 ejemplares.

30 No es posible tener acceso al *universo* de la edición independiente ni en Latinoamérica, ni en España ni en ningún otro país, puesto que los sellos más alternativos no publican ni con ISBN ni con *copyright*, lo que dificulta la delimitación de la población total de editoriales que no pertenecen a un gran grupo. Por otro lado, para el tipo de estudio que hemos desarrollado es necesaria la colaboración con las editoriales, ya que la información que necesitamos para nuestras variables de análisis no es de libre acceso o no se encuentra recogida en informes nacionales o autonómicos.

31 <https://ecoedit.org/>

32 En este segundo caso, nos hemos encargado de cribar las editoriales que encajan en las características de la muestra, esto es, que no se dedican al negocio lucrativo de la autoedición de manera prevalente o exclusiva.

País	Editoriales contactadas	Editoriales participantes	Porcentaje de respuesta
Argentina	132	94	71%
Bolivia	12	9	75%
Centroamérica	9	9	100%
Chile	60	40	67%
Colombia	31	29	94%
Ecuador	17	11	65%
España	106	81	76%
México	42	29	69%
Paraguay	4	1	25%
Perú	27	24	89%
Uruguay	20	16	80%
Venezuela	7	6	86%
Total	467	349	74%

Figura 1: Tabla de porcentaje de editoriales contactadas y editoriales participantes.
Fuente: Elaboración propia.

Políticas, valores y Agenda 2030

La cultura,³³ entendida como un ecosistema cuyas raíces se extienden mucho más allá de las artes y las letras en valores como el desarrollo, la identidad y los modos de vida, aparece en la Agenda 2030³⁴ de forma transversal, de forma explícita en los ODS 4, 8, 11 y 12 y de forma tangencial en el 17. Los objetivos vinculados con la dimensión social, económica y ambiental también son evidentes en esta agenda, donde habría de proyectarse una praxis editorial comprometida con nuestra sociedad y con su futuro.

³³ Nos referimos a la acepción dada por la UNESCO en París en diciembre de 2001 que se reafirma en la Declaración de Fribourg de 2008.

³⁴ Los Objetivos de Desarrollo Sostenible fueron considerados en 2015 como prioritarios por las Naciones Unidas.

País	Muestra I			Muestra II		
	Medianas Pequeñas	Total		Medianas Pequeñas	Total	
Argentina	34	60	94	26	43	69
Bolivia	3	6	9	2	5	7
Centroamérica	4	5	9	3	1	4
Chile	15	25	40	11	19	30
Colombia	5	24	29	5	20	25
Ecuador	3	8	11	1	6	7
España	49	32	81	40	24	64
México	11	18	29	7	15	22
Paraguay	0	1	1	0	0	0
Perú	17	7	24	11	4	15
Uruguay	4	12	16	2	9	11
Venezuela	2	4	6	2	1	3
Total	147	202	349	110	147	257

Figura 2: Tabla con número de editoriales que integran la muestra I y la muestra II.
Fuente: Elaboración propia.

La notable expansión de la edición independiente en siglo XXI ha supuesto una nueva forma de entender el sistema editorial en todas sus vertientes: modos de trabajo, confección de los libros, cuidado de estéticas y géneros, impresión, distribución, etc. Estas nuevas formas de *editar* promueven el desarrollo de un espacio cultural bibliodiverso, igualitario, inclusivo y sostenible. Por esta razón, se impone la necesidad de hacer visibles las políticas de estos sellos relacionadas con la Agenda 2030, tanto para mostrar sus fortalezas -apoyarlas y exportarlas- como sus debilidades, en aras de promover políticas públicas encaminadas a intensificarlas y situar a España a la vanguardia del sector editorial.³⁵

³⁵ Conocer y fortalecer este tipo de empresas será necesario para lograr ese “crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible y de trabajo decente para todos; un mundo donde sean sostenibles las modalidades de consumo y producción y la utilización de todos los recur-

De esta manera, los ODS a los que responden las políticas y valores desde los que analizamos a las editoriales independientes españolas son: el ODS 5: “Lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y las niñas”,³⁶ que cristaliza las políticas de igualdad y las de bibliodiversidad, como la presencia de mujeres en los catálogos editoriales. Más allá de lo social y lo económico, es decir, más allá de poner fin a la discriminación contra las mujeres y de ofrecer igualdad de oportunidades en puestos de mando (como puede ser un equipo editorial) y en el acceso a profesiones normalmente ocupadas por hombres (como el escritor), es importante poner el foco en el papel de la mujer en la cultura del libro. Por otro lado, las políticas de bibliodiversidad (que apelan asimismo al ODS 4 y 10) significan la “multiversidad cultural”, tal y como la definió Susan Hawthorne (2019), esto es, la diversidad de géneros literarios (narrativa, poesía, teatro, ensayo), la presencia de autores noveles e internacionales en los catálogos, las traducciones, la coedición, las prácticas asociacionistas y colaborativas, etc.

De otra parte, no podemos olvidar que las editoriales independientes son -también- empresas, por lo que es importante tener en cuenta el ODS 8, que busca “Promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos”. Esto se traduce en nuestro caso en el análisis de la contratación de personas que pertenecen a colectivos en riesgo de exclusión, el establecimiento de políticas contra el acoso, el uso de formas de distribución sostenible, el uso de materiales reciclados, la coedición o la publicación de libros en formato electrónico, entre otros.³⁷ Por todo ello, el desarrollo de políticas de inclusión (ODS 10) y de políticas de sostenibilidad (ODS 11 y 15) serán también primordiales para nuestro estudio.

Por último, es imperativo subrayar que es objetivo de este estudio incentivar la cooperación Sur-Sur entre las industrias editoriales independientes de Latinoamérica y España, cooperación que ha de derivarse de la puesta en conocimiento

“naturales”, tal y como se señala en la página 4 del documento “Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible”.

36 De forma más específica alude a las metas 5.1. Poner fin a todas las formas de discriminación contra todas las mujeres y las niñas en todo el mundo; 5.5. Asegurar la participación plena y efectiva de las mujeres y la igualdad de oportunidades de liderazgo a todos los niveles decisorios en la vida política, económica y pública; y 5.c. Aprobar y fortalecer políticas y leyes aplicables para promover la igualdad de género y el empoderamiento de todas las mujeres y niñas a todos los niveles.

37 Destacan en este sentido las metas 8.3., 8.5. y 8.8., que versan sobre la promoción de políticas que fomenten el emprendimiento, la innovación, el objetivo de lograr un trabajo decente para todas las personas “incluidos los jóvenes y las personas con discapacidad”, crear un entorno de trabajo seguro y sin riesgos y lograr la integración de determinadas empresas en las cadenas de valor y los mercados.

de las prácticas bibliodiversas, igualitarias, inclusivas y sostenibles que ponen en práctica las editoriales de la muestra. De este modo se pretende, desde el campo cultural, aumentar el intercambio de conocimientos³⁸ y la transferencia de experiencias, que conduzca a un crecimiento y puesta en valor -mundial- del mercado editorial *independiente* a un lado y otro del Atlántico.

POLÍTICAS Y VALORES	
Políticas de Bibliodiversidad	Políticas de Igualdad
<ol style="list-style-type: none"> 1. Presencia de géneros literarios 2. Procedencia de los autores 3. Presencia de autores noveles 4. Presencia de escritoras 5. Publicación de traducciones 6. Formato físico mayoritario 7. Publicación en formato electrónico 8. Licencias (ISBN, Copyright, Copyleft) 9. Gremios y asociaciones 10. Coedición 11. Autoedición 11. Publicidad en medios de comunicación 12. Redes Sociales como herramienta de difusión 13. Tipo de capital 14. Formas de distribución 15. Ferias del Libro 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Enfoque de género en la línea editorial 2. Presencia de mujeres en el equipo editorial 3. Presencia de mujeres en editoriales 4. Formas de trabajo con asociaciones feministas 5. Prácticas igualitarias 6. Política establecida contra el acoso
Políticas de Inclusión	Políticas de Sostenibilidad
<ol style="list-style-type: none"> 1. Publicaciones en formatos adaptados 2. Presencia de autores con diversidad funcional 3. Colectivos en riesgo de exclusión en plantilla 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Venta en pequeñas librerías y librerías tradicionales 2. Distribución sostenible 3. Uso de materiales reciclados

Figura 3: Políticas de bibliodiversidad. Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad y valores asociados.

Fuente: Elaboración propia.

6.1 El concepto de independiente en las editoriales iberoamericanas

Señalábamos al comienzo de este trabajo la controversia que suscitaba la categoría de *independiente* en la industria del libro. Por este motivo, pensamos que

³⁸ La cooperación Sur-Sur (CSS) ha sido reconocida como medio de implementación que contribuye de forma efectiva a la consecución de los ODS, tal y como señala la Secretaría General Iberoamericana. Además, la Cooperación Sur-Sur destaca en el ODS 17 (véase la página 30 del documento Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible).

era esencial preguntar a los agentes del sector si se consideraban o no *independientes* y qué idea tenían de este concepto.

Alrededor del 80% de las editoriales argentinas, tanto medianas como pequeñas, se consideran independientes. En la definición que dan de este término prima la no pertenencia a un gran grupo y la necesidad de ser autónomas. Esta autonomía no se refiere únicamente a lo económico, sino que también apunta a lo político, a un ir más allá de las tendencias que el mercado exige acerca de las publicaciones. Así, se plantea una lógica propia de publicación, un cuidado del catálogo y una coherencia temática o ideológica. Por otro lado, la autonomía también se asocia a los modos de producción, puesto que lo *independiente* es, por igual, la visibilización de la cadena de producción del libro, la mínima tercerización de las labores editoriales y la reducción de eslabones en la cadena editor-lector. Por otra parte, también se considera a las editoriales independientes como semilleros de otras voces y estéticas que intervienen en lo local a través del lenguaje y de imaginarios alternativos. Tal y como señala Godot, una independiente “publica en la lógica de un camino cultural y no solo desde la rentabilidad económica, decide soberanamente qué desea publicar al punto que sus libros discuten entre sí, actúa como un agitador cultural propiciando la generación de un interés en torno a los libros que publica (. . .)”. Las editoriales pequeñas inciden, además, en una economía emancipada de las ayudas estatales o préstamos bancarios, así como en la apuesta por una política del margen como elección propia. Por ejemplo, Notanpuan considera independiente “una editorial que no dependa de grandes empresas, que se aleje de los perfiles literarios tradicionales y hegemónicos, que se piense a sí misma como un pequeño pulmón, autogestivo y dispuesto a sostenerse en sus creencias a través de los libros que publica”.

Por otro lado, el 12% de las medianas y el 8% de las pequeñas argentinas se autodenominan “interdependientes”.³⁹ Detenerse en la definición de este término es necesario porque, aunque la etiqueta de independiente terminó por imponerse, el uso del prefijo *-inter* venía a modificar este significante que tanto debate semántico ha causado y causa en la Argentina. El uso de este modificador responde a la necesidad de ir más allá de la mera concepción de la labor editorial como actuación al margen del poder oligopólico de los grandes grupos, poniendo el foco en las relaciones asociativas imprescindibles con otros

³⁹ Este término aparece catalogado por primera vez en 2016 en *La máquina de hacer libritos* (Editorial Puente Aéreo) de Matías Moscardi, una obra acerca de la edición independiente en los años 90 centrada en las editoriales de poesía. La definición parte de la idea de que la existencia de este tipo de editoriales depende de redes colaborativas que establecen entre ellas para compartir sus modos de producción y distribución.

agentes del libro. En definitiva, en la puesta en valor del trabajo colectivo, en el fomento de relaciones horizontales con todos los pares y en la apuesta por una ética comunitaria. Destaca aquí la definición de Madreselva que se autodefinen como “interdependientes, porque el ecosistema del libro que habitamos se conforma por editoriales que se asocian, librerías que posibilitan la llegada a lectoras, comunidad lectora y autoras activas en las políticas de la editorial. Imprentas y cadenas de distribución activas en la vida de la editorial”.

Otros significantes que proponen las editoriales argentinas para alejarse del término independiente son: “pequeña” (sólo usado por el 3% de las medianas), “artesanal”, “autogestiva” o “multidependiente” (propuesto por el 3% de las pequeñas). En cuanto a las editoriales que no se consideran independientes y que no proponen otra categoría, conforman el 8% de las medianas y el 5% de las pequeñas. Asimismo, hay que subrayar que los sellos argentinos, tanto los que se identifican con el término independiente como los que no, ponen en cuestión de forma mayoritaria la idealización de esta categoría, asumiendo que de alguna forma están ligados al mercado y que la autonomía total es impracticable. Por ello, muchas de ellas señalan —explícitamente algunas y de forma velada otras— la importancia de encontrar el equilibrio entre el valor de uso y el valor de cambio de los textos literarios que publican.

En cuanto a Bolivia, el 100% de las editoriales medianas y pequeñas encuestadas se consideran independientes. Al igual que los sellos argentinos, los bolivianos inciden en no pertenecer a un grupo editorial transnacional como característica principal de ser independiente, así como no ser subvencionado por el Estado. También se repite la puesta en valor de la construcción de un catálogo al margen de las exigencias del mercado, donde sobresalgan la calidad y la originalidad por encima del rendimiento económico. Esto lo explica la editorial El Cuervo, que señala que independiente es “una editorial en la que prima la búsqueda de calidad, originalidad y riesgo sobre el rendimiento económico”.

El 75% de las editoriales medianas de Centroamérica y el 100% de las pequeñas se identifica como independiente. Todas ellas definen el término desde la no pertenencia a grandes grupos, instituciones públicas, partidos políticos o cualquier otro tipo de organización. Así, se pondera tanto la independencia económica como la de catálogo, abogando por la calidad y por la libertad de publicación alejada de los parámetros del mercado. Uruk Ediciones afirma, además, que no se debe estar sujeta a la autoedición y pone el foco del rendimiento económico en los lectores y no en los autores. Vueltegato, por su parte, expone que la apuesta de lo independiente por publicar libros con menos presupuesto obliga a la necesaria implicación de la propia editorial en labores como la maquetación o la impresión. Índole Editores defiende que estos sellos procuran un

espacio para publicar a autores de trayectoria que tienen pocas oportunidades de hacerlo; mientras que Vueltegato se centra en los autores noveles y en el alcance de un público *mainstream*. La única editorial que no se define como independiente es Catafixia, que propone el término ‘autónoma’, aunque su definición está ligada a las mismas características que mencionan el resto de editoriales: libertad en la creación de catálogo e independencia económica.

El 93% de las editoriales medianas de Chile y el 95% de las pequeñas se consideran independientes.⁴⁰ Lo que más repiten es la independencia respecto a grandes grupos o transnacionales, así como de cualquier poder político o fáctico que pueda repercutir en la creación de un catálogo desvinculado de las exigencias del mercado. En esa línea, cobra importancia la creación de un proyecto cultural basado en la calidad literaria y en el sentido cultural por encima del comercial, otorgando más peso al valor simbólico que al económico. Sin embargo, encontramos editoriales con catálogos más grandes dentro de las medianas (como Hue-ders) que sí defienden la subvención estatal como fuente de financiación. Asimismo, destaca la definición de Montacerdos, que subraya el significado líquido del término independiente, ligado a categorías contextuales. Uqbar es la única mediana que no se identifica con el término independiente y que se propone como editorial chilena, ligando así su quehacer a lo nacional. Por su parte, las editoriales pequeñas añaden otras características a la definición: trabajo a escala microeconómica con precios asequibles, publicación de autores inéditos y literatura menos publicable, cuidado en el diseño y el contenido o defensa de la bibliodiversidad. El sello Nadar recuerda, a este respecto, la existencia de la edición independiente previa al *boom* de las últimas décadas, y, evidencia la problemática que supone que este tipo de editoriales funcionen en muchas ocasiones como laboratorios de éxitos para las multinacionales. Definen la edición independiente como una zona del mundo editorial en las que son múltiples las formas de entender el valor de los libros. Por otra parte, en las pequeñas encontramos una editorial (5%) que se define como colectivo literario autónomo, aunque comparte en su definición las mismas características que proponen las editoriales que se consideran independientes.

En Colombia, el 80% de las editoriales medianas y el 90% de las pequeñas se considera independiente. Todas las medianas definen la independencia desde la libertad para construir su catálogo. A diferencia de lo que ocurre en el resto de países, donde la característica más repetida es la independencia económica de los grandes grupos, las medianas colombianas ponen el foco en

⁴⁰ En algunos casos las editoriales chilenas encuestadas ponen en cuestión los límites del término, aunque terminan por identificarse con el mismo.

la “calidad”, en el cuidado de sus publicaciones y en la selección de temáticas diversas. Taller de Edición Rocca señala la necesidad de ser bibliodiversa, mientras que Babel propone el trabajo colectivo con otras editoriales independientes y el apoyo a las librerías pequeñas como prácticas esenciales para ser independiente. La única editorial mediana que no se identifica con el término independiente, Esquina Tomada, sostiene que lo independiente genera “dependencia”. De otro lado, las editoriales pequeñas definen mayoritariamente la independencia editorial tanto desde lo económico como desde lo simbólico. Muchas de ellas ponen de relieve la autonomía editorial y la necesidad de publicar lo que las *comunidades letradas* quieren leer, ya que ocupan territorios (autores desconocidos o poco conocidos, estéticas marginales y mujeres escritoras) a los que las grandes editoriales no prestan atención. Se caracteriza también lo independiente sobre la base de la autogestión en los procesos de comercialización y circulación de los libros a precios bajos, donde las relaciones laborales tienden a la horizontalidad entre distribuidoras, librerías, autores o gremio.⁴¹ Por último, son dos las editoriales pequeñas colombianas que no se identifican con la categoría de independiente: La Valija de Fuego que se define como editorial emergente, porque lo independiente es una definición imprecisa que solo sirve para aglutinar sellos, como Ediciones Chiquitico.

El 100% de las editoriales medianas de Ecuador y el 90% de las pequeñas se autodenominan independientes. La mayoría define la independencia desde lo económico y lo simbólico: la no pertenencia a grandes grupos editoriales y la apuesta por la conformación de un catálogo basado en una línea editorial coherente. Otra de las características que aparece en las definiciones es la versatilidad ante una menor capacidad económica y la ventaja de los procesos de producción horizontales y flexibles. Además, editoriales como Turbina piensan la edición independiente como un espacio para el riesgo, para la publicación de contenidos que desafíen a los lectores. La caída, otro sello mediano, se posiciona en contra de las definiciones más anarquistas del término al considerar que no se puede ser totalmente independiente de las dinámicas del mercado. Las editoriales pequeñas coinciden en lo mismo y añaden, como hemos visto en otros países, la condición de no estar ligados al Estado ni a lo público. Algunas insisten en que es imprescindible el contacto directo con los autores, sin la mediación de agentes, así como la preocupación por crear y fortalecer un sistema de lectura y de circulación de ideas en el espacio geográfico, social y cul-

⁴¹ Por ejemplo, la editorial Diente de León, que aboga por la “agremiación sectorial como puente de interlocución cultural y por la participación y acción del Estado”.

tural en el que se inserta cada sello. La única editorial que no se nombra como independiente es una cartonera, porque entiende que la independencia como tal no existe y que ellos tratan de alejarse de ese concepto acercándose más a la autonomía que caracteriza a las corrientes anarquistas en el sector del libro.

En España, el 84% de las editoriales medianas y el 86% de las pequeñas se considera independiente. Todos los sellos medianos de nuestra muestra indican como indispensable no estar ligados a ningún grupo empresarial o gran grupo (político o económico) y que las publicaciones no estén sujetas a un objetivo comercial. De hecho, una de las respuestas más repetidas es el deseo de cuidar la selección de libros y crear un catálogo con una línea editorial clara, en muchos de los casos asociada a la transformación social y a nuevos modos de lectura. En cuanto a los pequeños sellos, sobresale también el compromiso con las literaturas y los autores marginales; así como la libertad de no estar sujetas a las tendencias del mercado. Incluso en varias ocasiones se liga la concepción de editor a la de artesano, con el objeto de que cada libro debe ser único, más allá de la sistematización que imponen determinados aspectos del quehacer editorial (impresión, distribución, etc.). En cuanto a las editoriales que no se consideran independientes, la mayoría evidencia la problemática que acompaña el uso de esta categoría al no expresar con nitidez de quién o de qué se es independiente. Otras nomenclaturas propuestas son: editorial alternativa, microeditorial, autogestionada (donde se traslada el peso al carácter asociativo y a la autogestión libre de mediaciones) o editorial pequeña, siendo esta última la segunda más destacada en los formularios.

En el caso de México, el 100% de las editoriales medianas y el 90% de las pequeñas se dice independiente. De forma mayoritaria se pondera la libertad en la conformación del catálogo (una selección más cuidada de los libros) y, de nuevo, la independencia económica respecto a los grandes (una estética perdurable frente a las modas). También se menciona como factor esencial la autogestión y la colaboración con otras editoriales afines frente a la tercerización y la competencia de los grandes grupos. Por su parte, las editoriales pequeñas mexicanas aluden a la bibliodiversidad (la publicación de géneros *menores* y de autores noveles) y al uso de capital privado. Son solo dos las editoriales pequeñas que no se identifican con el término independiente: Vanilla Planifolia que se define como “plataforma” de disseminación del pensamiento crítico y Esto es un libro, que se define como “laboratorio editorial”.

La única editorial de Paraguay de nuestra muestra es una cartonera y se considera independiente porque no recibe ningún tipo de ayuda financiera. En cuanto al Perú, el 100% de las editoriales medianas y pequeñas se presenta como *independiente*. Las editoriales medianas hablan de independencia desde

la no dependencia, económica y simbólica, de los grupos transnacionales.⁴² A esto se añade: una preocupación clara por la bibliodiversidad, por la vinculación directa con escritores, por la consolidación de nuevas voces, por la búsqueda de canales alternativos de difusión, distribución y ventas, por la autogestión y la autosostenibilidad. En definitiva, lo independiente para los sellos medianos peruanos es la práctica editorial que da más importancia al valor literario que al económico y cuyos criterios no se ven influidos por terceros (Estado, grandes grupos, ONG's). Las editoriales pequeñas peruanas mantienen la misma definición que las medianas, aunque inciden en la apuesta por los autores desconocidos y por la literatura local.

El 100% de las editoriales medianas del Uruguay y el 75% de las pequeñas se proclama independiente. Tanto unas como otras dicen que la independencia editorial consiste en la libertad para tomar decisiones, en no depender económicamente de terceros, en no encontrarse al servicio de intereses políticos o corporativos y en no supeditar la conformación de sus catálogos al mercado. Algunas de las pequeñas precisan, además, la no pertenencia a una Cámara del Libro –que funciona como una empresa- y la realización de la actividad editorial sin fines de lucro. Dentro de los sellos pequeños que no se consideran independientes, encontramos algunos que no se asimilan a ningún término (8%) y otros que se catalogan como interdependientes (17%). Estos últimos destacan por poner en valor las conexiones que establecen con otras editoriales para compartir intereses, saberes y soluciones. Hay que advertir que el uso de este término, “interdependiente”, para autodefinirse solo lo hemos encontrado en sellos del Río de la Plata.

Para finalizar, en Venezuela el 100% de las editoriales medianas y el 80% de las pequeñas se sienten independientes. Todas señalan la independencia económica y simbólica, también del Estado, en oposición a las editoriales estatales, como prescriptiva. Las respuestas también ponen el énfasis en el aporte cultural de estos sellos, aunque muchas de ellas manifiestan la imposibilidad de estar completamente desligadas del mercado al ser, al fin y al cabo, empresas.

En definitiva, lo que aparece en primer plano es que una amplia mayoría de las editoriales pequeñas y medianas de América Latina y España se considera *independiente*, aunque el campo es consciente de que existe una sostenida disputa por esta categoría y por proponer otras alternativas. No obstante, las otras nomenclaturas se definen desde perspectivas muy similares y comunes a

42 El sello Casatomada, aunque se considera independiente, expone entre las limitaciones de serlo “el acceso a la participación de las grandes licitaciones del Estado (. . .), también en cuanto a la participación en ferias internacionales, pues están todas sujetas a un filtro que monopoliza la Cámara Peruana del Libro (CPL)”.

las de los sellos que se presentan como *independientes*. Así, el *territorio en disputa* es el significante, no el significado.

6.2 Políticas de bibliodiversidad

El análisis de los datos de las políticas de bibliodiversidad que desarrollan las editoriales *independientes* de Iberoamérica se ha abordado desde dos perspectivas: la primera, basada en valores no ponderados, parte de la idea que cada una de las editoriales tiene el mismo peso dentro de la muestra. Este estudio comparativo uno-uno nos permite revelar y poner en valor las políticas de los sellos menos visibles en el mercado del libro.⁴³ La segunda perspectiva se basa en la ponderación de los datos en función del tamaño que ocupa cada uno de los catálogos de las editoriales, lo que evidencia que los catálogos más grandes pesan más en el mercado, es decir, ocupan mayor espacio de visibilidad en lo que podríamos llamar *la librería independiente nacional*. Con esta operación combinada podemos calibrar hasta qué punto repercute el tamaño de una editorial en el impacto de determinadas políticas o valores que pluralizan y protegen el ecosistema del libro. Sin duda, el papel de las editoriales independientes es cardinal para lograr una bibliodiversidad efectiva en el mercado iberoamericano de la lectura, puesto que son las que más apuestan por géneros *menores* - menos comerciales- como la poesía o el teatro, por escritores desconocidos, por modos de producción y distribución alternativos, etc.

Son cuatro los valores que definen, en mi opinión, el grado de bibliodiversidad de las editoriales independientes de cada país: publicación de géneros *menores*, publicación de obras de escritoras, publicación de autores noveles y publicación de traducciones. Para considerar estos valores como cumplidos se ha establecido un rango mínimo, al socaire del conocimiento del campo editorial independiente y de los datos extraídos del estudio en 2019, que dio lugar a la plataforma ECOEDIT. A saber:

1. Publicación de géneros literarios *menores* (Deleuze y Guattari) y poco rentables ($\geq 30\%$), lo que implica una apuesta por la bibliodiversidad y es signo de una práctica económica sostenible.
2. Publicación de obras de escritoras ($\geq 40\%$), gesto político que materializa una visión comprometida, igualitaria e inclusiva de la literatura y del trabajo editorial.

⁴³ Esta es la metodología única utilizada en el análisis de las políticas de igualdad, sostenibilidad e inclusión.

3. Publicación de autores noveles ($\geq 30\%$) para hacer visibles las estéticas del futuro, al margen de los/as autores/as que tienen capital simbólico acumulado y de las modas literarias del momento.
4. Publicación de traducciones ($\geq 30\%$), lo que supone no solo la apuesta por el diálogo cultural entre las lenguas del mundo, sino la preservación de la riqueza lingüística de nuestra propia lengua, ya que las traducciones locales proponen modelos alternativos –regionales– a la traducción al castellano de España que imponen los grandes grupos.

De otro lado, se han estudiado otros aspectos que pertenecen al orden de las prácticas simbólicas y materiales de las editoriales independientes y que reflejan su comportamiento en el mercado del libro. El resto de prácticas analizadas ha sido:

1. Líneas editoriales, en aras de visibilizar cuáles son las premisas estéticas, culturales y/o políticas de los que parten este tipo de proyectos.
2. Procedencia de los autores, con el objetivo de evaluar la apuesta por autores nacionales o internacionales.
3. Coedición, que supone la colaboración nacional o transnacional entre editoriales independientes para publicar determinados títulos y hacerlos circular en distintos espacios. Eso nos permite establecer un mapa de relaciones editoriales que favorecen la distribución de libros.
4. Autoedición, que mide la práctica de la autoedición para cribar aquellos sellos que sólo se dedican a ese negocio y evaluar cuántas editoriales necesitan de esa actividad para su supervivencia.
5. Publicación en *ebook*, ya que entendemos la publicación en formatos electrónicos como clave para la difusión internacional de las obras de las editoriales independientes, toda vez que es una práctica inclusiva, porque tiene un precio más reducido y puede leerse en cualquier dispositivo electrónico.
6. Formatos físicos de los libros: se ha estudiado el formato mayoritario en el que publican las editoriales de cada país con el objetivo de visibilizar otras formas de publicación alternativas, tales como el libro cartonero, el fanzine o las *plaquettes*.
7. Formas de distribución: el uso de distribuidoras genéricas o independientes así como la distribución autogestionada son prácticas que definen los distintos modos de difusión de los libros en la actualidad.
8. ISBN y Licencias de autor: se estudia el uso del ISBN por parte de las editoriales independientes de Iberoamérica, así como la utilización o no de determinadas licencias de autor, tales como Copyleft, Creative Commons o Copyright.

9. Publicidad y Redes Sociales: las formas de darse a conocer pasan por estudiar cómo se comportan las editoriales en el ámbito de la publicidad pagada en medios de comunicación y en la gratuidad de las redes sociales, uno de los principales instrumentos que utilizan para la promoción de autores y obras.
10. Gremios y asociaciones: de esta práctica se han extraído los gremios y asociaciones de los que forman parte las editoriales de la muestra, así como el grado de asociacionismo entre editoriales en cada país.
11. Ferias del libro: se estudia el número de editoriales que participan en ferias del libro mostrando cuáles son las más transitadas por estos sellos, tanto a nivel nacional como internacional.
12. Tipos de capital, que mide la naturaleza del capital y el grado de sostenibilidad de las editoriales independientes en términos económicos.

1 Líneas editoriales

La dificultad que implica aglutinar las diferencias que acoge cada una de las líneas editoriales me ha obligado a centrarme en aquello que los propios señalan como eje principal a la hora de construir su catálogo. Las principales categorías que agrupan las líneas editoriales que han descrito los agentes de nuestra muestra son: los géneros literarios que publican, el autor (procedencia, género, etc.), la calidad, el gusto del editor o las temáticas que publican. También sobresalen las líneas editoriales que parten del feminismo o de lo cuir. Por último, bajo el significativo “Otros” se han recogido las líneas editoriales que no forman parte de ninguna de las categorías mencionadas anteriormente. Estas líneas editoriales no son “otras”, es decir, no están fuera de las propuestas del resto de editoriales respecto a sus catálogos.⁴⁴

A grandes rasgos, la mayoría de las editoriales medianas y pequeñas de Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, México y Perú se definen y sitúan en el campo al bur de los géneros literarios que publican. En Chile y Colombia el enfoque en el autor conforma el segundo grupo más frecuente y en México el gusto del editor aparece como el segundo eje más repetido. En Bolivia, las medianas ponen el acento en el autor mientras que las pequeñas lo hacen en los géneros literarios. De otra parte, las líneas editoriales de las medianas uruguayas se dividen igualmente entre géneros literarios, gusto del editor y calidad, mientras que las pequeñas parten mayoritariamente de los géneros literarios que publican. Por último, encontra-

⁴⁴ Así, aunque muchas de las líneas editoriales podrían formar parte de más de una de las categorías propuestas, para facilitar su división se encuentran incluidas en una sola.

mos las editoriales de Centroamérica y Venezuela cuya heterogeneidad en las líneas editoriales impide que predomine alguna sobre otra.

1.1 Géneros literarios

Buena parte de las editoriales encuestadas, tanto medianas como pequeñas, cuentan con una línea editorial en la que se destacan los géneros literarios que publican como eje vertebrador de su catálogo. El país que posee más editoriales medianas cuyas líneas se basan principalmente en los géneros que publican es Ecuador, con un 66%. Verbigracia: Editorial El Conejo, que busca propuestas innovadoras en cuento, novela, poesía, ensayo, y Turbina Editorial, que publica literatura contemporánea en lengua española. Muy de cerca se ubican los valores de México, con un 64%, en el que destacan NITRO/PRESS, centrada en narrativa y ensayo de vanguardia, y Tumbona Ediciones, que lo hace en el ensayo y el aforismo, Parentalia ediciones, que publica poesía mexicana contemporánea y Ficticia, que edita narrativa contemporánea escrita en español.

Entre el 40% y el 50% se encuentran el 45% de España, el 44% de Perú y el 40% de Colombia. De entre las españolas, Impedimenta y Periférica tratan en su catálogo de establecer un diálogo entre lo clásico y lo contemporáneo: la primera desde la narrativa y la segunda desde la narrativa y el ensayo. Drácena, que sólo publica narrativa escrita en español y Pez de Plata, que añade a la narrativa escrita en español la condición de ser actual. A Gallo Nero le interesa la narrativa del siglo XX buscando una “reafirmación del pasado y de la memoria para entender el presente”. Capitán Swing, La Huerta Grande y Katakarak añaden un componente político a los géneros que publican: la primera a través de obras que propongan una lectura crítica de la realidad, la segunda con obras que fomenten el pensamiento libre y la tercera con la publicación de ensayo político. Por último, la dicotomía ficción/no ficción está representada por Demipage (ficción) y Barlin Libros (no ficción). En Perú sobresale Amotape Libros que publica ediciones bilingües y en español de poesía, narrativa y ensayo. Alastor edita una variedad amplia de géneros, pero se interesa especialmente por obras que tengan un alto sentido de la originalidad, ya sea en la temática o el estilo, y de un lenguaje muy cuidado, pero “vigorosas y expresivas”. Regesa publica novelas históricas y obras literarias en las que se rescaten valores culturales ancestrales. En Colombia sobresalen Taller de Edición Rocca que aborda la literatura en todos sus géneros y Esquina Tomada que publica ficción, no-ficción y libros ilustrados.

Entre el 35% y el 20% que identifica su política editorial por los géneros literarios que publica, se encuentran Argentina (34%), Bolivia (33%), Centroamérica (25%), Uruguay (25%) y Chile (21%). De entre las editoriales argentinas despuntan Concreto editorial, que se dedica a la publicación de poesía y narra-

tiva exclusivamente de autoras contemporáneas; Chirimbote, que publica literatura infantil con perspectiva de género; Alto Pogo, que elige novelas y libros de cuento cuyos/as autores/as tengan una voz narrativa sólida, madura, y que cuenten historias fuertes; Tren en Movimiento Ediciones, que publica narrativa, ensayo y libros de arte gráfico, haciendo hincapié en que sean textos que aporten a la memoria social; y Mardulce difunde libros de ficción y ensayo para un público que valora la literatura de calidad y el debate de ideas. En Bolivia y Centroamérica sólo hallamos dos editoriales en este rubro: Nuevo Milenio, en el primero, que se dedica a la publicación de novela y cuento; y Anamá en el segundo. Por último, en Chile, el país con el porcentaje más bajo de editoriales que dedican su línea editorial a la publicación de géneros literarios, despuntan: Laurel, que acoge tanto no ficción como ficción, aunque en esta última prioriza la latinoamericana contemporánea; y Banda Propia editoras, que tiene varias colecciones en las que edita narrativa de autores latinoamericanos y crónicas urbanas, además de rescatar obras de escritoras y creadoras que fueron relevantes en su campo.

El país que posee más editoriales pequeñas con línea editorial orientada a la publicación de géneros es Perú, con un 71%. De entre las editoriales peruanas que se ubican en esta categoría tenemos Casatomada, que publica principalmente cuento y Pájaro de Fuego que edita libros de poesía, ensayo y literatura infantil. Le siguen con valores que se ubican entre el 30% y el 50%, Uruguay (46%), con Salvadora Editora, que se dedica a literatura latinoamericana y dramaturgia; y Yaugurú, Civiles Ilustrados y Dios Dorado que edita, promociona y difunde poesía uruguaya y latinoamericana. Ecuador (38%) aporta sellos como MURCIELAGARIO KARTONERA que publica sobre todo poesía y Mecánica Giratoria que añade también la no ficción a su catálogo. En España (38%) se encuentran sellos como Liliputienses, que publica poesía latinoamericana actual; Kriller71, especializada en poesía contemporánea en traducción; y La Verónica Cartonera, que compone gran parte de su catálogo con obras que han ganado el premio de la propia editorial. Por último, en Argentina (34%), sobresalen editoriales como Colectivo Semilla y Elemento Disruptivo, que editan poesía en español latinoamericana contemporánea, aunque la segunda especifica que suelen priorizar a jóvenes argentinos; Compañía Naviera Ilimitada Editores, publica ficción y no ficción principalmente contemporánea y del siglo XX; y Pánico el pánico, que se dedica a primeras obras tanto de poesía como de narrativa.

En el intervalo del 20% al 30% se concentran México (29%), Colombia (26%), Venezuela y Chile (25%). Entre las mexicanas, mencionamos a Mantra Ediciones y La Diéresis Editorial Artesanal, que apuestan principalmente por la poesía; y Cactus del viento, que edita poesía, ensayo y obras con enfoque ambiental e intercultural. Entre las colombianas está Animal Extinto Editorial que publica obras literarias de narrativa cuya lengua original es el español, y, Des-

tiempo Libros que busca sobre todo textos que juegan con el lenguaje. Pulso & Letra, por su parte, publica todo tipo de géneros, aunque prioriza el apoyo a los escritores jóvenes colombianos que no tienen acceso a las editoriales comerciales. En Venezuela resaltamos Libros del Fuego, que publica una gran variedad de géneros, aunque da prioridad a narrativa, poesía y aforismo; y en Chile, Puerto de Escape, que se enfoca solo en literatura fantástica en español; así como Libros de mentira lo hace en la narrativa chilena contemporánea.

Los únicos países que se encuentran por debajo del 20% son Bolivia, en el que sólo encontramos a Dum Dum, y Centroamérica, en la que no hay ninguna editorial pequeña que base su catálogo en los géneros literarios que publica.

1.2 Gusto del editor

En las editoriales medianas el mayor porcentaje que nombra el gusto de la editorial se halla en Centroamérica, con un 50%. Destaca Índole Editores, interesada en poesía, narrativa breve, dramaturgia y no ficción, y Catafixia Editorial. Siguen a este valor los porcentajes de Chile (29%), México (27%) y Uruguay (25%). Luego, aparecen Colombia (17%), Argentina (16%) y España (14%). Las editoriales argentinas que se encuentran en esta categoría añaden, además, que tratan de publicar libros que movilicen a los propios editores. Entre las españolas despunta Turner, que añade al gusto la búsqueda de nuevos enfoques, y, La Isla de Siltolá, que subraya la importancia que tiene su propia concepción de qué es literatura. En último lugar encontramos a Perú, con un 6% de editoriales que basan su catálogo en el gusto del equipo editorial. Asimismo, es reseñable que no se encuentra en esta categoría ninguna editorial mediana de Bolivia, Ecuador ni Venezuela.

En las editoriales pequeñas el porcentaje más alto que alude al gusto se sitúa en el 29% de Chile y México. En este último destacan Amateditorial, que publica tanto literatura tradicional como independiente, y Alias, que edita libros que creen necesarios para la difusión y el desarrollo del arte contemporáneo. Les siguen Venezuela y Centroamérica con un 25% cada una. Por debajo del 20% se encuentran Uruguay (18%), Perú (14%) y Argentina (12%). En último lugar se encuentra España con un 3%. Ninguna de las editoriales pequeñas de Bolivia, Colombia ni Ecuador ubican su línea editorial en esta categoría.

1.3 Calidad

El máximo de editoriales medianas que centran su línea editorial en “la calidad” –término eminentemente vago y subjetivo– de los libros que publican es Venezuela con un 50%. Le siguen Colombia, con un 40% y Bolivia con un 33%. Los siguientes países con más editoriales que se encuadran en esta categoría son Uruguay y Chile. Los países con porcentajes más reducidos son Argentina

(16%), México (12%), España (8%) y Perú (6%). No hay editoriales medianas de Centroamérica ni Ecuador cuyas líneas se basen en la calidad.

En cuanto a las editoriales pequeñas, el valor máximo lo tiene Uruguay con un 27% y después van Centroamérica (25%) y Venezuela (25%). Los porcentajes más bajos los ostentan Chile (8%), Argentina (5%) y España (3%). En esta categoría no se encuentran editoriales pequeñas de Bolivia, Colombia, Ecuador, México o Perú.

1.4 Autor

En las editoriales medianas el porcentaje más elevado de editoriales que basan su línea editorial en el autor lo tiene Bolivia (33%). Le siguen Centroamérica (25%) y Colombia (20%). Entre las centroamericanas destaca F&G que publica exclusivamente a escritores guatemaltecos y en las colombianas Laguna Libros que publica voces latinoamericanas destacadas en literatura de ficción y de no ficción. Por debajo del 15% se encuentran Chile (14%), en el que sobresalen Los Perros Románticos, que publica a autores contemporáneos, chilenos y extranjeros y Lom Ediciones, que busca rescatar autores y obras claves de la historia literaria de Chile; Perú (13%), que cuenta con editoriales como Ámbar, que apuesta por la obra completa de autores específicos, y Aletheya, que apuesta por nuevas voces y el rescate editorial de obras; y México (9%). Los valores más bajos se ubican en España (6%) y Argentina (3%). Descuellan en España Cabaret Voltaire, especializada en literatura francesa, y Nórdica. Ninguna de las editoriales medianas de Ecuador, Uruguay o Venezuela se encuentran en esta categoría.

El porcentaje más alto de sellos pequeños que se definen por el tipo de autor que publican lo posee Bolivia con un 50%. A continuación, tenemos a Chile (25%), Venezuela (25%) y Argentina (22%). Por debajo del 20% se encuentran Colombia (17%), España (9%), Uruguay (9%) y México (6%). Sobresalen, en primer lugar, la editorial boliviana Sobras Selectas, las chilenas Plazadeditras, Emergencia Narrativa y Queltehue, la argentina La mariposa y la iguana, la uruguaya Astromulo y las españolas Ediciones en el mar y Piedras Azules, que publican un amplio número de noveles. En segundo lugar, se encuentran la boliviana La Perra Gráfica y la chilena Cuneta que editan libros de autores que aún no han sido publicados en sus respectivos países. En tercer lugar, son interesantes la boliviana Mantis Narrativa y Todos Leemos que actúan de altavoz de voces femeninas. Por último, despuntan la argentina Amauta & Jaguar que publica exclusivamente poesía de autores de América afrodescendientes e indígenas; la colombiana Poklonka Editores, que se dedica a la traducción de autores rusos y nórdicos contemporáneos, y Angosta, que sólo publica autores colombianos; la española Ravenswood, que publica autores conocidos y poesía

extranjera poco conocida; y la mexicana Arlequín, que edita autores contemporáneos de culturas periféricas.

1.5 Temática

El porcentaje más alto de editoriales medianas cuyas líneas editoriales se basan en temáticas lo tiene Chile con un 14%. Luego, Argentina, con un 13%, y Perú, con un 6%. En las chilenas destacan Catalonia, que publica no ficción sobre historia de Chile y pueblos originarios, y Metales Pesados, centrada en el ensayo de estética y filosofía crítica. De entre las argentinas sobresalen Muchas Nueces, que publica literatura infantil y juvenil que aborde temáticas políticas, sociales y culturales desde la ficción; y Papel cosido que se orienta a diversificar la oferta de textos sobre disciplinas artísticas. Por último, la peruana Horizonte publica libros sobre la realidad cultural, literaria, artística, económica, política peruana y latinoamericana.

En las pequeñas el valor más alto lo ostenta Colombia (30%), seguida de Centroamérica (20%). En el primero sobresalen Mirabilia, especializada en ciencia ficción, y Luna Libros, que publica obras sobre América Latina; y en el segundo, Clubdelibros, que se centra en libros con temas para niños y jóvenes, así como en libros de autoayuda o con temática de los derechos humanos. Por debajo del 20% se sitúan España (16%) y Perú (14%). De entre las españolas destacan Ediciones Dorna, que se dedica a la ciencia ficción, El Antro, que publica literatura homoerótica, redfundamentos, que edita libros que tratan sobre Iberoamérica, y Kaótica Libros, que divide su catálogo en cuatro bloques temáticos: feminismo, ecología, teorías cuir y transhumanización. De Perú, mencionamos Royer Capcha Quejias que edita textos relacionados con los andes y la Amazonía. Los porcentajes más bajos los tienen México (6%) y Argentina (2%). Destaca la argentina Ayarmanot, que se centra en la publicación de ciencia ficción.

1.6 Literatura feminista y/o LGTBIQ+

Mención aparte merecen las editoriales cuyas líneas editoriales se basan en la publicación de literatura feminista y/o LGTBIQ+. De entre las editoriales medianas estudiadas, sólo un 9% de Argentina (Liberoamérica Argentina, Madre-selva, etc.) y un 8% de las de España (Amor de Madre, Dos Bigotes, etc.) publican literatura feminista o LGTBIQ+. En las pequeñas el porcentaje más alto lo tiene Centroamérica con un 20%. Le siguen, Bolivia (16%), España (13%), Argentina (12%) y Chile (4%). Destacan las editoriales españolas Crononauta, que publica ciencia ficción feminista, y LES Editorial, que publica libros para mujeres de la comunidad LGTBIQ+. De otro lado, sobresalen las argenti-

nas Mutanta, que publica poesía de mujeres y personas del colectivo LGTBQ+, y Moss Garden que prioriza las temáticas cuir.

1.7 Otros

El mayor porcentaje de editoriales cuyas líneas se encuadran bajo el significante “Otros” es Ecuador (33%). La caída, por ejemplo, tiene cuatro líneas editoriales activas en este momento: publicación de autores ecuatorianos de renombre tanto en poesía como en narrativa, publicación de autores noveles del país, publicación de antologías de grupos o movimientos latinoamericanos del siglo XX y XXI y una nueva colección dedicada al ensayo de artes con un lenguaje no académico destinado a todo el público. Luego, nos encontramos con Perú (25%) y editoriales como Pakarina Ediciones, que tiene su línea editorial en “la creación, con énfasis en lenguas originarias, y la reflexión sobre estos discursos”; Cátedra Vallejo, que divide sus publicaciones en tres líneas: la primera de literatura para niños entre los 3–5 años, la segunda presenta a una serie de autores peruanos (poetas y cuentistas) para niños y adolescentes entre los 6–17 años y la tercera es una línea académica que publica ensayos, biografías, crítica literaria y estudios académicos sobre literatura y sobre la obra del poeta peruano César Vallejo; y Juan Gutemberg, que se caracteriza por “tener una línea editorial humanista, ecológica, histórica y social” y que “abraza la identidad y la reivindicación de los derechos políticos, económicos y culturales”. En tercer lugar, se halla España (16%). Se ubican aquí Alpha Decay, que cita la novedad y la variedad temática como ejes; La Navaja Suiza que busca libros que impliquen al lector; Cuadernos del Vigía que busca conjugar la publicación de escritores noveles con la de autores de prestigio; Txalaparta que pone el foco en la función social de la literatura (“que ayude a transformar la realidad, que guarde la memoria histórica, que abra caminos a la diversidad, a las utopías. . .”); y Atrapasueños que destaca por la conformación de su catálogo desde el compromiso y la interacción con movimientos sociales. Además, esta última propone la participación abierta en la construcción de su catálogo a través de convocatorias que permiten formar parte de su consejo editorial. En último lugar, aparece el 6% de Argentina con editoriales como Marat, que pretende con sus publicaciones contribuir “a la difusión de una cultura socialista y libertaria, recuperando textos centrales de la tradición emancipatoria y presentando nuevos aportes que nos permiten comprender nuestra época”.

En las editoriales pequeñas el porcentaje más alto vuelve a tenerlo Ecuador (62%). Editorial Festina Lente sigue varias líneas editoriales: la primera dirigida al público infantil, la segunda dirigida a un público ávido por introducirse en el campo de la creación artística y los estudios visuales, y por último una línea de

narrativa, poesía y ensayo; Doble Rostro, se define como “una editorial para textos arriesgados”; El Fakir, busca recuperar obras que han pasado desapercibidas en el tiempo, libros que responden a investigaciones literarias de los editores y novelas gráficas de buena factura; Dadaif Cartonera hace “libros que hagan del lenguaje una brújula y un actor social”; y Editorial Blanca pone el foco en el lector. Le siguen Bolivia (17%), Argentina (12%) y México (11%). Aquí ponemos de relieve a la boliviana El Taburete, basada en la publicación de libro álbum; las argentinas Rara Avis, que construye su catálogo como una tarea política y cultural, así como Editorial Caravana. De entre las mexicanas sobresalen Kodama Cartonera, que edita libros experimentales y Esto es un libro, que expresa que el único “común denominador de sus publicaciones es la inconsistencia que hay entre ellas”. Por debajo del 10% se ubican Colombia (9%), España (9%) y Chile (8%). En cada uno de estos países hay editoriales interesantes: en Colombia Amapola Cartonera Ediciones, que realiza ediciones colectivas producto de proyectos comunitarios, y Taller editorial Ambidiestro que se centra en el libro como objeto y solo publica fanzines. En España Esto no es Berlín cuya línea se basa en la difusión de “creaciones artísticas y de investigación que contribuyan al desarrollo de una sociedad más justa y solidaria [. . .] y crítica”, Calumnias Edicions con un posicionamiento “anticapitalista, antifascista y feminista” o Belleza Infinita que busca “fomentar otras maneras de percibir, expresar y pensar”. En Chile, tenemos Nuestra Señora Cartonera que se define como multidisciplinar y Bordelibre Ediciones que se ajusta a tres colecciones: la primera para autores chilenos, la segunda que reúne la reedición de obras destacadas de autores nacidos en otras naciones y la última para libros de bolsillo. Por último es necesario remarcar la línea de la única editorial de Paraguay que participa en el estudio, Yiyi Jambo, que edita textos en “portunhol selvagem y poro’u’nhol y textos amerindios en general” y además da importancia a la “literatura experimental, vanguardista, inusitada y contemporánea”.

En último lugar hay que destacar que el 3% de las editoriales medianas de Argentina y el 25% de las medianas de Uruguay no cuentan con una línea editorial establecida. Lo mismo ocurre con el 2% de las pequeñas argentinas y el 3% de las pequeñas españolas.

2 Géneros literarios

El análisis de los géneros literarios que publican las editoriales independientes medianas y pequeñas de la muestra devela que el campo es muy heterogéneo en todos los países estudiados, pues la variabilidad de los datos impide obtener una media sin ponderar que represente al conjunto de las muestras. Este sorprendente dato habría de cristalizar la proliferación de libros transgénicos,

transmediales y el auge del género infantil. Sin embargo, esta categoría no tiene excesivo peso en los catálogos, suponiendo el 15% de media en las medianas y el 8% de media en las pequeñas.

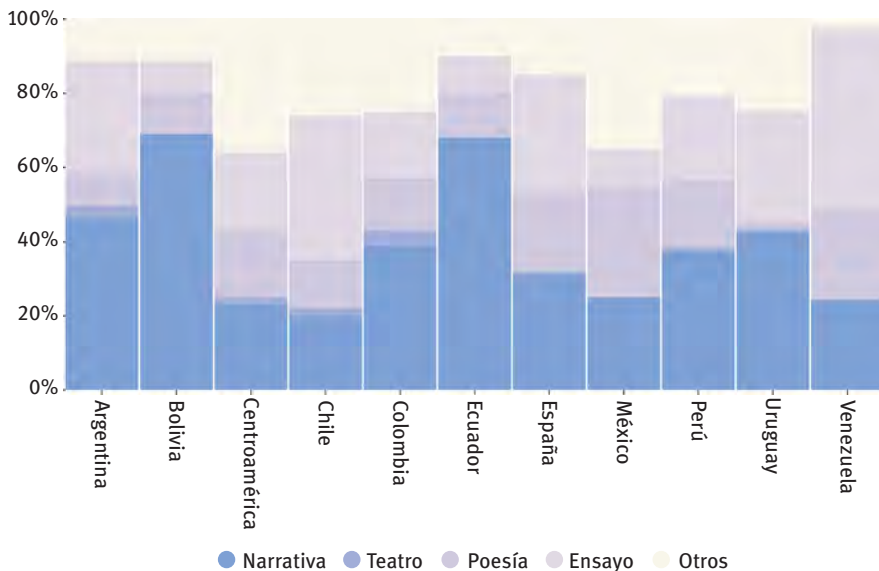


Figura 4: Géneros literarios en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

Los países que más narrativa publican son Bolivia (69%) y Ecuador (68%). En el intervalo del 30%-50% se encuentran Argentina (46%), Uruguay (43%), Colombia (39%), Perú (36%) y España (31%). Por debajo del 30% se ubican Venezuela (29%), México (25%), Centroamérica (23%) y Chile (20%), que es el valor más bajo. Destacan las argentinas Factotum, Alto Pogo, La Bestia Equilátera y Blatt & Ríos, que cuentan con más de un 90% de narrativa en sus catálogos. En Bolivia sólo hay una editorial que se dedique únicamente a la publicación de este género: Nuevo Milenio mientras que en Centroamérica ninguna editorial supera el 25%. En Chile las editoriales que más narrativa publican son La Pollera Ediciones y Montacerdos y en Colombia Laguna Libros. España destaca por contar con cuatro editoriales que se dedican por entero a la publicación de narrativa: Sajalín, Drácena, Amor de Madre y Automática. Por último, hallamos también altos porcentajes de narrativa publicados en la mexicana Ficticia y en la peruana Colmillo Blanco.

El país que más ensayo publica es Venezuela con un 58%. Le siguen Chile (39%), España (32%), Uruguay y Argentina (ambos con un 30%). En torno al 20%

se encuentran Perú (22%), Centroamérica (21%) y Colombia (18%). México, Ecuador y Bolivia están en torno al 10%, teniendo este último país el porcentaje más bajo. Destacan grandes nombres de editoriales independientes dedicadas totalmente o casi al ensayo: Eterna Cadencia, Cactus, Tinta Limón, Marat en Argentina; Palinodia y Metales Pesados en Chile y Capitán Swing en España.

El país que tiene la media más alta de publicación de poesía en las editoriales medianas es México con un 30%. Le siguen España (21%), Centroamérica (18%) y Perú (17%). Los datos del resto de países se encuentran por debajo del 15%: Colombia (14%), Chile (13%), Ecuador (12%), Bolivia (11%), Argentina (9%) y Uruguay (2%). Destacan la editorial argentina Santos Locos, la española La Bella Varsovia, la mexicana Mantis Editores, cuyos catálogos cuentan con más de un 90% de poesía. El resto de países no cuenta con editoriales medianas que dediquen la mayor parte de sus catálogos a este género.

Las editoriales medianas que más teatro publican son las de Chile con un 13% de media en sus catálogos. Los valores del resto de países se encuentran por debajo del 5%: Colombia (4%), Argentina (3%), Centroamérica (2%), y España, Perú y Uruguay (1%). Las editoriales medianas de Bolivia, Ecuador, México y Venezuela encuestadas no publican este género.

Las editoriales medianas que más publican “otros” géneros son las de Centroamérica (36%) y México (35%). En el intervalo del 20%-30% se ubican Chile (26%), Colombia y Uruguay (25%) y Perú (20%). Entre el 10% y el 15% de media se encuentran España (15%), Argentina y Bolivia (11%) y Ecuador (10%). El país cuyas editoriales medianas apuestan menos por la publicación de estos otros géneros es Venezuela, con únicamente un 3%.

Del análisis de estos datos se concluye que el género predilecto de las editoriales medianas es la narrativa, seguida muy de cerca por el ensayo. La publicación de poesía es reseñable únicamente en México, España, Centroamérica y Perú mientras que el teatro es apenas transitado por las editoriales medianas del estudio.

Las editoriales pequeñas que más narrativa publican son las de Ecuador con una media del 68% y después Perú con un 51%. En el intervalo del 30%-40% se encuentran la mayoría de países: Chile (40%), México (38%), Uruguay (34%), Venezuela (33%), Argentina y Bolivia (31%) y Paraguay (30%). España está cercana a la cola con un 28% de narrativa publicada de media y cierran con los valores más bajos Centroamérica y Colombia (20%). Llamen la atención los altos porcentajes de narrativa que casi copan el total de sus catálogos en las argentinas Metalúcida, Odelia Editora y Campo de Niebla; en la boliviana Mantis Narrativa; la centroamericana Uruk Editores; las chilenas Emergencia Narrativa y Puerto de Escape; las colombianas Himpar, Angosta y Mirabilia; en la ecuatoriana Doble Rostro; la española ACHAB; y la peruana Casatomada.

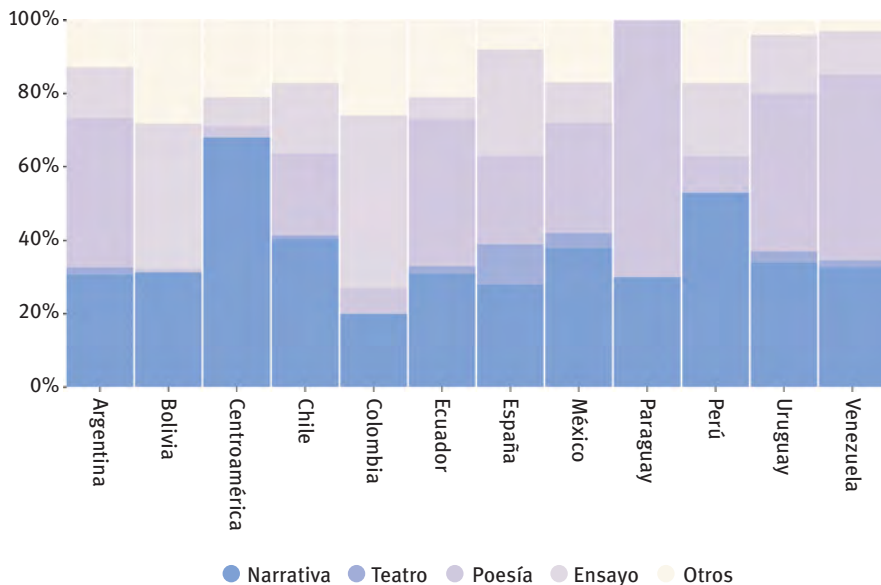


Figura 5: Géneros literarios en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

Colombia es el país que posee la media más alta de ensayo publicado en las editoriales pequeñas: un 47%. Le sigue Bolivia con un 39% y España con un 29%. Ya por debajo del 20% se encuentran: Chile (19%), Perú y Uruguay (16%), Argentina (14%), Venezuela (12%) y México (11%). Los valores más bajos los ofrecen las editoriales pequeñas de Centroamérica (8%) y Ecuador (6%). Entre las editoriales pequeñas que cuentan con altos porcentajes de ensayo en su catálogo están las chilenas Pólvora Editorial y Tiempo Robado Editoras y la mexicana Gris Tormenta.

Las editoriales pequeñas que más poesía publican son las de Venezuela (51%) y Uruguay (43%). En el 30% se incluyen Argentina y México, mientras que España y Chile y Perú se hallan cercanos al 20%. Los valores más bajos los ofrecen las editoriales pequeñas de Colombia (7%), Ecuador (7%), Centroamérica (3%) y Bolivia (1%). Con catálogos compuestos (casi) en su totalidad por este género destacan, entre otras, las argentinas Herensuge, Amauta & Jaguar, Vox/Lux y Elemento Disruptivo; las centroamericanas Luna Insomne, Vueltegato y Rosado Fucsia; la ecuatoriana MURCIELAGARIO KARTONERA; la mexicana La Díéresis Editorial y la uruguaya La Coqueta.

El máximo porcentaje medio de teatro publicado lo tienen las editoriales pequeñas españolas con un 6%. Le siguen México con un 4%, Uruguay con un 3%, Argentina, Ecuador y Venezuela con un 2% y Chile con un 1%. Las editoria-

les estudiadas de Bolivia, Centroamérica, Colombia y Perú no transitan este género. Destaca únicamente la editorial uruguaya Salvadora Editora, que publica únicamente teatro.

Los valores máximos de publicación de “otros” géneros está situado en Bolivia (28%), Colombia (26%), Centroamérica y Ecuador (ambas con un 21%). En la horquilla del 10%-20% se encuentran Chile y México con un 17%, Perú con un 14% y Argentina con un 13%. Los porcentajes más bajos se encuentran en España, con un 8%, Uruguay con un 4% y Venezuela con un 3%.

Del análisis de estos datos se concluye que el género más transitado por las editoriales medianas es la narrativa, seguida muy de cerca por la poesía y el ensayo. El teatro es prácticamente inexistente en los catálogos de las pequeñas y vuelven a destacar, igual que en las editoriales medianas, las medias del género “otros”, ya que cada vez se prodigan más los libros libres de “género”.

En la comparación entre los datos de la publicación de narrativa de las medianas y las pequeñas se revela que son las medianas de Centroamérica, Ecuador, España y Venezuela las que menos varían. En ensayo esto sucede en las editoriales de Ecuador, España y México; y en la poesía en España, México y Perú. Destaca que España es el país en el que menos varían las medias de todos los géneros: es decir es un campo más heterogéneo.

Una vez analizada la presencia de los diferentes géneros en todos los países estudiados, se procede al estudio de los países a partir del valor de bibliodiversidad que hemos fijado para la publicación de géneros menores en un 30% o más de obras pertenecientes al ensayo, la poesía o el teatro. Los porcentajes se han calculado con los datos no ponderados puesto que se considera que la publicación de un porcentaje determinado de géneros menores forma parte de las políticas editoriales de cada sello, que han de considerarse uno-uno, puesto que se trata de una decisión individual de cada editorial ser más bibliodiverso o no.

Observamos en esta tabla que, dentro de las medianas, todas las editoriales encuestadas de Venezuela cumplen este valor. Sobresale respecto a los porcentajes medios Centroamérica mientras que las editoriales medianas de Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, México y Perú que cumplen con la publicación de un 30% o más de géneros menores rondan el 60%. España se sitúa en el 51% y van detrás Bolivia y Uruguay. De otro lado, la única editorial pequeña paraguaya de muestra cumple con este valor a cabalidad, ya que publicada un 100% de géneros *menores*. El máximo de las pequeñas se encuentra en Uruguay, con un 92% editoriales que publica un 30% o más de estos géneros. Le siguen México (83%), Argentina, Ecuador y Venezuela (74%), Chile y España (72%) y Centroamérica (60%). Por debajo del 50% se encuentra Colombia que marca el camino hacia los porcentajes más bajos de Perú (29%) y Bolivia (17%), con menos del 30% de editoriales que alcanzan este valor.

	Medianas	Pequeñas
Argentina	65%	75%
Bolivia	33%	17%
Centroamérica	75%	60%
Chile	67%	72%
Colombia	60%	42%
Ecuador	67%	75%
España	51%	72%
México	64%	83%
Paraguay	–	100%
Perú	59%	29%
Uruguay	25%	92%
Venezuela	100%	75%

Figura 6: Tabla comparativa: publicación de géneros menores.

Fuente: Elaboración propia.

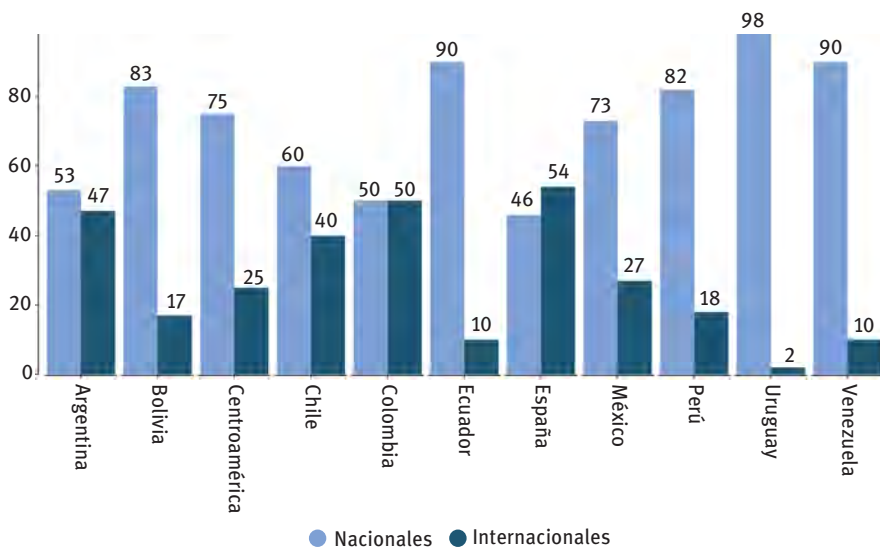


Figura 7: Procedencia de los autores en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

3 Procedencia de los autores

Las editoriales medianas que más escritores internacionales publican son España (54%), Colombia (50%), Argentina (47%) y Chile (40%). Los valores de México y Centroamérica rondan el 25% y se reducen a algo menos del 20% en Bolivia y Perú. Ecuador y Venezuela tienen los valores más bajos, con un 10% y después viene Uruguay con únicamente un 2% de autores internacionales publicados. De estos valores se desprende que la mayoría de las editoriales medianas de la muestra tienden a la publicación de literatura nacional. Así, las editoriales medianas de Uruguay (98%), Ecuador y Venezuela (90%), Bolivia (83%) y Perú (82%) cuentan con las medias más altas de autores nacionales en sus catálogos. En la horquilla del 60%-75% se encuentran Centroamérica, México y Chile, mientras que Argentina y Colombia se acercan al 50%. El porcentaje más bajo se da en las medianas de España, único conjunto cuyos datos de autores nacionales publicados se encuentran por debajo del 50%.

De la comparativa de estos datos con los valores no ponderados, se extrae que las editoriales medianas de Argentina, España y México que tienen catálogos más grandes tienden a publicar más autores de procedencia internacional, es decir: cuanto más sólida es la industria más traducción existe y hay menos presencia de lo nacional.

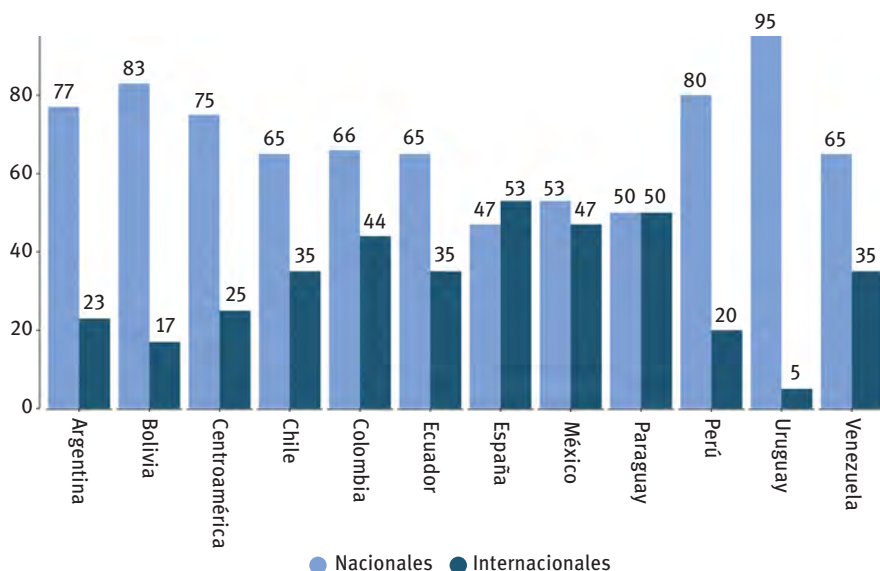


Figura 8: Procedencia de los autores en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

Las editoriales pequeñas que cuentan con más escritores internacionales son las que pertenecen a España (55%) y Paraguay (50%). A tan sólo unos puntos del 50% se encuentran México y Colombia, seguidos por Venezuela y Chile, con algo más de un tercio de autores internacionales en sus catálogos. Los porcentajes de Centroamérica, Argentina, Perú y Bolivia oscilan entre el 25% del primero y el 17% del último. El valor más bajo lo ofrecen las pequeñas de Uruguay con un 5%. De otro lado, el porcentaje más alto de autores nacionales los poseen las editoriales de Uruguay (95%), seguido de Bolivia, Perú, Centroamérica y Argentina. Colombia, Chile, Ecuador y Venezuela, que se agrupan en torno al 65%. Los valores más bajos en la publicación de nacionales los encontramos en México (53%), Paraguay (50%) y España (47%).

Podemos concluir que los países en los que los porcentajes de publicación de autores nacionales e internacionales sufren una mayor variación en la comparación de los valores de medianas y pequeñas son Bolivia, Centroamérica, Chile, España, Perú y Uruguay. Así, las editoriales pequeñas de Argentina y Colombia publican más autores nacionales que las medianas mientras que son las medianas de Ecuador, México y Venezuela las que publican más literatura nacional que las pequeñas. Además, la escasa variación entre los valores ponderados y los no ponderados, tanto en las medianas como en las pequeñas, evidencia que las políticas de las editoriales iberoamericanas son las mismas, al margen del tamaño editorial. Por último, las editoriales iberoamericanas que cuentan en sus catálogos con más autores nacionales tienden a publicar mayoritariamente narrativa, salvo las centroamericanas y las mexicanas que apuestan por la poesía. Destaca, además, que la narrativa es también el género más publicado por aquellas que editan a más autores internacionales, aunque en países como Argentina y España se encuentra al mismo nivel el ensayo, evidenciando una inclinación por la introducción de obras de pensamiento, muy importante para el sector de las editoriales independientes medianas.

4 Presencia de escritoras

El porcentaje más elevado de escritoras publicadas se halla en las editoriales medianas de Centroamérica (55%). A continuación, aparecen Venezuela (50%) y España (49%). Alrededor del 40% se ubica en Argentina, Chile y México. Los valores más bajos los ostentan Bolivia, Colombia (27%), Uruguay (26%) y Perú (23%). Lo primero que hay que reseñar es que los valores más altos rondan el 50% de mujeres publicadas mientras que los más bajos muestran que solo un cuarto de los catálogos está compuesto por escritoras. De la comparación entre los datos ponderados y no ponderados se colige que las editoriales medianas de Argentina, Colombia, México, Perú y Uruguay que tienen catálogos más pequeños apuestan más por la publicación de escritoras que las que tienen catálogos más

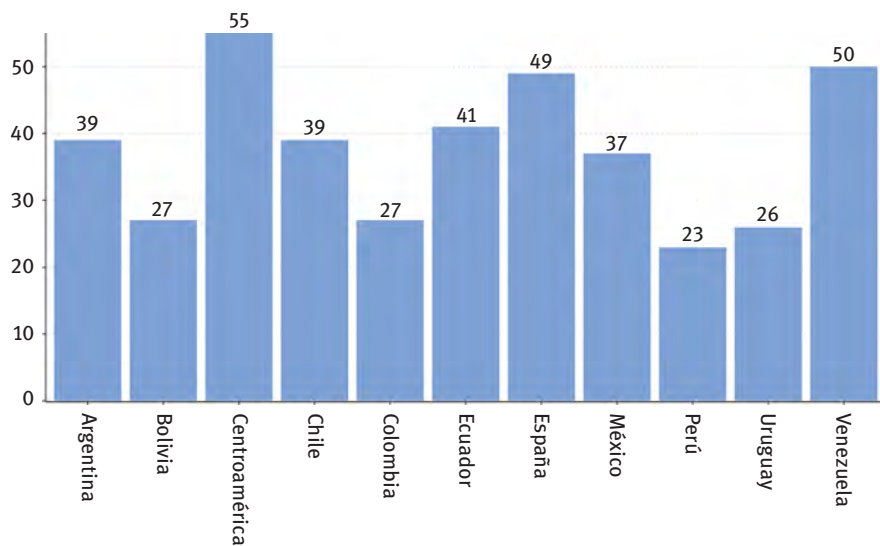


Figura 9: Presencia de escritoras en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

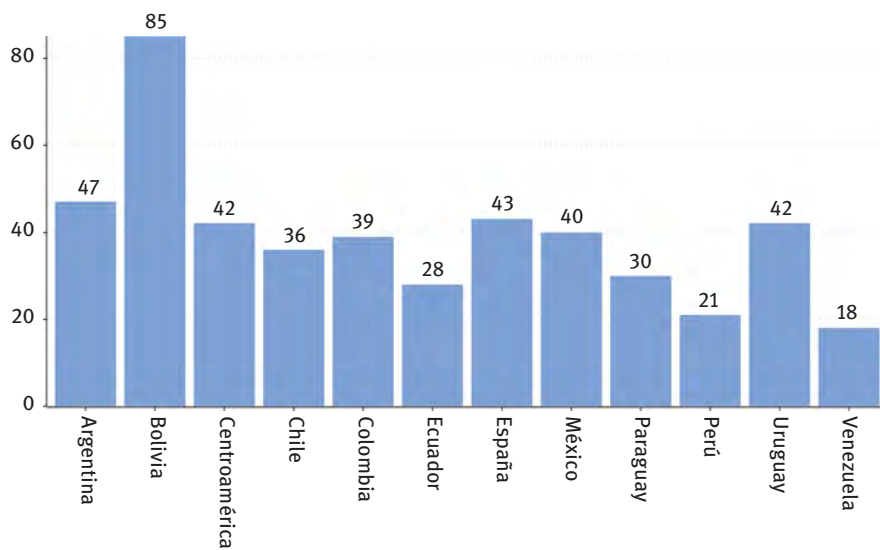


Figura 10: Presencia de escritoras en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

grandes. El único país en el que las medianas publican a más mujeres escritoras es Chile.

En el caso de los sellos pequeños, los que más editan a mujeres son los bolivianos, con un 85% de media. Detrás hay porcentajes que se reducen prácticamente a la mitad: Argentina (47%), España (43%) Centroamérica y Uruguay (ambas con un 42%), México (40%), Colombia (39%) y Chile (36%). Ecuador y Perú tienen valores que giran en torno al 25%, y, Venezuela es el país que menos mujeres publica. En la comparativa de los datos ponderados y no ponderados se observa que en todos los países en los que los datos varían (Argentina, Bolivia, Centroamérica, España y Perú), son las editoriales pequeñas, con menor catálogo, las que más se inclinan por la publicación de escritoras.

Los porcentajes que menos varían al comparar medianas y pequeñas son los de Chile, España, México y Perú. Del otro lado, el país que presenta una variación mayor es Bolivia, en el que las editoriales pequeñas multiplican por cuatro la presencia de mujeres editoriales. Es reseñable, además, que la mayoría de las editoriales, tanto medianas como pequeñas, tienden al 40% como valor medio, lo que representa un número cercano a la paridad.

En las editoriales de estudio se observa también que la mayor parte de las que publican porcentajes elevados de mujeres escritoras tienden a publicar literatura nacional y más noveles que el resto. De entre las editoriales que editan un alto número de mujeres y de autores internacionales destacan la argentina Hekht Libros y la centroamericana Rosado Fucsia. Además, los sellos de Argentina, España y México que apuestan mayoritariamente por la literatura escrita por mujeres poseen altos porcentajes de poesía en sus catálogos.

Una vez realizado el análisis de la presencia de mujeres escritoras en la muestra, aplicamos el valor de bibliodiversidad a tenor de la publicación de mujeres en los catálogos, que fue estimado en un porcentaje mínimo del 40%. Para ello, hemos calculado los porcentajes de los países con los datos no ponderados, puesto que consideramos que la publicación de mujeres habría de formar parte de las políticas editoriales. Al cabo es una decisión de cada sello ser más igualitario o no, esto es: ser más bibliodiverso.

A la vista de esta tabla, se evidencia que el total de la muestra de las editoriales medianas de Centroamérica, Ecuador y Venezuela cumple este valor. Les siguen Chile, México, Argentina y Colombia, que tienen entre un 60% y un 70% de editoriales que publican un 40% o más de mujeres. Justo por debajo se encuentra España, con un 51%, y Perú, con un 41%. Las editoriales medianas que menos cumplen con este valor son las uruguayas, con sólo un 25%, y Bolivia en la que ninguno de los sellos encuestados alcanza este corte. Del otro lado, el porcentaje más alto de editoriales pequeñas que cumple este valor lo tiene Bolivia, con un 83%. Después van Argentina y Centroamérica (80%) y España

	Medianas	Pequeñas
Argentina	65%	80%
Bolivia	0%	83%
Centroamérica	100%	80%
Chile	67%	40%
Colombia	60%	50%
Ecuador	100%	38%
España	51%	72%
México	64%	72%
Paraguay	–	0%
Perú	41%	29%
Uruguay	25%	58%
Venezuela	100%	50%

Figura 11: Tabla comparativa de publicación de mujeres escritoras (%).

Fuente: Elaboración propia.

y México (72%). En el rango situado entre el 50% y el 58% se hallan las editoriales pequeñas de Uruguay, Colombia y Venezuela, porcentaje que se reduce casi a la mitad en Perú. El valor más bajo lo tiene Paraguay, donde la única editorial de la muestra no publica a un 40% de mujeres.

5 Presencia de noveles

Las editoriales medianas que más noveles publican son las de Ecuador (57%) y Centroamérica (50%). Chile, Argentina y Venezuela tienen medias cercanas al 35%. Entre el 20% y el 30% se ubican Perú, Uruguay, México, España y Bolivia. En último lugar se encuentran las editoriales de Colombia que publican de media un 16% de noveles. De la comparación entre los datos ponderados y los no ponderados se extrae que Argentina, Ecuador y México son las editoriales medianas de mayor catálogo las que más noveles publican, frente a Colombia, Uruguay y Venezuela, que son las editoriales medianas de menor tamaño las que más noveles editan.

Las editoriales pequeñas que más noveles publican son las de Uruguay (64%), Ecuador (55%), Colombia (51%) y Paraguay (50%). En porcentajes que rondan el 40% se ubican Argentina, Centroamérica, Chile y Bolivia. Alrededor del 30% se encuentran las editoriales mexicanas y las peruanas. Los valores más bajos los hallamos en España, con un 24%, y Venezuela, con un 22%. La mayoría de los países en los que se observa una variación entre los datos ponderados y no ponderados en las editoriales pequeñas cumplen la tendencia de que a menor catálogo mayor

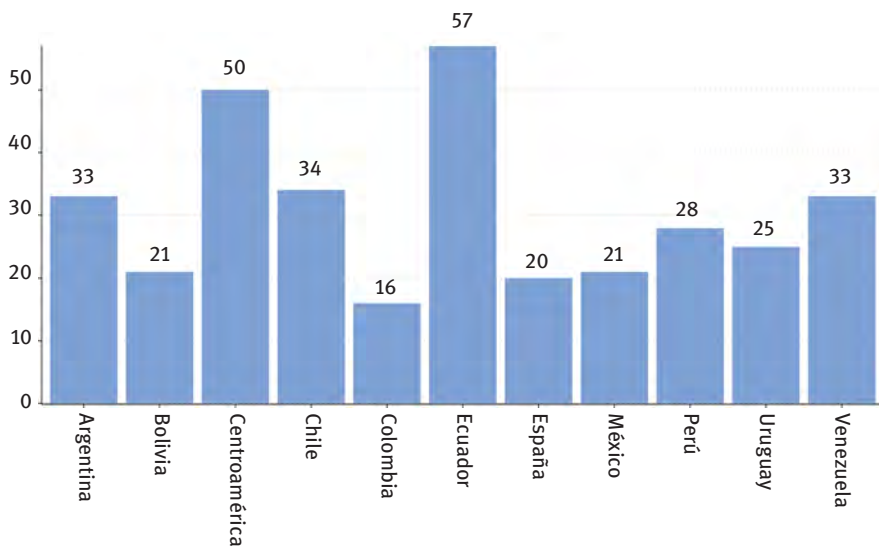


Figura 12: Presencia de novelas en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).
Fuente: Elaboración propia.

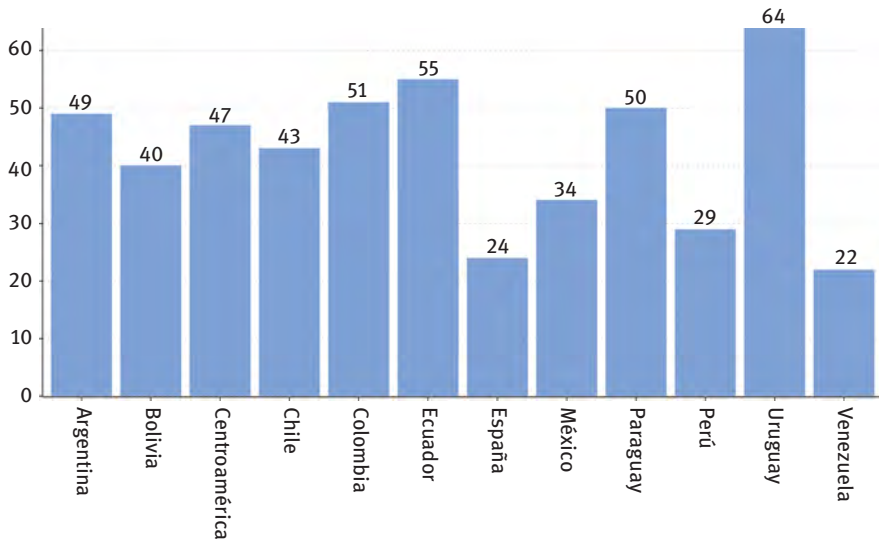


Figura 13: Presencia de novelas en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).
Fuente: Elaboración propia.

publicación de noveles (Bolivia, Centroamérica, Ecuador, Perú y Venezuela). Sin embargo, la excepción la conforman Ecuador y Uruguay, con un mayor número de escritores noveles en las editoriales pequeñas de mayor tamaño.

Los países en los que se produce menos variación entre el porcentaje medio de noveles publicados de medianas y pequeñas son Centroamérica, Ecuador, España y Perú. Del otro lado se encuentran Bolivia, Colombia y Uruguay. Sobre-sale además que las editoriales que cuentan con un alto porcentaje de noveles publican más literatura nacional y tienden a editar mayoritariamente narrativa y poesía, evidenciando la apuesta por la publicación de autores consagrados en el género ensayístico y en el teatro; determinado en este último caso por los bajos porcentajes de obras dramáticas publicadas.

Una vez analizada la presencia de autores noveles en todos los países estudiados, se procede al estudio de los países desde el valor que se especifica al inicio de esta política, según el cual una editorial cumple este valor si iguala o supera el 30% de escritores noveles presentes en su catálogo. Los porcentajes se han calculado con los datos no ponderados, como en las ocasiones anteriores.

	Medianas	Pequeñas
Argentina	65%	68%
Bolivia	33%	83%
Centroamérica	100%	60%
Chile	53%	56%
Colombia	40%	75%
Ecuador	100%	75%
España	20%	53%
México	36%	50%
Paraguay	–	100%
Perú	35%	43%
Uruguay	50%	75%
Venezuela	50%	50%

Figura 14: Tabla comparativa de escritores noveles publicados (%).

Fuente: Elaboración propia.

Estos datos revelan que, en las editoriales medianas, las de Ecuador cumplen con este valor. Le siguen las de Argentina (65%), Chile (53%) Uruguay y Venezuela (ambas con un 50%). En el intervalo del 30%-40% se sitúan las editoriales medianas de Colombia, México, Perú y Bolivia. El menor porcentaje de editoriales que publican un 30% o más de noveles lo aporta España. En las editoriales

pequeñas sobresale la única editorial paraguaya de la muestra que cumple con este valor. Luego van Bolivia (83%), Colombia, Ecuador y Uruguay (todas con un 75%). En la horquilla del 60%-70% se localizan las pequeñas de Argentina y Centroamérica, seguidas de Chile, España, Uruguay y Venezuela, con alrededor de la mitad de editoriales que se avienen al corte establecido. El valor más bajo lo tiene Perú con un 43% de editoriales que cumplen con este valor.

6 Traducciones

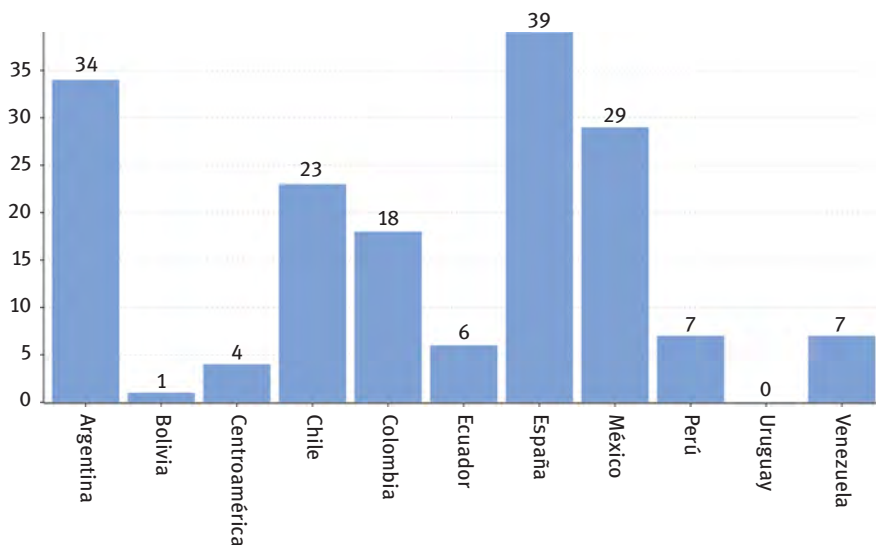


Figura 15: Traducciones en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

Las editoriales medianas que más traducciones publican de media son las de España (39%), Argentina (34%), que están a la cabeza de este valor, y luego México (29%). Después tenemos a Chile y Colombia, con alrededor de un 20% de traducciones. En torno al 5% se ubican Venezuela, Perú, Ecuador y Centroamérica, y, el valor más bajo lo ofrece Bolivia con sólo un 1% de traducciones. Llama la atención Uruguay, con un 0% de traducciones presentes en los catálogos de las editoriales medianas encuestadas. De la comparativa con los datos no ponderados se extrae que en aquellos países en los que hay una variación reseñable (Bolivia, Chile, Colombia, Perú y Venezuela) son las editoriales medianas con menor catálogo las que más apuestan por la traducción. Son excepción España y México,

únicas industrias editoriales en las que las medianas de mayor catálogo son las que más traducen.

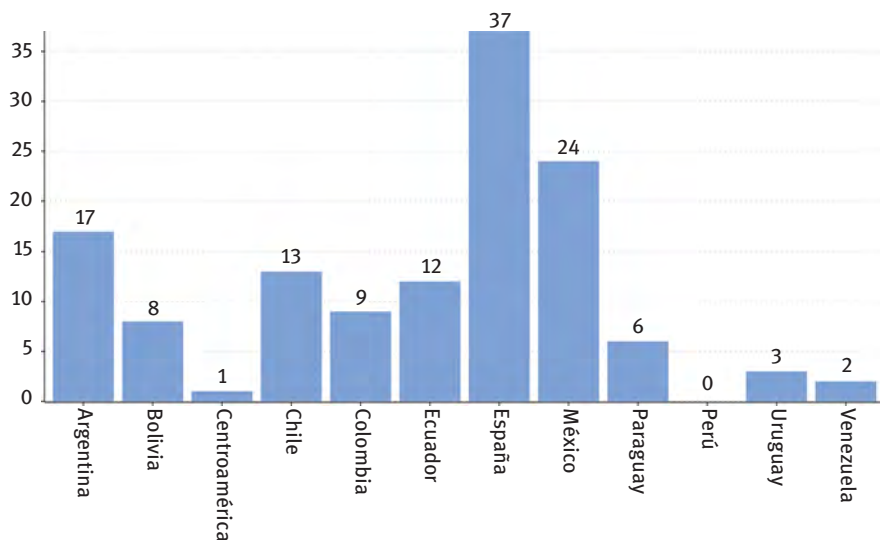


Figura 16: Traducciones en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

En España encontramos el porcentaje medio de traducciones más alto en las editoriales pequeñas, con un 37%, seguido del 24% de México y el 17% de Argentina. Alrededor del 10% están Chile, Ecuador y Colombia, mientras que Bolivia, Paraguay Uruguay, Venezuela y Centroamérica oscilan entre el 8% y el 1% del último. El único país en el que no hay traducciones en los catálogos de las editoriales pequeñas de la muestra es Perú. Al comparar los datos ponderados con los no ponderados se perciben diferencias en Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay y Venezuela. Esta variación revela que son las editoriales pequeñas con menor catálogo las que más traducciones realizan.

Los países en los que menos varían los porcentajes de traducción media publicados por pequeñas y medianas son México y España, ésta última es la que más traducciones realiza en ambas muestras, mientras que en Argentina, Ecuador o Venezuela los porcentajes de traducciones publicados por las editoriales pequeñas son doblados por las medianas. Además, el género que más transitan las editoriales con un mayor porcentaje de traducciones en sus catálogos es el ensayo, seguido de la narrativa, como ya se pudo ver en el caso de autores internacionales publicados. Los valores coinciden.

Una vez expuestos los números globales de traducciones en los catálogos en todos los países estudiados, veremos los países en los que se iguala o supera el 30% de obras traducidas presentes en su catálogo, a partir de los datos no ponderados de cada editorial.

	Medianas	Pequeñas
Argentina	35%	22%
Bolivia	0%	0%
Centroamérica	0%	0%
Chile	47%	20%
Colombia	20%	17%
Ecuador	0%	13%
España	65%	28%
México	36%	44%
Paraguay	–	0%
Perú	12%	14%
Uruguay	0%	0%
Venezuela	0%	0%

Figura 17: Tabla comparativa de traducciones publicadas (%).

Fuente: Elaboración propia.

El mayor porcentaje de editoriales medianas que cumple con el valor de traducción está en España, con un 65%. A continuación, se sitúan Chile, México y Argentina, mientras que Colombia y Perú cuentan entre un 12% y un 20%. En las pequeñas el porcentaje más alto de editoriales que se aviene al corte establecido es el de México con un 44%. Le siguen España, con un 28%, Argentina, con un 22%, y Chile, con un 20%. Colombia, Perú y Ecuador se encuentran alrededor del 15%. Destaca que ninguna de las editoriales, medianas o pequeñas, de Bolivia, Centroamérica, Ecuador, Uruguay y Venezuela publica un 30% o más de traducciones. Del mismo modo, despunta el hecho de que son las muestras de las grandes industrias editoriales (Argentina, España, México y Chile) las que contienen el mayor número de editoriales que cumplen este valor.

7 Coedición

Los países que cuentan con más editoriales medianas que llevan a cabo la coedición son México (97%), Ecuador (97%) y Colombia (94%). Por debajo están Chile, Argentina, Bolivia y Perú, con valores que van desde el 67% de la primera hasta el 57% de la última. Centroamérica y España, con un 45% y un 41%

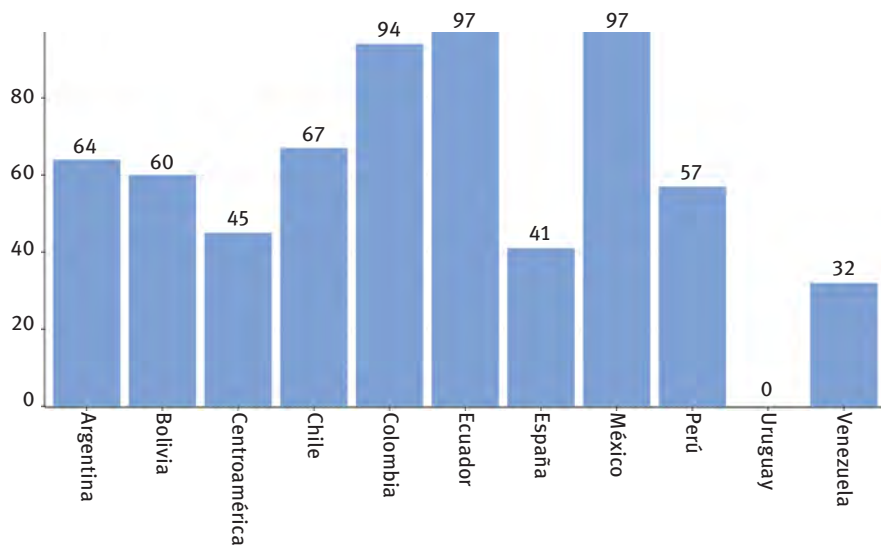


Figura 18: Coedición en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

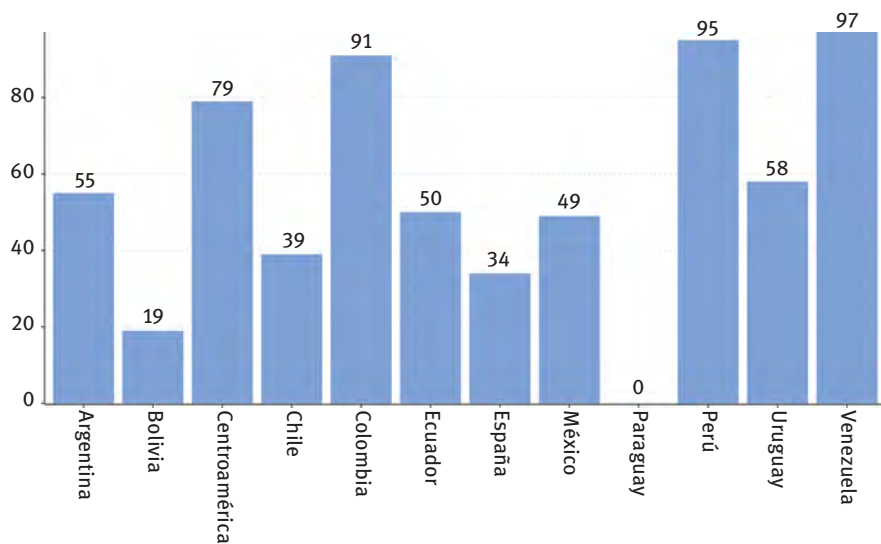


Figura 19: Coedición en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

respectivamente, abren el camino al valor más bajo, el 32% de Venezuela. De la comparación entre valores ponderados y no ponderados se extrae que las editoriales medianas de Argentina, Colombia, Ecuador y México que tienen mayores catálogos practican más la coedición, mientras que en Chile, Perú y Venezuela lo hacen las de menor tamaño.

Los porcentajes más altos de editoriales pequeñas que coeditan los hallamos en Venezuela (97%), Perú (95%) y Colombia (91%), seguidos por Centroamérica, con casi veinte puntos menos que la primera. En la horquilla del 30%-60% se ubican Uruguay, Argentina, Ecuador, México, Chile y España. El porcentaje más bajo lo encontramos en Bolivia, con un 19% de editoriales que lleva a cabo esta práctica. Destaca Paraguay, cuya única editorial encuestada no ha coeditado ninguno de sus títulos. La comparación entre valores ponderados y no ponderados revela que en la mayoría de los países en los que sí hay variación (Argentina, Centroamérica, Colombia, Perú y Venezuela) son las editoriales pequeñas de mayor catálogo las que más coeditan. Del otro lado se encuentran Bolivia y México con un mayor número de editoriales de menor tamaño que realiza esta práctica.

Los países en los que menos variación se produce entre los porcentajes de las medianas y las pequeñas son Argentina, Colombia y España, mientras que los que más varían son los de Bolivia, Ecuador, México, Perú, Uruguay y Venezuela, con un número mucho mayor en las pequeñas que en las medianas.

8 Autoedición

El mayor porcentaje de editoriales que autoeditan pertenece a Venezuela, cuya totalidad de la muestra realiza esta práctica. Le siguen México (79%), Colombia (78%), Perú (73%) y Uruguay (69%). Cercanos al 50% se encuentran Centroamérica y Bolivia, seguidas por Chile, cuyo porcentaje se desploma hasta el 28%. Los países que menos autopublican son Ecuador, España y Argentina, esta última con un 0%. De la comparativa entre los datos ponderados y los no ponderados se colige que los países en los que más variación se produce entre ambos grupos de datos (Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México, Uruguay) hay editoriales que practican más la autoedición cuando los catálogos son más grandes. La excepción es España, cuyas editoriales medianas con menor catálogo son las que más autoeditan.

Los porcentajes más altos de editoriales pequeñas que practican la autoedición se sitúan en Perú (80%) y Uruguay (72%). Después tenemos México, con un 63%, y Colombia, con un 58%. El descenso se inicia en Argentina y Ecuador, con porcentajes cercanos al 35%, bajando hasta el 20% en Centroamérica, Bolivia y España, esta última con los datos más bajos (13%). Destaca que la única editorial paraguaya encuestada y el total de las venezolanas no tienen ningún

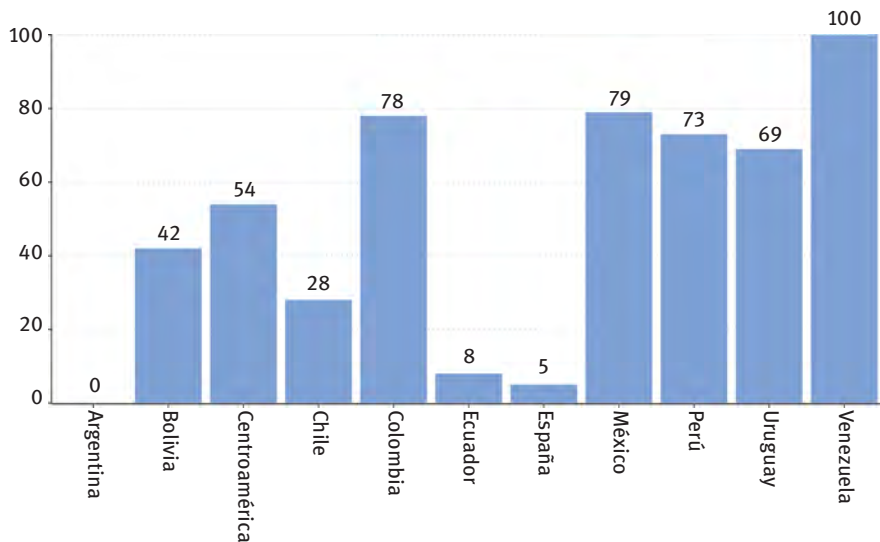


Figura 20: Autoedición en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

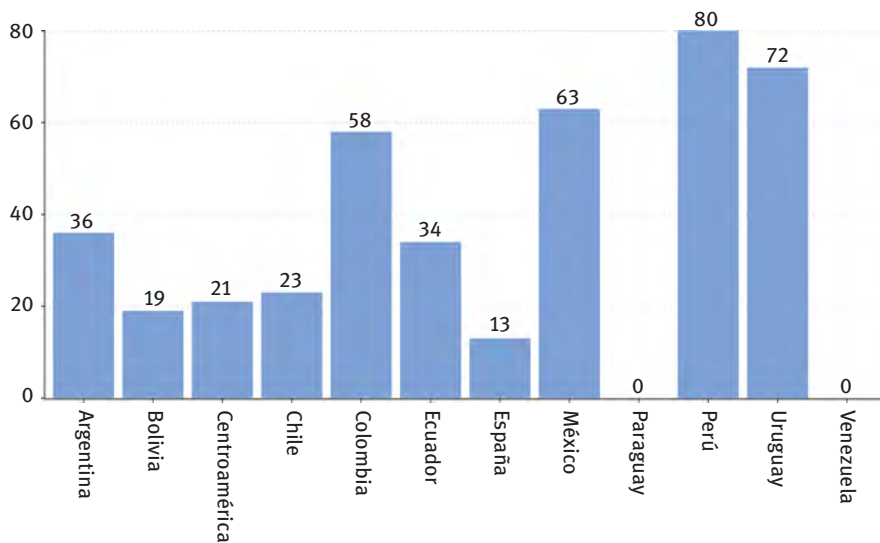


Figura 21: Autoedición en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

sello que autoedite. En la comparación entre datos ponderados y no ponderados se observa que las editoriales pequeñas con menor catálogo de Argentina, Bolivia, Centroamérica y España tienden más a la autoedición. Del otro lado se encuentran Ecuador, México, Perú y Uruguay, en el que son las editoriales pequeñas de mayor tamaño las que más autoeditan.

Los países en los que menos variación se produce entre los porcentajes de las medianas y las pequeñas son Chile y Uruguay. En el reverso se ubican Argentina y Venezuela, con variaciones que oscilan en torno al doble entre ambos porcentajes.

9 Ebook

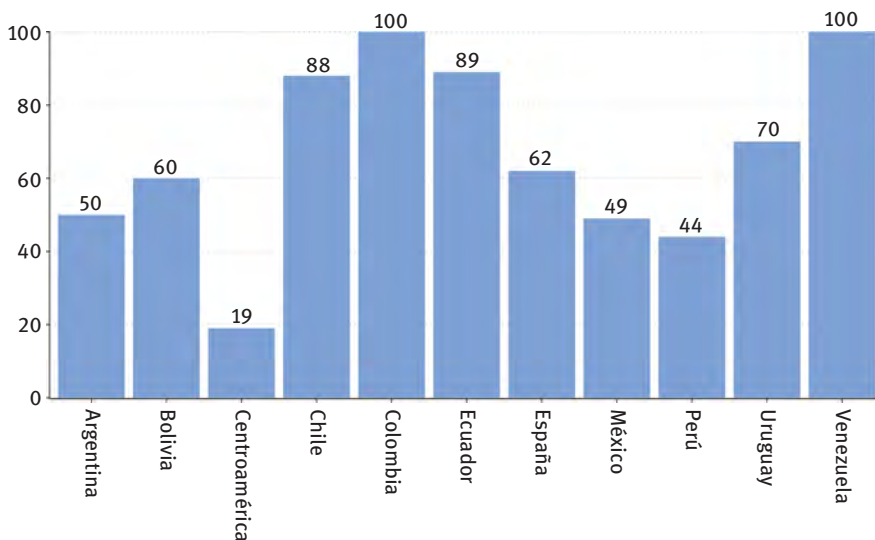


Figura 22: Publicación de ebook en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

Los porcentajes más altos de editoriales medianas que publican *ebook* los tienen Colombia y Venezuela, cuya totalidad de los sellos encuestados editan en este formato. Los siguen de cerca Ecuador y Chile, con casi un 90%. En el intervalo del 60%-70% se ubican Uruguay, España y Bolivia, mientras que en Argentina, México y Perú sólo alrededor de la mitad de las encuestadas publican en formato electrónico. El valor más bajo lo tiene Centroamérica, con sólo un 19% de editoriales. La comparación entre valores ponderados y no ponderados muestra que son las editoriales medianas de menor catálogo de Argentina, Centroamérica y

Uruguay las que más publican en ebook, mientras que son las chilenas y ecuatorianas de mayor catálogo las que más llevan a cabo esta práctica.

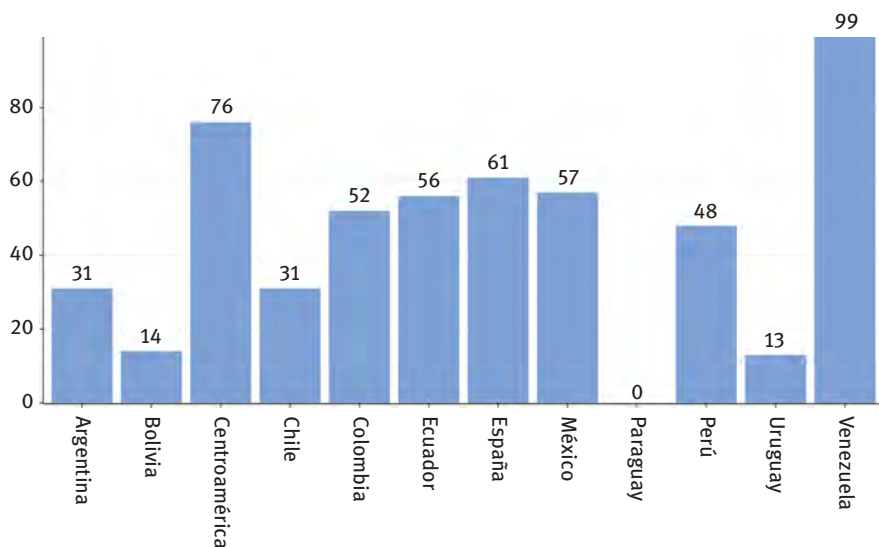


Figura 23: Publicación de ebook en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).
Fuente: Elaboración propia.

El porcentaje más alto de editoriales pequeñas que editan en formato electrónico se encuentra en Venezuela, con casi un 100% de editoriales que llevan a cabo esta práctica. Bastante por debajo están Centroamérica (76%) y España (61%). Alrededor de la mitad de las editoriales pequeñas de México, Ecuador, Colombia y Perú y en torno a un tercio de las de Argentina y Chile, publican en este formato. Los valores más bajos se encuentran en Bolivia y Uruguay (con un 14% y un 13% respectivamente). Hay que precisar a este respecto que la única editorial paraguaya del estudio no publica libros electrónicos. De la comparativa entre los datos ponderados y los no ponderados se observa que en los países en los que se produce una variación significativa entre ambos datos (Argentina, Bolivia, Centroamérica, Chile, Ecuador, México, Perú y Uruguay) son las editoriales pequeñas de menor catálogo las que más tienden a publicar en formato electrónico, salvo las de Centroamérica y Uruguay donde las editoriales con mayor catálogo son las que más apuestan por este formato.

Los países que varían menos en la comparación entre los porcentajes de las editoriales medianas y las pequeñas son España, Perú, Venezuela y México. En el resto la diferencia entre valores es notable.

10 Formato de los libros

Entre el 50% (representado únicamente por Venezuela) y el 100% (que alcanza la mayoría de los países) de las editoriales medianas publican en formato libro impreso. En cartón⁴⁵ producen el 50% de las editoriales de Venezuela, el porcentaje más alto, mientras que tan sólo el 1% de los libros de Argentina y España se publican en este formato, a pesar de que este modelo de edición surgió en Buenos Aires. El formato *plaquette* sólo es utilizado por el 1% de las editoriales pequeñas argentinas y en el resto es casi inexistente.

Entre el 65% (representado en este caso por Chile) y el 100% de las editoriales pequeñas (Argentina y Bolivia son las que menos publican en este formato después de Chile, con un 83% y un 86%) publican en formato libro. Los porcentajes más elevados de editoriales que usan el libro cartonero se encuentran en Chile, con un 35%, y Ecuador, con un 22%. Les siguen el 14% de Bolivia y el 12% de las argentinas. En último lugar se sitúan Centroamérica, con un 2%, y España, con un 1%. El formato fanzine y el formato *plaquette* sólo son utilizados por las editoriales pequeñas de Argentina, con un 3% y un 1% respectivamente.

11 Formas de distribución

Los países que ostentan un mayor porcentaje de editoriales medianas que utilizan distribuidora genérica son Uruguay, con un 93%, España, con un 53%, y Argentina, con un 43%. Por contra, los porcentajes más bajos se hallan en México (27%), Chile (9%) y Perú (3%). Bolivia, Centroamérica, Colombia, Ecuador y Venezuela no utilizan distribuidoras genéricas.

En cuanto al uso de distribuidoras independientes, sobresale el 100% de Venezuela, seguido por el 64% de México. Argentina, Chile, España y Centroamérica se agrupan en torno a un 40% de uso de distribuidoras alternativas. Los porcentajes más bajos se encuentran en Perú (19%) y Uruguay, donde tan sólo un 5% de editoriales utilizan este tipo de distribución.

También existen editoriales que no se valen de empresas en el proceso de distribución. Ese es el caso de Bolivia, con el 100% de los sellos medianos, así como Ecuador con un 92% y Perú con un 78%, que son los tres países con mayor número de sellos que se autodistribuyen. A continuación, se sitúa el 64% de Centroamérica, el 56% de Colombia y el 44% de Chile. Los valores más bajos se ubican en Argentina, con un 11%; España con un 5%; y Uruguay con un 1%.

⁴⁵ Para un conocimiento del acontecimiento latinoamericano de las editoriales cartoneras véase Bilbija (2010).

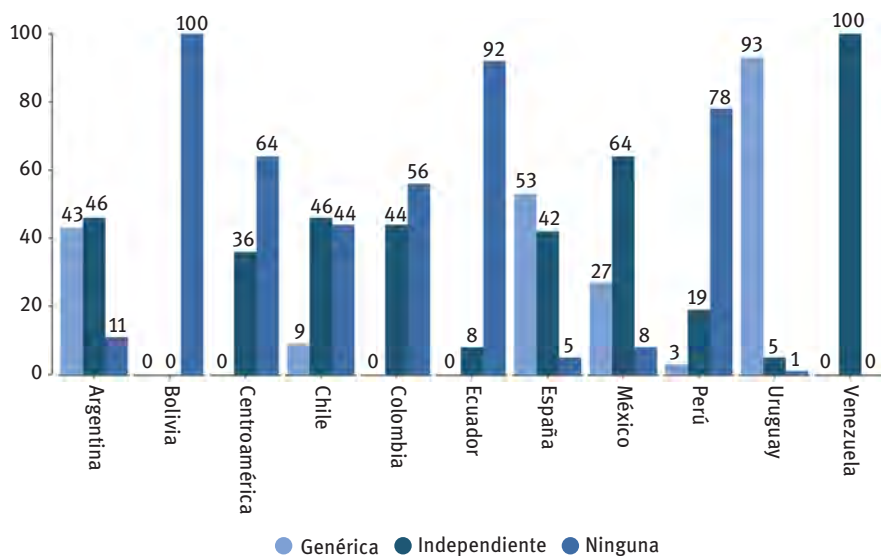


Figura 24: Distribución en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

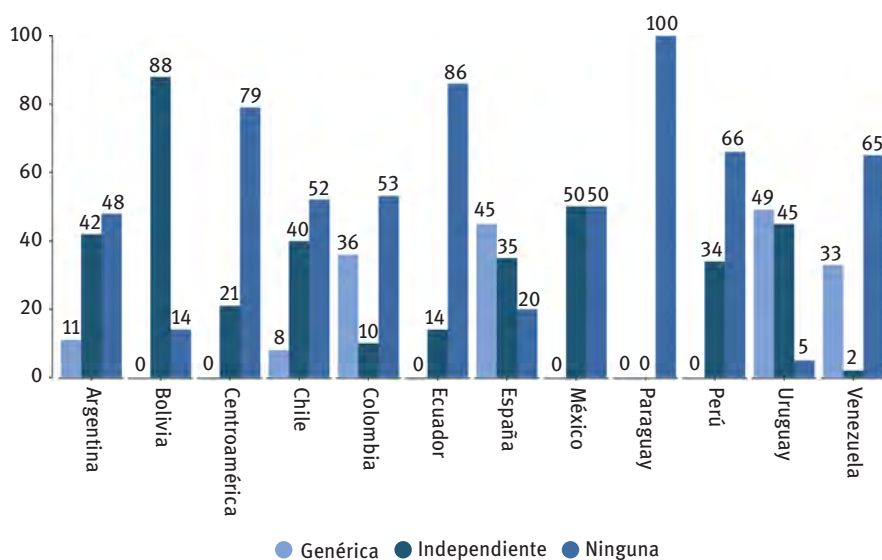


Figura 25: Distribución en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

El máximo porcentaje de editoriales pequeñas que usan distribuidoras genéricas se encuentra en el 49% de Uruguay, seguido del 45% de España. En torno al 35% están Colombia y Venezuela y luego llegan los datos más bajos de Argentina (11%) y Chile (8%).

El 88% de las pequeñas de Bolivia usan distribuidoras independientes, el valor más alto, seguido del 50% de México. Uruguay, Argentina, Chile, España y Perú poseen porcentajes que van desde el 45% de la primera hasta el 34% de la última. En la horquilla del 10%-20% están Centroamérica, Ecuador y Colombia y los valores más bajos los ofrece Venezuela con únicamente un 2% de editoriales pequeñas que usan este tipo de servicio.

Por último, el 86% de las editoriales pequeñas encuestadas de Ecuador no hacen uso de empresas o colectivos en el proceso de distribución. Le siguen Centroamérica (79%), Perú (66%) y Venezuela (65%). En torno al 50% de las editoriales de Colombia, Chile, México y Argentina se autodistribuyen, toda vez que en España lo hacen un 20%, en Bolivia un 14%, y en Uruguay un 5%, el valor más bajo.

12 ISBN y licencias de autor

La mayoría de las editoriales medianas de nuestra muestra usan ISBN (entre el 95% y el 100%), excepto en el caso de las peruanas, que lo hacen solo un 83%. En cuanto al uso de licencias de autor sólo el 30% de las medianas argentinas utilizan otro tipo de licencia (Copyleft, Creative Commons) o ninguna en sus publicaciones, editando el resto de editoriales con Copyright.

En las editoriales pequeñas el uso del ISBN se reduce solo en Bolivia, Centroamérica, Colombia, Perú, Uruguay y Venezuela. Entre el 40% y el 20% de las editoriales de Argentina, Chile, Ecuador, España y México no publican con ISBN. El tamaño de las editoriales también provoca grandes diferencias respecto al uso de licencias de autor. Así, encontramos que países como Venezuela, Bolivia o Argentina tienen un amplio porcentaje de editoriales que publica con licencias diferentes al Copyright (98%, 82% y 73% respectivamente). Ecuador y México se sitúan en torno al 50% y alrededor del 40% están Chile, Colombia, España y Perú. Destaca que la única editorial paraguaya de la muestra no usa ni ISBN ni Copyright. Las editoriales que proceden del resto de países publican la mayoría de sus libros con Copyright.

13 Publicidad y Redes Sociales

En las editoriales medianas el porcentaje más elevado de sellos que utiliza publicidad lo tiene Venezuela, con un 68% y México, con un 56%. El resto de países que pagan por promocionarse en medios de comunicación (Bolivia, España, Perú

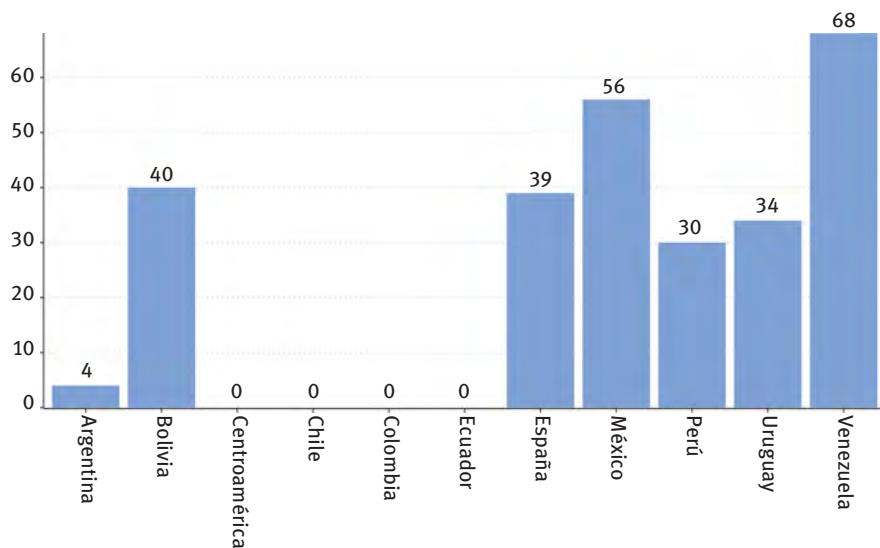


Figura 26: Publicidad en las editoriales medianas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

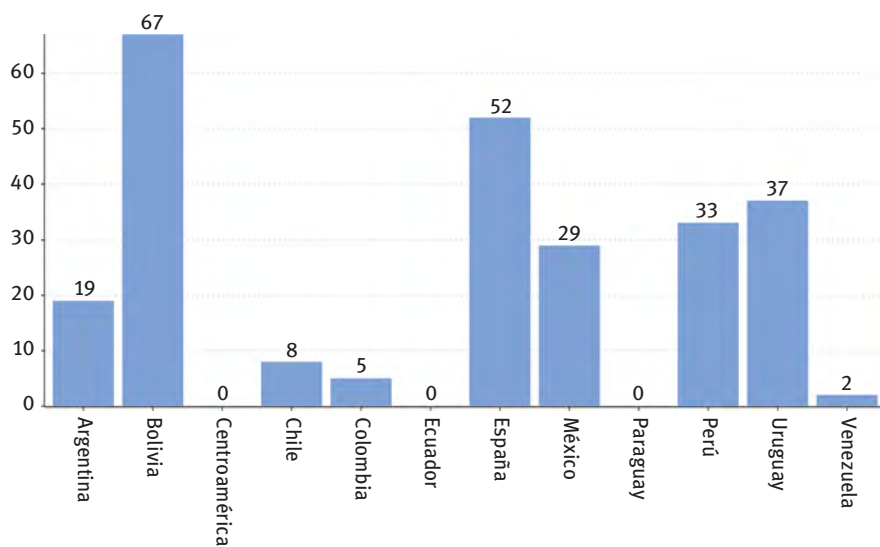


Figura 27: Publicidad en las editoriales pequeñas (%) (valores ponderados).

Fuente: Elaboración propia.

y Uruguay) se encuentran en el intervalo del 30%-40%. El valor más bajo lo tiene Argentina, con un 4%, mientras que las editoriales medianas de Centroamérica, Chile, Colombia y Ecuador no llevan a cabo esta práctica.

El mayor porcentaje de editoriales que pagan por publicidad en nuestra muestra de pequeños sellos corresponde a Bolivia, con un 67%, seguida de España con un 52%. Uruguay, Perú y México lo hacen en torno al 35% y Argentina se coloca casi en un 20%. El resto de editoriales que hacen uso de la publicidad de pago (Chile, Colombia y Venezuela) tienen porcentajes cercanos al 5%, siendo el más bajo el 2% de Venezuela. Centroamérica, Ecuador y la única editorial de Paraguay no utilizan publicidad en medios de comunicación.

Los países en los que menos varían los porcentajes entre medianas y pequeñas son Perú y Uruguay y los que muestran mayor diferencia son Bolivia y Venezuela. Asimismo, de la comparación entre datos ponderados y no ponderados se extrae que en aquellos países donde hay una diferencia significativa entre ambos valores, son las editoriales de mayor catálogo, tanto medianas como pequeñas, las que más pagan por publicidad. De otra parte, los datos ponderados y no ponderados respecto al uso de las Redes Sociales coinciden en las editoriales medianas y pequeñas de todos los países. Hay que subrayar que entre el 97% y el 100% de todas las editoriales de los países de Iberoamérica utilizan Redes Sociales. Esto muestra una tendencia clara al uso de este medio gratuito para la visibilización y promoción de obras y autores.

14 Gremios y asociaciones

Los valores ponderados y no ponderados de las editoriales medianas de Argentina coinciden y muestran que el 58% forma parte de gremio genéricos, el 8% de gremios independientes y el 34% no está gremiado. En las editoriales pequeñas los valores ponderados indican que el 3% trabaja con gremios genéricos, el 10% con independientes y el 47% no están gremiadas. La comparativa con los valores no ponderados muestra que las editoriales pequeñas de mayor catálogo trabajan con gremios independientes. Las editoriales argentinas sólo señalan un gremio genérico y un gremio independientes como mayoritarios: la Cámara Argentina del Libro y la Alianza Internacional de Editores Independientes. En cuanto a las asociaciones editoriales que más se repiten encontramos Todo Libro es Político, La Coop y TYPEO (Territorio y producción editorial organizada).

El 100% de las editoriales medianas de Bolivia trabaja con gremios genéricos. En las pequeñas, los valores ponderados indican que el 67% de las editoriales forman parte de gremios genéricos, el 7% de gremios independientes y el 26% no están gremiadas. De la comparativa con los datos no ponderados se infiere que las editoriales pequeñas con catálogos más grandes trabajan con gre-

mios genéricos. El único gremio que mencionan los sellos bolivianos es la Cámara Boliviana del Libro.

Los valores ponderados de las editoriales medianas de Centroamérica nos dicen que el 45% trabaja con gremios genéricos, el 36% con gremios independientes y el 19% no está gremiada. Los datos no ponderados revelan que son las editoriales medianas de mayor catálogo las que forman parte de gremios genéricos. Los datos ponderados de las editoriales pequeñas muestran que el 99% forma parte de gremios genéricos y el 1% restante de gremios independientes. La comparación de estos datos con los valores no ponderados pone de manifiesto que las editoriales pequeñas con catálogos más grandes trabajan con gremios genéricos. Las editoriales centroamericanas nombran sólo un gremio genérico y uno independiente: la Asociación Gremial de Editores de Guatemala y el Grupo de Editores Independientes de Centroamérica (GEICA).

Los datos ponderados de las editoriales medianas de Chile informan que el 41% trabaja con gremios genéricos, el 50% con independientes y el 9% no está gremiada. La comparación con los datos no ponderados nos indica que las editoriales medianas con catálogos más pequeños no están gremiadas. En las pequeñas los datos no ponderados muestran que el 84% de las editoriales usa gremios independientes y el 16% no está gremiada. De la comparativa con los datos no ponderados se deduce que son las editoriales pequeñas con mayor catálogo las que menos se gremian. Las editoriales chilenas tienden a gremiarse en torno a los gremios genéricos: la Asociación de Editores de Chile, la Cámara Chilena del Libro y la Corporación del libro y la lectura. En cuanto a los gremios independientes más señalados tenemos a la Cooperativa de Editores de la Furia, la Asociación de editores independientes de Chile y a la Alianza Internacional de Editores Independientes.

Los datos ponderados de las editoriales medianas de Colombia señalan que el 96% forma parte de gremios genéricos y el 4% no está gremiado. La comparativa con los valores no ponderados dice que son las editoriales medianas de mayor catálogo las que más trabajan con gremios genéricos. Los valores ponderados de las editoriales pequeñas tienen como resultado que el 37% trabaja con gremios genéricos, el 43% con independientes y el 20% no está gremiado. La comparación con los datos no ponderados demuestra que son las editoriales pequeñas con menor catálogo las que más se asocian con gremios genéricos. El gremio más señalado por las editoriales colombianas es la Red de Editoriales Independientes Colombianas. Las asociaciones en las que confluyen de forma mayoritaria las editoriales encuestadas son Las Independientes, La Diligencia y Colectivo Huracán.

Los datos ponderados y no ponderados de las editoriales medianas de Ecuador exponen que el 100% trabaja con gremios independientes. Los valores

ponderados de las editoriales pequeñas hacen visible que el 45% colabora con gremios independientes y el 55% no está gremiada. Los datos no ponderados dicen que son las editoriales pequeñas con mayor catálogo tienden a gremiarse con independientes. Los gremios más señalados por las editoriales ecuatorianas son independientes: la Asociación de Editores de Ecuador, la RED H y la Alianza Editorial de Editores Independientes.

El 65% de las editoriales medianas de España pertenece a un gremio genérico, el 28% a un gremio independiente y el 7% no está gremiada. Los valores no ponderados aumentan el porcentaje de editoriales asociadas a gremios genéricos y reducen las asociadas a gremios independientes. Esto cristaliza que el tamaño de los catálogos no es un medidor claro para el gremio escogido pues las editoriales con un catálogo mayor reducen el valor ponderado. En las pequeñas, sin embargo, la diferencia en los valores ponderados y no ponderados en lo relativo a la pertenencia a un gremio genérico, independiente o a ninguno es muy significativa. Si en los valores ponderados se observa una división que tiende a la proporcionalidad, en los valores no ponderados las editoriales que no pertenecen a ningún gremio ascienden al 82%, seguidas por las editoriales que forman parte de gremios genéricos (12%) y en último lugar las editoriales que forman parte de gremios independientes (6%). De esta variación se extrae que las editoriales pequeñas apuestan en su mayoría por no gremiarse. Sin embargo, las editoriales pequeñas con catálogos más grandes modifican la percepción de los datos sobre pertenencia gremial. El gremio genérico al que más se asocian las editoriales medianas y pequeñas estudiadas es la Asociación de Editores de Madrid. El gremio independiente más reseñable es el Grupo Contexto seguido por el Club de Editores al Margen. En cuanto a las asociaciones con las que trabajan las editoriales del estudio destaca que son esencialmente gremios autonómicos, ocupando el primer lugar la Asociación de Editores Andaluces. Las únicas asociaciones independientes que se señalan son Editargi (la asociación de editores independientes de Navarra), nombrada por las editoriales medianas, y la Multinacional Cartonera, señalada por las editoriales pequeñas.

Los valores ponderados de las editoriales medianas de México muestran que el 29% trabajan con gremios genéricos, el 65% con gremios independientes y el 7% no está gremiada. Los valores ponderados de los sellos pequeños demuestran que el 14% colabora con gremios genéricos, el 48% con independientes y el 33% no está gremiada. Los datos no ponderados manifiestan que tanto las editoriales medianas como las pequeñas con mayor catálogo tienden mayoritariamente a trabajar con gremios independientes. Los gremios genéricos a los que más se adhieren las editoriales mexicanas son la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, la Cámara del Libro de España y el Gremio de Editores de Madrid. De otra parte, los gremios independientes más nombrados son: la Liga de Editoriales

Independientes (LEI), la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes y el Grupo Contexto. Destaca la presencia de entre los más mencionados de dos gremios genéricos españoles y de uno independiente.

La editorial de Paraguay que participa en el estudio forma parte de un gremio independiente. En cuanto a Perú, el 6% de los sellos medianos -con valores ponderados- trabaja con gremios genéricos, el 58% lo hace con independientes y el 36% no está gremiado. De los datos no ponderados se deduce que las editoriales independientes con un catálogo más pequeño tienden a trabajar con gremios genéricos. Los datos ponderados de las editoriales pequeñas hablan de que el 29% colabora con gremios genéricos, el 22% con gremios independientes y el 49% no está gremiado. La comparativa con los datos no ponderados revela que las editoriales pequeñas con menor catálogo no suelen estar gremiadas. Las editoriales peruanas señalan la Cámara Peruana del Libro como el gremio genérico con el que más trabajan. El gremio independiente más nombrado es Editores Independientes del Perú y Editoriales Periféricas del Perú como la asociación en la que participan de forma mayoritaria.

Los datos ponderados de las editoriales medianas de Uruguay nos enseñan que el 99% trabaja con gremios genéricos, frente al 1% que no está gremiado. Los datos no ponderados apuntan a que las editoriales medianas con catálogos más grandes son las que más tienden a gremiarse. Los datos ponderados y no ponderados coinciden en las editoriales pequeñas, con un 4% que pertenece a gremios genéricos, un 40% a gremios independientes y un 56% a ninguno. Las editoriales uruguayas sólo repiten en sus respuestas un único gremio, genérico: la Cámara Uruguaya del Libro. Para finalizar, el 100% de las editoriales medianas y pequeñas de Venezuela no forman parte de ningún gremio.

15 Ferias del libro

El total de las editoriales medianas de nuestra muestra, salvo el 20% de las colombianas y el 12% de las españolas, asisten a ferias del libro. En las editoriales pequeñas el 8% de las argentinas, el 20% de las de Centroamérica, el 4% de las de Chile, el 34% de las españolas, el 6% de las mexicanas, el 29% de las peruanas y el 33% de las de Perú no acuden a ferias del libro. Las ferias que a las que más acuden tanto medianas como pequeñas son la Feria del Libro de Buenos Aires (asisten sellos de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, México y Uruguay) y la FIL de Guadalajara, que cuenta con la presencia de sellos de Argentina, Centroamérica, España, México y Uruguay. La tercera más nombrada es la Feria de Editores (FED), a la que aluden no solo las editoriales de Argentina, sino de Colombia, Uruguay y Venezuela. Luego aparece La Furia del Libro, visitada por las encuestadas de Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Y la última mencionada

es la Feria del Libro de Frankfurt, la feria internacional más visitada por editoriales de Argentina, Centroamérica, Colombia, España y Uruguay.

Si bien las ferias mencionadas son visitadas tanto por las editoriales medianas como por las pequeñas, es reseñable que las medianas también señalan de forma mayoritaria la asistencia a ferias del libro nacionales como la FED en Buenos Aires, la FIL del Libro de la Paz, la Feria del Libro de Santiago de Chile, FILCEN (feria centroamericana con sede rotativa), la Feria del Libro de Bogotá (FILBO), la Feria del Libro de Madrid, la FIL de Quito, la Feria del Libro de Montevideo, la Feria del Libro de Venezuela (FILVEN) o la Feria del Libro del Caribe (FILCAR).

16 Tipos de capital

Entre el 86% y el 100% de las editoriales medianas encuestadas cuentan con un capital mayoritariamente privado, teniendo el valor más bajo (86%) España, seguido por el 90% de México y por el 96% de Argentina y Chile. Las editoriales que cuentan con capital público son el 9% de las mexicanas y el 2% de las argentinas, mientras que el 11% de las españolas, el 4% de las chilenas y el 1% de las argentinas tienen capital mixto. Esto es: España y México son los campos editoriales que más subvenciones públicas reciben.

Entre el 65% y el 100% de las editoriales pequeñas tiene capital mayoritariamente privado, cuyo valor más bajo está en Chile (66%), seguido de España (90%), Argentina (95%) y México (3%). Así, el 21% de las editoriales chilenas, el 9% de las españolas y el 2% de las argentinas posee un capital público; mientras que el 13% de las chilenas, el 3% de las argentinas y las mexicanas y el 1% de las españolas tienen capital mixto. El 100% de las editoriales medianas y pequeñas de Bolivia, Centroamérica, Ecuador, Perú, Uruguay y Venezuela funcionan con capital privado.

De la comparación entre los valores ponderados y no ponderados se deduce que las editoriales de mayor catálogo tienden a tener un capital eminentemente privado, salvo en las editoriales pequeñas de Chile y las editoriales medianas de España, en las que son las editoriales de mayor catálogo las que reciben más subvenciones y por tanto las que tienen capital mixto o público.

Para concluir este apartado sobre bibliodiversidad, recogemos en la siguiente tabla el porcentaje de editoriales, por países, que cumple con los cuatro valores que hemos considerado fundamentales para el desarrollo de una praxis editorial bibliodiversa.

	Medianas				Pequeñas			
	Mujeres (≥ 40%)	Noveles (≥ 30%)	Traducción (≥ 30%)	Géneros menores (≥ 30%)	Mujeres (≥ 40%)	Noveles (≥ 30%)	Traducción (≥ 30%)	Géneros menores (≥ 30%)
Argentina	65%	65%	35%	65%	80%	68%	22%	75%
Bolivia	0%	33%	0%	33%	83%	83%	0%	17%
Centroamérica	100%	100%	0%	75%	80%	60%	0%	60%
Chile	67%	53%	47%	67%	40%	56%	20%	72%
Colombia	60%	40%	20%	60%	50%	75%	17%	42%
Ecuador	100%	100%	0%	67%	38%	75%	13%	75%
España	51%	20%	65%	51%	72%	53%	28%	72%
México	64%	36%	36%	64%	72%	50%	44%	83%
Paraguay	–	–	–	–	0%	100%	0%	100%
Perú	41%	35%	12%	59%	29%	43%	14%	29%
Uruguay	25%	50%	0%	25%	58%	75%	0%	92%
Venezuela	100%	50%	0%	100%	50%	50%	0%	75%

Figura 28: Tabla resumen de políticas de bibliodiversidad en la edición independiente (%).

Fuente: Elaboración propia.

6.3 Políticas de igualdad

Son seis los valores que hemos asociado a políticas de igualdad en el ámbito de la edición independiente y, aunque sólo las editoriales medianas de cuatro países (Argentina, Bolivia, Colombia y México) y las editoriales pequeñas de seis países (Argentina, Bolivia, Centroamérica, Chile, España y México) los cumplen en su totalidad, están muy presentes en las prácticas materiales y simbólicas del sector. No cabe duda de que uno de los compromisos de la cultura del libro en lengua castellana en el siglo XXI habría de pasar por la educación en igualdad a través de la lectura y por la ruptura del techo de cristal en este sector, donde tradicionalmente se ha apartado a la mujer de puestos de responsabilidad.⁴⁶ Los valores asociados a esta política son:

1. la existencia de un enfoque de género en la línea editorial, con el objetivo de medir la preocupación explícita de las editoriales independientes iberoa-

⁴⁶ Véanse los datos suministrados por la plataforma *Las mujeres del libro*, creada en España en 2018: <https://lasmujeresdellibroparamos.wordpress.com/>

mericanas por la construcción de un catálogo que parta de una conciencia igualitaria.

2. La presencia de un 50% o más de mujeres en el equipo de editorial, con cargo de responsabilidad en las políticas editoriales, en aras de observar cuán equitativas son las independientes a la hora de conformarse.
3. La presencia de un 50% o más de mujeres contratadas en la editorial para advertir la importancia que dan estas editoriales a la mujer en todos los eslabones de la producción editorial.
4. El trabajo con asociaciones feministas que procura visibilizar cómo se relacionan las editoriales con este tipo de comunidades. Además de medir cuántas editoriales han establecido alianzas con asociaciones feministas, se pidió a las editoriales que señalaran el modo en que se relacionaban con ellas: colaboración, asesoramiento, promoción y donación.
5. Las prácticas editoriales igualitarias que llevan a cabo las editoriales independientes iberoamericanas. Las prácticas propuestas por nuestra muestra en el cuestionario son: publicación de mujeres escritoras, uso de lenguaje inclusivo, contratación paritaria, flexibilidad de horarios para conciliación familiar y bajas de maternidad/paternidad de la misma duración.
6. El desarrollo de políticas establecidas contra el acoso.

El valor que más editoriales cumplen es la promoción de prácticas igualitarias, seguido por la presencia de un 50% o más de mujeres en el equipo editorial. Por otro lado, el valor que menos cumplen es la tenencia de políticas establecidas contra el acoso.

1 Línea editorial con enfoque de género

El 60% de las editoriales medianas encuestadas tiene líneas editoriales que cuentan con un enfoque de género. Frente a Ecuador, Uruguay y Venezuela, países en los que ninguna de las editoriales encuestadas tiene enfoque de género en su línea editorial, se encuentran Chile, con el porcentaje más alto de editoriales con enfoque de género, Colombia, Argentina, España y Perú, con valores que van desde el 82% de Chile al 64% de Perú. Bolivia y España están en torno al 50% y el porcentaje más reducido dentro de las que cumplen este valor lo aportan las medianas de Centroamérica.

El 54% de las editoriales pequeñas encuestadas tienen enfoque de género en su línea editorial. El porcentaje más elevado es el de Centroamérica, con un 100%, seguido del 80% de Bolivia. En torno al 65% se encuentran España, Argentina y Chile, porcentaje que se reduce al 47% en México. De otra parte encontramos en el rango del 25% al 35% a Ecuador, Uruguay, Colombia y Perú.

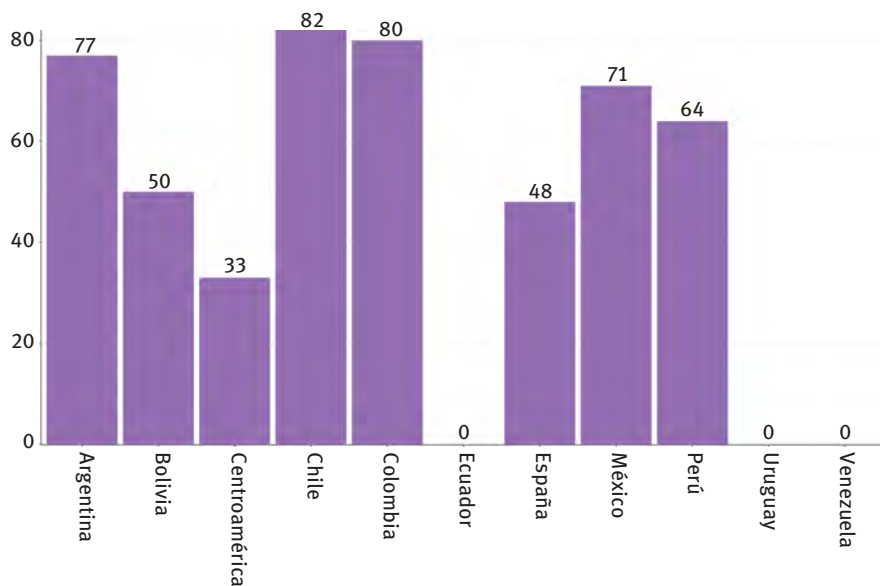


Figura 29: Enfoque de género en las líneas editoriales de las editoriales medianas (%).
Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, Venezuela es el único país donde no hay editoriales pequeñas que cumplan este valor.

La diferencia entre los porcentajes totales de editoriales que cumplen este valor es mínima. Destaca Venezuela por no contar con ninguna editorial ni mediana o pequeña que tenga enfoque de género en su línea editorial. De otra parte, hay que subrayar que los países que cuentan con más editoriales medianas que cumplen este valor, reducen por lo general su porcentaje en las pequeñas, mientras que los países con datos más reducidos en las medianas tienden a contar con más editoriales pequeñas que cumplen este valor. Los países con una diferencia menor entre los porcentajes de medianas y pequeñas son Argentina y España, los dos campos con una edición independiente más robusta.

2 Mujeres en el equipo editorial

El 61% de las editoriales medianas encuestadas declara contar con un 50% o más de mujeres en su equipo editorial. Ecuador, Uruguay y Venezuela⁴⁷ son

⁴⁷ Sorprende en el caso de Venezuela el alto grado de paridad o de liderazgo de mujeres en el equipo editorial y la ausencia absoluta de enfoque de género en sus líneas editoriales.

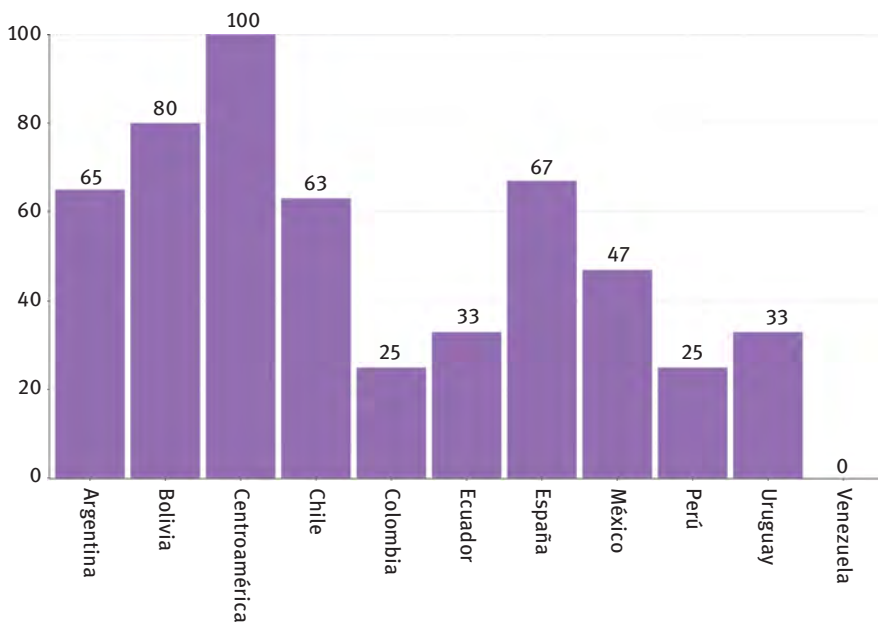


Figura 30: Enfoque de género en las líneas editoriales de las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

los únicos países en los que el total de las editoriales encuestadas cumplen este valor. Les sigue Colombia con un 80%. México, Argentina, Centroamérica y España tienen entre un 60% y un 70% de editoriales con la mitad o más de mujeres en el equipo editorial. Los valores más bajos pertenecen a Chile y a Perú, con un 45% y un 36% respectivamente. Por último, sobresale Bolivia por no contar con ninguna editorial mediana que cumpla este valor.

En las pequeñas sólo la muestra de Centroamérica cuenta con un 100% de editoriales que cumplen este valor. Le sigue Bolivia con un 80%. En torno al 75% se encuentran Colombia, México y Argentina; y Chile y España tienen el mismo porcentaje de editoriales, con un 50% o más de mujeres en su equipo editorial. Los valores más bajos son los de Uruguay, con un 56%, y Ecuador, con un 50%. En último lugar tenemos a Perú y Venezuela con ninguna editorial pequeña que cumpla este valor. Es reseñable que todos los países que tienen al menos una editorial que atiende a este valor poseen un 50% o más de editoriales que lo cumplen, es decir, son países paritarios en los equipos de mando o con mucho emprendimiento femenino en el sector editorial.

En cuanto a la comparativa entre ambos modelos editoriales, medianas y pequeñas, sobresale que Bolivia y Venezuela muestran una enorme diferencia (del

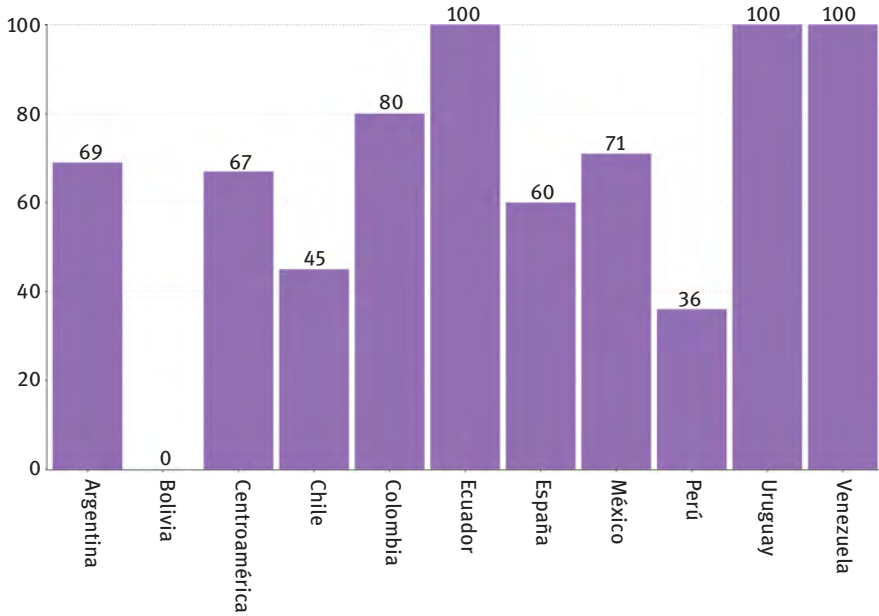


Figura 31: Mujeres en el equipo editorial en las editoriales medianas (≥50%).

Fuente: Elaboración propia.

0% al 100%) en la comparación entre medianas y pequeñas. Por el contrario, en los países con una tradición editorial más arraigada, Argentina, Colombia, España y México, apenas varían sus porcentajes entre medianas y pequeñas, mientras que en Uruguay y Ecuador se reducen casi a la mitad el porcentaje entre las medianas y las pequeñas, es decir, la diferencia es mucho mayor entre un comportamiento editorial y otro.

3 Mujeres miembros de la editorial

El 57% de las editoriales medianas posee un 50% o más de mujeres trabajando, en diferentes labores, en la editorial, por lo que podemos afirmar que el sector editorial independiente en el espacio iberoamericano es prevalentemente paritario. Despunta Ecuador con un 100% de editoriales que cumplen este valor, luego México, Argentina y España tienen porcentajes que se sitúan entre el 60% y el 70%. En Bolivia, Uruguay y Venezuela el 50% de las editoriales de las muestras cumplen con este valor. Por debajo del 50% se encuentran Chile, con un 45%, Colombia, con un 40%, Perú, con un 36%, y Centroamérica, con un 33% que se convierte en el porcentaje más bajo.

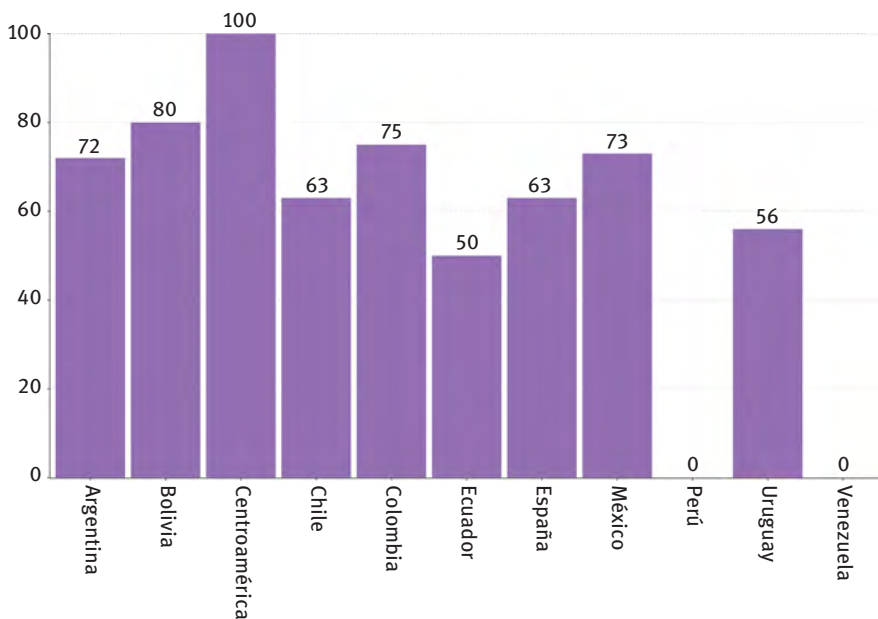


Figura 32: Mujeres en el quipo editorial en las editoriales pequeñas ($\geq 50\%$).

Fuente: Elaboración propia.

En las pequeñas, el 61% de los sellos de la muestra cumple este valor. Son dos los países que cuentan con un 100% de editoriales pequeñas que tienen un 50% o más mujeres en sus filas: Bolivia y Centroamérica. Después va Colombia, con un 85%, Ecuador y España con un 67% y Argentina con un 60%. Por debajo del 60% se encuentran Chile, Uruguay y Perú. Destaca Venezuela por ser el único país que no cuenta con ninguna editorial que cumpla este valor.

A la vista de lo expuesto, podemos comprobar que los porcentajes totales de editoriales medianas y pequeñas que tienen este valor están cercanos al 60%. Los países que menos varían en los porcentajes en la comparación entre medianas y pequeñas son Argentina, España y Uruguay. Del otro lado se encuentran Centroamérica, Colombia, Ecuador y Venezuela con las diferencias más grandes entre porcentajes.

4 Trabajo con asociaciones feministas

El 41% de las editoriales medianas encuestadas ha trabajado con asociaciones feministas. Bolivia es el único país con una totalidad de muestra que cumple este valor. Inversamente, en Ecuador, Uruguay y Venezuela no hay ninguna

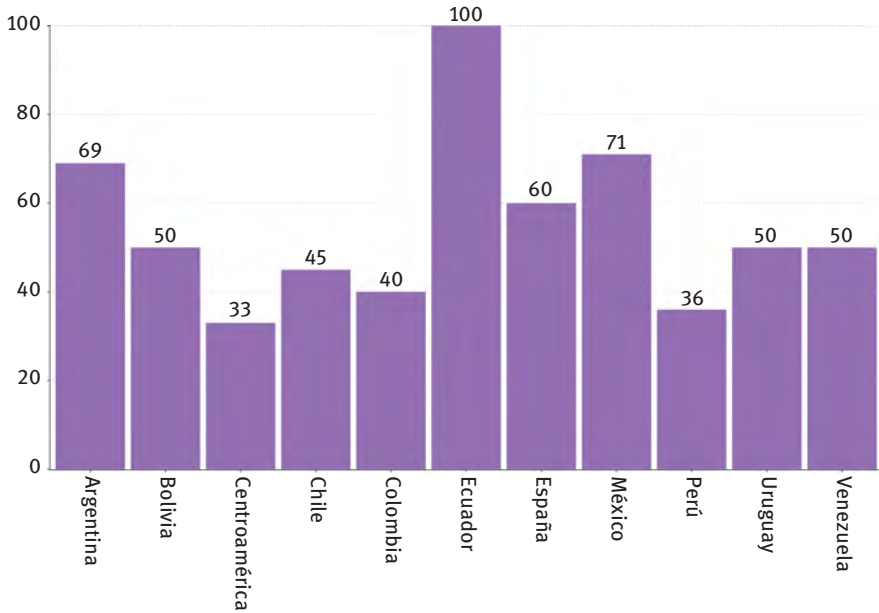


Figura 33: Mujeres miembros de la editorial en las editoriales medianas ($\geq 50\%$).

Fuente: Elaboración propia.

editorial en el conjunto de sus muestras que haya trabajado con asociaciones feministas. Solo Centroamérica, Colombia y Argentina se encuentran por encima del 50%, y Chile y España con un 45% y un 35% respectivamente. Los porcentajes más bajos dentro de los países que cuentan al menos con una editorial que cumple este valor los ofrecen México y Perú, con un 29% y un 27%. La forma más mencionada de trabajo con asociaciones feministas por las editoriales medianas es la colaboración, a excepción de Perú, que tiende más a la promoción. La siguiente forma de trabajo más enunciada es la donación, seguida de cerca por la promoción. La que menos se ha expresado ha sido el asesoramiento, señalada únicamente por Argentina, Colombia, España y Perú.

El 44% de las editoriales pequeñas de la muestra trabaja o ha trabajado con asociaciones feministas. En Venezuela hay un 100% de editoriales que cumple este valor; detrás van España con un 63%, Bolivia con un 60%, Argentina con un 58% y Chile con un 42%. El resto de países se sitúan por debajo del 40%, siendo el valor más bajo el 17% de Ecuador. Centroamérica y Perú no tienen ninguna editorial con este corte. Al igual que en las medianas, la forma de trabajo con asociaciones feministas de las editoriales pequeñas es la colaboración, salvo Venezuela, cuyas editoriales sólo señalan la donación como práctica que las rela-

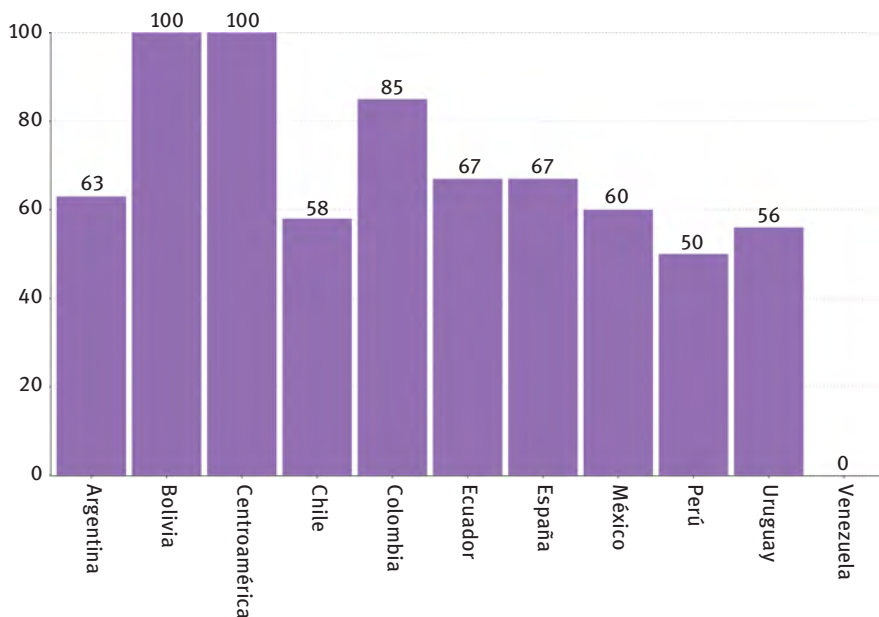


Figura 34: Mujeres miembros de la editorial en las pequeñas editoriales ($\geq 50\%$).

Fuente: Elaboración propia.

ciona con este tipo de asociaciones. La segunda forma de trabajo más común es el asesoramiento, aunque sólo la llevan a cabo editoriales de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, España y México. La tercera forma de relacionarse con estas asociaciones es la promoción y le sigue de cerca la donación.

Tampoco existe apenas diferencia entre el porcentaje de editoriales medianas y pequeñas de las muestras que trabajan con asociaciones feministas, superando en ambas el 40%. De otra parte, destaca que Argentina, Chile y México tienen la menor diferencia entre porcentajes entre medianas y pequeñas. En el otro lado se sitúan Bolivia, Centroamérica y Venezuela con una variación amplia entre ambos porcentajes. Además, tanto las medianas como las pequeñas tienden a la colaboración como trabajo mayoritario con las asociaciones feministas con las que se relacionan.

5 Prácticas igualitarias

El 85% de las editoriales independientes medianas en lengua castellana promueve prácticas igualitarias. Destacan Bolivia, Ecuador, Perú, Uruguay y Venezuela con un 100% de editoriales que cumplen este valor, aunque en Venezuela no tengan líneas editoriales con enfoque de género ni mujeres en puestos de

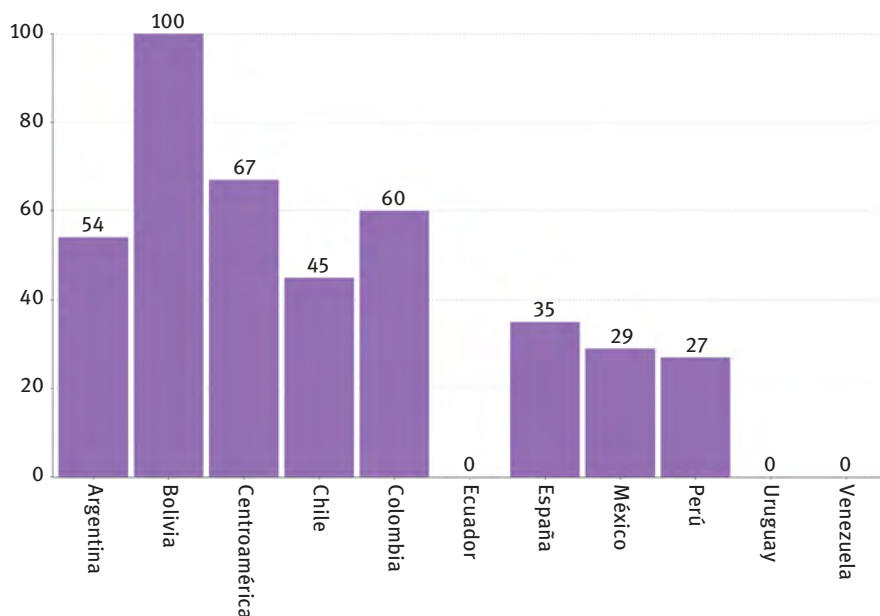


Figura 35: Trabajo con asociaciones feministas en las editoriales medianas (%)

Fuente: Elaboración propia.

poder. Por su parte, México, España, Chile, Argentina y Colombia tienen porcentajes que rondan el 80%. El más bajo es de Centroamérica con un 67%. La práctica que más llevan a cabo las editoriales medianas iberoamericanas es la publicación de mujeres escritoras. En segundo lugar, se encuentra la flexibilización de horarios con el objetivo de lograr una mayor conciliación laboral y le sigue el uso de lenguaje inclusivo. La cuarta práctica más reseñada es la contratación paritaria mientras que la menos señalada es la apuesta por bajas de maternidad/paternidad de misma duración. Esta última sólo aparece en Argentina, Chile, México y Venezuela. Hay que indicar dos prácticas que han añadido las editoriales españolas en este rubro: retribuciones equilibradas entre todo el equipo editorial, incluida por Ediciones Trea, y la denuncia por parte de Extravertida Editorial de la existencia de un techo de cristal en la escritura de novelas de mujeres.

El 82% de las editoriales pequeñas de la muestra promueve prácticas igualitarias. Bolivia, Centroamérica y Venezuela cuentan con un 100% de editoriales que cumplen este valor. Continúan Argentina, México, Colombia y España, con valores por encima del 80%. A medio camino entre los valores más altos y los más bajos se hallan Chile y Ecuador, con un 79% y un 67% respectivamente. Por debajo del 60% sólo están Uruguay, con un 56%, y Perú, con un 25%, que

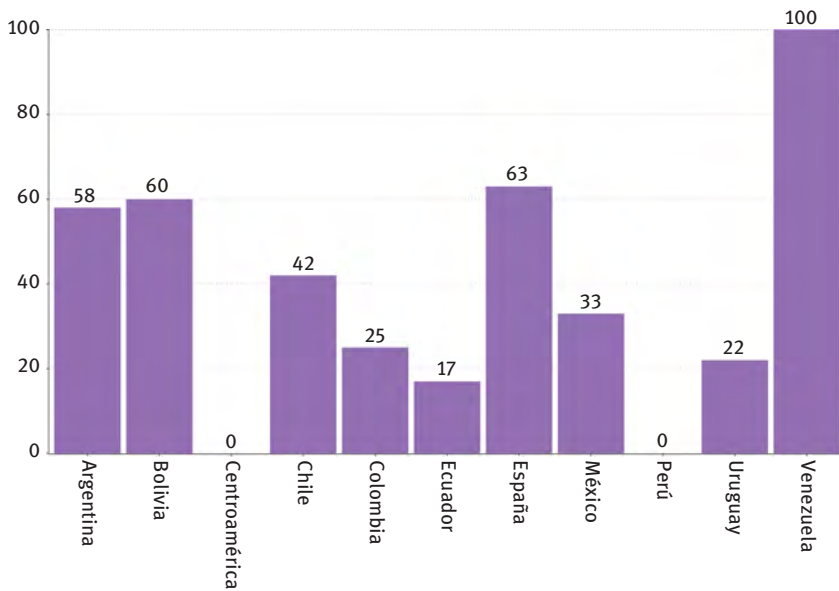


Figura 36: Trabajo con asociaciones feministas en las editoriales pequeñas (%).
Fuente: Elaboración propia.

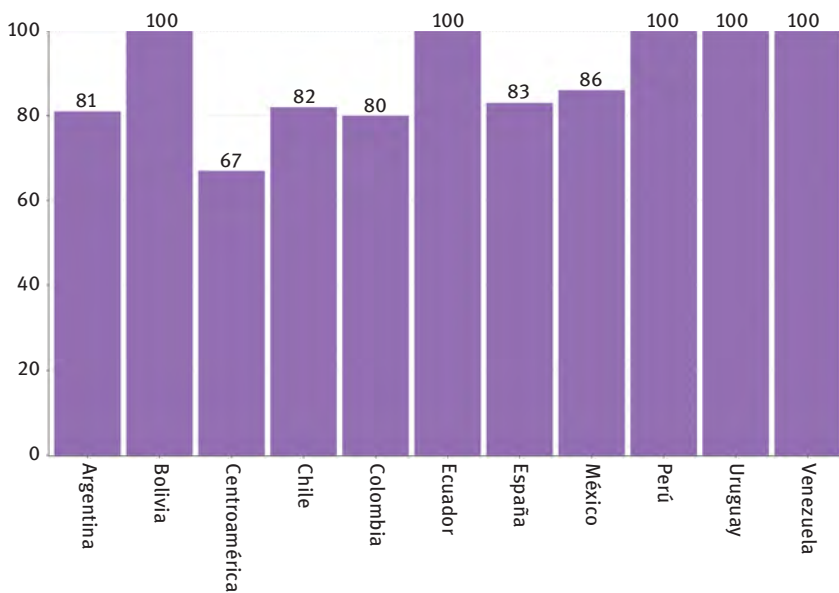


Figura 37: Prácticas igualitarias en las editoriales medianas (%).
Fuente: Elaboración propia.

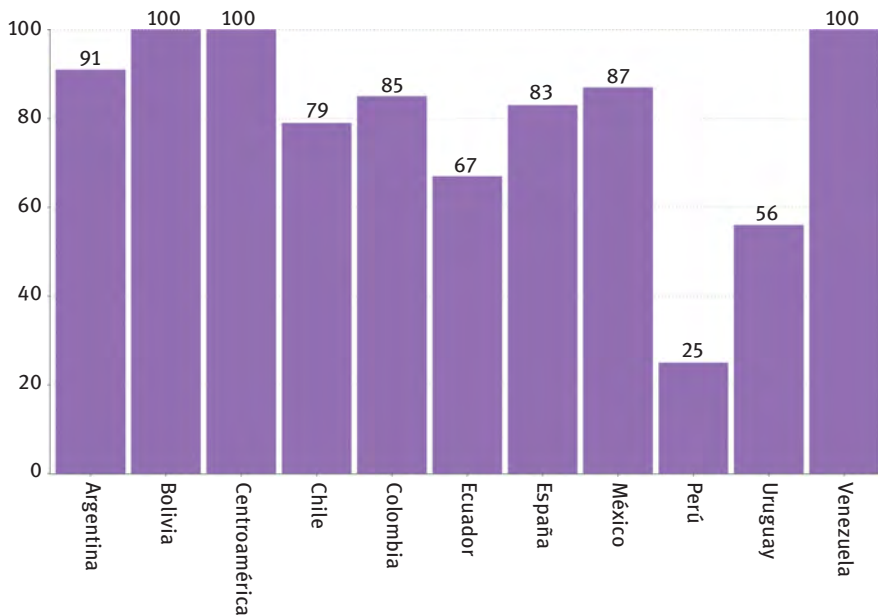


Figura 38: Prácticas igualitarias en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

se erige como el país con el menor porcentaje de editoriales pequeñas que se avienen a este valor igualitario.

La práctica más desarrollada tanto en las editoriales medianas como en las editoriales pequeñas iberoamericanas es la publicación de mujeres escritoras. En segundo lugar se encuentra la flexibilización de horarios con el objetivo de lograr una mayor conciliación laboral y le sigue en tercer lugar el uso de lenguaje inclusivo. La cuarta práctica más reseñada es la contratación paritaria mientras que la menos señalada es la apuesta por bajas de maternidad/paternidad de misma duración. De otro lado, hay dos prácticas señaladas por las editoriales pequeñas que merece la pena poner de manifiesto: la baja tras el aborto como práctica la editorial de la mexicana La Diéresis, y la apuesta única por las traducciones realizadas por mujeres que indica la editorial venezolana Libros del Fuego.

En conclusión, hay que evidenciar el hecho de que el porcentaje de editoriales medianas y pequeñas de la muestra que promueve prácticas igualitarias sólo varía en tres puntos. Además, la prioridad de las prácticas que estas llevan a cabo es la misma, lo que sin duda cristaliza un modo de producción material y simbólico comprometido con la igualdad en el sector independiente.

6 Política contra el acoso

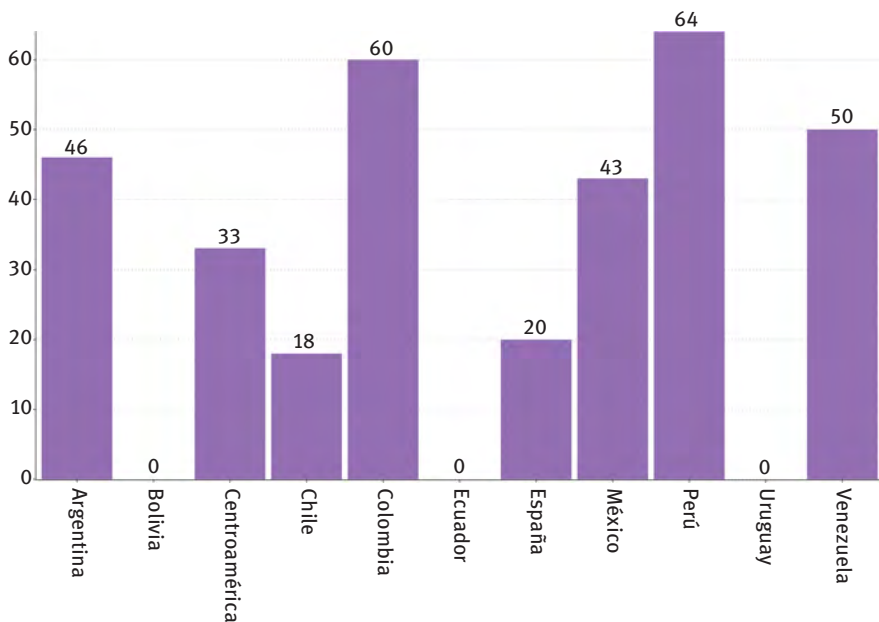


Figura 39: Políticas contra el acoso en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

El 34% de las editoriales medianas afirma tener una política establecida contra el acoso. Los porcentajes más altos los encontramos en Perú (64%) y Colombia (60%). Entre el 30% y el 50% se ubican Venezuela, Argentina, México y Centroamérica. Los valores más bajos se ubican en Chile, con un 18% y España, con un 20%. Bolivia, Ecuador y Uruguay no tienen ninguna editorial en nuestra muestra que cumpla este valor.

El 47% de las editoriales pequeñas que hemos encuestado para este estudio afirma tener una política establecida contra el acoso, es decir, un 13% más con respecto a las medianas. Los sellos de Centroamérica y Venezuela cumplen todo este valor. Les siguen, muy por debajo, Bolivia, México, Uruguay, Argentina y Ecuador, con porcentajes que van desde el 50% al 60%. Los valores de Chile y Colombia se encuentran en torno al 40%, mientras que España y Perú cuentan con los valores más bajos, un 29% y un 25% respectivamente.

De la comparativa entre ambos tamaños sobresale el hecho de que este es el valor en el que más diferencia se observa entre los porcentajes de las medianas y las pequeñas. Los países en los que hay menos distancia entre los valores

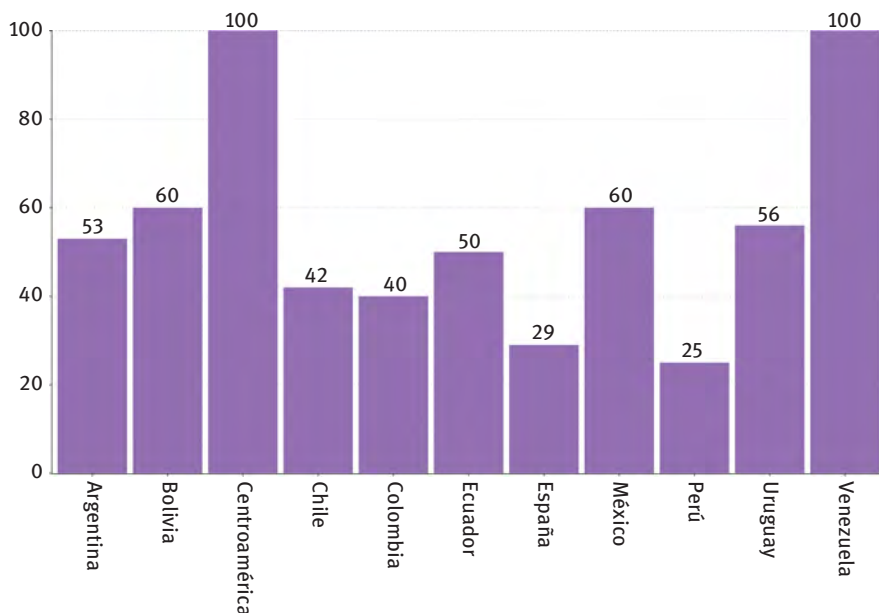


Figura 40: Políticas contra el acoso en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

de las medianas y las pequeñas son Argentina y España, mientras que aquellos en los que la diferencia es mayor son Centroamérica, Uruguay, Perú y Colombia. Por último, es reseñable que al menos una editorial mediana de cada país cumple este valor mientras que en las pequeñas son tres los países que no cuentan con ninguna. Además, llama la atención que los porcentajes en las pequeñas son bastante más altos que en las medianas, donde en ningún país se llega al 100% de editoriales que cuentan con políticas establecidas contra el acoso.

En conclusión, como vemos en la tabla de la figura 41, las editoriales medianas –y la diferencia con las pequeñas no es tan significativa– de los países que cumplen con menos valores en las políticas de igualdad son Uruguay, Ecuador, Venezuela y Bolivia, en ese orden, y los que desarrollan más políticas de igualdad, y de forma más equilibrada, son Argentina, España, México, Colombia y Chile. Esto es: los países con más tradición editorial y mejores condiciones materiales en este sector.

	Medianas						Pequeñas					
	Mujeres equipo	Mujeres miembro	Enfoque género	Asociaciones	Prácticas igualdad	Políticas acoso	Mujeres equipo	Mujeres miembro	Enfoque género	Asociaciones	Prácticas igualdad	Políticas acoso
Argentina	69%	69%	77%	54%	81%	46%	72%	63%	65%	58%	91%	53%
Bolivia	0%	50%	50%	100%	100%	0%	80%	100%	80%	60%	100%	60%
Centroamérica	67%	33%	33%	67%	67%	33%	100%	100%	100%	0%	100%	100%
Chile	45%	45%	82%	45%	82%	18%	63%	58%	63%	42%	79%	42%
Colombia	80%	40%	80%	60%	80%	60%	75%	85%	25%	25%	85%	40%
Ecuador	100%	100%	0%	0%	100%	0%	50%	67%	33%	17%	67%	50%
España	60%	60%	48%	35%	83%	20%	63%	67%	67%	63%	83%	29%
México	71%	71%	71%	29%	86%	43%	73%	60%	47%	33%	87%	60%
Perú	36%	36%	64%	27%	100%	64%	0%	50%	25%	0%	25%	25%
Uruguay	100%	50%	0%	0%	100%	0%	56%	56%	33%	22%	56%	56%
Venezuela	100%	50%	0%	0%	100%	50%	0%	0%	0%	100%	100%	100%

Figura 41: Tabla resumen de políticas de igualdad en la edición independiente (%).

Fuente: Elaboración propia.

6.4 Políticas de inclusión

Las políticas de inclusión en el ámbito del libro son fundamentales para reducir la desigualdad, adaptar la cultura a la diversidad y fomentar la integración de los colectivos más vulnerables en la industria creativa. En este punto, nuestros datos advierten de que únicamente las medianas de cuatro países (Argentina, Chile, España y México) y las pequeñas de tres (Argentina, Colombia y México) cumplen todos los valores que consideramos esenciales dentro del desarrollo de las políticas editoriales comprometidas con la inclusión.

Los valores asociados a esta política están estrechamente relacionados con la publicación de y para los colectivos que se encuentran más alejados, por motivos sociales, políticos, económicos, étnicos, de género, de diversidad funcional, etc., del ámbito de la lectura y de la escritura. Además, con el análisis de esta variable tratamos de visibilizar los colectivos en riesgo de exclusión a los que se presta más atención en el sector editorial independiente de Latinoamérica y España.

1. Publicación en formatos adaptados. Se encuadran bajo el significante ‘formatos adaptados’ todas las obras que se adecuan o se adaptan a públicos que no pueden leer por diferentes motivos. Así, encontramos adaptaciones de lectoescritura, como la lectura fácil, que consiste en el resumen y la adaptación de los textos a un lenguaje más sencillo y claro que pueda ser entendido por personas con dificultad de aprendizaje, discapacidad cognitiva o intelectual; braille para personas con visibilidad reducida, audiolibros también para personas con visibilidad reducida y para aquellos colectivos que no saben leer, además de los videolibros.
2. Publicación de autores con diversidad funcional, es decir, aquellos que tienen algún tipo de dificultad que les impide la vida diaria y que tradicionalmente han sido orillados del campo cultural.
3. Contratación de personal que pertenece a colectivos en riesgo de exclusión. Por colectivos en riesgo de exclusión entendemos aquellos grupos de personas que son segregados, discriminados o marginados del mercado laboral, es decir, los diferentes colectivos que tienen dificultades para acceder al mercado laboral, tales como parados de larga duración, personas diversofuncionales, gente joven,⁴⁸ racializada o perteneciente al colectivo LGTBIQ+.

⁴⁸ La categoría de ‘gente joven’ ha sido añadida en las respuestas a nuestro cuestionario por varias editoriales medianas (así como las pequeñas introdujeron las de ‘colectivo LGTBIQ+’ y ‘personas racializadas’) y habría de aludir a jóvenes adultos en un rango de 25–30 años

En general, podemos adelantar que el valor que más cumplen las editoriales independientes en el espacio iberoamericano es la contratación de colectivos en riesgo de exclusión, seguido de la publicación de autores diverso-funcionales y la publicación en formatos adaptados.

1 Publicación en formatos adaptados

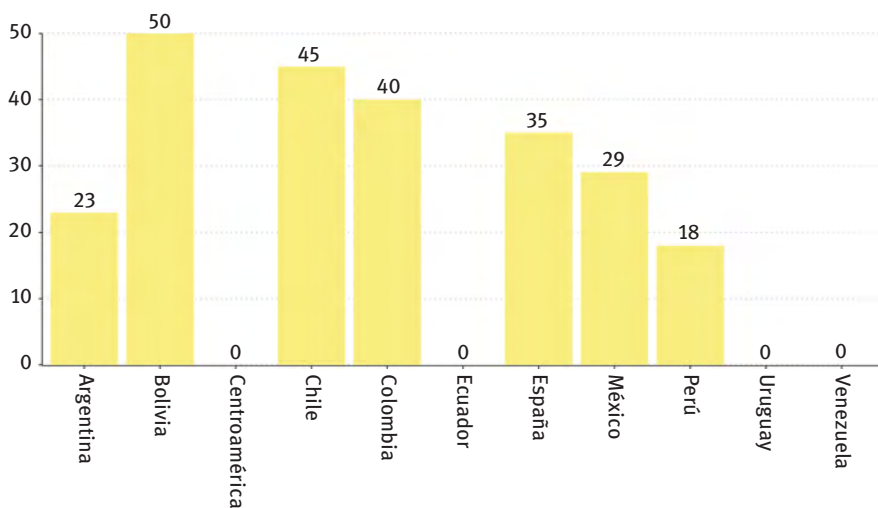


Figura 42: Publicación en formatos adaptados en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

El 29% de las editoriales medianas publica libros en formatos adaptados. El país en el que más editoriales lo hacen es Bolivia, con un 50%, seguido de Chile (45%), Colombia (40%) y España (35%). Entre el 20% y el 30% se encuentran campos editoriales como el mexicano (29%) y el argentino (23%). El valor más bajo lo cristaliza el 18% de Perú. Ninguna de las editoriales encuestadas de Centroamérica, Ecuador, Uruguay y Venezuela cumple con este valor, que de nuevo viene asociado al desarrollo en el sector, por lo que habríamos de inferir que la inclusión se practica cuando los medios materiales son propicios.

El 18% de las editoriales pequeñas de la muestra publica libros en formatos adaptados. Destaca Uruguay por ser el único país de la muestra cuyo total de sellos cumple este valor. Los porcentajes del resto de países no superan el 40%. Con este número encontramos a Bolivia y a Colombia. Ya por debajo del 20% están Ecuador (17%), Argentina (16%), Ecuador, España, México (13%) y Chile (11%).

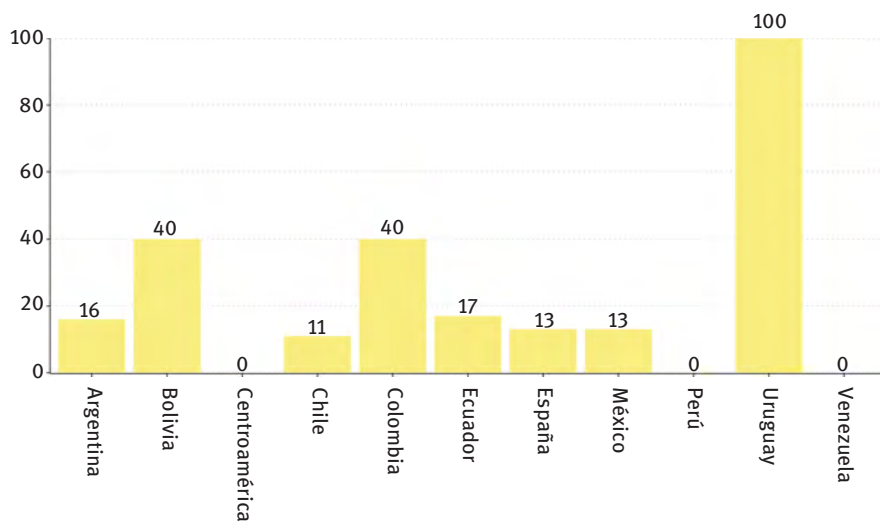


Figura 43: Publicación en formatos adaptados en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

Ninguna de las editoriales pequeñas de Centroamérica, Perú y Venezuela publican en formatos adaptados.

El formato adaptado más transitado tanto por las medianas como por las pequeñas es el audiolibro, seguido de los libros en braille y de los libros de lectura fácil. Sobresale que las editoriales medianas publican más libros en formatos adaptados que las pequeñas, de nuevo por el manejo de un capital mayor y más sólido. Los países que menos variación sufren entre los porcentajes de las medianas y las pequeñas son Bolivia y Colombia. Del otro lado, tenemos el caso de Uruguay, cuyas editoriales medianas encuestadas no publican en formatos adaptados frente al 100% de editoriales pequeñas.

2 Autores con diversidad funcional

El 25% de las editoriales medianas encuestadas publican autores con diversidad funcional. El porcentaje más alto de editoriales con este valor lo tiene Ecuador, con un 100%. Los países que le siguen no superan el 50%: México (43%), Centroamérica (33%) y España (30%). Por debajo del 30% se encuentran Chile (27%), Argentina (19%) y Perú (18%). Por último, Bolivia, Colombia, Uruguay y Venezuela que no presentan ninguna editorial en esta muestra que cumpla este valor.

El 22% de las editoriales pequeñas publica en formatos adaptados. Los porcentajes más elevados están del lado de México, con un 40%, y Colombia, con un 35%. El resto de valores se agrupan en torno al 20%: Uruguay (22%),

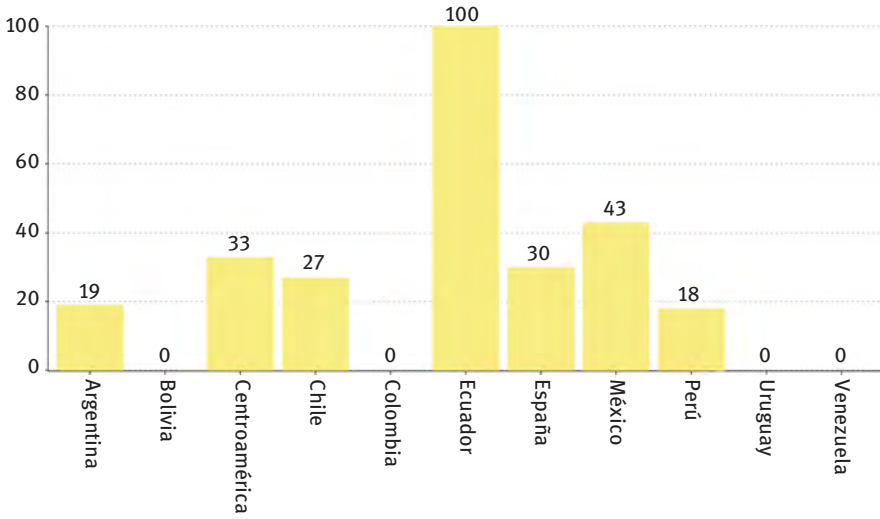


Figura 44: Autores con diversidad funcional en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

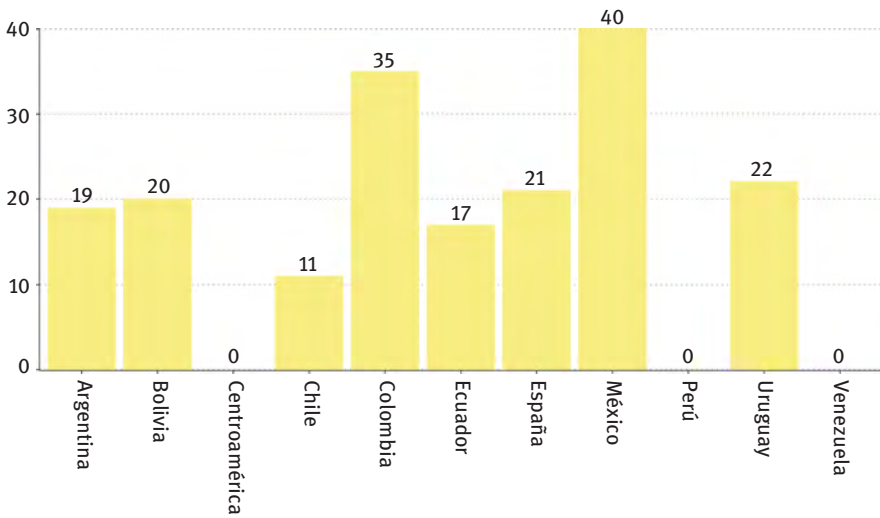


Figura 45: Autores con diversidad funcional en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

España (21%), Bolivia (20%), Argentina (19%) y Ecuador (17%). El porcentaje más bajo lo tiene Chile, con un 11%. En último lugar están Centroamérica, Perú y Venezuela que no cuentan con ninguna editorial que cumpla este valor.

Los países que menos variación sufren entre los porcentajes de medianas y pequeñas son México y Argentina. En el otro costado están Uruguay, Colombia, Ecuador y Bolivia. Hay que volver a enfatizar que Venezuela, como sucedía en el caso de las políticas de igualdad, es el país con menos políticas editoriales de inclusión, ya que no cuenta con ninguna editorial mediana ni pequeña que publique en formatos adaptados.

3 Colectivos en riesgo de exclusión

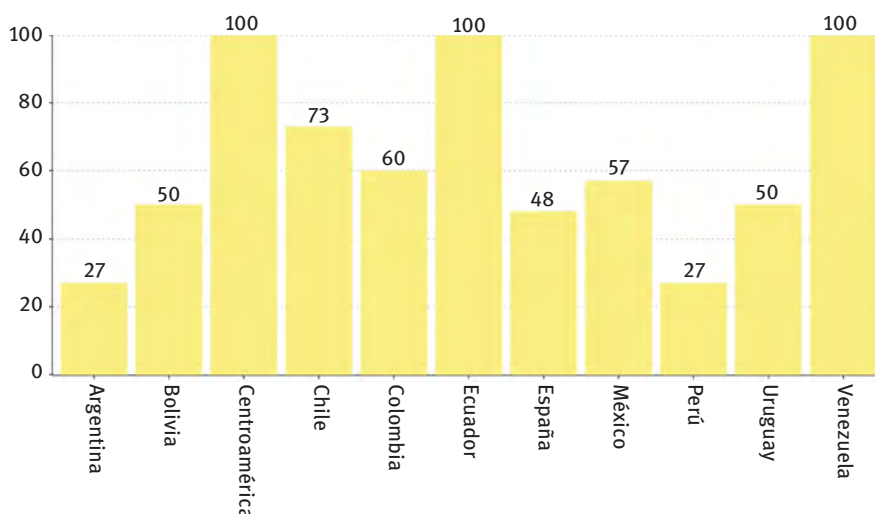


Figura 46: Colectivos en riesgo de exclusión en plantilla en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

El 47% de las editoriales medianas tiene en plantilla a trabajadores procedentes de colectivos en riesgo de exclusión. Centroamérica, Ecuador y Venezuela poseen un 100% de editoriales que cumplen este valor. Detrás van Chile (73%), Colombia (60%), México (57%), Uruguay y Bolivia (50%). España se queda rozando el 50% con un 48% de editoriales que contrata personal que pertenece a colectivos en riesgo de exclusión. En último lugar se hallan Argentina y Perú con un 27%.

El 44% de las editoriales pequeñas tiene contratados trabajadores que proceden de colectivos en riesgos de exclusión. Los porcentajes más altos aparecen en México con un 67% y Bolivia con un 60%. A continuación vendrían

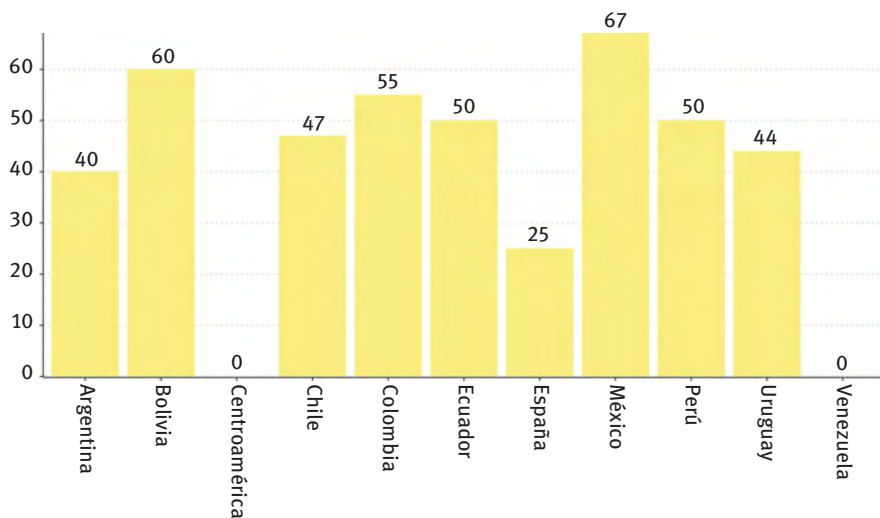


Figura 47: Colectivos en riesgo de exclusión en plantilla en las editoriales pequeñas (%).
Fuente: Elaboración propia.

Colombia (55%), Ecuador y Perú (ambas con un 50%). Por debajo del 50% se hallan Chile (47%), Uruguay (44%) y Argentina (40%). El valor más bajo lo tiene España con un 25%. En último lugar se sitúan Centroamérica y Venezuela que no cuentan con ninguna editorial que tenga en plantilla a personas que proceden de colectivos en riesgo de exclusión.

En líneas generales, observamos que los porcentajes que menos oscilan al comparar medianas y pequeñas son los de Bolivia y Uruguay. Del otro lado, los que más se diferencian son Venezuela y Ecuador. El colectivo al que más pertenecen los contratados, tanto en medianas como en las pequeñas, es al de ‘Mayores de 50 años’. En segundo lugar están los parados de larga duración, seguido de las personas con diversidad funcional. Destacan las editoriales medianas españolas que inciden en la contratación de personas que pertenecen a colectivos como ‘jóvenes en paro’ y ‘gente joven’. Asimismo, hay que hacer notar que las españolas dicen contratar también la a personas racializadas, inmigrantes y miembros del colectivo LGTBQ+. Este último colectivo es también nombrado por las pequeñas argentinas. En conclusión: los países que desarrollan más políticas editoriales de inclusión en sus sellos medianos –que es donde son más visibles– son Chile, México y España y los menos inclusivos Venezuela, Uruguay, Bolivia y Colombia.

	Medianas			Pequeñas		
	Formatos adaptados	Autores con diversidad funcional	Colectivos en riesgo de exclusión	Formatos adaptados	Autores con diversidad funcional	Colectivos en riesgo de exclusión
Argentina	23%	19%	27%	16%	19%	40%
Bolivia	50%	0%	50%	40%	20%	60%
Centroamérica	0%	33%	100%	0%	0%	0%
Chile	45%	27%	73%	11%	11%	47%
Colombia	40%	0%	60%	40%	35%	55%
Ecuador	0%	100%	100%	17%	17%	50%
España	35%	30%	48%	13%	21%	25%
México	29%	43%	57%	13%	40%	67%
Perú	18%	18%	27%	0%	0%	50%
Uruguay	0%	0%	50%	100%	22%	44%
Venezuela	0%	0%	100%	0%	0%	0%

Figura 48: Tabla resumen políticas de inclusión en la edición independiente (%).

Fuente: Elaboración propia.

6.5 Políticas de sostenibilidad

Uno de los grandes retos del sector editorial en esta tercera década del siglo XXI que comienza es procurar una edición sostenible. Esto significa, por un lado, publicar con materiales reciclados para no renunciar al formato en papel (que convive perfectamente con el digital) y por otro, apostar por una distribución -un modelo de negocio- atento al medioambiente y comprometido con prácticas ecológicas. Sin embargo, nuestros resultados nos dicen que las editoriales medianas de sólo tres países (Argentina, Colombia y España) y las editoriales medianas de seis países (Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, España, México y Venezuela) cumplen los cuatro valores que hemos marcado dentro de las políticas editoriales de sostenibilidad. Los valores establecidos en esta variable son:

1. Venta de libros en librerías tradicionales y pequeñas, que demuestra el compromiso con las microeconomías y el desarrollo del comercio local.
2. Presentación de libros en librerías tradicionales y pequeñas, que se inserta en el mismo ideario que el primer valor y añade las redes de colaboración establecidas en el campo del libro independiente o alternativo.
3. Distribución sostenible. Aquí incluimos todas aquellas prácticas que buscan reducir el impacto medioambiental derivado de los envíos y traslados de libros, ya sea a librerías o a lectores individuales.

4. Uso de materiales reciclados. Esto es: papel de producción sostenible (FSC, PEFC, PEC, con certificación Cerflor/31-01, Earth Pack, papel de Antalis, Liner, papel de fibra de lana o de fibra vegetal o de cañaduzal de azúcar, entre otros). Incluimos igualmente la utilización de biotintas para la impresión, la reutilización de cartón, el uso de telas, de cartulinas o de hilos. También tenemos en cuenta la colaboración de las editoriales con imprentas que trabajan con materiales de producción responsable.

Grosso modo, los valores de sostenibilidad más practicados en el sector son: la venta de libros en librerías pequeñas o tradicionales -que representa la protección del comercio local- y la realización presentaciones en estos espacios. Asimismo, el 90% de los sellos que venden sus libros en estas librerías, también llamadas independientes, llevan a cabo allí parte de sus primeras presentaciones. De otro lado, la política que menos se desarrolla, lamentablemente, es la distribución sostenible.

1 Venta de libros en librerías pequeñas y tradicionales

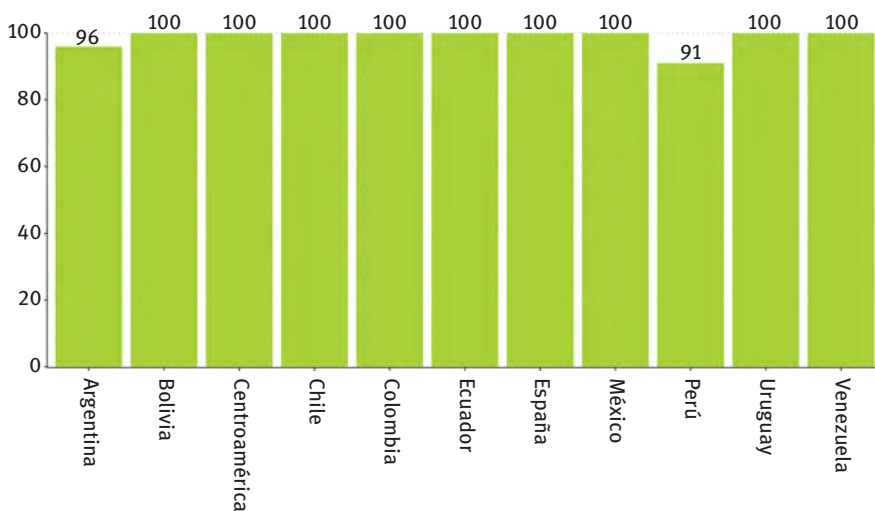


Figura 49: Venta de libros en librerías pequeñas y tradicionales en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

Este es el valor más unánime o definitorio dentro del sector, junto con la presencia de capital privado no perteneciente a grandes conglomerados y el uso de redes sociales, por tamaño (pequeñas y medianas) y por países, de todas las

políticas estudiadas: bibliodiversidad, igualdad, sostenibilidad e inclusión. Así, el 98% de las editoriales medianas venden libros en librerías pequeñas y tradicionales. Tal y como se puede observar en la gráfica de la Figura 50 sólo dos países cuentan con menos de un 100% de editoriales que cumplen este valor, aunque los números son también muy elevados: Argentina y Perú (96% y 91%).

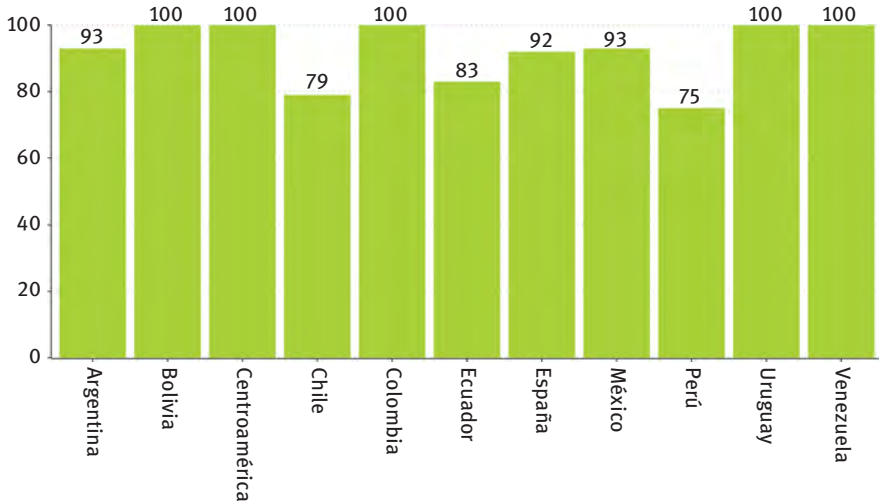


Figura 50: Venta de libros en librerías pequeñas y tradicionales en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

De otra parte, el 92% de las editoriales pequeñas venden sus libros en librerías pequeñas y tradicionales. En la mayoría de los países el 100% de las editoriales cumple este valor. Sólo se encuentran por debajo Argentina, México (93%), España (92%), Ecuador (83%), Chile (79%) y Perú (75%), que tiene el valor más bajo. Pensamos que esta bajada en las editoriales pequeñas, más contraculturales, se debe al uso de espacios alternativos a las librerías (bares, fábricas, lugares públicos, centros comunitarios, etc.) para las presentaciones o a no realizar este tipo de actividades públicas.

2 Presentaciones de libros en librerías pequeñas y tradicionales

El 85% de las editoriales pequeñas realiza primeras presentaciones de sus libros en librerías pequeñas y tradicionales. El 100% de las editoriales de Centroamérica, Colombia, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela cumple este valor. En porcentajes

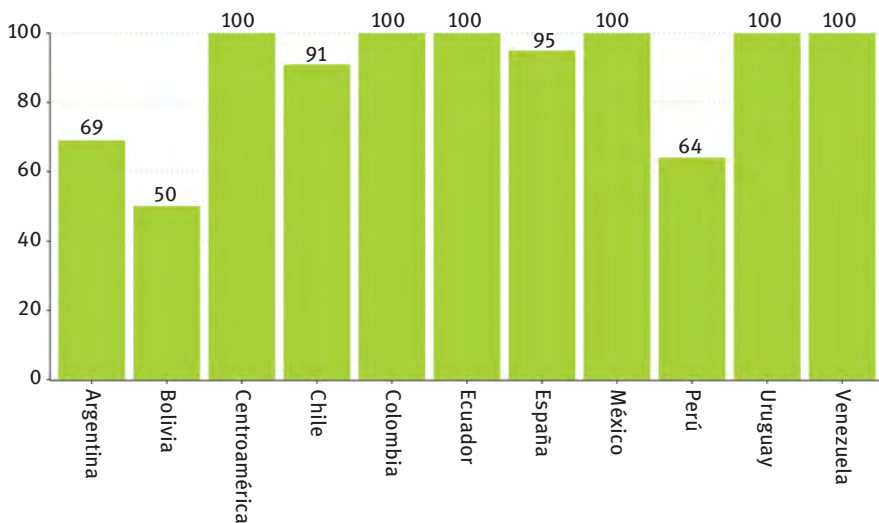


Figura 51: Presentaciones de libros en librerías tradicionales en las editoriales medianas (%).
Fuente: Elaboración propia.

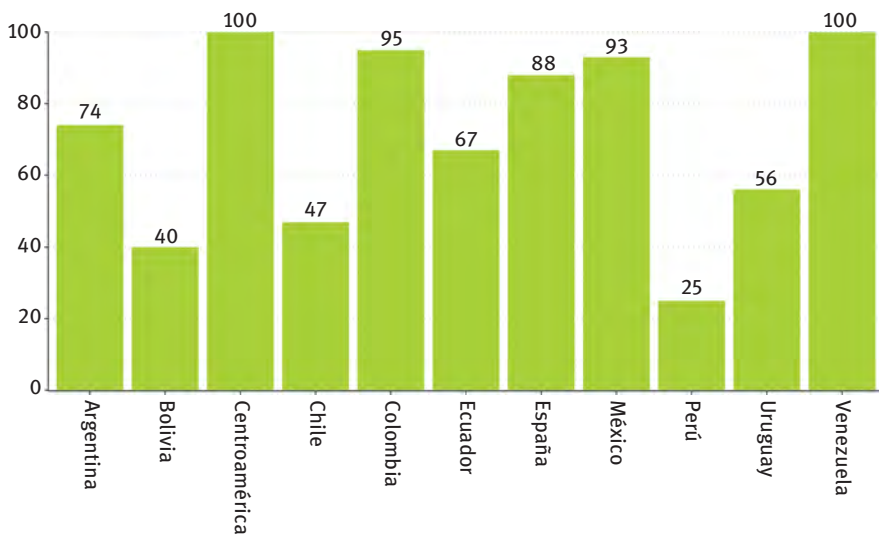


Figura 52: Presentaciones de libros en librerías tradicionales (%) (editoriales pequeñas).
Fuente: Elaboración propia.

cercanos se sitúan España y Chile, con un 95% y un 91% respectivamente. Los valores más bajos los tienen Argentina (69%), Perú (64%) y Bolivia (50%).

El 75% de las editoriales pequeñas presenta sus libros en librerías tradicionales o pequeñas. El 100% de las editoriales de Bolivia, Centroamérica, Colombia, Uruguay y Venezuela tiene este valor. En torno al 90% se ubican Argentina, México y España. Les siguen Ecuador, con un 83%, Chile, con un 79% y Perú con un 75%, siendo este último el valor mínimo.

Tal y como se observa en las dos gráficas que representan este valor, la mayoría de las editoriales, tanto medianas como pequeñas, apuestan por la presentación de sus libros en librerías tradicionales o pequeñas, contando todos los países con un 50% o más de editoriales que cumple este valor.

3 Distribución sostenible

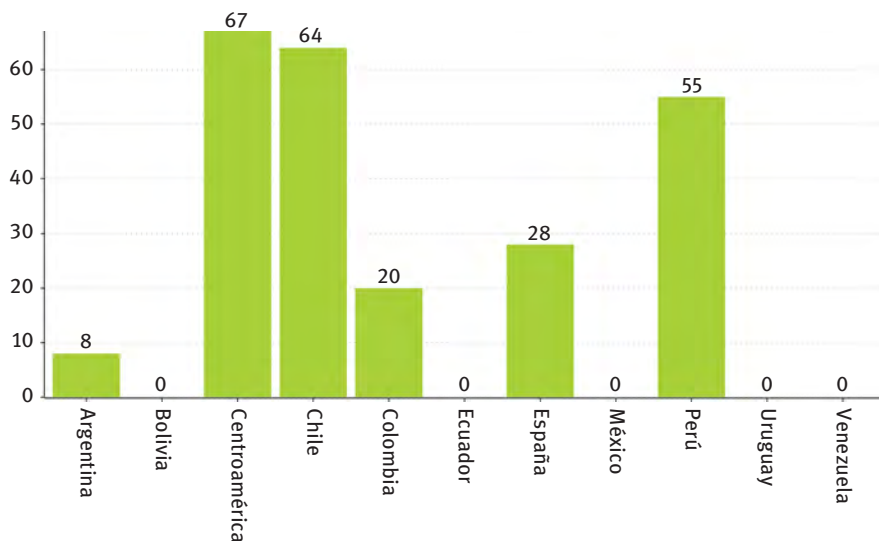


Figura 53: Distribución sostenible en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

El 26% de las editoriales medianas practica la distribución sostenible. El porcentaje máximo lo hallamos en Centroamérica, con un 67%, Chile, con un 64%, y Perú, con un 55%. Por debajo del 30% se encuentran España (28%) y Colombia (20%). El porcentaje más bajo de editoriales que cumplen este valor es el 8% de Argentina. Por otro lado, Bolivia, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela no pre-

sentan ninguna editorial en nuestra muestra que lleve a cabo formas de distribución sostenible.

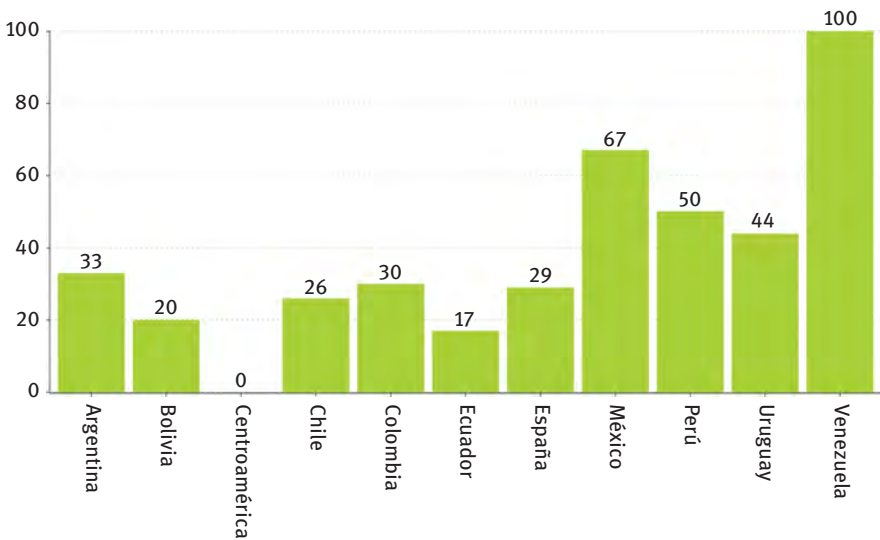


Figura 54: Distribución sostenible en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

El 36% de las editoriales pequeñas llevan a cabo formas de distribución sostenible. El valor más elevado se ubica en Venezuela, con un 100%; seguido de México, con un 67%, y Perú, con un 50%. Los porcentajes del resto de países se encuentran por debajo del 50%, desde el 44% de Uruguay hasta el 17% de Ecuador, que tiene el número más bajo. Centroamérica es el único país que no cuenta con ninguna editorial que cumpla este valor.

De esta manera, los países con menos diferencia entre los porcentajes de las medianas y las pequeñas son España y Perú; y los que presentan mayor variación son Venezuela, México, Centroamérica y Chile. Por otro lado, tanto en las editoriales medianas como en las pequeñas las formas de distribución sostenible se repiten. Así, la práctica más señalada es el reparto nacional o local a través de transporte terrestre (bicicleta, moto, a pie) o de empresas de mensajería que reducen el impacto medioambiental, ya sea través del reparto junto a otros objetos (como las empresas nacionales de mensajería) o de empresas responsables con el medioambiente. Hay que subrayar también como mayoritario el no uso de plásticos en los productos (termosellado, bolsas, etc.) y el uso de materiales reciclados (en los embalajes, las bolsas, etc.).

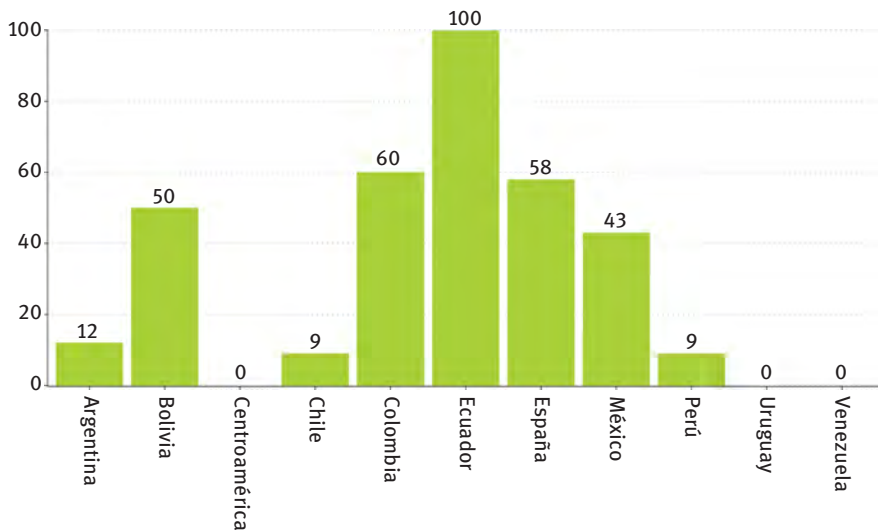


Figura 55: Uso de materiales reciclados en las editoriales medianas (%).

Fuente: Elaboración propia.

4 Materiales reciclados

El 33% de las editoriales medianas utilizan materiales reciclados en la composición de sus libros. El valor más alto lo ostenta Ecuador, con un 100%, después Colombia, con un 60%, España, con un 58%, Bolivia, con un 50%, y México, con un 43%. Los valores más bajos se sitúan alrededor del 10%: Argentina (12%), Chile y Perú (ambas con un 9%). Centroamérica, Uruguay y Venezuela no cuentan con ninguna editorial que cumpla este valor.

El 39% de las editoriales pequeñas usan materiales reciclados en la composición de sus libros. Centroamérica y Venezuela cuentan con el porcentaje más alto de editoriales que cumplen con este valor. Colombia, México, Ecuador y España tienen valores cercanos al 50% mientras que Chile y Uruguay están alrededor del 30%. Los valores más bajos los tienen Argentina, con un 28%, y Perú, con un 25%.

Los datos que menos varían en la comparación entre medianas y pequeñas son los de Colombia y España. Por el contrario, Venezuela y Centroamérica pasan de un 0% en los porcentajes de las medianas al 100% en las pequeñas, lo que evidencia el carácter más alternativo y comprometido con el medio ambiente de sus sellos pequeños. El material reciclado más utilizado tanto por medianas como por pequeñas es el papel de producción sostenible (FSC, PEFC, PEC, con certificación Cerflor/31-01, Earth Pack, papel de Antalis, Liner, papel

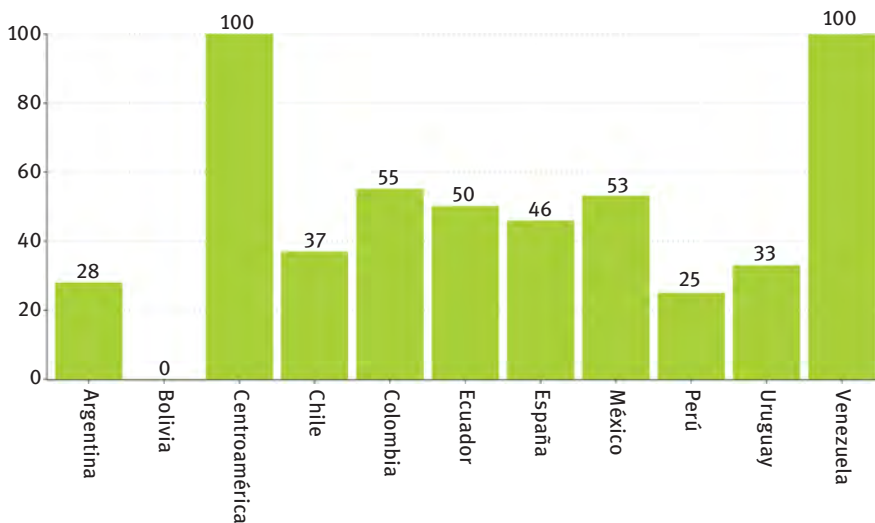


Figura 56: Uso de materiales reciclados en las editoriales pequeñas (%).

Fuente: Elaboración propia.

de fibra de lana o de fibra vegetal o de cañaduzal de azúcar, entre otros). También se menciona el uso de biotintas para la impresión, la reutilización de cartón, el uso de telas, de cartulinas o de hilos. Sobresale, por último, el trabajo que muchas de las editoriales dicen llevar a cabo con imprentas que trabajan

	Medianas				Pequeñas			
	Venta de libros en librerías	Presentaciones de libros	Distribución sostenible	Materiales reciclados	Venta de libros en librerías	Presentaciones de libros	Distribución sostenible	Materiales reciclados
Argentina	96%	69%	8%	12%	93%	74%	33%	28%
Bolivia	100%	50%	0%	50%	100%	40%	20%	0%
Centroamérica	100%	100%	67%	0%	100%	100%	0%	100%
Chile	100%	91%	64%	9%	79%	47%	26%	37%
Colombia	100%	100%	20%	60%	100%	95%	30%	55%
Ecuador	100%	100%	0%	100%	83%	67%	17%	50%
España	100%	95%	28%	58%	92%	88%	29%	46%
México	100%	100%	0%	43%	93%	93%	67%	53%
Perú	91%	64%	55%	9%	75%	25%	50%	25%
Uruguay	100%	100%	0%	0%	100%	56%	44%	33%
Venezuela	100%	100%	0%	0%	100%	100%	100%	100%

Figura 57: Tabla resumen políticas de sostenibilidad en la edición independiente (%).

Fuente: Elaboración propia.

con materiales de producción responsable. Para finalizar, podemos concluir que los países con más valores de políticas editoriales de sostenibilidad son España, Colombia y Chile y los que menos variables cumplen son Uruguay y Venezuela, seguidos de Bolivia, Centroamérica y México.

Anexo: editoriales independientes participantes en el estudio

Editorial	Muestra I	Muestra II
Abismos Editorial	●	●
abrelabios	●	●
ACHAB	●	●
Alastor	●	
Alcohol y Fotocopias	●	●
Aletheya	●	●
Alhilo	●	
Alias	●	
ALOHA	●	●
Alpha Decay	●	●
Alquimia Ediciones	●	
alter ediciones	●	●
Alto Pogo	●	●
Amapola Cartonera Ediciones	●	●
Amateditorial		●
Amauta & Yaguar	●	●
Amor de madre	●	
Amotape Libros	●	●
Amukan Editorial Itinerante	●	●
Anamá	●	●
Angosta editores	●	●
Animal Extinto Editorial	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Antítesis Editorial	●	●
añosluz editora	●	●
ARREBATO LIBROS	●	●
Astromulo	●	●
Ático de los libros	●	
Atrapasueños editorial	●	●
Automática	●	
Ayarmanot	●	
Babel	●	●
Bajo la luna	●	
Banda Propia editoras	●	●
Barba de Abejas	●	●
Barlin Libros	●	●
Belleza Infinita	●	●
Blatt & Ríos	●	
Bocavulvaria	●	
Bonobos	●	
Bordelibre Ediciones	●	●
Caballo negro editora	●	●
Cabaret Voltaire	●	●
Cactus	●	
Cactus del viento	●	●
Calumnia Edicions	●	●
Campo de Niebla	●	●
Capitán Swing	●	●
Capuchas Ediciones	●	●
CARTONERA ISLAND	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Casatomada	●	
Casahuesos Editores	●	●
Catafixia Editorial	●	●
Cátedra Vallejo	●	
Ceibo Ediciones	●	●
Chamán Ediciones	●	●
China editora	●	●
Chirimbote	●	●
Círculo de Tiza	●	
Civiles Ilustrados	●	
Clara Beter ediciones	●	●
Clubdelibros	●	
Colectivo Semilla	●	●
Colmena Editores	●	●
Colmillo Blanco	●	
Compañía Naviera Ilimitada editores	●	●
Con Pluma y Píxeel	●	
Concreto Editorial	●	●
Crack Up	●	
Criatura editora	●	●
Crononauta	●	●
Cuadernos del Vigía	●	
Cuadernos Lumpen	●	
Cuneta	●	
Dadaif cartonera	●	
Das Kapital	●	
De Conatus	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
De l'aire	●	●
DEMIPAGE	●	●
Descontexto Editores	●	●
Desde Abajo	●	
Destiempo Libros	●	●
Dharma Books + Publishing	●	●
Diente de león	●	
Difusión A/terna ediciones	●	●
Díos Dorado	●	
Doble Rostro	●	●
Dum Dum editora	●	●
Eclepsidra	●	
Ediciones Acapulco	●	
Ediciones Antígona	●	●
Ediciones Arlequín	●	●
Ediciones Chiquitico	●	●
Ediciones con doblezeta	●	●
Ediciones del Jinete Insomne	●	
Ediciones del Viento	●	●
Ediciones Dorna	●	●
Ediciones El Antro	●	
ediciones en el mar	●	●
Ediciones Filacteria	●	●
Ediciones Frenéticos Danzantes	●	●
Ediciones Godot	●	●
Ediciones libros del cardo	●	●
Ediciones Liliputienses	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Ediciones Menguantes	●	
Ediciones Nebliplateada	●	●
Ediciones para nosotros	●	●
Ediciones Perdidas	●	●
Ediciones Plazadeletras	●	●
Ediciones Presente	●	●
EDICIONES PROMETEO DESENCADENADO	●	●
Ediciones Rocinante E. I. R. L.	●	●
Ediciones Tigres de Papel, S.L.	●	●
Ediciones Torreozas	●	●
Ediciones Trea S L	●	●
Editorial 3600	●	
Editorial Alrevés SL	●	●
Editorial Ámbar	●	●
Editorial Barrett	●	●
Editorial Bisturí 10	●	●
Editorial Blanca	●	
Editorial Brandon	●	●
Editorial Caravana	●	
Editorial Catalonia	●	●
Editorial Cayó La Teja	●	●
Editorial Cuarto Propio	●	●
Editorial Dahbar	●	●
Editorial Deacá	●	●
Editorial Delirio	●	●
Editorial Dos Bigotes	●	●
Editorial Drácena	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Editorial Ediciones Balarate	●	●
Editorial El Conejo	●	●
Editorial Factótum	●	●
Editorial Festina Lente	●	●
EDITORIAL LA HUERTA GRANDE	●	●
Editorial Laboratorio Educativo	●	●
Editorial Lector Cómplice	●	●
Editorial Mandrágora Colectivo Cartonera	●	●
Editorial Marea	●	
Editorial Monigote	●	●
Editorial Mutanta	●	●
Editorial Nuevo Milenio	●	●
Editorial Ñ	●	●
Editorial Palinodia	●	●
Editorial Periférica	●	●
Editorial Pez de Plata	●	●
Editorial Sexto Piso	●	●
Editorial Sigilo	●	●
Editorial Todos Leemos	●	●
Editorial Ultramarina C&D	●	●
EDITORIAL Y SERVICIOS CULTURALES EL DRAGON ROJO SA DE CV	●	●
El Colectivo	●	●
El Cuervo	●	●
El Fakir	●	●
EL PASEO EDITORIAL	●	●
El taburete	●	
Elemento Disruptivo	●	●
Eloisa cartonera	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
EME editorial	●	●
Emergencia Narrativa	●	
Entropía	●	
Errata Naturae	●	
Esdrújula	●	
Espacio Hudson	●	
Esquina Tomada	●	●
Esto es un libro	●	
Esto No Es Berlín	●	●
Eterna Cadencia Editora	●	●
Extravertida editorial	●	●
F&G Editores	●	●
Factor 30	●	
Factotum Ediciones	●	●
Falta Envido Ediciones	●	●
Favila Editorial	●	
Ficticia	●	
Fin de Siglo	●	●
Fiordo	●	
Funesiana	●	●
Gallo Nero	●	
Gerbera Ediciones	●	●
Gog & Magog	●	●
greylock	●	●
Gris Tormenta	●	●
Grupo Editorial Gato Viejo	●	●
Hekht Libros	●	●
Herensuge	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Himpar editores	●	●
Hoja de Lata Editorial	●	●
Horizonte	●	
Hueders	●	●
HUM/Estuario	●	
Icono Editorial	●	●
IMPEDIMENTA	●	●
Índigo Editoras	●	
Índole Editores	●	●
Interzona	●	●
Irrupciones Grupo Editor	●	
Isla de Siltolá	●	
Jekyll & Jill	●	●
Juan Gutemberg	●	
Juanita Cartonera	●	●
Kaótica Libros	●	●
Katakarak	●	●
Kodama Cartonera	●	●
Kriller71	●	
La Bella Varsovia	●	●
La Bestia Equilátera	●	●
La caída	●	
La Cartonera	●	●
La Compañía	●	
La Coqueta	●	●
La Díéresis Editorial Artesanal	●	●
la gata viuda editorial cartonera	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
La imprenta del tiempo	●	
La Joyita Cartonera	●	●
La Libre	●	●
La mariposa y la iguana	●	●
La Navaja Suiza	●	●
La Perra Gráfica	●	●
La Pollera Ediciones	●	●
La Regia Cartonera	●	●
La tinta del silencio	●	●
La Travesía Editora	●	●
La única puerta a la izquierda (LUPI)	●	●
La Valija de Fuego Editorial	●	●
La Zonámbula	●	●
Laguna Libros	●	●
Lápix Editores	●	●
Lastura ediciones	●	●
Laurel	●	●
Lengua de Trapo	●	●
LES EDITORIAL	●	●
Liana editorial	●	●
Liberoamérica Argentina	●	●
Libros de arena	●	
Libros de mentira	●	
Libros del Asteroide	●	●
Libros del Fuego	●	●
Libros del Innombrable	●	●
libros la calabaza del diablo	●	●
Literatura tropical	●	

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Lom ediciones	●	●
Los Perros Románticos	●	●
Luna Insomne Editores	●	
Luna Libros	●	●
Lunetario Editorial	●	●
Madreselva	●	●
Madriguera Editorial	●	
Mansalva	●	
Mantis Editores	●	●
Mantis Narrativa	●	●
Mantra Ediciones	●	
Marat	●	●
Mardulce	●	
Mecánica Giratoria	●	●
Ménades Editorial	●	●
Mesa Estándar	●	●
metales pesados	●	●
Metalúcida	●	
Mil Botellas	●	●
milena caserola	●	●
Milena Paris	●	
Mirabilia libros	●	●
Monoambiente Editorial	●	●
Montacerdos	●	
Moss Garden	●	●
Muchas Nueces	●	●
MUJERES CREANDO	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
MURCIELAGARIO KARTONERA	●	●
Musaraña Editora	●	●
Nadar	●	
Narrativa Punto Aparte	●	
Negro sobre blanco	●	
Neutrinos	●	●
NITRO/PRESS	●	●
Nómada Ediciones	●	●
Nombre editorial	●	●
Nórdica Libros	●	●
Notanpuan	●	●
Nuestra Señora Cartonera	●	●
Odelia Editora	●	
Olga Cartonera	●	●
Paisanita Editora	●	●
Pájaro del fuego	●	
Pakarina Ediciones	●	●
Panico el panico	●	●
Papel cosido	●	
papeles mínimos ediciones	●	●
Paracaídas Soluciones Editoriales	●	●
Paradiso	●	●
Paradoja Ediciones	●	●
Parentalia ediciones	●	●
Peces de Ciudad	●	●
Pez en el Hielo ediciones	●	●
Piedra Papel Libros	●	●
Piezas Azules Editorial	●	●

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Pixel Editora	●	
Pocket Editorial	●	●
Poklonka Editores	●	●
Pólvora Editorial	●	●
Puente aéreo	●	
Puerto de Escape	●	●
Pulso & Letra	●	
Pulso & Letra Editores S.A.S.	●	●
puntos suspensivos ediciones	●	●
Qeja ediciones	●	●
Queltehue Ediciones	●	●
Rara Avis Editorial	●	●
Ravenswood Books editorial	●	●
redfundamentos SL	●	●
Regesa	●	
Rosado Fucsia	●	
Royer Capcha Quejias	●	●
Rumbo Editorial	●	●
Sajalín editores	●	●
Salvadora Editora	●	●
Sangría Editora	●	●
Santa Muerte Cartonera	●	●
Santos locos	●	●
Sexto Piso	●	
Sílaba Editores	●	●
Sobras Selectas	●	●
Tabaquería libros	●	●
Tajamar Ediciones	●	

(continuación)

Editorial	Muestra I	Muestra II
Taller de Edición Rocca SAS	●	●
Taller editorial Ambidiestro	●	●
Tenemos las Máquinas	●	●
Tiempo Robado editoras	●	●
Tinta Limón Ediciones	●	●
Tragaluz editores	●	●
Tren en movimiento	●	●
Trench Editora	●	●
Trilce Ediciones	●	
Tumbona Ediciones	●	
Turbina Editorial	●	
Turner	●	●
Txalaparta	●	●
Uqbar	●	
Uruk Editores	●	●
Vanilla planifolia	●	●
Vaso Roto	●	●
Verónica Cartonera	●	
Verso Destierro	●	●
Viajera Editorial	●	●
Vox/Lux	●	
Vueltegado	●	
Wunderkammer	●	●
Yaugurú	●	●
Yiyi Jambo	●	
Zarigüeya Editorial	●	●
zindo & gafuri	●	●

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alianza Internacional de Editores Independientes. 2014. *Declaración internacional de los editores independientes, para contribuir a la defensa y promoción de la bibliodiversidad*. París: Alianza Internacional de Editores independientes.
- Arias, Martín y Enrique Schmukler. 2015. ¿Independientes de qué?: una entrevista a Damián Tabarovsky. *Cuadernos LIRICO* 13: 1–5.
- Badenes, Daniel y Verónica Stedeline Luna. 2020. *Estado de feria permanente. Las editoriales independientes argentinas (2001–2020)*. La Plata: Club Hem Editores.
- Badiou, Alan. 2009. *L' Hypothèse communiste*. París: Lignes.
- Bauer, Arnold J. 2002. *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México: Taurus.
- Bilbija, Ksenija. 2010. Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. *Nueva Sociedad* 230: 95–114.
- Botto, Malena. 2006. La concentración y la polarización de la industria editorial. En *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*, dir. José Luis de Diego, 209–40. Buenos Aires: FCE.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Colleu, Gilles. 2008. *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Deleuze, Gilles y Feliz Guattari. 1999. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Didi-Huberman, George. 2015. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Duchesne Winter, Juan. 2015. Por un comunismo literario. En *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, coord. José Ramón Ruisánchez Serra, 245–59. México: Universidad Iberoamericana.
- Espósito Fabio. 2018. Historia del libro y la edición en América Latina (siglo XX): mercado y valor, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 15: 128–78.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2018. Narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes. *Ínsula* 859–860: 8–12.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2019. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2021. Políticas y valores de la edición independiente en España. En *Informe sobre el estado de la cultura en España 2021. La industria editorial: presente y futuro del libro*, 49–70. Madrid: Fundación Alternativas.
- Gallego Cuiñas, Ana y Laura Destéfanis. 2014. La edición independiente en español: muestras y propuestas. *Ínsula* 814: 32–4.
- Gallego Cuiñas, Ana y Erika Martínez. 2017. *A pulmón o cómo editar de forma independiente en español*. Granada: Esdrújula.
- Gallego Cuiñas, Ana, Esteban Romero-Frías y Wenceslao Arroyo. 2020. Independent publishers and social networks in the 21st century: the balance of power in the transatlantic Spanish-language book market. *Online Information Review* 44: 1387–402.
- Glass, Loren. 2008. Markets and “Gatekeepers”. En *A Concise Companion to American Fiction 1900–1950*, ed. Peter Stonely y Cindy Weinstein, 77–93. Oxford: Blackwell.

- Groys, Boris. 2005. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia: Pre-Textos.
- Guerrero, Gustavo. 2018. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hawthorne, Susan. 2018. *Bibliodiversidad. Un manifiesto para las editoriales independientes*. Bogotá: Rocca.
- Herrera-Zavaleta, José Luis. 2009. Filosofía y contracultura. *Quaderns de Filosofia i Ciència* 39: 73–82.
- Herrero-Olaizola Alejandro. 2012. Edición local para el nuevo milenio: el bestseller sucio y la corporación cultural. *Cuadernos de Literatura* 32: 308–6.
- Locane, Jorge J. 2019. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín: De Gruyter.
- López Winne, Hernán y Víctor Malumián. 2016. *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: FCE.
- Manzoni, Celina. 2001. ¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales? *Revista Iberoamericana* 197: 781–93.
- Marling, William. 2016. *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford University Press.
- Mazzoni, Ana y Damián Selci. 2006. Poesía actual y cualquierización. *Tres décadas de poesía argentina 1976–2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Moscardi, Matías. 2013. Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales. *Cuadernos de Literatura* 34: 106–21.
- Padilla, José Ignacio. 2012. Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo. En *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, ed. Ana Gallego Cuiñas, 243–66. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Petrecca, Miguel Ángel. 2015. El demonio de la edición. *Cuadernos LIRICO* 13: 127–31.
- Rancière, Jacques. 2009. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ruffel, Lionel. 2015. Los espacios públicos de la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO* 13: 103–13.
- Sapiro, Gisèle. 2009. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. París: Nouveau Monde Éditions.
- Sarmiento Ramírez, Ismael. 2007. Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico. *Anales del Museo de América*: 217–36.
- Schiffrin, André. 2011. *El dinero y las palabras. La edición sin editores*. Barcelona: Atalaya.
- Schwartz, Marcy. 2018. *Public Pages. Reading Along the Latin American Streetscape*. Texas: University of Texas Press.
- Sennet, Richard. 2010. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Spivak, Gayatri C. 1998. ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius* 6: 175–235.
- Szpilbarg Daniela. 2014. Transformaciones en el rol del editor y en los modos de producción de bienes literarios entre la década del 60 y los años 2000. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 1–12. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Szpilbarg Daniela y Ezequiel A. Saferstein. 2012. El espacio editorial “independiente”: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el

- período 1998–2010. En *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 464–483. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Thompson, John B. 2012. *Merchants of Cultures. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Londres: Plume.
- Unsel, Siegfried. 1985. *El autor y su editor*. Madrid: Taurus.
- Vanoli, Hernán. 2015. Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP* 15: 161–85.
- Villarruel, Antonio. 2017. Un lugar no tan distante: editoriales independientes latinoamericanas y sus tránsitos menores. *Revista Úrsula* 1: 53–75.
- Virno, Paolo. 2003. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: TdS.

Capítulo III

El *boom* de las ferias del libro y de los festivales literarios

Son varios los factores literarios, económicos, sociales, políticos y tecnológicos que podemos identificar como catalizadores del crecimiento de las ferias del libro y de los festivales literarios en el siglo XXI: de una parte, la expansión de las industrias creativas,¹ la profesionalización de lo literario y las nuevas formas precarizadas de trabajo inmaterial. De otra, el agotamiento de la edición, del objeto libro, y la intensificación de las experiencias sociabilizadoras de la cultura, al tiempo que se *espectaculariza*, como nunca, la figura del escritor. Todo ello ha propiciado que cada vez se celebren más festivales literarios y ferias del libro, que significan la proliferación de nuevos espacios públicos para la (re)producción y circulación de la *cultura literaria*, que pueden ser abordados desde las mismas categorías que explican el comportamiento del objeto literario en el mercado editorial: visibilidad, legibilidad y materialidad (cf. Gallego Cuiñas 2021), a lo que habríamos de añadir: legitimidad.²

Así, observamos un patrón de acción y funcionamiento de estos fenómenos que se repite a un lado y otro del Atlántico:

1. La feria/festival es el mejor significante del efecto de la globalización en el campo literario y del desarrollo de las industrias creativas.
2. La feria/festival es un *dispositivo* de autolegitimación pública de la función social de la literatura; efecto y causa³ de la jerarquía que ocupan ciertos géneros literarios, estéticas, editoriales, agentes y escritores en el campo/mercado.
3. La feria/festival es el espacio del escritor, de la celebridad literaria y de la consagración pública. La política de la feria/festival ostenta el criterio de

1 La creatividad es central para la economía contemporánea, de ahí la asociación política entre festival e industria creativa.

2 El término existe desde la Edad Antigua, pero fue a partir del siglo XIX y sobre todo de la primera mitad del siglo XX, cuando adquiere plena vigencia en el debate público desde el ámbito del poder político. El concepto de legitimidad alude a la autoridad –y a la legalidad– que otorga el ejercicio de dominación (como la entiende Weber en *Economía y Sociedad* (1979), que en el campo de la producción literaria se traduce en la acumulación de valor o consagración que, en efecto, confiere un derecho, un poder o una autoridad.

3 En realidad, el festival/feria funciona como el Aleph de Borges o como la máquina sinóptica de “El fotógrafo de flores” de Ricardo Piglia (2005, 11-7): una réplica del original que actúa sobre el original: la ciudad de Buenos Aires.

legitimidad que antes ejercía el Estado y/o la Academia, que aún prevalece porque existe la necesidad de la prescripción pública. Esto es: de que se tase y jerarquice el valor literario.⁴

4. La feria/festival revela la extraordinaria *performatividad* de la literatura y hace improductiva la tensión entre alta cultura y cultura de masas en su programa de actividades. Por ello, las formas expandidas de la cultura literaria en el siglo XXI son trans(mediales), heterogéneas y “bastardas”.⁵
5. La feria/festival retoma rasgos pre-modernos de la literatura: la oralidad, la afectividad y la sociabilidad, prácticas que significan la *cultura literaria* del siglo XXI.

Teniendo en cuenta estas premisas, presento en este capítulo una hermenéutica de la feria y del festival, a tenor de una serie de interrogantes que apelan al ejercicio contemporáneo de una *crítica literaria del valor*: ¿cómo afectan las economías de los festivales/ferias a lo literario? ¿Qué tipos hay? ¿Qué políticas de la literatura promueven? ¿Qué idea de literatura y qué valores contienen sus programas? ¿Qué géneros literarios y estéticas privilegian? ¿Qué políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión ponen en práctica? ¿De qué manera se relaciona el escritor con la esfera pública y con el espectáculo en la feria o festival?

Es innegable que en el siglo XXI asistimos a un *boom* de festivales literarios y de ferias del libro en América Latina y España, que con un carácter pluricéntrico y pluri-periférico, nacional y trans-nacional, se celebran tanto en grandes capitales como en ciudades de provincia y pequeños pueblos, movidos por el deseo de proyectar una imagen literaria de sí, sobre la base de una serie de *credenciales* culturales nacionales/locales. Los hay de muchos tipos: rurales, urbanos, profesionales, educativos, culturales, turísticos, en formato presencial o digital,⁶ pero dominan principalmente los dedicados a literatura en general, poesía, géneros populares/comerciales (negro, fantástico, infantil, etc.) y a mujeres y comunidades LGBTIQ+. El modelo de financiación es mixto, como el de otros campos artísticos: ayudas privadas y fondos gubernamentales. *Grosso*

⁴ Sin embargo, Weber sostiene que los festivales no representan ninguna posición en los debates literarios. Es cierto que progresivamente se va desplazando el poder de intermediarios y mediadores consagrados a agentes mediáticos y autodidactas, con poder de acción en redes sociales y medios. No obstante, en festivales como Filba Internacional la autoridad literaria sigue funcionando.

⁵ Utilizo el término en el mismo sentido que María Galindo (2013) como no-visible, lo decolonial, lo no binario o contra-hegemónico.

⁶ El giro digital también ha afectado a los festivales y cada vez proliferan más en formato virtual, a través de redes sociales, blogs, etc., como el caso de The Digital Writer’s Festival de Melbourne o el Twitter Fiction Festival (Weber 2018).

modo, podríamos distinguir tres tipos de festivales y ferias: globales, locales y comunales.

- i) **Los festivales y ferias que denomino *globales*** serían los de mayor tamaño, aquellos que comparten un modelo de actuación mundial, como el Hay de Cartagena de Indias o la FIL de Guadalajara, centrado en la novedad en el sector editorial –presentaciones de últimos libros o temas de moda–; en la espectacularización del escritor como figura individual y en la visibilización de *otras* capitales literarias nacionales. El criterio de selección de autores suele ser jerárquico, el de los países invitados alterna lo central y lo periférico; así como la naturaleza del público y de los agentes asistentes es muy heterogénea. Además, hay una estrategia geopolítica y económica subyacente, puesto que suelen realizarse en ciudades culturales no centrales (Cartagena de Indias, Guadalajara), en temporadas cálidas como la primavera o el otoño, con una vocación democratizadora en el acceso a la cultura,⁷ promotora de identidades y (micro)economías locales, de la industria creativa y del turismo. Con respecto a las ferias, se combina la actividad profesional y comercial con la cultural, propia de los festivales. Es decir, en ambos formatos se trata de un modo de hacer política orientada a un público tanto global como local, atravesada por la línea de fuerza de la *glocalización*. En este rubro, entrarían buena parte de los (macro)festivales adscritos a la *Global Association of Literary Festivals* o a la *Word Alliance*.⁸
- ii) **El segundo tipo de festival/feria es el que voy a llamar *local***, representado por el Filba Internacional de Buenos Aires o por la Furia del Libro de Santiago de Chile, que se celebra en capitales nacionales o grandes ciudades, con una voluntad cosmopolita de promoción de identidades y economías nacionales/regionales para consolidar su prestigio global. En este caso, la línea de fuerza predominante es una suerte de *locaglicización*, es decir, de proceso material y simbólico que refuerza la creatividad local y los imaginarios nacionales para ganar visibilidad/legitimidad en el circuito de la literatura regional/mundial. Sus programan basculan entre las hete-

⁷ Según Sapiro, la mayoría del público que asiste a festivales franceses reconoce tener un alto capital cultural, por lo que esa democratización es más una ilusión que una realidad (Sapiro 2016, 17). Sin embargo, Driscoll (2016) argumenta que es la clase media –no teorizada por Bourdieu– femenina la que consume estos festivales en el ámbito anglosajón. Lo que sí es claro es que este formato cada vez atrae a más gente joven.

⁸ La *Global Association* tiene sede en Dubai y la *Word Alliance* en Berlín. En ambas, además de los festivales Hay, está inscrito el Filba Internacional de Buenos Aires, que es el único festival en lengua castellana de la *Word Alliance*, aunque es un festival *local*. Véase: <https://www.golf.org/> y <https://www.wordalliance.org/our-members>

rarquías de escritores y temas y un afán más crítico –de legitimación de ciertos valores de un campo literario– que educativo o de promoción de la diversidad cultural, aunque también pueden contemplar actividades dirigidas a niños y realizadas en zonas desfavorecidas. Por último, esta clase de ferias y festivales se distingue como fuente de ideales cosmopolitas,⁹ destinados a un público principalmente culto y local que está en *sincro* con lo global.

- iii) **El tercer y último tipo correspondería con los festivales/ferias comunales.** Con este término aludo a ferias y festivales pequeños y especializados –principalmente de poesía–, cuyo formato se ha extendido enormemente en la última década, con un carácter contracultural, asociado a emprendimientos autogestivos o independientes.¹⁰ Suelen ser ferias alternativas (FLIA) o festivales especializados en géneros (poesía, fantástico, terror, etc.), con una estructura muy abierta y poco profesionalizada donde pueden concurrir otras formas de arte y artesanías locales.

En definitiva, vemos que los tres modelos están atravesados tanto por lo local como por lo transnacional, cuyas líneas de fuerza tienen distintas trayectorias: en el caso del festival/feria *global* se produce de fuera hacia adentro (el efecto de lo global en lo local es centrípeto); en el caso del modelo *local* de adentro a fuera (el efecto de lo local hacia lo global es centrífugo); y en el caso de los festivales/ferias *comunales* es autorreferencial y fractal (el efecto de lo local, en relación con lo global, es recursivo).

No obstante, hay que advertir que los estudios sobre ferias y festivales publicados hasta la fecha no han propuesto ninguna sistematización –más allá de describir su modelo de actuación económico o simbólico– para clasificarlos y se han focalizado en el área de la sociología, la antropología, la industria creativa, el análisis cuantitativo de ventas y asistencia, la experiencia de la audiencia y el impacto en los países invitados. A saber: en el estudio histórico, el volumen de negocio, el turismo, las características e impresiones de las audiencias, los flujos de capitales (trans)nacionales, etc. Esto no significa que los *estudios de feria* o los *estudios de festivales* estén exentos de un marco teórico de pensamiento, pero desde luego, ninguno propone una epistemología de rai-

⁹ Hay un cambio del internacionalismo (la competencia pura de las culturas nacionales en la escena mundial) al cosmopolitismo, entendido como un espacio global híbrido y plural, donde se conectan cuestiones globales con contextos particulares (Giorgi et al. 2011).

¹⁰ Por ejemplo, el Festival Internacional de Poesía de Rosario; PM de Chile; PoeMaRio de Colombia; Caravana de Poesía en el Perú; Poesía en tu sofá del Uruguay; Poesía en voz alta de México; el Festival de oratoria ancestral y nuevas narrativas de Ecuador, etc. Véase para el caso de los festivales de poesía Molina 2015 y Coppari y Vigna 2019.

gambre literaria, que parta de conceptos de la crítica o de la teoría para interpretar el *acontecimiento* de la feria o del festival como *forma* literaria. Porque, ¿qué es la programación de un festival/feria sino una *forma* dada a un conjunto de actividades? Los que más se acercan a ello son Stewart (2010), Giorgi (2011) y Johanson y Freeman (2012), pero de nuevo desde la teoría cultural o la sociología de la cultura.¹¹ Sin embargo, el método que presento aquí parte de una noción de programación de festival o feria no solo como praxis sino como teoría. Esto es: como la cristalización de una *política de la literatura* que refuerza la práctica social a la que se aviene la cultura literaria. O lo que es lo mismo, la dimensión colectiva de la experiencia literaria o la sociabilidad de la literatura, en dos sentidos: como hacedora de *comunidades letradas* y como potencia *performativa* en su diálogo con otras formas artísticas.

Por otro lado, tanto el festival como la feria (re)producen y ponen en circulación determinados valores simbólicos y económicos, a través una oferta literaria que funciona como texto y como discurso legitimador de una idea/ideología de la literatura. Si como afirmaba Guillroy “The selection of texts is the selection of values” (1993, 23), la selección de actividades y autores en un festival/feria es también una selección o cadena de valores, una dinámica de poderes representados en la textualidad¹² de los programas de los festivales. Y si hacemos un *close reading*¹³ –o interpretación (Frow 2010)– de estos programas en el último lustro observamos que sobresalen cuatro políticas que pueden identificarse como procedimientos de valoración de la literatura latinoamericana actual: 1) políticas (auto)legitimadoras de la cultura literaria y de su experiencia socializadora; 2) políticas bibliodiversas,¹⁴ igualitarias e inclusivas; 3) políticas performativas de

11 Por ejemplo, Stewart (2010) deja fuera en su análisis los conceptos de género, identidad o producción y circulación del texto, que para nuestro estudio son fundamentales, como veremos más adelante. Por lo que respecta a Giorgi (2011), su enfoque está orientado al análisis de fuerzas que influyen en el desarrollo del festival: organización, lugar de celebración, políticas públicas, etc.

12 Toda textualidad está formada por relaciones intertextuales –con otros festivales/ferias y agentes del campo–, por eso el análisis comparado es una fórmula ideal para dilucidar no solo características comunes o divergentes, sino patrones de valor, ya que se trata de un texto con agencia.

13 Se trata no tanto de hacer un análisis hermenéutico sino de una lectura atenta y estratégica del programa de la feria/festival como texto *significante* para la (re)producción de valores estéticos, políticos, sociales, étnicos, etc., como síntomas de las políticas que operan en un campo literario y/o en el mercado global.

14 Esta es una cuestión que suelen dejar de lado la mayoría de estudios –sociológicos– sobre los festivales, y –desde un punto de vista literario– es fundamental para ver qué géneros y subgéneros se visibilizan más.

lo literario en relación con otras artes; 4) políticas de *espectacularización* de la imagen del escritor. Estos significantes tienen un doble impacto, comercial y retórico, que da lugar a determinados imaginarios o significados discursivos¹⁵ que están mediados por dispositivos como el festival o la feria, pero que también están socialmente contruidos por las *comunidades letradas* que participan de ellos.

7 Políticas y valores de ferias y festivales

El objetivo de este apartado es analizar, tanto *de cerca* como *de lejos* –Moretti *dixit*– los distintos *regímenes de valor*¹⁶ literario que (re)producen las ferias y los festivales en la actualidad. Esto es resultado de un ejercicio de *close reading*, una hermenéutica o lectura atenta y estratégica de los programas de festivales y ferias en tanto textos *significantes* para la (re)producción de valores estéticos, políticos, sociales, étnicos, etc., síntomas de las políticas que operan en un campo literario y/o en el mercado global. En este sentido, el enfoque que aplico es materialista (Adorno; Horkheimer; Williams; Goux; Thorsby; Guillory; Herrnstein Smith),¹⁷ ya que considero que el valor es producido –y negociado histórica y socialmente– por el campo literario, los agentes del mercado y las instituciones.¹⁸ Esto significa, primero, que el valor es radicalmente contingente y, segundo, que el valor de los productos culturales, como ya indicara Valéry, es eminentemente económico en

15 Significados que son producto de la dialéctica entre acontecimiento y sentido, como diría Ricoeur. En este punto doy un paso más allá de la idea de la programación del festival como texto para atender a la doble naturaleza simbólica y material del festival como acontecimiento político y social. Es decir: pongo el foco no solo en lo *decible* sino en lo factible. Por eso no me interesa tanto la entrevista con el director/curador del festival (que es el relato de una causalidad) sino lo finalmente *hecho*, la materialidad.

16 La expresión “régimen de valor” es de Appadurai, aunque la noción de valor (utilidad, precio y valía) que utilizo remite tanto a lo económico como a lo cultural, como he mencionado más arriba. Hay que recordar aquí que Thorsby distingue seis tipos de valores culturales: estético, espiritual, social, histórico, simbólico y de autenticidad (2001, 43-4). También debemos tener presente que “Regimes of value are mechanisms that permit the construction and regulation of value-equivalence, and indeed permit cross-cultural mediation” (Frow 1995, 144).

17 En el campo crítico latinoamericanista han reflexionado sobre el valor literario: Antonio Cándido, Silviano Santiago, Cornejo Polar, George Yúdice, García Canclini, Hugo Achúgar, Jean Franco, Ricardo Piglia, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Fernández Bravo, Laera, Gallego Cuiñas, entre otros.

18 No entiendo el valor como una cualidad transhistórica y esencialista –a lo Bloom–, así como tampoco debemos confundir valor con consagración, que resulta de la disputa en el campo cultural por la jerarquización y de la relación con la tradición. Para Catelli la consagración sigue dándose en los espacios nacionales (2010, 42).

virtud de la ley de la oferta y la demanda y no de la producción de la escritura, es decir, del trabajo literario. El mercado global produce y pone a circular unos valores y no otros, por eso Damrosch (2003) define la literatura mundial desde ese paradigma, que es lo mismo que decir desde la globalización, porque en la actualidad consagra menos el campo nacional que el mercado global. De ahí que los binarismos (alta cultura/cultura de masas; evasión/subversión; centro/periferia; valor de uso/valor de cambio) se revelen fútiles y que los valores que promocionan los festivales y ferias sean fruto de un determinado *reparto de lo sensible* (Rancière 2012) que tiene variaciones temporales y geopolíticas, como veremos en los estudios de caso.¹⁹

Va de suyo que las jerarquías de valor que tienen que ver con la estética – como ya apuntara Baudrillard (1997)– se han diluido por la pérdida de hegemonía de la literatura en la cultura del espectáculo y de la legitimidad pública de la academia,²⁰ en favor del triunfo de la imagen audiovisual y del relativismo o crisis del patrón único de valoración (Grossberg 2012).²¹ Pero esto no significa que hayan desaparecido por completo las “fuerzas productivas estéticas”, como las llamaba Adorno, ni de la obra ni de sus instancias de mediación. Los festivales literarios y las ferias del libro, como *gatekeepers*, son generadores de patrones, es decir, de una *cadena de valores* disímiles. Utilizo este concepto en alusión al de “cadena de textos” de Roland Barthes para poner de relieve que el sistema de valoración también se ha expandido en: valores políticos (para las ciudades, el gobierno y las empresas), estético-ideológicos (para el campo/mercado literario), sociales (confiere una red de sociabilidad con los pares y con otros *gatekeepers*) y materiales (para la producción material: traducción, edición, etc.). A todos ellos se les *da forma* textual y social, que es lo mismo que decir legitimidad estética y comercial, en los programas de cada festival a través de distintas categorías de clasificación simbólicas²² de géneros, escritores, trabajos artísticos, proyec-

19 En este punto sigo a Tonny Bennet cuando alertó de que hablar de discurso estético obligaba a operar en el nivel de la universalidad y del absoluto. Décadas más tarde, hace una lectura sociológica de Rancière muy interesante, donde sostiene que los diferentes regímenes de arte articulan modos de producción de objetos o de la interrelación con acciones y formas de visibilidad (2010, 272).

20 La crítica literaria universitaria ha ido perdiendo espacio en la esfera pública, así como en la cultura literaria, cada vez más atravesada por las visibilidades y legibilidades que impone el mercado editorial.

21 Aunque la valoración siempre ha sido un problema de la disciplina literaria: “Moreover, literature’s disciplinary focus has typically fallen not so much on how to write valued writing as on how to value it” (Milner 1996, 6).

22 Lamont habla de dos formas de valoración relevantes: la categorización (sistemas de distinción) y la legitimación (acumulación de valor simbólico) (2012, 219).

nes visuales, talleres, *performances*, etc. ¿Qué valores sobresalen más en un festival/feria y en otro? ¿Qué posiciones toman en el mercado los festivales de literatura y las ferias del libro?

No podemos olvidar que ferias y festivales, como agentes de valoración, son competitivos: “provide a venue for the (re)nactment of institutional arrangements in a particular industry’s field and for the negotiation and affirmation of the diferente values that underpin them” (Moeran and Satransdgaard 2012, 10). Appadurai los llamó “tournaments of value” (1986, 27) porque también cristalizan modos de organizar/negociar/regular el campo y el mercado de la literatura.²³ En efecto, como recuerda Simmel, los valores no son intrínsecos a los objetos, sino que responden a una determinada evaluación o *juicio de valor*, que se ejerce desde dentro de un sistema literario y de un mercado. Así, una lectura de cerca de las actividades que presentan los programas de ferias y festivales hace visible/decible/factible (Ranciére 2009) distintas *políticas de la literatura*, cuyos valores voy a analizar desde cuatro ejes.

I Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

Lo primero que se advierte en los programas de los festivales y de las ferias de Latinoamérica y España es la persistencia de un síntoma: el festival y la feria son espacios para la reflexión pública sobre la *cuestión de la literatura*. Esta cláusula retórica y recursiva abre dos interrogantes conocidos, que vuelven a aparecer en primer plano crítico en estos contextos: qué es la literatura –cuya *performatividad* no espera respuesta clausurada– y cuál es la cuestión –pregunta o problema– de la literatura hoy (Beaumont-Bissell 2002). Lo que estos interrogantes discuten en realidad es la idea del valor-verdad del objeto literario en el presente. Desde un punto de vista político, tanto la feria como el festival actúan como catalizadores del valor social de la literatura y del notable lugar que ocupa en la cultura pública, aunque, paradójicamente, la *comunidad letrada* no deje de preguntarse por la naturaleza de su objeto, por sus problemas y sempiternas crisis, es decir, por los modos en que las escrituras del momento se sitúan en el interior o exterior de lo literario, según sea apreciado por el mercado, académico o editorial. De este modo, festival y feria actúan como mediadores del valor de uso del producto literario y de la producción cultural

²³ Esto aparece de una forma más evidente en el caso de las ferias del libro profesionales, donde se disputan espacios, derechos (de autor), se hacen alianzas estratégicas entre editores, agentes, traductores, etc., en ausencia del autor, que actúa como moneda de cambio. El festival es todo lo contrario: es la fiesta del escritor.

de la literatura. Por eso, el Estado, las fundaciones y empresas fungen de mecenaz cuando financian con capital económico estos espectáculos, en aras de la (auto)legitimación de su imagen pública y de la *cultura literaria*, razón por la cual las ferias se han *festivalizado*, es decir, se han abierto a lo público y no solo a lo profesional, en los últimos años.

No menos sintomática es la consideración académica del fenómeno del festival literario²⁴ que, para cierto sector, es un efecto negativo de la globalización neoliberal y ahonda en la crisis o destrucción de la literatura (Lurie 2004), y, para otros (Ommundsen 2009; Weber 2018) es un signo positivo de la intensificación de la experiencia literaria. Esta polarización hace que el festival se revele como símbolo de la tensión entre literatura (una actividad ligada al privilegio social) y mercado (actividad ligada a la cultura de masas); entre la figura del creador independiente (autónomo, desinteresado) y el creativo de éxito (comercial, interesado). De esta manera, en estos espacios la dicotomía se disuelve mediante la *performatividad* –o puesta en escena– de la autonomía de lo literario, puesto que tanto en festivales como en ferias asistimos a un retorno de lo romántico y lo sublime, a la utopía romántica de un mundo literario emancipado que se reivindica, paradójicamente, en un espacio comercial.²⁵ Al cabo, el principal valor de los festivales y las ferias es la promoción retórica del valor de la literatura, así como del valor del propio festival/feria, que lleva implícita una interpretación de la experiencia estética/política del festival/feria como artefacto cultural.

En segundo lugar, no hay que olvidar que ferias y festivales literarios tienen una especificidad respecto a los eventos de otras artes:²⁶ “somehow aspires to make the moment of creation and the moment of consumption coincide in time and space, thus changing the fundamental dynamics of the experience” (Ommundsen 2009, 21). En rigor, alteran la experiencia previa (individual, solitaria, reflexiva en los procesos de escritura y lectura) haciéndola social y comunitaria, en el sentido que da Esposito a la idea de comunidad, de la cual hablamos en el capítulo primero de este libro. Y es que festivales y festivales se definen por la re-entrada de la literatura en la sociedad, por la *comunización* de

24 Esto no ocurre con la feria del libro porque está más asociada al ámbito profesional que al espectáculo.

25 Es evidente que sigue existiendo un interés –autolegitimador– en la academia por defender la autonomía estética de lo literario (c.f. Casanova 2001).

26 En los festivales de cine, teatro, música, la experiencia es comunitaria, como suele ser el consumo –compartido en comunidad– de estas artes.

la experiencia²⁷ simbólica y material de lo literario como una suerte de “sociolecto residual” (Brouillette 2017, 284). En estos espacios se recrea una atmósfera intelectual que da lugar a la (re)visión continua y autolegitimadora de los significados contemporáneos y las posibilidades futuras de la literatura, bajo la premisa y aceptación de su funcionabilidad social.²⁸ Con lo cual, otro de los valores de uso para los asistentes del festival literario o de la feria del libro es el acceso a redes de sociabilidad, entendiendo esta noción desde los parámetros de Simmel (2015) y desde lo que Beech denomina un “valor de uso colectivo” (2017, 355) de la experiencia del festival o de la feria. En estos espacios emergen procesos de socialización del saber literario que influyen en la creación de nuevos contactos profesionales, pero también en la fabricación de imaginarios de lo literario. Escritores, críticos, mediadores y asistentes comparten una biosfera social, una atmósfera común que deviene en espacio crítico propio, atravesado por múltiples experiencias discursivas y emocionales. Porque el público no solo consume cultura, también participa activamente de ella: se integra como un actor más de ese *acontecimiento* literario.²⁹

En tercer y último lugar, hay que precisar que el libro es simultáneamente un objeto y un concepto. En los festivales y ferias esto se pone de manifiesto mediante la inclusión de actividades relacionadas con la profesionalización de la escritura y de los agentes de la industria del libro. Según Weber, se debe a que el festival está diseñado para potenciar las carreras creativas y atraer a profesionales del sector (2018, 164), lo que podríamos aplicar también a las ferias del libro. Cada vez más, en todos los modelos de feria/festival encontramos talleres de escritura creativa y de edición (artesanal, autoedición, encuadernación y fanzine) en vivo; así como como paneles o mesas redondas sobre industria cultural o sobre el impacto tecnológico en el sector editorial. Esto muestra, por un lado, que las vías de profesionalización del trabajo literario son fuente necesaria para la autolegitimación de la literatura; y por otro, la relevancia que van adquiriendo tanto la contingencia como modelo de producción, como los mediadores del mercado, que no solo intervienen en la circulación literaria sino en su consumo, *espectacularización* y pensamiento crítico.

²⁷ Hablo de experiencia como “pura actividad, en tanto su desempeño no depende de un producto final, sino antes aun de la presencia de los demás” (Virno 2017, 15).

²⁸ Para Brouillette la literatura ha perdido su valor de uso y en la actualidad es una mercancía con un valor de cambio precarizado (2017, 287).

²⁹ Incluso la feria o festival potencia la identificación del participante con la ciudad de celebración en aras de una ciudadanía cultural.

II Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

La mencionada vuelta a la categoría romántica de lo auténtico, propia de la metamodernidad, se cristaliza en el caso de la *cultura literaria* en la recuperación de la oralidad en espacios públicos (Ong 1982). La literatura oral da la ilusión de una reactualización de la cultura pre-moderna que conecta muy bien con los rituales que suelen repetirse en ferias y festivales: “This ‘ritual of authentication’ takes literature back to a pre-industrial era where the writer might be a comfortingly familiar, physical presence whose oral performance of the work certified it as their own creation” (Murray y Weber 2017, 68). Todo festival/feria es un hecho oral en sí mismo, donde se fomentan tanto el diálogo en directo entre los invitados como las lecturas públicas de las obras en voz alta –incluso la denominada *Talk Fiction* (Kacandes 2001)– en espacios sociales (Craig y Dubois 2010). En este sentido, el escritor, como en la tradición griega, funge de lector profesional ante un anfiteatro (ferias y festivales suelen realizarse al aire libre) para probar, como consignó Chartier (1992), que la lectura no solo está inscrita en la lectura individual del texto. La práctica pre-capitalista de la lectura pública no es solo una forma más de vindicación de la literatura como experiencia social, sino la expresión de una política de la diversidad cultural o bibliodiversidad.

En efecto, las *políticas de la literatura* que (re)presentan festivales y ferias tienen un claro impacto en la ecología literaria. Si atendemos justamente a los valores para la bibliodiversidad, observamos, a grandes rasgos, que géneros *menores* (Deleuze) como el teatro, el cuento o el ensayo apenas son transitados, a excepción de los festivales dedicados en exclusiva a estas expresiones, que suelen ser *comunales*. No obstante, encontramos que la poesía siempre está presente –son frecuentes los Slam poéticos– y ocupa una media del 10% de las programaciones,³⁰ debido al deseo de los festivales/ferias *globales* de desvincularse de lo meramente mercadotécnico, toda vez que los *locales* y *comunales* quieren dar curso a las dilatadas tradiciones poéticas nacionales a un lado y

³⁰ La poesía sigue siendo considerada como un género elitista, que atrae a poca audiencia y cuya comunidad se define a sí misma en contra del mercado. Sin embargo, el objetivo de los festivales literarios –que no están dedicados a un solo género– es la democratización de la literatura y la diversidad cultural. No obstante, la proliferación de festivales de poesía desde los años noventa en un hecho, así como podemos considerar que la poesía ha sido el género literario que mejor ha resuelto “la tensión con esas formas hegemónicas del capitalismo espectacular del presente, sobreviviendo a ellas, de una manera renovada y radical, mutante, en relación con su propia definición” (Molina 2015, 228). Esto es: la *performatividad* de lo literario, paradójicamente, se produce desde su formulación más exclusiva (y al mismo tiempo elástica), la poesía, que de esta forma actúa como una suerte de laboratorio social de la narrativa.

otro del Atlántico. Asimismo, veremos que ferias y festivales también promocionan ciertas estéticas y géneros disidentes, aunque el género estrella sigue siendo el más comercial, la novela, al albur de los escritores invitados, los libros presentados y el tema de las mesas redondas. En el último lustro ha adquirido también un protagonismo insólito la crónica –o no ficción, usando el término anglosajón–, muy ligado al periodismo y a los giros subjetivo y documental de los noventa. Así, se precipita el retorno de la primera persona, el presente y lo contingente, al mismo tiempo que se ensalza todo aquello que tenga estructura de *verdad*, lo que hace que los soportes autobiográficos se constituyan como los más significativos para el público, la industria editorial, y, por supuesto, para ferias y festivales. Porque lo que atrae a los lectores es la ilusión de lo provisorio, la crudeza y la inmediatez que ofrecen estas escrituras a través de un lenguaje que suele estar desprovisto de ornamentación –emparentado justamente con la oralidad– y que hace olvidar su impostura, es decir: la factura literaria del texto.

En relación con las políticas de inclusión literaria, hallamos en ferias y festivales pocos actos dirigidos a comunidades marginales como la LGBTIQ+, la indígena o de otras naciones iberoamericanas, aunque en los festivales globales –y comunales– sí suelen atender a la literatura cuir y las expresiones indígenas (Abya Yala, ficción wayuu, etc.). Por lo que respecta a las políticas de igualdad, hay que tener en cuenta que las nuevas condiciones materiales de producción del objeto literario han redundado en la nueva visibilidad de las escritoras mujeres, ya que al publicarse más libros también se publican a más mujeres; al tiempo que surgen más sellos, ferias y festivales con políticas feministas. De hecho, el feminismo es un aspecto esencial también de la bibliodiversidad y de la inclusión, dado que las mujeres escritoras han sido orilladas y discriminadas en la historia de la literatura y son indispensables, como el resto de actores subalternos, para un ecosistema del libro equilibrado, rico y diverso. Notamos pues que cada vez es mayor el número de escritoras invitadas a estos actos –en algunos casos, como veremos, se llega a la paridad– y se dedican mesas específicas al activismo y al feminismo, en sincronía con los movimientos de subjetividades disidentes y de lucha por los derechos de las mujeres.

III Políticas de *performatividad* de la literatura

En las últimas décadas la literatura, que siempre ha estado dentro y fuera de sí, se ha desmaterializado y expandido sobremanera fuera del formato libro en la *performance*, lo digital y las artes, hasta un punto paroxístico, como diría Espósito. A decir de Sapiro esto es consecuencia de la aplicación de las leyes capitalistas del mercado de masas y del imperialismo de la deseabilidad, al espacio

de la alta cultura (2016, 15),³¹ que ha hecho que la literatura se desliteraturice y se desindustrialice cada vez más. ¿Qué quiere decir esto? Por un lado, que la literatura genera más deseo en espacios públicos como los festivales y ferias a través de su interrelación con otras artes como la música, cine, fotografía, *performances*, etc., que atrae a un público no especializado, joven, para alejarse de su consideración elitista (Murray 2012).³² Si atendemos a las actividades de las ferias y festivales estudiados, comprobamos que lecturas poéticas y narrativas se trenzan con canciones, conciertos, danza, proyecciones, rap y arte plástico. Luego, el cine ocupa también un lugar destacado y encontramos proyección de películas, documentales sobre escritores o editoriales, talleres de narrativa cinematográfica, guion o lenguaje audiovisual, etc. Asimismo, se combina con artes plásticas que aparecen ligadas al dibujo, la imagen gráfica o la literatura ilustrada. Para finalizar, la fotografía también es común, sobre todo en *performances* poéticas.

Por otro lado, esta desdefinición es también un síntoma de la extraordinaria *performatividad* de lo literario, que no diluye el impacto de la literatura actual en el plano crítico, sino todo lo contrario: la presenta como una forma de pensamiento –más que de comunicación–, además de como una forma de sociabilidad.³³ Con lo cual, ferias y festivales proyectan la idea de una literatura en vivo, viva y expandida, confrontando la proclamación –académica– de su muerte a fines del siglo XX (Sapiro 2016, 15), como prueba de su potencia y capacidad para adaptarse a la historia. Es decir, de su radical *performatividad*.³⁴ Esta capacidad dialógica y dialéctica de mutar en nuevas materialidades no hace más que reforzar la vitalidad ontológica de la literatura y evidenciar que

31 De hecho, en el último lustro los festivales han empezado a moverse al ámbito digital por dos vías: por un lado, incorporando a blogueros e *instagramers*, retransmitiendo en *streaming* y compartiendo archivos digitales y grabaciones en sus páginas web y redes sociales; y por otro, organizando festivales literarios digitales como el Digital Writers' Festival en 2010 o el TweeterFiction Festival en 2012 (Murray y Weber 2017). Lo mismo ocurre con las ferias del libro virtuales que, después de la pandemia, se han prodigado a un lado y otro del Atlántico.

32 Ferias y festivales han ido con el tiempo orientándose a una audiencia joven y lo han hecho a través de la incorporación de otras artes, sobre todo de la música.

33 La *performatividad* de la literatura también emerge de la sociabilidad de lo literario que ponen de manifiesto los festivales, con su capacidad de crear espacios de comunicación sobre los libros, donde los lectores tienen agencia propia y un papel activo, militante y versátil. Y es que las relaciones literarias tienen una naturaleza social (como recuerdan Williams, Bennett y Frow) que se ha ido diluyendo en las últimas décadas.

34 Sigo aquí la teoría de la *performatividad* de Judith Butler, Michel Callon y Jeffrey Alexander, enfocada en el modo en que se (re)producen y se transforman las actuaciones sociales (y literarias, en nuestro caso).

la problemática es más bien de naturaleza epistémica o académica. O mejor, que una de las grandes cuestiones de la literatura en el siglo XXI sigue siendo su (des)valor de uso, político e incluso literario, que justamente los festivales y las ferias reclaman y potencian. Estos espacios actúan como “campo de validez” (Rancière 2009) para las *políticas de la literatura* que más interesa promover y que se avienen a los usos críticos más visibles o de moda: los estudios de género, de migraciones, violencias y derechos humanos; la ecocrítica, la interseccionalidad; el bilingüismo, las lenguas y culturas en contacto y la traducción; la fabricación de libros y la cultura material; y, por supuesto, el análisis literario y comparado.

De esta forma, se muestra el carácter contingente de lo literario. Por supuesto, cuando empleo el concepto de contingencia –que es una metáfora– pienso en los estudios clásicos de Hegel y Schelling, pero sobre todo me remito al valioso diálogo a tres bandas entre Butler, Laclau y Žižek en *Contingencia, hegemonía y universalidad* (2011) y al reciente *Recursivity and Contingency* (2019) de Yuk Hui. En ellos se afirma que la contingencia está más allá de la mera posibilidad o probabilidad en tanto movimiento necesario para la creatividad y productividad del acto artístico, ya que lo inesperado siempre forma parte de las expectativas que se dan dentro de un sistema. Si la contingencia del accidente era condición para la transformación estética posible, para la emergencia de lo ‘nuevo’ en la vanguardia histórica; en el siglo XXI la contingencia se ha convertido en un modo de producción, en materia prima y parte consustancial del trabajo del escritor dentro y fuera del texto, como prueban tanto el abono estético del giro subjetivo y del presentismo, como las ferias y festivales, que han hecho de ello –del trabajo en vivo– un espectáculo comercial. Entonces, el escritor se revela en la hiperconsciencia y aprovechamiento de la unidad entre lo actual y lo posible en el circuito social y cultural: “The artist is not someone who produce a work of taste, but rather someone who is capable of and responsible for creating a circuit that allows a transindividuation between the I and the we through the sensible exteriorized in the form of an artwork” (Hui 2019, 103). Esto significa igualmente que lo literario, como noción histórica y contingente, es tanto como no es. Y no me refiero a la problemática epistémica de la literatura como categoría de conocimiento, sino a su expansión ontológica en ferias y festivales, y, a la necesidad de que la crítica también se expanda, fuera de sí como su objeto.

Esta *performatividad* (material) de lo literario no ha sido tan explorada, como la de la música o el arte, hasta la llegada masiva de festivales y ferias que se caracterizan precisamente por la mencionada transdisciplinariedad o “plastificidad” (Molina 2015), por establecer correspondencias entre la obra literaria y otras prácticas artísticas. Porque también hay una pulsión de *reliteraturización* de las *otras artes* que evidencia la importancia que cobra el saussureano valor

relacional (Bourriaud 2006) en el mercado global de la cultura. Contrariamente a la idea posmoderna de una oposición entre *performance* –basada en el espacio, la teatralización y el proceso, propios de la posmodernidad– y texto narrativo –basado en la historia, la mimesis y el sentido, propios de la modernidad–, Breger (2012) sostiene que en la última década ambas se dan en analogía debido a una mutación, al *giro narrativo* de las artes y al *giro performático* de la literatura y de la figura del escritor, más allá del objeto-libro.³⁵

Toda narrativa deviene entonces en *performance* y viceversa, por lo que se impone hablar de *performances narrativas*, en general, con distintas configuraciones estéticas, según se lean desde un campo de estudio u otro, en función de los intereses del lector/espectador. Esta *nueva* circunstancia mutante y dialógica de las artes, este triunfo de lo narrativo, es lo que ponen de manifiesto – en mi opinión– los festivales literarios y las ferias del libro, desde la década de los noventa: otra nueva crisis de la representación de lo real. Esto desemboca, por un lado, en el pensamiento crítico sobre los límites de las fronteras del arte y de las subjetividades políticas, es decir, en una noción post-representacional de la cultura. Y por otro, en la (re)producción del *hacer(se) presente*, en el acto contingente de presentación, tal y como venían haciendo en el campo literario escritores que podríamos calificar de contingentes y *performáticos*: César Aira, Mario Bellatín, Mike Wilson, Dani Umpi, Rita Indiana, Camila Sosa Villada, entre otros. Estas poéticas y figuras se definen por su teatralidad, elasticidad y presentismo –*presentification*–, es decir, por la narración escénica a través del formato autoficcional o de la incorporación –en el texto y en el contexto– de otros materiales como fotografías e imágenes, donde coinciden significante y significado (Breger 2012, 29). Un archivo de ficciones que trabajan con una ideología de lo literario como festival, en varios sentidos: como fiesta o carnaval, como cultura pública, como contingencia, como literatura expandida y como “estética bastarda”, en palabras de José Amícola. La pregunta se precipita: ¿qué fue antes, el festival/feria o la literatura como festival/feria? Lo único que queda claro es que ambas se hacen *decibles* y *visibles* en el marco del espectáculo de la *cultura literaria* que promueve el mercado global.

35 Molina puntualiza que la *performatividad* de los festivales de poesía no es una “mutación” de las de los ochenta y noventa porque se superpone “a la circulación en el formato tradicional del libro, e intervienen en la escritura a partir de un ida y vuelta entre formatos” (2015, 239).

IV Políticas de *espectacularización* del escritor

La primera motivación que señala el público que asiste a un festival literario o a una feria en las encuestas es el encuentro humano, *en directo*, con el escritor. Vivimos en una sociedad signada por el culto a la celebridad³⁶ y a la vida, por lo que la figura del escritor y su “espacio biográfico” (Arfuch 2002) ocupan un lugar central en la producción, circulación y consumo de *cultura literaria*. El escritor ha pasado de ser productor del objeto literario a modo de producción o producto de sí, a tenor de un proceso de *espectacularización* (Glass 2004; Sibilia 2008 y Gallego Cuiñas 2014) y comercialización de la imagen pública cada vez más demandado por el mercado. La práctica de este ejercicio autoexpositivo muestra la supervivencia del *aura* (Didi-Huberman 2005) desplazada del libro al autor. Este simboliza en la actualidad el “aquí y ahora” de la obra de arte –burguesa– producida en un tiempo y espacio determinado, como decía Benjamin (2010), garantía de la originalidad de la labor creativa y juzgado, en un impulso neorromántico, como una suerte de genio trágico (Weiberg 1993) portador de la transcendencia estética y política del Arte.

De este modo, el escritor devine fetiche y crea un mito de sí, un relato biográfico que confiere identidad literaria como expresión anti/épica de un *auténtico* creador, cuyo paradigma mediático es Jorge Luis Borges, el escritor latinoamericano más fetichizado en la contemporaneidad. ¿Por qué digo esto? Porque Borges encarna, por una parte, el fetiche del genio, poseedor de uno de los valores con más peso en el mercado de la literatura: el valor de la influencia. Pero por otra parte también simboliza el fetiche del escritor-mercancía que estetiza su vida y se *espectaculariza* en los *mass media* (programas de televisión, jurado de premios, más conferencias, entrevistas, etc.), repitiendo biografemas meditados (la infancia, la biblioteca, la erudición, etc.) para hacer de la discusión intelectual un espectáculo de masas. Así, el Borges oral es en la actualidad uno de los escritores con más visitas en *Youtube*, aunque parezca increíble. ¿Qué busca el público de Borges en ese medio? Su *performatividad*: la lectura actuada de sus poemas, las respuestas brillantes de las entrevistas: el mito espectacular. Tanto es así que Filba Internacional de Buenos Aires organizó en 2018 una entrega del (no-concedido) Premio Nobel de Literatura a Borges, justo el año en que la academia sueca anuló la entrega del galardón por escándalos y denuncias. Con un gesto autónomo de poder autolegitimador, el Filba Internacional –basándose

³⁶ Weber distingue entre fama (cuando un escritor es conocido por sus libros) y celebridad (cuando un escritor es conocido por sí mismo) (2018, 72), pero la oposición es difícil de delimitar y poco operativa.

una idea del investigador Juan José Mendoza— crea su propio Jurado Internacional (con Fernando Savater, Alberto Manguel, Marta Sanz, Cristina Rivera Garza, Jorge Carrión o Fernanda Trías entre otros) para entregarle póstumamente a Borges el galardón negado por el centro hegemónico de consagración, haciendo de ello un espectáculo paródico y provocador.

En rigor, el espectáculo se ha convertido en la contemporaneidad en una suerte de *meta-valor* o de valor de valores, consecuencia de la coyuntura histórica posfordista en que cambiaron las condiciones de producción y se transformaron las subjetividades en función de tres valores concretos: la habilidad comunicativa, la mutabilidad, la extimidad. Debord, pues, se equivocó cuando dijo: “El espectáculo no canta a los hombres y sus armas, sino a las mercancías y sus pasiones” (1999, 66), porque aunque el espectáculo es el signo que mejor simboliza el fetichismo de la mercancía, la mejor mercancía en el siglo XXI es el hombre: su subjetividad. Ese es el gran tema y problema de la literatura desde que Ulises dejó Ítaca; solo que ahora, en una época en que “el producto es inseparable del acto de producción”, el acto invoca a la persona que lo lleva a cabo (Virno 2017, 113) para vender el espectáculo de su ser *performático*, su sabiduría y su capacidad de improvisación. *El mercador, el sabio y el guerrero* (Berardi 2007) en uno: el escritor *espectacularizado*.

A la vista de lo expuesto, podemos afirmar que los festivales y las ferias festivalizadas son el artefacto que mejor ilustra el dominio de la celebridad y el espectáculo como ideología cultural en el mercado literario. Justifica esta afirmación el relativismo valorativo sobre el texto literario que se ha impuesto en favor de la unánime valoración del autor como mercancía, hasta el punto de que el valor estético es reemplazado por el valor social. Pero ¿qué se consume cuando se consume a un escritor? Aira nos da la respuesta: “la literatura, consciente de su inutilidad, sabe que su única chance de persistir es producir placer y admiración” (2017, 55). Los festivales y ferias se organizan en torno a la idea del placer que da la “estética de la firma” (Frow 2010) y del “trabajo vivo” (Kurz 2016) del admirado escritor como valor de cambio —que además crea plusvalía—, encarnado en su *performance* corporal y discursiva con la que se identifica el espectador, movido por la deseabilidad del valor-verdad de la creación literaria. El “trabajo abstracto” —o muerto, como dice Kurz (2016)— de gasto de energía que desempeña el escritor en la obra literaria apenas genera valor económico ni plusvalor, porque el tiempo de escritura no está regulado —por el dinero— en el mercado laboral.³⁷ En cambio, la *perfor-*

37 Por un lado, es cierto que el trabajo literario, como sucede en el resto de las artes y labores creativas, es excepcional en términos económicos (Beech 2017, 55) pero solo por la dificultad de calibrar la relación entre tiempo de trabajo y valor, lo que no significa que esté al margen

mance narrativa que construye el escritor sobre sí mismo como personaje se consume al mismo nivel –o más– que el libro porque se ejecuta en vivo y porque este revela en su palabra el valor-verdad de su poética, aunque se trata de una construcción más.

Entonces, la noción de *celebridad literaria* o de *espectáculo literario* es fundamental para entender tanto las ferias como los festivales (Weber 2018, 23). Evidentemente, estos espacios fetichizan al autor y viven de su festivalización, pero también de la imagen o *performance* pública del resto de mediadores (editores, traductores, agentes) que antes estaban invisibilizados y que cada vez participan más en ferias y festivales, porque los consumidores de *cultura literaria*, como he advertido más arriba, son también, cada vez más, productores: escritores, editores, traductores, etc. Tanto en ferias/festivales globales, locales o comunales la reflexión sobre las prácticas de los oficios de la edición y la traducción son asiduas por lo que estos sectores ganan en visibilidad y en el control del significado de sus prácticas. Como los propios escritores, que en sus intervenciones trazan un marco de legibilidad para su vida y para su obra, además de la ganancia de capitales económicos, simbólicos y sociales. Si publicar implica *volverse público* (Boris Groys 2016), los festivales y las ferias no solo contribuyen a seguir en lo público, sino a la legitimación y profesionalización, ya que la participación en determinados eventos –Hay de Cartagena de Indias o FIL de Guadalajara–, incrementa las posibilidades de ser invitado a otro festival o feria: de ser más público.

Si nos detenemos ahora en nuestros casos de estudio, observamos que tanto el Hay de Cartagena de Indias como la FIL de Guadalajara, epítomes del festival/feria *global*, están muy ritualizados y asentados en la imagen del escritor célebre, del cabeza de cartel como objeto de deseo y como generador de más deseo. De este modo, opera la ideología capitalista que ha descrito el marxismo hasta la saciedad: fetichización de la mercancía y de la deseabilidad. Esto se nota también en el espacio que dedican a la biografía de los participantes, donde reseñan sus últimas obras, premios recientes, traducciones, etc. Aunque los invitados no son puros *bestsellers* sino más bien los consagrados por la academia (Coetzee, Rushdie, Junot Díaz, Vargas Llosa, Almudena Grandes), no solo por el mercado, por ese prurito de alejarse del polo comercial. No obstante, todo el peso del programa recae en el nombre de un escritor reconocido, sobre todo internacional, y de su último libro, es decir, en la actualidad y en la concepción del festival/feria como un circuito de promoción profesional de la obra. Otro rasgo característico

del comercio capitalista, sino que deviene en una forma de “explotación del infotrabajo” cada vez más extendida (Berardi 2007, 12).

de estos festivales/ferias globales es que le devuelve al escritor el papel de intelectual en el debate político-social público,³⁸ para ocupar de nuevo el lugar del valor ético y de la verdad. Los temas que más se repiten en este rubro son la política, la ciencia, la economía, la educación, el bienestar, la filosofía, el fútbol, la gastronomía, los derechos humanos, el feminismo, etc.

El Filba Internacional de Buenos Aires o la Furia del Libro de Santiago, en cambio, no se conciben solo como espacio de encuentro de celebridades que presentan su último libro, sino de escritores –mayormente– latinoamericanos y nacionales reconocidos que son presentados al mismo nivel heterárquico para participar en debates que afectan en la actualidad al campo/mercado literario latinoamericano. Este tipo de festival/feria *local* apuesta por el valor del espacio literario autóctono, regional, como se demuestra por el número de escritores/as invitados/as de América Latina (sobre todo de Cono Sur) y nacionales, así como por la mayor presencia de escritores noveles nacionales.

De otra parte, la *espectacularización* en ferias y festivales está centrada en la transmisión de “mitos y experiencias” a través de la narración oral, del encuentro directo entre el artista y su público. Aquí sobresale el uso de la entrevista como modelo vehicular de la mayor parte de actividades de los programas. No hay que olvidar que la entrevista literaria nace como género con la expansión del capitalismo industrial y la prensa en el siglo XIX, pero es la posmodernidad de los setenta –con las célebres entrevistas de Plimpton que se publicaban en *Paris Review*– cuando se convierte en la forma prevalente de *performance literaria* del escritor. Para Rodden se trata de un género literario emergente –aunque en la crítica ha tenido un estatus ambiguo y marginal– que se utiliza en el mercado literario para proyectar públicamente una determinada imagen autoral y un discurso biográfico. Un acto retórico, creativo y comercial de autoinvención y autopromoción que se sitúa entre la presentación del escritor como persona/personaje y la obra literaria (2001, 1–5), que cobra una importancia cardinal en el contexto de los festivales y ferias por su uso del directo, la espontaneidad o contingencia y la oralidad. La entrevista ofrece retrato, testimonio, anécdota y secreto, pero sobre todo ofrece más entretenimiento que pensamiento crítico, por eso en los festivales globales es más prevalente que en los locales y comunales, donde aparece bajo el rótulo, más democrático, de “diálogo” o “conversación”.

Por último, tenemos que mencionar la importancia del valor de lo nuevo y lo joven en estos espacios.³⁹ Las grandes editoriales cada vez invierten más recursos

38 El intelectual no es una ocupación ni pertenece a un grupo social particular, sino que es el que representa la verdad (Milner 1996, 183).

39 “Entiéndase, un autor joven lo es de su primera novela y aún de la siguiente, en caso de poder producirla en un lapso inferior a los dos años” (Sánchez 2010, 9).

en el *scouting* para promover a escritores jóvenes, antes que consolidar a los ya incorporados en su catálogo (Sánchez 2010, 9). Sin embargo, estos no dan el salto a los festivales hasta que no cuentan con cierto capital consagradorio o lo que es lo mismo: hasta que no son muy visibles. No existen grandes festivales iberoamericanos dedicados a escritores noveles o emergentes,⁴⁰ al contrario que en Inglaterra, Australia o Francia, donde sobresale *Les correspondances at Manosque*. En nuestros estudios de caso la apuesta por nuevos talentos es escasa porque prima la jerarquía de acumulación de capitales; aunque en los últimos años festivales como el Filba Internacional de Buenos Aires incorporan más escritores noveles, lo que evidencia que el interés por lo emergente ha ido creciendo con el tiempo, probablemente en virtud de la consolidación del festival como referente de valores literarios. Es claro entonces que los festivales y las ferias *globales* tienden mucho más – aunque también aparece a menor escala en el Festival Eñe o la ANTIFIL, que son *locales*– a la invitación de escritores conocidos, ya que sus tres pilares fundamentales son la figura del escritor, la última publicación y los temas de actualidad.

8 Las ferias del libro

Obligadas a sostener una programación cultural, las ferias del libro se parecen cada vez más a los festivales.

Hernán Vanoli

Si hacemos un breve repaso por los (*Industrial*) *Fair Studies*⁴¹ nos percatamos de que las ferias del libro han sido objeto de mucha atención crítica desde finales del siglo XX, sobre todo por parte de antropólogos, sociólogos, historiadores, economistas y traductólogos (Cendán Pazos 1987; Owen 1991; Rosson y Seringhaus 1995; Sorá 2002; Weidhass 2003; Martínez Rus 2003; Myers, Harris y Mandelbrote 2007; Moeran 2009; Sapiro 2009; Faillace 2010; Schroeder 2012; Saferstein 2012; Serry y Vincent 2013; Muniz Junior y Szpilbarg 2014; Villano Pardo 2014; Al-Aufi et al. 2017; Bosshard y García Naharro 2019).⁴² Los principales ejes de estudio son

40 Sí hay festivales de poesía joven o emergente en la Argentina (cf. Molina 2015) y en otros países latinoamericanos, así como en España.

41 En este ámbito se ha prestado sobre todo atención a las Ferias de Arte, de Moda y de Artesanía.

42 En el caso concreto del ámbito iberoamericano, tenemos los estudios de Fernando Cendán Pazos (1987), Gustavo Sorá (2002 y 2016); Ana Martínez Rus (2003), José Muniz Junior y Daniela Szpilbarg (2014); Carmen Villarino Pardo (2014, 2016 y 2018), Marco T. Bosshard y Fernando García Naharro (2019), entre otros, para las grandes ferias del libro y las profesionales

las grandes ferias internacionales o *globales*: el papel que juegan en la industria del libro, el “torneo de valores” (Moeran 2009) que se produce entre las diferentes literaturas nacionales y el tema de los países invitados de honor. De esta manera, las jerarquías de distintos capitales, económicos y simbólicos, que el mercado establece se cristalizan en la forma en que las fuerzas internacionales del libro, las grandes editoriales, ocupan el espacio de las ferias del libro (ubicación, tamaño del stand,⁴³ etc.), lo que a su vez se traduce en una imagen (de sí), empresarial y nacional, para el mundo. Podemos considerar entonces la configuración de este tipo de ferias –por ejemplo, la de Frankfurt o la FIL de Guadalajara– como una suerte de “gran librería” (Saferstein 2013, 13) mundial⁴⁴ que representa las posiciones hegemónicas de los campos nacionales en el mercado global del libro. Es decir, la mesa de novedades y los anaqueles centrales son ocupados por los grupos editoriales más poderosos, más visibles, y los que tienen peores condiciones materiales, ostentan posiciones menos visibles.

Las ferias se remontan históricamente a la época romana, aunque fue en la Edad Media cuando se hicieron muy populares como modo de comercio a larga distancia. Las ferias del libro, tal y como las conocemos hoy, empezaron a celebrarse después de la segunda guerra mundial en Alemania: la primera fue en Leipzig (1946) y después en Frankfurt (1949). La de Londres se creó en 1972 y la de Buenos Aires, la primera de Latinoamérica, en 1974, y, a partir de la década de los ochenta, cuando arranca el proceso de mundialización de la cultura, este fenómeno se expande globalmente, a la par que lo hacen los grandes conglomerados editoriales, en Francia, México, Madrid,⁴⁵ etc. (Moeran 2009, 8). Las ferias profesionales o *globales* tienen una estructura periódica (duran entre una o dos semanas) y cíclica muy clara (que también responde a una jerarquía, por supuesto): se empieza por la Feria del Libro de Londres en abril, sigue la de Frankfurt –la mayor y más importante del mundo– en octubre, y en el caso de América Latina viene luego la de Guadalajara que se celebra a fines de noviembre y principios de diciembre, la más relevante para los derechos en lengua castellana (cf. FIL Guadalajara 2016). En definitiva, podríamos definir las ferias del libro internacionales, *globales*, como espacios

(Frankfurt y la Fil de Guadalajara). Para las pequeñas contamos con las publicaciones de Ezequiel Saferstein (2012 y 2013).

43 Va de suyo que en el caso de las ferias *globales* el precio para tener un stand es muy elevado.

44 Moeran compara la feria con la ciudad: yo creo que más bien representa el mundo, y las relaciones hegemónicas –anglogermanas– que se dan en la industria del libro a escala global.

45 La Feria Internacional del Libro de carácter profesional, no abierta al público, es LIBER, que se celebra todos los años en Madrid o Barcelona, alternativamente.

Créées pour favoriser les échanges entre des éditeurs de langues et de cultures différentes, les foires du livre ne sont pas seulement des espaces physiques. Elles reproduisent les hiérarchies d'un "système culturel mondial" dont les dimensions sont à la fois politiques, culturelles et économiques, tandis que les activités qui s'y déroulent concentrent les mutations des marchés en cours (Serry y Vincent, 2013, 105).

En estas ferias participan diferentes agentes del sector editorial⁴⁶ para adquirir contenidos nuevos y hacer negocio, por lo que devienen en espacios para el intercambio comercial a gran escala, signados por la ley del "movimiento perpetuo" (Moeran 2012, 5) y las "redes de contacto" a nivel global (Weller 2008, 105). Las actividades que se programan están enfocadas a dar(se) visibilidad y a los encuentros cara a cara, debido a que el negocio editorial se basa en la sociabilidad, propia de la *cultura literaria*, aunque también encontramos expositores y presentaciones de catálogos de las novedades de las editoriales.⁴⁷ En rigor, lo que se mercantiliza es la creatividad del escritor como valor de cambio, es decir, la propiedad intelectual o el valor relacional (Bourriaud 2006) de una obra creada. Así, la editorial *produce* al escritor, la feria pone a *circular* su creación y el festival lo *legítima*. El carácter comercial y profesional de las grandes ferias hace que el epicentro de su actividad sea el objeto-libro, es decir, los derechos de autor y las traducciones (que son derechos subsidiarios), no la figura de escritor propiamente dicha, a pesar de que está cada vez más presente en las secciones públicas⁴⁸ de las ferias internacionales (FIL Guadalajara), que se comportan como festivales. En la actualidad, las ferias no son solo instancias de mediación económica, sino que también cumplen una función consagratoria –como los festivales–, orientada a la legitimación de ciertas políticas y valores, al entretenimiento y al disfrute, como una suerte de carnaval de la literatura (Thompson 2012). Sin embargo, no se estudian las programaciones culturales de las ferias –no solo las de los países invitados de honor, que son las que más interés suscitan en el campo de la crítica– que cristalizan una cadena de valores para la legitimación de determinados autores. Es cierto que el "formato del país invitado de honor [. . .] hace de la feria una especie de festival cultural ligado a la identidad propia de un país, una región cultural (por ejemplo el mundo árabe) o incluso lo que podríamos llamar una cultura nacional subestatal [. . .] como la cultura catalana" (Bosshard y García Naharro 2019, 14). Esta iniciativa comenzó en 1988 en Frankfurt y se ha expandido por otras ferias (FIL de Guadalajara) y festivales

⁴⁶ También asisten traductores, ilustradores, artistas, ilustradores, empresas de tecnología, etc.

⁴⁷ Para Moeran la presentación de los catálogos de las ferias del libro, donde se incluyen listas de libros y de editoriales, es una reminiscencia de las ferias medievales (2009, 7).

⁴⁸ Parte de las actividades profesionales están cerradas al público y otras están pensadas como "sesiones espectáculo", como las llama Sibilia (Saferstein 2013, 14).

(Filba Internacional de Buenos Aires) hasta la actualidad, prueba de la vitalidad y cardinalidad que sigue teniendo la “literatura nacional” –su uso económico y político– y su espectacularización en el mercado global (cf. Villarino Pardo 2018; Bosshard y García Naharro 2019).

Por otro lado, tenemos que mencionar el creciente fenómeno de las ferias independientes, alternativas y/o autogestivas. En el caso de las ferias *locales* nos encontramos con espacios que se auto-designan como alternativos a las grandes ferias del libro de las capitales (Buenos Aires, Santiago de Chile o Lima, por ejemplo) con el objetivo de visibilizar y legitimar proyectos profesionales emergentes, emancipados, así como *otras* modalidades de expresión editorial.⁴⁹ Están comprometidas con la regeneración cultural, dirigidas a distintas *comunidades letradas*, por lo que la espectacularización de la imagen del escritor y la celebridad es menos importante que en las grandes ferias, aunque sigue habiendo cabezas de cartel en algunos casos (ANTIFIL). Por último, tenemos las ferias *comunales*, cuyo ejemplo paradigmático es la FLIA, Feria del Libro Independiente y Alternativa (Autónoma o Autogestiva), que surge como feria propia en 2006 en Argentina⁵⁰ y se va extendiendo a varios países latinoamericanos: Colombia, México, Chile, Uruguay, Venezuela, etc. Este tipo de ferias que hemos calificado de *comunales* se celebran en lugares no-visibles, espacios comunitarios públicos o fábricas recuperadas, con un carácter resistente –en el sentido que le da Thompson (2012) apoyándose en Williams (cf. Saferstein 2012, 192)– y anacrónico, artesanal, donde se apuesta por la reactualización de la relación de las artes –preindustriales– con la comunidad, por el ser en común, festivo, colectivo y no puramente comercial, que está en la matriz de la sociedad de mercado, desde el siglo XVII. En este evento del libro alternativo participan grupos anarquistas, feministas y editores de pequeños sellos, no profesionalizados, para los que la economía es autogestionada –o una “economía de favores” como dice Thompson (2012)– y la autoridad queda suspendida en aras de una red de trabajo más horizontal (Coppari y Vigna 2019, 232), asamblearia, que muestra su tensión con el Estado. Las actividades de presentación de libros y de “edición en vivo”, muy ligadas a géneros *menores* como la poesía, se complementan con música, cultura audiovisual y venta de arte-

⁴⁹ En España no encontramos ferias de este tipo, ya que las editoriales profesionales medianas, o incluso pequeñas, se integran en las ferias del libro regulares (las de Madrid, Barcelona, etc.) y en las de provincia sin problema, debido a que sus condiciones materiales se lo permiten. Las que no lo hacen o no pueden, directamente participan de las ferias *comunales*.

⁵⁰ Esta iniciativa en realidad se remonta a 1996, cuando tuvo lugar la “Contraferia”, organizada por el grupo de poetas “Maldita Ginebra”, durante los días en que se realizaba la Feria del Libro Internacional de Buenos Aires, con un carácter a todas luces contestatario (Saferstein 2012, 183).

sanía, ropa, etc. Todo ello para la producción de visibilidad (Saferstein 2013, 15) de prácticas contraculturales que no circulan en un ámbito editorial dominado por los grandes grupos globales y por ciertos campos hegemónicos nacionales. En conclusión:

En las ferias de publicaciones las editoriales ponen a circular sus catálogos, buscando desarrollar la difusión de su actividad y promover el acceso de nuevos lectores a las escrituras que publican. Además de participar en las ferias oficiales que se llevan a cabo en distintas ciudades del país, en los últimos años los pequeños sellos vienen tomando parte en la organización de eventos de este tipo, que se vuelven posibles gracias al trabajo colectivo de editores. En estos casos las convocatorias tienen características distintivas, por la participación mayoritaria de colegas que también son responsables de emprendimientos autogestionados (Coppari y Vigna 2019, 233.)

8.1 Estudios de caso: FIL Guadalajara, FED de Buenos Aires, Furia del Libro de Santiago, FLIA de Bogotá y ANTIFIL de Lima

Este apartado tiene como objetivo pensar las prácticas que se llevan a cabo en las ferias del libro de América Latina y España desde las *políticas de la literatura* subyacentes. El método que he utilizado se aviene a lo que he denominado *crítica literaria del valor*, donde se combina el *close reading* de los programas de las ferias –que evidencia la importancia de determinados valores económicos o simbólicos– con el uso de herramientas de la sociología –análisis estadístico y gráficos– que aportan un examen cuantitativo de los datos. Esto ofrece una radiografía bastante completa de los idearios que mueven a unas ferias y a otras, así como del modo –geopolítico– en que cada una se relacionan con el mercado/campo literario. Para ello, he partido de una muestra no probabilística discrecional compuesta por ferias que se consideran representantes del panorama de la cultura literaria iberoamericana, teniendo en cuenta la diversidad en el espacio de origen y las diferentes modalidades. Las ferias seleccionadas han sido cinco: la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) de México; la Feria de Editores (FED) de Buenos Aires, Argentina; La Furia del Libro de Santiago de Chile; ANTIFIL de Lima, Perú; y la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA) de Bogotá, Colombia. Los datos que se han recogido y que dan lugar a las conclusiones que se presentan en este epígrafe se han extraído de los programas de las últimas cinco ediciones, comprendidas entre 2016 y 2020. Hay que indicar que la edición de 2020 de todas las ferias ha sido *on-line* debido a las restricciones por la pandemia de coronavirus COVID-19.

8.1.1 Ferias globales: la FIL Guadalajara

La Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) nace en 1987 por iniciativa de la Universidad de Guadalajara y se presenta en su página web como “la reunión editorial más importante de Iberoamérica y un extraordinario festival cultural”, donde se dan encuentro más de ochocientos mil asistentes con una oferta cultural que contempla alrededor de mil horas en actividades y más de dos mil casas editoriales⁵¹ de 47 países distintos. Tiene un fuerte carácter profesionalizante –para editores, agentes, traductores, etc.–, aunque se trata de una “feria para profesionales donde el público es bienvenido”, de ahí que esté muy *festivalizada*, lo que la distingue del resto de las principales grandes ferias que se realizan en el mundo.

Desde su nacimiento, la FIL se celebra a finales de noviembre y principios diciembre en la ciudad jalisciense de Guadalajara y desde 1993 cuenta con un país o región invitado de honor.⁵² Por orden cronológico los países, ciudades o regiones invitadas han sido: Colombia (1993), Nuevo México (1994), Venezuela (1995), Canadá (1996), Argentina (1997), Puerto Rico (1998), Chile (1999), España (2000), Brasil (2001), Cuba (2002), Quebec (2003), la Cultura Catalana (2004), Perú (2005), Andalucía (2006), Colombia (2007), Italia (2008), Los Ángeles (2009),

⁵¹ No obstante, no se explicitan las editoriales participantes en ninguno de los programas.

⁵² En su página web podemos leer: “Ser Invitado de Honor de la FIL significa tener acceso a una de las ventanas culturales más importantes de Iberoamérica. A través de las letras, el teatro, la música, las artes plásticas o el cine, el Invitado refuerza sus vínculos con la región y presenta a un público exigente y receptivo lo mejor de su producción actual. Las actividades estelares del Invitado de Honor se realizan en el recinto ferial, en donde se llevan a cabo los foros literarios, los encuentros comerciales de la industria editorial, y cada una de las nueve noches de la FIL se ofrece un concierto gratuito ante un promedio de cuatro mil personas. Su presencia, sin embargo, se extiende a museos, centros culturales y galerías de toda la ciudad, con lo que la celebración del libro se transforma en una fiesta que abarca múltiples espacios y atrapa a públicos de diversa composición social. En el acuerdo de participación del Invitado de Honor que se firma a nivel gubernamental se contempla el establecimiento de una delegación en la que escritores, editores, investigadores y artistas se convierten en portavoces de su cultura, en el puente que abre la puerta a un intercambio de calidad excepcional, que sienta las bases para estrechar y actualizar la relación con éste”. De esto se deduce que el país invitado de honor es el encargado de plantear el programa de actividades que lo “presentará” en la FIL, por lo que también se hace patente la necesidad de analizar qué representación de la cultura nacional hace cada invitado en cada una de las ediciones, como han hecho Gustavo Sorá, Carmen Villarino, Marco Bossard y Fernando García-Naharro entre otros.

Castilla y León (2010), Alemania (2011), Chile (2012), Israel (2013), Argentina (2014), Reino Unido (2015), América Latina (2016), Madrid (2017), Portugal (2018), India (2019), Sharjah (2020)⁵³ y Perú (2021).

Entre sus objetivos está “proporcionar a la población hispanohablante el mejor festival⁵⁴ literario en nuestro idioma, y la posibilidad de tener acceso a la feria del libro más completa y más importante de Iberoamérica”, como reza en su página web. Es importante señalar, en la línea de su carácter profesionalizante y comercial, que en el ámbito del mercado editorial el objetivo de la FIL “es ser la mejor plataforma para la circulación y movimiento del libro en español en el mundo, para permitir que se abran canales de circulación en todo el continente.”

En cuanto a su estructura, hay una serie de secciones que se repiten en las diferentes ediciones analizadas, que enumeramos a continuación:

1. País/región/ciudad, Invitado de Honor, donde se recoge las actividades organizadas por el Invitado de Honor. Se divide a su vez, en cuatro ejes:
 - Programa Literario.* Por lo general, agrupa actividades literarias (aunque algunas no literarias) que ponen el foco en la producción de la ciudad/región/país invitado y en su relación con México.
 - Espectáculos en el Foro FIL.* Aglutina espectáculos de música y danza propios de la ciudad/región/país invitado, que se combinan con espectáculos de artistas mexicanos.
 - Artes Visuales.* Exposiciones artísticas a cargo –o en relación con– de la ciudad/región/país invitado.
 - Ciclo de cine de país/región/ciudad, Invitado de Honor.* Proyecciones cinematográficas de la ciudad/región/país invitado.
2. Premios y Homenajes. Este eje concita el grueso de premios y homenajes que encontramos en la programación de la FIL. La mayor parte de los premios son convocados por instituciones/organismos externos a la FIL o bien, en colaboración con la feria. En estas categorías se aprecia no solamente una atención por parte de la FIL a la literatura sino también a la *cultura literaria*, abarcando modalidades que premian a escritores, pero también a editores, bibliotecarios, periodistas, etc.
3. FIL Literatura es el apartado más amplio del programa. Recoge actividades literarias de diferentes países, regiones y continentes, prestando una atención destacada a la producción literaria latinoamericana y europea.

⁵³ Aunque este dato lo hemos extraído de su página web, finalmente en 2020 y dado el formato virtual de la feria, la FIL no contó con ningún Invitado de Honor.

⁵⁴ Se usa ‘feria’ y ‘festival’ de manera equivalente.

4. FIL Pensamiento se orienta a la reflexión actual sobre los ámbitos social, económico, político y medioambiental.
5. ¡La FIL también es ciencia! tiene como objetivo “incorporar la ciencia dentro de la vena literaria de la feria”, aunque bien es cierto que la mayoría de las actividades que se recogen en este eje no están relacionadas con la literatura.
6. Actividades para profesionales está orientado al sector profesional del libro: editores, diseñadores, ilustradores, traductores, incidiendo en los nuevos mercados y las nuevas posibilidades de acción desde cada disciplina.
7. Eventos especiales⁵⁵ recoge actividades escénicas, performances músico-literarias, exposiciones, etc.
8. La FIL al gusto⁵⁶ es un espacio dedicado a la literatura gastronómica para promocionar y divulgar al arte culinario mediante charlas y mesas redondas.
9. FIL Joven acoge actividades literarias dirigidas a un público juvenil, combinando la participación de las grandes figuras invitadas del programa adulto – pero desde otro acercamiento– con autores de literatura juvenil.
10. FIL Niños agrupa talleres, charlas y espectáculos dirigidos a niños de 3 a 12 años.
11. Selección de presentación de libros.

En cuanto a los patrocinadores, tenemos tanto públicos (Gobierno de México, de Jalisco, de Guadalajara, CONACYT, Secretaría de Cultura, UNAM, etc.) como privados, que están categorizados en una jerarquía según la cantidad de financiación, aportada, a la manera de los clientes de las grandes empresas: “Platino” (e.g., PRISA, *El país*, W Radio), “Plus” (e.g., Tequila Herradura, Volaris, Uber, Stella Artois, MEGACABLE), “Oro” (e.g., Fondo de Cultura Económica, GRUPO MILENIO, Citibanamex, adn40, Hilton Guadalajara), “Plata” (e.g., Coca Cola, Cabify).

El precio de las entradas oscila entre \$15 y 25 pesos mexicanos –dependiendo de la edición– y con ellas se pueden asistir a presentaciones de libros, foros literarios y culturales, área de stands y FIL Niños. Quedan fuera de esta entrada algunas actividades como representaciones teatrales y conciertos musicales, como también sucede, como veremos, en el Hay Festival de Cartagena de Indias. Se aplica un descuento de \$5 a niños, personas de la tercera edad, estudiantes, maestros y miembros de la Fundación Universidad de Guadalajara. Con respecto al precio de las entradas de las ediciones de 2016, 2017 y 2018, en

⁵⁵ En las primeras ediciones analizadas, aparece comprendido dentro del primer eje: “Ciudad/país/región, Invitado de Honor”

⁵⁶ Se incluye por primera vez en el programa en 2018.

2019 se produce un aumento significativo en ambas modalidades de entrada: un 25% con respecto al precio de la entrada normal y un 33% con respecto al precio de la entrada con descuento. No tenemos en cuenta la gratuidad de entradas en la edición de 2020, ya que es consecuencia del formato virtual derivado de la situación socio-sanitaria.

En el caso de las ferias de libro, hemos de tener en cuenta también el coste de los espacios para su uso.⁵⁷ La presentación de libros en la FIL conlleva el abono de una tarifa, como en el resto de ferias comerciales, que varía dependiendo del momento en el que se efectúe la reserva. Según los datos disponibles en la web, de 2020, la tarifa por 50 minutos de uso del salón para reservas entre el 15 de enero y 22 de junio es de 260 dólares; para reservas a partir del 13 de junio, 280 dólares. Por otro lado, existe la posibilidad de contratar publicidad en la FIL, ya sea en el programa general (22000 pesos), FIL Negocios (11000 pesos) o en Mercado de Libros⁵⁸ (22000 pesos).

En cuanto al número de participantes del sector del libro, lo primero que llama la atención es que los requisitos para formar parte de la FIL no se encuentran ni en el programa ni en su página web. En las ediciones de 2016 y 2017 la única referencia que se hace a las editoriales participantes en los programas es en la presentación que hace su presidente, Raúl Padilla, donde afirma que la FIL cuenta con más de 2000 editoriales (en ambas ediciones) de 44 y 47 países respectivamente. Ya en las ediciones de 2018 y 2019 la FIL aporta en su página web un apartado titulado “La FIL en números” donde se especifican cuestiones relativas a la asistencia y la participación de editoriales, todas detalladas: 2280 editoriales (de 47 países) en 2018 y 2417 (de 48 países) en 2019. No se han encontrado datos acerca de las editoriales participantes en la edición de 2020.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

Las temáticas de la FIL, como feria del libro *global*, salvo la de 2020 por haberse realizado de forma virtual, están asociadas con la ciudad, la región o el país invitado de honor, que abarca una sección completa del programa y se di-

⁵⁷ Los precios para tener una caseta en la FIL no se encuentran publicados ni en el programa ni en la web de la FIL.

⁵⁸ El Mercado de Libros es una plataforma con la que podrás acceder, de manera directa y fácil, a las tiendas virtuales de más de 700 editoriales y a la información de más de 500 librerías de 26 países y 150 ciudades. Esta herramienta te permitirá llegar a más de cuatro millones de títulos, y estará en funcionamiento del 15 de octubre de 2020 al 15 de enero de 2021.

semina en otras secciones. En 2016 la invitada de honor es América Latina por lo que las actividades, tanto de la sección dedicada al Invitado de Honor como del resto, no tienen una temática tan homogénea, sino mucho más panorámica de los hitos identitarios de estas literaturas. A saber: la influencia de lo social (revoluciones, revueltas, procesos de paz) en la literatura, la familia como fuente de escritura, memorias y diarios; mesas redondas sobre nuevos valores literarios en América Latina, sobre Ignacio Padilla, sobre José Donoso, sobre la realidad de lo fantástico; sobre el *boom* literario o sobre exilios latinoamericanos. En 2017 la Invitada de Honor es Madrid y encontramos mesas y conversaciones sobre la historia de la ciudad; sobre Madrid como ciudad literaria; sobre Madrid y el movimiento; sobre Madrid como capital de las letras españolas; sobre la Residencia de Estudiantes; sobre el oficio de escribir; sobre novela negra; sobre autoficción; sobre las relaciones España-México, etc. En 2018 el Invitado de Honor es Portugal, con una sección específica de charlas/conversaciones sobre literatura portuguesa del siglo XX, sobre los poetas portugueses y el fado, sobre la literatura portuguesa y su pasado colonizado/descolonizado, sobre literatura portuguesa y mujeres, sobre Saramago; conferencias sobre Pessoa, sobre novela criminal, sobre la literatura portuguesa en México y América Latina. Por último, en 2019 la Invitada Especial fue la India e incluye conversaciones y mesas sobre el escritor y el mercado en India; multilingüismo y escritura en India; acerca de libros traducidos para niños; conversaciones sobre el Modernismo y acerca la influencia de Gandhi en los países de habla hispana. Los espectáculos que forman parte de las secciones Foro FIL, Artes Escénicas, Artes Visuales, Ciclo de Cine también suelen estar relacionados con el Invitado de Honor de cada edición.

En cuanto a otros temas literarios específicos que se abordan, observamos que en 2016 se pondera la relación entre literatura y dolor; los mitos sobre la ‘escritura femenina’; literatura, género y diversidad sexual; literatura erótica; novela negra (también presente en 2018). En 2017 la relación entre la literatura e internet; el lenguaje sexista. En 2019 se reflexiona sobre: la unión entre literatura y no ficción; la narración de la periferia; la relación entre literatura y sexo. En 2020 se producen conversaciones sobre el poder de contar historias, sobre la literatura como salvación, sobre la identidad, sobre la extinción y pérdida de las lenguas. Destaca en 2018 la presencia de mesas/charlas sobre géneros, algo que no se observaba en ediciones anteriores, así como la atención a literaturas regionales de España (algo que se mantendrá en ediciones posteriores). En esa edición se produce un encuentro sobre el *noir* contemporáneo; el Encuentro Internacional de Cuentistas dedicado a Arreola (actividad que también se encuentra en el programa de 2019, dedicada a Cortázar, y en el de 2020), un encuentro sobre la crónica y el Salón de Poesía (también presente en las ediciones de 2019

y 2020). En 2020 aparece también una actividad sobre el cuento mexicano, y, habría que resaltar la presencia de nuevas tecnologías en relación con lo literario. Ejemplo de esto son los Encuentros de *Booktube*, el concurso de video-reseñas o el espacio y programa dedicado al libro electrónico, que aumenta significativamente su agenda en la edición de 2019 con 21 actividades, el 5%, o actividades sobre el audiolibro.⁵⁹

Del mismo modo hay que poner de relieve que en la edición de 2020, año en el que la FIL fue galardonada junto con el Hay Festival con el Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades, se creó la sección FIL Negocios⁶⁰ con el objetivo de “propiciar más intercambios comerciales entre los participantes de la cadena productiva del libro”, ante las restricciones de movilidad y recesión económica derivadas de la covid-19. Este apartado no se incluye en el programa, pero adquiere un espacio destacado en la página web de la feria. Se estructura en cuatro secciones: Catálogo de contactos, Oferta de derechos, Diálogos de la industria (con 18 actividades) y Estadísticas y noticias.

En lo que respecta a la industria del libro y profesionalización es manifiesto el carácter profesionalizante y comercial de la feria, simbolizado en la existencia de un bloque propio que acoge actividades de este tipo bajo el rubro “Actividades para profesionales”. Aquí se abordan actividades relacionadas con la profesionalización del escritor, que rondan el 30% en las últimas 5 ediciones. Si bien se mantiene la tendencia en torno al 25% durante cuatro de las ediciones estudiadas (2016: 23%, 2018: 26%, 2019: 29%, 2020: 23%), encontramos un aumento excepcional en la celebración de actividades para profesionales en la edición de 2017 donde éstas abarcan el 42% de las actividades relacionadas con la literatura.

Asimismo, encontramos otras actividades profesionales a lo largo de las ediciones. En 2016 en el Foro Internacional de Editores y Profesionales del Libro aparecen mesas sobre el rol del agente literario hoy, sobre tradiciones, amenazas y retos en la industria editorial, sobre editoriales independientes, sobre los nuevos agentes en la industria latinoamericana, sobre tendencias editoriales en otras latitudes; talleres sobre marketing digital para editoriales y edición digital. En 2018 esta sección se centra en la edición infantil y juvenil y destacan actividades que van desde el balance entre calidad y rentabilidad de un proyecto editorial hasta la promoción lectora y la exportación de contenidos. También destaca el Encuentro de Promotores de Lectura que tiene como fin “contribuir al reconocimiento de la figura del promotor de lectura como elemento

⁵⁹ Desde 2019, Storytelling aparece como patrocinador de la FIL.

⁶⁰ <https://www.fil.com.mx/negocios/default.asp>

fundamental de enlace entre el libro y los lectores”. En 2018 este encuentro gira en torno a la promoción de la lectura y el circuito del libro. Sobresale también en esta edición la actividad en la que participa Jorge Herralde sobre el catálogo de Anagrama. O el Coloquio Internacional de Bibliotecarios, que en 2020 trata sobre las “Bibliotecas sin fronteras”, aquellas que brindan servicios a comunidades necesitadas y que dan acceso y servicios a la sociedad contemporánea. De otro lado, tenemos el Congreso Internacional de Traducción e Interpretación de San Jerónimo, que en 2019 promovió la inclusión de hablantes de lenguas minoritarias o de personas con discapacidad visual o auditiva. Incluso el Foro Internacional de Edición Universitaria y Académica; el Foro Internacional de Diseño Editorial o FIL ilustra.

En este rubro, en 2016, se presenta un interesante programa de becas para editores de países donde el español no es la lengua oficial (FIL Rights Exchanges) y se otorga el Premio Nacional de Librerías para la modernización de las librerías del país a través de la tecnología o la formación. En 2019, los temas son muy variados en todos los foros y encuentros: por ejemplo, la presencia de autores latinoamericanos en distintos mercados, la complejidad de la creación de un catálogo congruente, los cambios en la industria editorial, la esencia del proceso creativo, la gestión cultural asociativa, la participación de las mujeres en la producción cultural. También en 2019, aparece el Programa del Libro Electrónico que reúne actividades que tratan de acercar a los desarrolladores de productos con sus clientes potenciales. Destacan además dos conferencias sobre los *scouts* literarios y los agentes literarios. En 2020 hay dos actos sobre los derechos de autor y sobre la industria editorial en tiempos de pandemia.

Además de los foros y encuentros que se han mencionado, en la edición de 2017 aparece el “Programa de Madrid, Invitada de Honor, para profesionales”, con 12 actividades, que aborda desde las revistas literarias, las editoriales independientes, las librerías madrileñas y los festivales literarios hasta los nuevos mercados de la edición, la edición para la diversidad, el libro infantil o la antropología de los lectores. En 2018, esta línea continua con la realización de actividades profesionales organizadas por Portugal, el país invitado de la edición, con temas como las problemáticas de editar poesía en tierra de poetas, el valor de la lengua como un activo económico y cultural, etc. En 2019, la India también asoma en estas actividades con temas como literatura indomexicana, narrativas transmedia, un diálogo entre el arte contemporáneo y la cultura de México/India. Por último, merece la pena mencionar las que forman parte de la sección “Creación de Lectores” (sección presente en las ediciones de 2017, 2018 y 2019) entre las que se encuentran el programa de fomento a la lectura “Galas de El Placer de la Lectura”, que acerca a escritores al público para difundir el amor por los libros, y el programa “Los lectores presentan”.

Políticas de bibliodiversidad, inclusión e igualdad

La oralidad, como uno de los valores de las políticas de bibliodiversidad, está muy presente en la FIL de Guadalajara, en concreto en un 48% de las actividades literarias de las últimas cinco ediciones. En 2016 suponen un 54% del total de actividades relacionadas con la literatura, en 2017 disminuye hasta el 40%, en 2018 vuelve a aumentar hasta el 54%, alcanzando de nuevo el valor de 2016, aunque en 2019 baja hasta el 48% y en 2020 se produce la mayor bajada hasta un 39% de las actividades. Hay que consignar que las actividades más frecuentes asociadas a la oralidad literaria son las lecturas literarias seguidas, en mucho menor medida, por las representaciones teatrales o las *performances*.

En relación con los géneros *menores*, están presentes en el 10% del total de actividades de las últimas cinco ediciones. En las ediciones que van desde 2016 hasta 2019 el porcentaje del programa relacionado con la poesía, el teatro, el relato o el ensayo ronda el 10% (2016: 11%, 2017: 8%, 2018: 10%, 2019: 8%), y en 2020 el porcentaje aumenta hasta el 25%. Los géneros *menores* más transitados son la poesía, con una proyección mucho mayor que el resto, como sucede en los festivales, seguido por el teatro y por el cuento. Tanto en la poesía como en el teatro prima la puesta en escena y lo oral, es decir, el recital y la representación teatral son las expresiones más comunes. Es destacable también la realización de concursos para jóvenes creadores en las ediciones de 2017, 2018 y 2019.

La presencia de escritores noveles en las últimas cinco ediciones de FIL es del 5%. En 2016 es un 6% y en 2017 y 2018 disminuye hasta el 3%. En 2019 aumenta al 7% y alcanza su máximo en 2020 con un 12% de escritores noveles. Es claro, como veremos también en festivales, que el formato virtual ha supuesto un impulso para la inclusión de autores emergentes, escritoras y géneros *menores*. Esto es: para la bibliodiversidad.

Este gráfico ilustra las políticas de igualdad desarrolladas por la FIL y evidencia la tendencia ascendente en cuanto a participación de escritoras, como sucede en otras ferias y festivales. Si bien es cierto que esta tendencia se aprecia desde la primera edición analizada, se hace más evidente a partir de 2018 y en ediciones posteriores (2016: 35%, 2017: 36%; 2018: 41%; 2019: 46%; 2020: 48%), aunque nunca llega a alcanzar el 50%. Además, si analizamos las cinco ediciones en su conjunto la presencia de mujeres escritoras es del 40% respecto al total de escritores. En esta línea también es reseñable comparar los datos relativos a escritoras mujeres en la FIL:

A simple vista, llama la atención el aumento exponencial de escritoras noveles participantes en la edición de 2019 (21 mujeres noveles frente a 6 hombres, 78%) con respecto a ediciones anteriores, algo que está en sintonía, por un lado, con la mayor presencia de mujeres en la FIL y con la mayor presencia

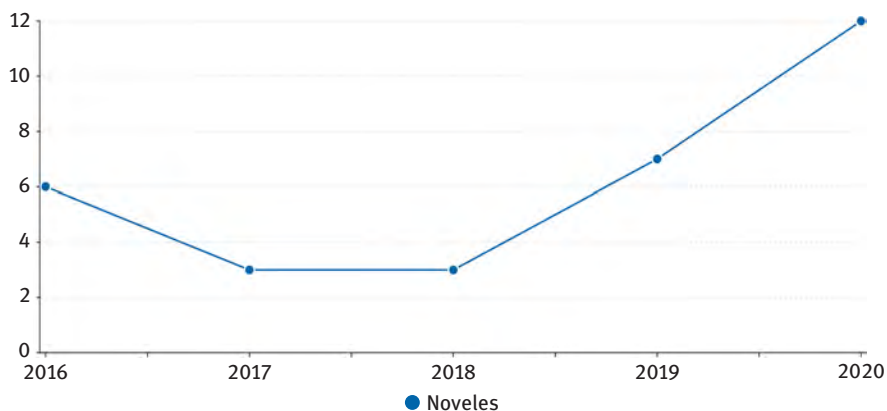


Figura 1: Presencia de escritores noveles en la FIL.

Fuente: Elaboración propia.

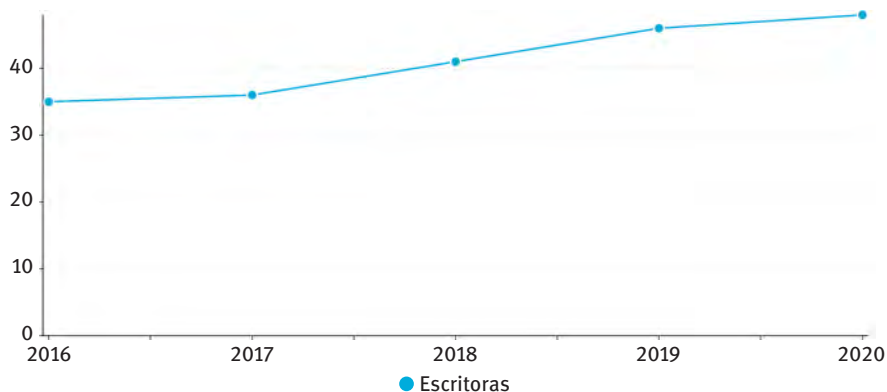


Figura 2: Presencia de escritoras en la FIL (%).

Fuente: Elaboración propia.

de escritores noveles, a medida que avanzan las ediciones (Figura 1). Asimismo, tal y como se observa en la Figura 2, hay una mayor apuesta por escritoras nacionales y latinoamericanas frente a escritoras internacionales, indistintamente de que los países/ciudades, Invitadas de Honor –y por tanto con una presencia destacada en cuanto a participantes se refiere– sean internacionales (2017: Madrid, 2018: Portugal y 2019: India). El elevado número de escritoras latinoamericanas en 2016 se debe a que América Latina era la región Invitada de Honor de esa edición. De igual modo, los picos alcanzados en 2020 en relación con escritoras mexicanas y latinoamericanas serían –en parte– consecuencia de i) no

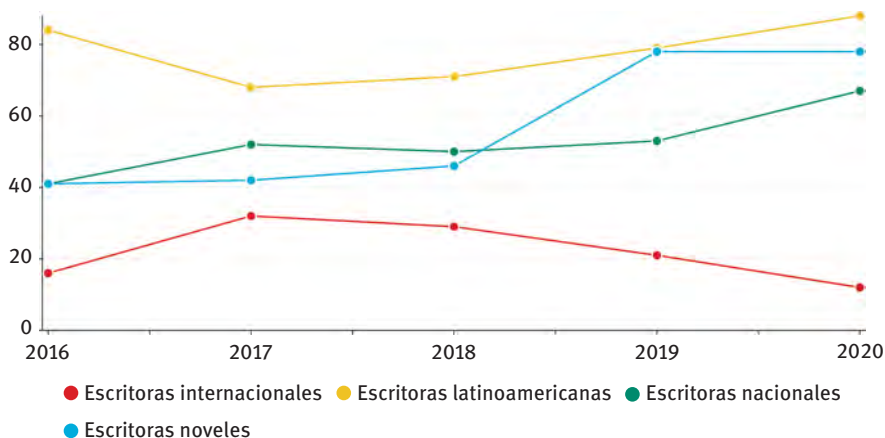


Figura 3: Presencia de escritoras en la FIL II (%).

Fuente: Elaboración propia.

contar con país/región/ciudad Invitado de Honor⁶¹ y ii) afianzar esa apuesta por lo local/regional frente a lo internacional en una edición que –según los datos de su web– ha sido capaz de llegar a más de 21 millones de personas, de 84 países. No se recoge en la gráfica la presencia de escritores n/b y trans por no ser significativa.

Las políticas de inclusión en FIL, como ocurrirá con el Hay Festival de Cartagena de Indias, son promovidas por las ferias y festivales *globales*, con actividades sobre lectura inclusiva en 2019, el acto “La lectura digital rompe barreras hacia una sociedad más inclusiva” o “Tecnología y escritura para la inclusión”. En 2020 los actos se centran en la pandemia: el efecto que la lectura tiene en los procesos cognitivos y cómo puede incidir en el bienestar emocional de los lectores. También hay que mencionar el Encuentro de Literaturas en Lenguas Originarias de América, que se celebra en las ediciones de 2017, 2018, 2019 y 2020, prueba indudable del interés que ha suscitado en los últimos años la vindicación de las literaturas indígenas, no hegemónicas, tradicionalmente invisibilizadas.

Políticas de *performatividad* de la literatura

La unión entre literatura y otras artes no es un rasgo que defina la FIL, puesto que ocupa tan sólo el 2% del total de actividades de las últimas 5 ediciones. En

⁶¹ Estaba previsto que fuese la ciudad de Sharjah.

las ediciones de 2017, 2018 y 2020 el porcentaje ronda entre el 1,5% y el 1,8%. Solo hallamos una en 2016, que no supone ni el 1%; aunque asistimos a un claro aumento en 2019 con un 4% del total. Las artes que aparecen relacionadas con la literatura son la música, de nuevo, como en el Hay Festival de Cartagena, presente en todas las ediciones, la industria textil (el bordado, por ejemplo) y la arquitectura, que adquiere gran relevancia al encontrarse en doce actos en la edición de 2019.

La inclusión de otras artes está mucho más presente de forma autónoma y ocupa el 9% del total de actividades de las últimas cinco ediciones. Así, en 2016 encontramos un 10%, en 2017 se reduce hasta el 6%, en 2018 aumenta hasta el 11%, en 2019 baja dos hasta el 9% y en 2020 alcanza su máximo con un 12%. El arte que aparece con más frecuencia es el cine –a través de proyecciones–, seguido por la música –conciertos–, exposiciones, encuentros de rap (en lenguas originarias las dos veces que se realiza esta actividad) y una intervención de arte urbano.

Políticas de espectacularización del escritor

La espectacularización del escritor se hace principalmente a través del formato horizontal de mesa redonda, que pone en diálogo a varios participantes con un moderador, en las ediciones de 2016, 2017, 2018 y 2019. En segundo lugar, están las presentaciones de libros como formato de espectacularización del escritor que responde a una jerarquía. De otra parte, es reseñable la entrega de galardones u homenajes que conforman un bloque específico en las ediciones de 2017 y 2019. En 2018 adquiere especial relevancia la entrevista/diálogo/charla y en 2020 se impone el formato conversación entre dos escritores debido a las necesidades específicas de la edición virtual. Hacer del escritor un reclamo, una “presencia destacada” es una línea constante –como en el Hay Festival de Cartagena de Indias– que se observa a través de los diferentes programas de la FIL, pero no solo por formatos más solemnes como pueden ser la conferencia magistral, el galardón u el homenaje sino también por el uso de la “charla” o el “encuentro” con adultos y jóvenes.

En todas las ediciones se aprecia tanto la importante presencia de la literatura internacional como la de la literatura latinoamericana, es decir, de autores de procedencia distinta. Así, en “literatura internacional” hallamos: literatura gallega (2016, 2017, 2018, 2019), literatura rumana (2016), literatura quebecuiana (2016, 2017, 2018, 2019, 2020), literatura española (2016), literatura noruega (2016), literatura iraquí (2017), literatura surcoreana (2017, 2019), literatura aragonesa (2018), literatura catalana (2018, 2020), literatura vasca (2018), literatura portuguesa (2019) y literatura india (2019). Esto revela el carácter de exposición y

promoción –como política educativa y política de mercado de traducción– de las literaturas mundiales. Por su parte, en el bloque de “literatura latinoamericana”⁶² se presta atención a la literatura caribeña (2016, 2020), literatura brasileña (2016, 2017, 2018, 2019); literatura chilena (2016, 2018, 2019); literatura argentina (2017), literatura centroamericana (2016, 2017, 2018, 2019, 2020), literatura venezolana (2017, 2018), literatura mexicana (2018, 2019), literatura paraguaya (2018), literatura puertorriqueña (2018), literatura costarricense (2019).

La importancia de las literaturas internacionales en la FIL también se manifiesta en el Festival de Literatura Europea que se lleva a cabo en todas las ediciones menos en 2020. Dentro del Festival de Literatura Europea destaca en 2016 el programa “Los Lectores Presentan” que nace con la intención de dar voz a los lectores y acercarlos a la literatura desde el ejercicio de la presentación de libros. Del mismo modo, son numerosos los homenajes que se realizan tanto a escritores –y agentes– internacionales como a escritores latinoamericanos consagrados: Mario Vargas Llosa (2016), Gabriel García Márquez (2017), Miguel Ángel Asturias (2017), Juan Goytisolo (2017), Carmen Balcells (2017), Sergio Pitlor (2018), Clarice Lispector (2020).

Para concluir, en este gráfico –Figura 4– vemos la tendencia *in crescendo* por parte de la FIL de contar con un mayor número de escritores/as nacionales (2016: 42%; 2017: 53%; 2018: 49%; 2019: 54%; 2020: 65%) y latinoamericanos (2016: 81%; 2017: 68%; 2018: 70%; 2019: 75%; 2020: 83%), en detrimento de la

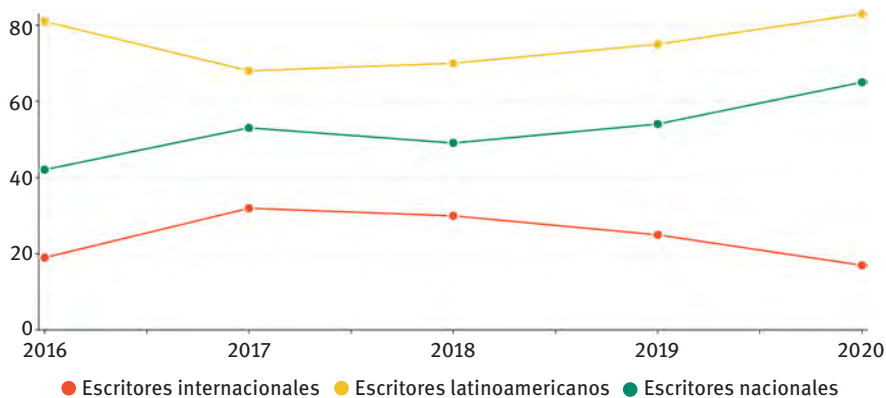


Figura 4: Procedencia de los escritores en la FIL.

Fuente: Elaboración propia.

⁶² Estas literaturas aparecen en más de una ocasión ligadas a lo contemporáneo o a la escritura de mujeres en esa lengua.

presencia de autores internacionales (2016: 19%; 2017: 32%; 2018: 30%; 2019: 25%; 2020: 17%). Sin embargo, la importancia de lo internacional se hace patente en el hecho de que la mayoría de cabezas de cartel son personalidades internacionales (e.g., Norman Manea, Paul Auster, Emmanuel Carrère, António Lobo Antunes, Orhan Pamuk, Siri Hustvedt, George Smoot, Arun Manilal Gandhi). En el cómputo global de los participantes de las últimas cinco ediciones encontramos que el 74% son latinoamericanos frente al 26% de internacionales. La importancia de la representación de lo latinoamericano y de lo nacional se ve finalmente refrendado con el 52% de participantes nacionales.

8.1.2 Ferias locales: Feria de Editores (FED), La Furia del Libro y ANTIFIL

La Feria de Editores (FED) de Buenos Aires comienza en el año 2013 en la sede de FM La Tribu con la participación de 15 pequeñas editoriales; no obstante, cada año ha ido creciendo y en 2016 se desarrolla en la galería de arte Central Newbery, a la que acudieron 80 editoriales nacionales junto a otras de Uruguay, Chile y México. En 2017, la FED se consolida al duplicar el espacio en el que se lleva a cabo y contar con la participación de más de 140 editoriales de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Ecuador, Perú, Venezuela y España. Esta edición se realiza en Santos Dumont 4040, Buenos Aires. Las ediciones de 2018 y 2019 se celebraron en el Centro Cultural Konex en Buenos Aires, en el que cada editorial poseía su propio stand. Por último, la edición de 2020 se tuvo que realizar en línea como consecuencia de las medidas sanitarias impuestas a raíz de la pandemia de la COVID-19. A pesar de estas circunstancias negativas, la feria logró aglutinar a más de 160 editoriales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay. El funcionamiento de esta edición fue, evidentemente, distinto al de las anteriores: en una sección de su página web, los organizadores habilitaron un listado con todas las editoriales participantes para que los distintos visitantes accedieran desde allí al espacio creado por cada una de estas, donde se mantuvieron charlas sobre las novedades de sus catálogos y se pudieron efectuar pedidos en directo. Cabría añadir que, en esta edición, se reunió, además de a las editoriales, a librerías y a distribuidoras.

En la FED no aparecen patrocinadores en la primera edición de nuestra muestra: 2016. A partir de 2017 se exponen en su página web tres “proyectos amigos” que actúan como patrocinadores: FM La Tribu, Solo Tempestad y Porter Talleres Gráficos. A partir de 2018 hay, además, diferentes entidades asociadas que apoyan y acompañan a los creadores de la propuesta: Elías Porter (talleres gráficos), Grupo Argenta, Fundación Bunge y Born, Sancor Seguros, CADRA, Wine is art!, Own Hotels, LITERALIA y LATFEM; y entre las que acom-

pañan: AECID, Embajada de España en la Argentina, Cooperación Española Cultura/Buenos Aires, Ambassade de France en Argentine, Institut Français Argentine, Alliance Française Argentine, Vamos Buenos Aires, FM La Tribu, Goethe Institut, Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes, Hay Festival, Impulso-Cultural y Bibliotecas Buenos Aires. Por último, en las ediciones de 2019 como en la de 2020 se añaden a los patrocinadores anteriores los siguientes, que aparecen en el Catálogo adjunto en la página: Papelera Pergamino S.A., Cita con un libro, Sheikob's Bagels. Bagels Posta, CORE y Perfit.

El número de editoriales participantes en FED aumenta a lo largo de las ediciones estudiadas, llegando a triplicarse entre 2016 y 2019: en 2016 participan 87 editoriales, 148 en 2017, 224 en 2018, 241 en 2019 y en 2020 cae hasta 152, debido probablemente a su realización en línea. En la FED no se da información sobre el pago de casetas y aunque en 2016 no se exige ningún requisito o criterio para participar, en 2017 se publica que hay que ser “una editorial pequeña” y en las 3 últimas ediciones (2018, 2019 y 2020) se señalan algunas pautas para que una editorial pueda formar parte de la feria: conformación de un catálogo, definición del catálogo con al menos tres títulos de tres autores distintos, autonomía editorial en cuanto a lo que se publica, la bibliodiversidad por fuera de las convenciones de venta, la editorial debe ser un agente cultural, practicar un diseño que sea accesible para el lector, el representante debe ser un editor (si éste no puede acudir, tendría que enviar a una persona de la editorial con un año de experiencia en ella), prioridad a ciertas temáticas: poesía, literatura nacional o extranjera (traducida o en su idioma), ensayo filosófico, antropológico, político o de ciencias sociales, periodismo, crónicas, diseño, novelas gráficas, humor gráfico, libros ilustrados, arte, música o cine, libros infantiles y teatro. Además, se impone la regla de que solo se podrán mostrar y/o exhibir libros de una editorial convocada a la FED; asimismo, si las editoriales que van a acudir se encuentran a más de trescientos km de distancia, podrán elaborar un stand colectivo (más de 3 sellos).

La Furia del libro existe en Santiago de Chile desde 2009 y nace de la necesidad de crear un espacio de reunión para las editoriales independientes que fuera más corto que la FILSA, demasiado larga según declara Galo Ghigliotto, su creador, para los que se dedican a la edición independiente y tienen que complementar su labor editorial con otros trabajos.⁶³ Desde entonces, el crecimiento ha sido exponencial: en la primera edición, se invitó a 18 editoriales,

63 <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/especial-de-entre-lineas-dedicado-a-las-letras-chilenas?fbclid=IwAR2ABX1eQGLA0atoimQRGcl4AEBa9vi-V9pwVoVFZnQ97IkIjzNryr194js>

una de las cuales había desaparecido antes de que se celebrara la feria y acudieron 200 personas; en la décima, participaron 150 editoriales y acudieron 20000 participantes. El propio Galo Ghigliotto ha sostenido en una entrevista en 2018: “Si bien la Furia del Libro es una feria, también es un festival de literatura, donde el programa cultural es fundamental” y añade “nos hemos concentrado en la producción de literatura con un enfoque muy latinoamericano; entonces tener la presencia de autores de diferentes puntos de Latinoamérica viene a consolidar la idea de la Furia como la capital de la edición independiente del continente”.⁶⁴ En La Furia del Libro no se señalan patrocinadores en ninguna de las ediciones estudiadas, aunque en la edición de 2019 la Feria se niega explícitamente a recibir dinero público en señal de protesta contra las violaciones de los Derechos Humanos que se suceden en Chile ese año.

En cuanto al precio de las casetas, solo hemos podido acceder a los datos relativos a 2017 y 2018 por lo que no conocemos si ha variado, aunque es de las pocas ferias que tiene una política de transparencia con los precios, de acceso fácil y abierto. Entonces, comprobamos que las cantidades difieren según las medidas: en 2017 un cuarto de mesón vale 25000 pesos, medio mesón 50000 y el mesón completo 100000. En la convocatoria se sugiere explícitamente que las editoriales con más de 10 títulos publicados y menos de 20 elijan el mediano y las que tengan más de 20 elijan el grande, por lo que las editoriales más grandes pagan más. En 2018, el precio aumenta un poco: el más pequeño cuesta 27000 pesos, el mediano 52000 y el grande 102000. En esta edición, a cambio de la difusión que la Municipalidad de Santiago da a la feria, se exige por cada inscripción la donación de un ejemplar para la nueva biblioteca Nicomendes Guzmán.

Por otro lado, las editoriales participantes en La Furia del Libro, como hemos apuntado, han aumentado enormemente al comienzo de la organización de la feria y después se han mantenido en los últimos años. En las ediciones de 2016 y 2017 participan 150 sellos, aunque en el segundo se señala que se realiza un cribado para no superar las 150 y 35 quedan fuera de la edición. En 2018 hay 164, de las cuales 40 son extranjeras y en 2019, se reduce el número a 136 participantes, siendo 120 chilenas y 16 extranjeras. En 2020, aunque las editoriales no pueden participar con puestos en una feria en línea, se muestran en un apartado de la página web que permite buscar sus libros editados. Por último, La Furia del Libro enuncia de forma explícita en su convocatoria que no podrán postularse

⁶⁴ <https://www.gam.cl/conocenos/somos/sala-de-prensa/prensa/autores-y-editoriales-latinoamericanos-se-toman-la/>

como participantes: sellos institucionales, autoeditores, distribuidoras y librerías. También advierte de la prohibición de la venta de libros usados o piratas.

La ANTIFIL es una feria alternativa de Lima que celebra el arte a través del acceso libre a la cultura y de la visibilización del sector cultural independiente. Busca generar un espacio plural donde la cultura se concibe como motor alternativo de nuevas formas de pensar la sociedad y de producir libros para un público que busca propuestas audaces y creativas, tal y como reza su página web. La feria comienza en 2016 ante la necesidad de espacios culturales alternativos en Lima que reúnan diferentes disciplinas como literatura, artes escénicas, audiovisuales, música, exposiciones de fotografía y artes plásticas. En los años que lleva, se ha convertido en un espacio de confluencia, donde la literatura se concibe como un elemento transformador para la sociedad, que dinamiza el diálogo entre agentes culturales y el público general.

La ANTIFIL se declara desde su nacimiento como autogestiva por lo que han organizado diferentes eventos para obtener financiación. En el 2020 la patrocinó la radio La Visión, aunque también han recaudado fondos mediante la venta de *merchandising* y con una potente campaña de *crowdfunding*. En cuanto a los participantes, ANTIFIL especifica que se busca la difusión de nuevas alternativas editoriales construidas sobre la base de la bibliodiversidad y la autogestión. No se tiene conocimiento del número de editoriales que forman parte de la feria en cada edición, ya que no se encuentran reflejadas en los programas, aunque sí se publican los precios que han de pagar los participantes. En 2017, se establecen dos precios diferentes para los stands: para los participantes de Lima 300 soles y para los de fuera y las revistas, 200. En 2018, se establecen tres cuantías diferentes: para los participantes de Lima 400 soles, para los de fuera 300 y para participantes con módulos de feria, 700. Los precios se mantienen en 2019, aunque en las bases se elimina la posibilidad de ocupar un módulo.

Para finalizar, un último comentario sobre los programas de las ferias del libro *locales*: en FED no existe un programa conjunto, sino que en la web aparecen las distintas actividades clasificadas por edición y por día, contando cada una de ellas con un cartel propio. En La Furia del Libro tampoco hay una catalogación de las actividades, sino que se presentan por días en los programas de las diferentes ediciones. En ANTIFIL la catalogación de las actividades se realiza por días y espacios (Sala ANTI y Auditorio). Destaca que en las ediciones de 2020 sí que aparece la catalogación temática tanto en La Furia del Libro como en ANTIFIL. Así, en La Furia del Libro se distingue entre actividades que pertenecen a la programación política o a la programación literaria. En ANTIFIL, por su parte, encontramos la catalogación de actividades según el arte que tratan: literatura, música, fotografía, artes plásticas, artes escénicas, audiovi-

suales y la categoría talleres. Por último, las actividades de las tres ferias *locales* estudiadas son gratuitas en todas las ediciones.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

En la FED no se especifica ninguna temática general en ninguna de las ediciones. Sin embargo, una lectura de cerca evidencia la presencia de determinados temas en charlas y talleres, organizadas por diferentes editoriales independientes. En 2016 encontramos reflexiones sobre la traducción y sobre los derechos de autor. En 2017 sobre correctores, editores y agentes literarios; sobre escritores de ensayo; sobre el policial, la ciencia ficción y el terror en la literatura argentina contemporánea. En 2018 charlas sobre literatura y deuda (acto en el que se trata la deuda como tema en la literatura “desde la historia fundacional del país, desde los feminismos, o las formas que adopta en cada momento la poesía que arrastra nombres, elementos, marcas, de referencias explícitamente políticas”); sobre historieta y novela gráfica; sobre Bogotá³⁹; charla entre una escritora y tres editoras de Argentina, Brasil y Colombia en la que se rastrea el panorama literario contemporáneo; sobre la contraconquista cultural y literatura latinoamericana; sobre la realidad y el deber en las maternidades y las paternidades; sobre aborto y poder (entre el cissexismo, la corporación médica y el heterocentrismo); sobre la angustia en la sociedad moderna; sobre kirchnerismo, macrismo y política. Destacan también los Talleres en el Río de la Plata, charla en la que se trata aquellos increíbles escritores que “dejaron una marca indeleble en varias generaciones tanto por su literatura como por su muestra del revés del oficio de escritor” y el debate sobre escritores y editoriales en crisis (mercado, políticas y contratos). En 2019 hay charlas acerca de revolución y deseo en las crónicas de Healey y Lemebel; sobre autores contemporáneos latinoamericanos; sobre los comienzos de una obra, charla en la que tres autoras se preguntan desde feminismo subalternos, populares e interseccionales cómo articular una acción frente a la crisis actual (ambiental, social y económica); sobre la relación entre humanidad y naturaleza, del ensayo literario a la historiografía; sobre el día a día de la escritura; charla sobre periferia y marginalidad a través del Movimiento de Literatura Marginal en Brasil; sobre la relación entre literatura y vida, sobre los cambios en la manera de expresarnos y de dar cuenta del mundo que proponen los feminismos. Asimismo, hallamos talleres sobre el uso de herramientas digitales en la gestión de prensa y la comunicación editorial; y sobre la relación entre editoriales y librerías. En 2020 la atención se centra en la memoria y lenguas del exilio; el cuento como campo de batalla; el lenguaje visual de la no

ficción (procesos creativos detrás de la transformación de una investigación en una biografía ilustrada); y la ciencia ficción.

En La Furia del Libro sí se establecen temáticas: en 2016 la temática de la feria es la inclusión, aunque en el programa no se observan actividades específicas sobre este asunto. Se suceden temas sobre las perspectivas de la poesía contemporánea; la edición de la historieta en Chile; sexo y censura; cooperativas editoriales (La Coop (Argentina) y Editores de La Furia (Chile)), políticas del libro y libros políticos (desafíos y proyecciones en el frente editorial); los distintos recuerdos en distintos idiomas; escritura y lectura (panorama editorial argentino y sus publicaciones), el libro como objeto de diseño. En 2017 la feria se inclina más hacia los lectores a través de la inclusión de diferentes talleres. Se organizan paneles y conversaciones con temas como: nuevas lecturas y nuevos formatos para nuevos lectores; poesía latinoamericana; nuevos mecanismos del humor; la edición independiente en ferias y bibliotecas; diseño editorial; fantasía a la chilena: mitos y leyendas locales en la construcción de una literatura fantástica contemporánea; sobre la difusión y traducción de la literatura chilena en EE.UU. Los talleres van desde la edición artesanal hasta la edición para proyectos independientes. En 2018 el lema de la feria es #LaFuriaYaViene y el enfoque es político. Destacan actividades como una lectura cruzada entre escritores chilenos y argentinos; una charla sobre el marxismo; una charla sobre la construcción de personajes femeninos en la literatura juvenil; sobre la resistencia cultural frente EE.UU.; sobre la poesía como discurso en el paisaje urbano; sobre nuevos formatos de los libros; sobre las formas de narrar; sobre la experiencia de amor odio en la edición de un libro; sobre los desafíos de la edición independiente (*cómo hacer para que las transnacionales no nos copien las ideas y los autores*); sobre el pensamiento contemporáneo; sobre la nueva literatura latinoamericana de la mano de la edición independiente; sobre cuerpos y fronteras en la poesía; sobre feminismo; sobre la elección editorial de los autores; sobre la ilustración como forma de luchar contra el sistema; sobre cómo hablar de libros en tiempos de internet; sobre traducción; sobre nuevas formas de maternidad en la literatura; sobre ferias, festivales y otras formas de circulación editorial. También hay una mesa en la que diferentes editoriales independientes presentan sus catálogos.

En 2019 no se especifica un tema concreto, pero se vincula la feria al estallido social en Chile y se ofrece como espacio de diálogo en torno a las demandas de la ciudadanía. Emergen temas como los derechos humanos; la nueva constitución y el pueblo mapuche; la violencia hacia disidencias sexuales en la revuelta de octubre; la resistencia palestina vista desde Chile; periodismo en épocas de crisis; feminismo en la poesía peruana; narrativa croata y la crisis de los Balcanes; movilización y violencia sexual; literatura y violencia; o cuerpos

en movimiento. En 2020 la programación política y social se consolida en la feria y sigue tratando cuestiones relacionadas con la situación actual del país a través de la división entre el programa político y el programa literario. Destaca la presencia de las políticas de género; la descentralización; política y medios de comunicación; Centroamérica y el Caribe escritos; la represión; nuevas escrituras hispanoamericanas; migración y literatura; la figura de la madre en la literatura de Rafaela Lahore y Romina Reyes; el arte de la protesta. Por último, es reseñable que en torno al 50% de las actividades de cada edición sean presentaciones o lanzamientos de libros.

En ANTIFIL no se especifican temas por año sino que desde 2017 se incide en una serie de ejes temáticos que atraviesan todas las ediciones: interculturalidad, género, medioambiente y gestión cultural. Además, en las dos últimas ediciones se observa una mayor preocupación por incluir un enfoque feminista en la feria. Destacan en 2016: un conversatorio sobre gestión cultural; una mesa de conmemoración a los 400 años del Inca Garcilaso; una mesa de poesía: otra sobre narrativa contemporánea; sobre escribir y publicar ciencia ficción en Perú; sobre poesía latinoamericana actual; sobre la experiencia cartonera en América Latina; sobre el arte como grito de rebeldía: rock, poesía y narrativa. En 2017 bajo el rubro “Programación multidisciplinar” destacan temas como la identidad, moda y tradición; lenguajes experimentales en la literatura latinoamericana; las batallas de la escritura (charla inaugural); poesía visual; mujeres en las artes: musa o creadora; la producción literaria en Quechua; narrativa peruana actual; horror erótico; materialismo y mística en la obra de Eielson; políticas lingüísticas en las lenguas amazónicas; acoso sexual; dramaturgas rioplatenses; literatura LGBTIQ+ para niñxs; ser escritora en Latinoamérica: oportunidades y desafíos. Sobresale la realización de talleres de creación poética; de novela negra y misterio; cómo hacer tu libro cartonero; taller de bordado desde la desestigmatización de la menstruación; encuadernación para editoriales independientes; narrativa de terror. En 2018 el enfoque se pone en la literatura amazónica; los procesos de escritura; la relación entre el Arte y la Ciencias Sociales; las posibilidades y desafíos del cuento en Perú; cómo publicar en *ebook*; la poesía rebelde y el feminismo de clase, el legado de Tom Wolfe y el periodismo literario. También se realizan talleres sobre la elaboración de fanzine; sobre cuentos para niñas de las antiprincesas, sobre cómo publicar y vender un libro; sobre Creative Commons; sobre literatura, género y disidencia. Destaca también la conversación sobre literatura con Mario Bellatín.

En 2019 los temas más visibles son el género, el testimonio y la escritura; los diálogos feministas contra los movimientos fundamentalistas; divulgación literaria en medios digitales; edición independiente en Latinoamérica; cómics hechos por mujeres; el discurso homoerótico en la literatura; la creación como

subversión; la existencia de un *boom* peruano de literatura fantástica y ciencia ficción; el panorama de la mujer en la literatura venezolana del siglo XX; y una conversación sobre los 100 años sin Blanca Varela. En 2020 los temas más importantes son: experiencias de resistencia (cartoneras, procesos creativos autónomos, etc.); el encuentro entre la literatura y el audiovisual; literatura Z en la narrativa peruana; difusión cultural; la relación entre palabra y cuerpo; la diáspora literaria. Destacan además la conversación con Alberto Fuguet y el homenaje a Mariela Dreyfus. También se incluyen numerosos talleres dedicados a las diferentes artes.

En lo referente a la industria del libro y profesionalización, se incluyen en las tres ferias consideradas *locales* a través de charlas y talleres, aunque si comparamos los porcentajes respecto al total de actividades literarias, estarían más presentes en ANTIFIL, en todas las ediciones (en las dos primeras de FED esta variable no está presente y en La Furia del Libro no lo está en las dos últimas) y por suponer entre un máximo del 17% y un mínimo del 5%. La siguiente feria en la que más aparecen este tipo de actos es La Furia del Libro, en torno al 10%. En FED, sin embargo, éstas nunca llegan a suponer ni el 5% del programa. A nivel diacrónico observamos que en ANTIFIL los porcentajes descienden anualmente ocupando un tercio menos que en la primera edición estudiada. En La Furia del Libro se mantienen en torno al 10% en las tres ediciones en las que aparece y en la FED, si bien la presencia de este tipo de eventos es escasa, desciende al igual que ANTIFIL a lo largo de los años. En cuanto a la forma en la que la industria del libro se materializa en estas ferias encontramos que en FED lo hace, sobre todo, a través de talleres de edición, llegando incluso a encontrarnos una charla que versa sobre estos. En La Furia del Libro priman las charlas sobre los talleres (que aparecen en una sola edición) y en ANTIFIL aparecen con más frecuencia, al igual que en FED, los talleres, aunque destaca el hecho de que todos ellos están relacionados con el mundo cartonero.

En las ediciones de 2016 y 2017 la FED no lleva a cabo ninguna actividad relacionada con la industria del libro. En 2018 el 3% de las actividades están relacionadas con la industria editorial: dos charlas (una sobre el mercado editorial y otra sobre los talleres literarios en el Río de la Plata) y dos talleres sobre edición. En 2019 aumenta un punto, llegando al 4%, y en 2020 se reduce a la mitad: un 2%.

En La Furia del Libro se observa una gran presencia de la industria del libro: de los participantes que no son escritores, la gran mayoría son editores. En los programas, en las presentaciones de los libros, se suele resaltar la editorial por encima del autor o de los participantes en algunas mesas redondas e, incluso, algunos libros son presentados por sus editores. Además de esto, cada año hay una serie de actividades programadas para tratar el estado del campo de edición

independiente en América Latina en general y en Chile en particular. En 2016 el 8% de las actividades están relacionadas con la industria del libro destacando las charlas en las que el sector editorial se aborda desde perspectivas muy variados: la edición de historietas, las cooperativas editoriales, los desafíos y proyecciones en el frente editorial y la escritura y la lectura en el panorama argentino. En 2017 la dedicación de actos a la industria editorial aumenta hasta el 12%: una presentación de un proyecto editorial colaborativo, 3 mesas de conversación que versan sobre edición independiente en ferias y bibliotecas, diseño editorial y técnicas de encuadernación y, por último, 2 talleres de edición para editoriales independientes, lo únicos desarrollados en las 5 ediciones analizadas. En 2018 el porcentaje de actividades relacionadas con la industria editorial cae un punto (11%) a través de charlas y mesas de conversación sobre la relación entre editor-autor, sobre formas de circulación editorial (ferias y festivales), sobre los desafíos de la edición independiente (esta vez poniendo el acento en la “copia” de ideas y autores por parte de las transnacionales), o sobre la creación de los catálogos editoriales. En las últimas dos ediciones de La Furia del Libro, 2019 y 2020, las actividades relacionadas con la industria del libro desaparecen.

En ANTIFIL el número de actividades vinculadas con la industria del libro varía considerablemente entre las ediciones estudiadas. En 2016 el 17% están relacionadas con este tema: 4 talleres sobre la fabricación de libros cartoneros y una conferencia sobre la experiencia cartonera en América Latina, una conversación sobre la industria editorial y dos charlas sobre gestión editorial. En 2017 el porcentaje baja sólo un punto, dedicándose el 16% a la industria editorial. Si bien desciende el porcentaje, aumenta considerablemente el número de talleres hasta 12. El resto de actos son un conversatorio sobre edición independiente y una charla sobre gestión cultural, mismo tema que el año anterior. En 2018 las actividades sobre el ámbito editorial se reducen al 10% con 3 talleres dirigidos a editoriales y una conferencia sobre *ebook*. En 2019 la industria del libro aparece de forma específica en dos charlas (una sobre edición independiente y otra sobre medios digitales), unida a la profesionalización del escritor en 3 talleres en los que se conjuga la confección de libros cartoneros con la escritura de poesía, suponiendo un total del 9% de los eventos dedicados a la literatura. En 2020 el porcentaje cae casi a la mitad con tan sólo el 5%, que consiste en una charla sobre difusión cultural y un taller sobre el proceso cartonero.

En relación con la profesionalización, en FED el número de actividades disminuye a lo largo de las ediciones. Si bien sorprende la presencia de un 60% de en la edición de 2016, éstas disminuyen al 12% en 2017, al 9% en 2018 y desaparecen por completo en 2019, aunque vuelven a realizarse en 2020 ocupando un 7% del programa. En La Furia destaca la ausencia total de estas actividades con la excepción de la edición de 2018, en la que se lleva a cabo un taller sobre lec-

tura y escritura creativa con 3 días de duración a la que sólo pueden asistir 10 personas previa inscripción. En ANTIFIL los actos relacionados con la profesionalización están en torno al 10% (2016: 9%, 2018: 10%, 2019: 10%) aumentando unos puntos en la edición de 2020 (14%) y situándose en niveles lejos de la media de las últimas 5 ediciones en 2017, edición donde se llega al 20%. En cuanto al formato, en FED encontramos mayoritariamente charlas y dos entrevistas. Las temáticas tratadas en las charlas son la traducción, los derechos de autor, la figura del escritor gráfico y las profesiones como editor, corrector y agente literario. En La Furia del Libro, como hemos señalado anteriormente, la única actividad que se realiza a lo largo de las 5 ediciones estudiadas es un taller de lectura y escritura. En ANTIFIL casi la totalidad las actividades dedicadas a la profesionalización del escritor son talleres: de creación poética, sobre novela negra y misterio, sobre la elaboración de cómic o fanzine, sobre ciberpoesía, sobre haiku, sobre poesía y libro cartonero, sobre textos dramáticos, etc. También se llevan a cabo algunas charlas que se enmarcan en este apartado y que versan sobre literatura y género, sobre el desafío del cuento en Perú, sobre lenguajes experimentales, etc.

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

Antes de exponer los datos específicos de cada una de las ferias cabe destacar que la oralidad, como política de bibliodiversidad, está relativamente presente en todas ellas. En la FED apenas asoma, encontrándose únicamente en una de las actividades de las 5 ediciones estudiadas, lo que supone el 1% del total: una lectura poética “Poesía pandémica” en 2020 que supone el 7% de la programación literaria de esa edición. En La Furia del Libro la oralidad se mantiene entre el 8 y el 14% en las cuatro primeras ediciones y luego disminuye hasta el 3% (la media sería entonces del 10%). En todos los casos se trata de recitales, lecturas poéticas o dramatizadas. También son reseñables los eventos que se enmarcan bajo el rubro “Lecturas furiosas”, que se realizan en las cuatro primeras ediciones estudiadas. En 2017 y 2018 consisten en lecturas de micro abierto en las que cualquier persona puede inscribirse para participar, aunque en 2019 y 2020 estas lecturas pierden este formato, conservando el mismo nombre.

En ANTIFIL encontramos una mayor variabilidad en cuanto a la presencia de la oralidad puesto que se pasa de un 24% en la primera edición hasta un 14% en la última y un 3% en la edición de 2019. En cuanto al cómputo total de las actividades de las cinco ediciones estudiadas encontramos que la oralidad está presente en un 12% de las mismas. La mayoría de los actos están enfocados a la poesía: recitales, videopoemas y *performances*.

La presencia de géneros *menores* es mucho mayor en ANTIFIL que en el resto de ferias locales estudiadas. Le siguen La Furia del Libro y la FED, donde los géneros *menores* son escasos. Tanto en ANTIFIL como en La Furia del Libro la poesía es el género *menor* predominante, seguido del teatro. En FED, las 4 actividades que se realizan se reparten a partes iguales entre la poesía y el ensayo, suponiendo el 7% del total de eventos de las últimas cinco ediciones. En La Furia del Libro los géneros menos comerciales están presentes en el 15% del total de las últimas cinco ediciones y en ANTIFIL en el 44% de la programación media de los años estudiados. Merece la pena precisar que en 2016 encontramos 20 actividades, todas sobre poesía excepto una, sobre teatro: un 43%. En 2017 desciende a un 33%, en 2018 se eleva a 49%, en 2019 tenemos un 33% y en 2020 un 65%. En la mayoría de ediciones dos tercios de los actos están dedicados a la poesía y el resto a teatro.

El valor de la participación de escritores noveles en las ferias locales estudiadas no destaca especialmente, por lo que se infiere que predomina la invitación de escritores con cierta trayectoria literaria. En FED observamos que en las dos primeras ediciones (2016 y 2017) no hay ningún escritor novel invitado. En 2018 sólo hay una autora novel invitada, lo que supone un 0,5% de los escritores invitados. En 2019, el número de autores noveles aumenta, aunque su participación sigue siendo baja al significar únicamente el 1% del total de participantes. En 2020 el número vuelve a bajar, volviendo a encontrar un único escritor novel, lo que supone el 0,6% del total de participantes. Así, el número de escritores noveles que han participado a lo largo de las cinco ediciones es de 5, lo que supone un 5% del total de escritores invitados.

En La Furia del Libro los porcentajes son algo superiores: son 13 los escritores noveles invitados a lo largo de las cinco ediciones, un 5% del total de escritores invitados, de los cuales, como es previsible, 12 son chilenos. Si bien en las dos primeras ediciones se observa una tendencia al alza (un 7% de noveles en 2016 y un 10% en 2017), en las tres últimas ediciones las cifras disminuyen considerablemente (un 2% de noveles en 2018, un 5% en 2019 y un 4% en 2020). En ANTIFIL, por el contrario, existe una tendencia al alza en la participación de escritores noveles: se pasa de un solo autor en 2016 a 12 en 2020. En datos: en 2016 es de un 2%; en 2017 también un 2%; en 2018, un 4%; en 2019, 8%; y, en 2020, un 16%. En este sentido, es destacable que en 2018 se dedica un evento exclusivo para la conversación entre novísimos poetas. Es la única actividad que se dedica concretamente a los autores noveles en todas las ediciones de la feria hasta el momento.

Este gráfico refleja las políticas de igualdad de las tres ferias. En la FED la participación de mujeres escritoras ha variado notablemente a lo largo de las últimas 5 ediciones, logrando alcanzar el 50% en el cómputo total de las cinco

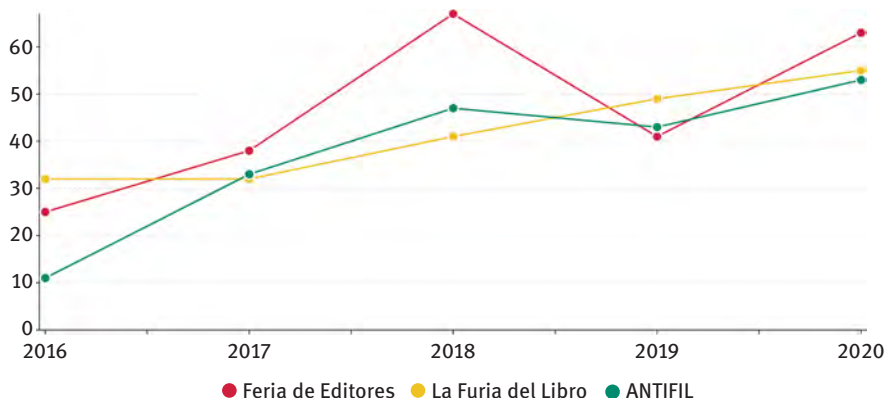


Figura 5: Escritoras participantes (%).

Fuente: Elaboración propia.

ediciones estudiadas. En la Figura 5 se observa un porcentaje muy bajo de escritoras en la edición de 2016, con tan sólo un 25% de mujeres participantes. En las dos ediciones siguientes se produce un aumento notable, de un 38% en 2017 se pasa a un 67% en 2018. En 2019 hay un descenso de más de 20 puntos, con un 41% de escritoras mujeres. Finalmente, en la última edición, se alcanza el máximo: un 63% de mujeres escritoras en 2020. Destaca además la participación de una persona no binaria en 2018 (que supone el 5% de los participantes), la de una mujer transexual en 2019 (que supone el 4% de los participantes) y la de una persona no binaria en 2020 (que supone un 3% de los participantes).

En La Furia del Libro existe una evolución notable y sostenida a lo largo de las ediciones analizadas: en 2016 el 32% de los escritores participantes son mujeres, porcentaje que se mantiene en 2017. En 2018, la presencia de escritoras mujeres aumenta hasta alcanzar el 41%, porcentaje que inicia la tendencia al alza que se verá en las próximas ediciones. En 2019 la participación de mujeres escritoras aumenta al 49% y en 2020 supera la barrera del 50%, suponiendo la presencia de mujeres escritoras un 55%. Por tanto, pasamos de un 32% el primer año a un 55% en el último. En total, de los 259 escritores que participan en las ediciones estudiadas, 112 son mujeres, es decir, un 43%. En cuanto a géneros no binarios, no hay participantes que se definan a sí mismos como tal y en el caso de las personas trans o travestis, únicamente hay una escritora en 2019 que participa además en una conferencia destinada a la violencia contra las disidencias sexuales en la revuelta de octubre, donde intervienen otros escritores y activistas.

En ANTIFIL la participación de escritoras en términos generales es ligeramente menor al 40%, puesto que de los 309 escritores que participan en las ediciones estudiadas, solo 119 son mujeres. En 2016 únicamente el 11% de los escritores participantes son mujeres. En 2017 el porcentaje se triplica, con un 33% de mujeres escritoras en la edición. En 2018 el aumento vuelve a ser notable y las escritoras participantes suponen ya el 47% de los escritores invitados. En 2019 el porcentaje disminuye de forma apenas imperceptible al 43% y 2020 se erige como la edición más igualitaria con un 53% de escritoras mujeres en el programa. La evolución, al igual que sucede en La Furia del Libro es notable y se mantiene la tendencia al alza a lo largo de las ediciones estudiadas. En cuanto a escritorsxs trans, travestis o no binaries, no aparecen en ninguna de las ediciones de las realizadas hasta la fecha en la ANTIFIL.

Políticas de *performatividad* de la literatura

Tal y como se observa en los datos que se exponen a continuación, la unión entre literatura y otras artes está presente de forma similar en La Furia del Libro y en ANTIFIL, donde los porcentajes totales rondan el 10% en el total de las 5 ediciones. Por su parte, FED se aleja de esta tendencia y esta unión sólo se da en el 4% del total de las actividades de las ediciones estudiadas.

La *performatividad* de la literatura hacia otras artes no está apenas presente en la FED. Encontramos únicamente 3 actividades, lo que supone un 4% del total de las últimas cinco ediciones. En 2016, pese a que supone un 17% del total de actividades literarias, encontramos una única actividad en la que la literatura se asocia con otras artes, en este caso a través de una charla sobre música y libros. En las tres ediciones siguientes (2017, 2018 y 2019) no hay ninguna actividad que se encuadre en este apartado. Por último, en 2020, encontramos 2 charlas: una en la que se une el lenguaje visual con la no ficción y otra sobre escrituras híbridas que vinculan la literatura con otras artes, lo que significa un 14% del total.

En La Furia del Libro se observa la unión entre literatura y otras artes en el 12% del total de actividades de las cinco ediciones estudiadas. En 2016 el 8%, en 2017 cae al 2%, incluido el homenaje al poeta Ronald Kay con la proyección de un cortometraje. En 2018 se produce un notable aumento al 12%, primando las artes plásticas, seguidas por la música y el cine. En 2019 llega al 22%, destacando la música y la ilustración, así como algunas charlas que tratan el arte en general en relación con lo literario. En 2020 se vuelve a las cifras de 2018, con un 12%, principalmente arte gráfico. En ANTIFIL el 11% del total de eventos de las últimas ediciones relacionan literatura y otras artes. En 2016 tenemos el porcentaje más alto, el 22%, sobre todo en relación con la poesía, el cine y

la música. En 2017 el número se reduce al 5% y la oferta es muy ecléctica, aunque destaca el conversatorio sobre mujeres en las artes. En 2018 el número aumenta al 10%, con *performance*, fotografía y cine. En 2019 el porcentaje se reduce un punto (9%) y se muestra una proyección de videopoesía, la presentación de un libro artístico cartonero o una conferencia sobre fanzine e ilustraciones. En 2020 el porcentaje aumenta hasta el 14% y el planteamiento es muy similar al de ediciones anteriores.

Si reparamos ahora en el lugar que ocupan otras artes de forma autónoma en los eventos de las tres ferias locales analizadas, dista de ser similar. En FED son inexistentes, en La Furia del Libro suponen el 5% y en ANTIFIL copan casi la mitad de las actividades. Los datos específicos son los siguientes: en FED no aparecen otras artes de forma autónoma. En La Furia del Libro solo está presente en el 5% del total de ediciones. Así, en 2016 el 6% está dedicado a otras la música, las artes plásticas y el audiovisual. En 2017 el porcentaje se mantiene y las artes que se tratan son la ilustración y cine (proyección de un documental). En 2018 y 2019 el porcentaje se reduce al 4% y en 2020 aumenta hasta el 7% e incluso una actuación musical protagoniza el acto de apertura de la edición.

En ANTIFIL el 42% del total de actividades de las 5 ediciones estudiadas están dedicadas a otras artes. En 2016 se trata del 59% del total y domina la música por el encima del resto, seguida por el audiovisual. En 2017 el porcentaje disminuye al 29% y son más variadas primando, por orden, el audiovisual, la música, las artes plásticas, la danza y la arquitectura. En 2018 el número de actividades sigue bajando, dedicándose el 31% de las actividades a otras artes. En esta edición la mayoría están dedicadas a lo audiovisual, contando con un programa de proyección de cortometrajes y documentales. El resto están dedicadas a la danza. En 2019 la tendencia a la baja continúa y se sitúa en un 25%. Lo audiovisual sigue siendo predominante, seguido de la música y la danza. En 2020 las otras artes vuelven a cobrar fuerza, ocupando un 50% del programa de la edición, y las actividades ya no sólo consisten en muestras o proyecciones, sino que se ofrecen talleres y conferencias en las que se abordan otras artes de forma autónoma. De nuevo, descuellos la música seguida de lo audiovisual, la fotografía y las artes plásticas.

Políticas de espectacularización del escritor

En la FED el formato charla es el predilecto, alcanzando porcentajes cercanos al 100% en las tres últimas ediciones estudiadas. En la edición de 2016, aunque predomina también el formato charla se da espacio a la entrevista. La edición

de 2017 es la excepción puesto que el formato mayoritario es la firma de libros, seguido del formato charla y de la entrevista.

Cabe destacar que en La Furia del Libro son las editoriales participantes las que proponen las actividades de la feria por lo que no son los organizadores los encargados de elegir a los escritores participantes, salvo en los recitales de poesía que organiza la propia feria y las firmas de libros, que se introducen en la edición de 2018. Sin embargo, es reseñable que incluso en las presentaciones de libros el foco se pone en la editorial, más que en el autor, e incluso, en algunos casos, en los propios editores, traductores e incluso académicos (dando lugar a presentaciones a modo de mesa redonda). Dicho esto, encontramos actividades organizadas por los organizadores de la Furia en la que sí participan los escritores más conocidos y donde se aprecia el mecanismo de espectacularización del escritor. El formato predominante en las ediciones de 2016 y 2017 son las llamadas “Mesas de conversación” en las que escritores se reúnen para conversar sobre un tema ya programado. En 2018 se establecen como formato mayoritario los diálogos latinoamericanos que sustituyen a las mesas de conversación pero que funcionan de forma muy similar: escritores que hablan sobre temas pactados. Desde 2017 hasta 2020 se repiten las lecturas de autores invitados (la mayoría cabezas de cartel o escritores reconocidos). En 2018, se incluye el formato entrevista y se extenderá su uso hasta la última edición. En la edición de 2019 La Furia del Libro pone el foco en lo político y lo social por lo que la espectacularización del escritor es anecdótica. En 2020, ya en su versión en línea, se recuperan las “reuniones” de escritores bajo el rubro conversatorios.

En ANTIFIL las actividades que contribuyen de forma explícita a la espectacularización del escritor son los recitales de poesía, una de las pocas actividades en las que se especifica quiénes son los participantes. A este formato, que se mantiene en todas las ediciones, se le añade en la edición de 2020 una serie de entrevistas a modo de conversaciones con escritores reconocidos (Mario Bellatín, Claudia Salazar o Alberto Fuguet).

En cuanto a la procedencia de los escritores participantes en las ferias estudiadas, se impone la participación de escritores locales.

En FED predominan los escritores locales, siendo el 100% en la edición de 2016, el 86% en las ediciones de 2017 y 2018, el 73% en la de 2019 y el 83% en la de 2020. En cuanto a la procedencia de los no locales, destaca la participación de únicamente 2 escritores internacionales (no latinoamericanos): uno en la edición de 2017 y otro en la de 2018, lo que supone el 5% del total de escritores participantes en las dos ediciones. El resto de participantes proceden de otros países de América Latina.

En La Furia del Libro la gran mayoría de escritores en todas las ediciones son locales, aunque también hay presencia de latinoamericanos, mientras los in-

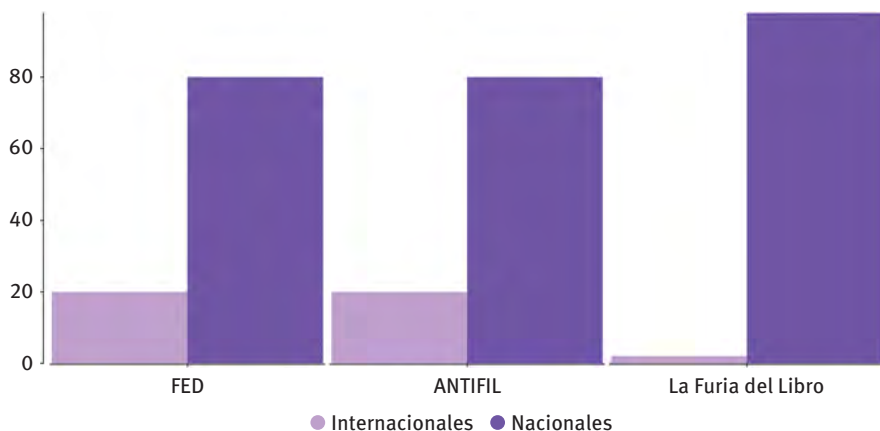


Figura 6: Procedencia de los escritores de las ferias locales.

Fuente: Elaboración propia.

ternacionales son prácticamente anecdóticos: un 2% del total. En cambio, el de escritores y escritoras nacionales supone siempre alrededor del 70% de la feria, dejando una cuota en torno al 20–30% para escritores latinoamericanos no chilenos o chilenas (en el caso de las escritoras es siempre un poco superior en comparación con los escritores). Por su parte, en ANTIFIL la participación de escritores y escritoras internacionales en la feria es también mínima. La gran mayoría de escritores son latinoamericanos y muchos de ellos locales, es decir, peruanos. Después de la primera edición, en la que el porcentaje de peruanos es bastante alto, en las ediciones posteriores, se mantiene siempre en torno al 70% aunque en el 2020 es visiblemente más bajo que en las anteriores.

8.1.3 Ferias comunales: la FLIA de Bogotá

La FLIA de Bogotá⁶⁵ se describe en su perfil de Facebook como “una feria alternativa, libre, espontánea, abierta y sin curadoría, una iniciativa que reúne a artistas y escritores de todos los caminos que se reúnen para crear un espacio cultural y alternativo abierto para todos. Tiene sus raíces en Buenos Aires, Argentina, en donde nace la primera FLIA. De allí la idea se ha venido propa-

⁶⁵ El análisis de todas las ferias que se recogen en este estudio abarca las ediciones llevadas a cabo en los últimos 5 años (2016–2020). Sin embargo, en la FLIA de Bogotá nos hemos ceñido a la 7ª, la 8ª y la 10ª edición porque, pese a que la 9ª edición (2019) se encuadra en nuestro marco temporal de análisis, no hay datos disponibles sobre la misma.

gando por el resto del cono sur, dando ejemplo de autogestión cultural a todos los artistas independientes”.

Tiene su origen como movimiento internacional en Buenos Aires en el año 2006. Se celebra dos o tres veces al año y se ha ido extendiendo por otras ciudades de Argentina y otros países de Latinoamérica. La FLIA Bogotá se inspira en esta iniciativa y conforma un colectivo de artistas, escritores, artesanxs, diseñadorxs gráficos, músicxs, realizadores audiovisuales, editorxs independientes, estudiantes, profesorxs y egresados de universidades públicas, privadas y de otros sectores de la sociedad. En 2019, la FLIA Bogotá había celebrado ya 10 ediciones, pero no necesariamente una por año. Empieza en 2011 con una edición, en 2012 se celebran dos (primavera y otoño), una (por año) en 2013, 2014 y 2015, dos de nuevo en 2016 (verano y otoño), una en 2018 y una en 2019. Las reuniones de organización son horizontales y abiertas para todos los públicos y se hacen normalmente los sábados cada 8 o 15 días.

En su perfil de Facebook –no tienen página web– comparten también en abierto lo que ellos han denominado una MEMOFLIA, una especie de memoria de la feria desde los inicios en la que se incluye muchísima información tanto sobre la feria en general, como del proceso de organización de cada edición. Ahí hallamos el concepto de feria que los define: un “grupo de amigos” que crece y que deciden hacer, solo con sus recursos, un evento cultural para todos y que surge de la idea de un estudiante bogotano de cine que vuelve de un viaje a Argentina, de donde es la idea original de la FLIA.

En cuanto a la gestión de los espacios, se especifica que el objetivo es buscar un acuerdo no monetario con algún espacio amigo o ubicar algún lugar en la calle que pueda servir de escenario, teniendo en cuenta que tiene que haber espacio para bandas, proyecciones, *performances* y puesteros, ya que las ferias y los festivales *comunales* son más eclécticos y reúnen diferentes manifestaciones alternativas, artísticas y artesanales. De este modo, en 2011 se llevó a cabo en una casa autogestionada, en 2012 en la Universidad Nacional de Colombia, en ediciones posteriores en el centro cultural La Redada, en 2013 en la Biblioteca Comunitaria del Barrio la Perseverancia (barrio popular), en 2014 en la calle alrededor de una tienda de diseño, etc.

El acceso a la página de Facebook también es “comunitario”, es decir, que los participantes en las reuniones organizativas cuentan con el usuario y la contraseña para poder utilizar la cuenta en la difusión de actividades, etc. En cuanto a las tareas, se reparten entre los voluntarios que quieran hacerse cargo de ellas y se definen de forma precisa: desde barrer, hacer carteles, guardar el puesto de FLIA BOGOTÁ, organizar los espacios, encargarse de la tesorería, de la impresión, de los materiales de sonido, registro fotográfico de la feria, hasta “jugar con los niños y ser amable con los visitantes de la feria”.

No existe un programa conjunto sino que las actividades se publican dispersas en uno o varios carteles en los que sólo se menciona el nombre del acto y la fecha y hora de realización. Tampoco se hace referencia alguna en los programas a las editoriales participantes. Esto se debe al carácter abierto de la feria, puesto que pueden participar literalmente “hasta los que lleguen en el último momento”, lo que sin duda dificulta el control del número de editoriales participantes.

Toda la producción de la feria es autogestionada, sin patrocinio alguno y totalmente gratuita. Para financiarse suelen hacer fiestas o eventos previos para recaudar fondos, reunidos en la caja FLIA BOGOTÁ, que se utiliza para cubrir los gastos del festival. No obstante, se permite a aquellos que imparten los talleres establecer un precio, aunque como hemos podido observar en los programas, la mayoría son gratuitos. En cuanto a los requisitos para formar parte de la feria, la participación no tiene costes y la “solicitud” es abierta, por inscripción a través de un formulario de Google. Aún así se expresa en los canales informativos de la FLIA que no es estrictamente necesario seguir este proceso de inscripción para participar en la feria, sino que pueden hacerlo a través de otras vías: correo electrónico, mensajes por redes sociales e incluso sumándose de forma presencial a las reuniones.

En definitiva, la intención de la FLIA BOGOTÁ también es convertirse en una productora editorial. Con este horizonte se lanzó el primer FANZINE FLIA BOGOTÁ en 2015,⁶⁶ cuyo editorial fue escrito de manera colectiva. Porque para la feria el aspecto sociopolítico es fundamental, ya que la comunidad se considera una forma de organización social alternativa al Estado y a la empresa privada; así como el aspecto filosófico, que alude a la liberación de las coacciones que se imponen normalmente en la vida en sociedad.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

Al no tener curaduría y ser una feria totalmente abierta, la FLIA acepta todas las propuestas de participación, lo que redundaba en la inexistencia de una línea temática. En la primera edición de 2016 (7ª edición) destacan la charla “Bogotá subterránea: La literatura en las novelas de Mario Mendoza” y el taller de encuadernación. En la segunda edición de 2016 (8ª edición) sólo hay cuatro actividades dedicadas a la literatura: una charla sobre la propia FLIA y las formas de participar en la misma y tres talleres: de encuadernación básica, de escritura

66 <https://archive.org/details/fliabogota-fanzine01>

para todo el público y de escritura experimental. Además, en esta edición se abre una convocatoria para participar en el tercer fanzine de la feria que no tendrá un tema específico y que derivará en la publicación en 2018 de la ANTOLOFLIA. En la edición de 2018 se llevan a cabo talleres previos a la celebración del festival: de encuadernación, de creación de fanzines, de ilustración literaria y de escritura creativa. La sostenibilidad está presente a través de un encuentro para armar las mesas de la feria con materiales reciclables. Por último, en la 10ª edición, la de 2019, volvemos a encontrar los talleres PRE-FLIA: talleres de encuadernación y otro de narrativas gráficas. También destaca el Taller de “fút-zine”, dividido en tres módulos, en el que se seleccionan conjuntamente las lecturas que formarán parte del fanzine, se rotulan y diseñan las portadas y se encuadernan. De entre las actividades de la 10ª edición hay dos recitales de poesía y tres micrófonos abiertos. A la vista de este esquema, vemos la importancia que tiene para FLIA participar de la comunidad en la que se inserta, puesto que además de los talleres que se realizan en las semanas previas a la celebración de la feria, hemos encontrado un taller de género celebrado dos días antes del Día Internacional de la Mujer.

Por otro lado, la FLIA también ha llevado a cabo 4 actividades en las 3 ediciones estudiadas relacionadas con la industria del libro, lo que supone un 24% de las actividades literarias. En la 7ª edición (septiembre de 2016) se hace un taller sobre encuadernación experimental, lo que se traduce en un 33% de las actividades dedicadas al mundo literario. En la 8ª edición (diciembre de 2016) encontramos un taller dedicado a la encuadernación: un 25% de las actividades literarias. En la 10ª edición hay dos actividades relacionadas con la industria del libro, que supondría un 20% de las actividades relacionadas con la literatura: una charla sobre edición independiente a cargo de la editorial Fallido Editores y un conversatorio sobre derechos de autor. En cuanto a la profesionalización, hemos identificado 3 talleres de escritura a lo largo de las tres ediciones, lo que suma 18% del total de actividades realizadas: uno en la 7ª edición (el 33% del programa) y dos en la 10ª (el 20% del programa).

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

La oralidad se potencia en la FLIA de una forma irregular. En la 7ª y en la 8ª edición no hay ninguna actividad en la que la oralidad esté presente. En la 10ª edición, por el contrario, el 50% de las actividades dedicadas a la literatura son de carácter oral: tres son micrófonos abiertos y dos son recitales de poesía organizados por editoriales (Ediciones con Tinta Ebria y Burdel Poético).

Por lo que respecta a los géneros *menores*, en la 7ª y en la 8ª edición no hay ninguna actividad dedicada a ellos. En cambio, en la 10ª edición hay 6 actividades: cinco de poesía (las mencionadas en la categoría de oralidad, es decir, recitales y micros abiertos) y una de teatro (teatro espontáneo). Esto supone un 60% de las actividades dedicadas a la literatura en esta edición y un 35% del total de las ediciones estudiadas.

No hemos podido conocer los datos ni de escritores noveles ni del género de los escritores, porque los nombres de autores no aparecen en los programas.

Políticas de *performatividad* de la literatura

Si bien en ninguna de las ediciones hay actividades que sean un espacio de encuentro entre la literatura y otras artes, la publicación del fanzine de la feria, al reunir diferentes manifestaciones artísticas, puede considerarse dentro de esta categoría.

En lo referente al total de actividades dedicadas a otras artes de forma autónoma en las ediciones estudiadas de la FLIA Bogotá tenemos un 23%, donde se privilegia lo audiovisual y la música. En la 7ª tenemos un 59%, en la 8ª un 80% y en la 10ª edición, la tipología de actividades dedicadas a las artes de forma autónoma cambia. La presencia de proyecciones o conciertos se mantiene, pero se promocionan algunos eventos como un taller de dibujo y una conferencia “El terror como medio de narración visual y gráfica”. En total, hay 9 actos de este tipo, lo que supone un 32% del total del programa. Además de las ya mencionadas, cinco son conciertos, una es una proyección y otra es un taller de xilografía.

Políticas de espectacularización del escritor

El formato de las actividades en las que participan los escritores varía según la edición. En las dos primeras ediciones estudiadas, la conferencia y el taller son el formato predominante, mientras que en la última se incorpora también el recital. Sin embargo, en ninguna actividad literaria se especifica un sujeto individual responsable, por lo que no es posible determinar si los participantes son escritores, editores o académicos. Esto, por supuesto, trasluce la poca importancia que la feria otorga a la espectacularización y a la imagen del escritor, todo lo contrario que las ferias anteriores.

Para concluir, aunque nos es imposible conocer estos datos de procedencia de los escritores al no encontrarse información específica acerca de ellos en los

programas, se puede inferir que en la mayoría nos encontramos ante escritores locales, ya que normalmente los participantes forman parte de la organización y acuden con frecuencia a las reuniones que se celebran periódicamente.

8.2 Ferias globales, locales y comunales: una comparativa

El punto de partida para un análisis comparado de las ferias estudiadas es su propia denominación. La FIL de Guadalajara incluye en su nombre el adjetivo “Internacional” lo que muestra que desde un inicio fue creada para convertirse en “la reunión editorial más importante de Iberoamérica”. La Feria de Editores (FED) cristaliza un claro compromiso con la labor editorial y evidencia que el foco de la feria está puesto en los editores y no tanto en los autores ni en los lectores. La Furia del Libro juega con la palabra feria y construye un significante bélico: la furia de la independencia editorial, de la literatura, de la literatura comprometida con lo social y lo político, ejes que se manifiestan de forma nítida en las ediciones de 2019 y 2020. La ANTIFIL incluye en su nombre la oposición a la feria nacional de Perú: la FIL de Lima, autodesignándose como contraria (o independiente) al *establishment*. Por último, ya en el apartado de ferias *comunales*, encontramos la FLIA de Bogotá. Tal y como se especifica en la descripción que hemos hecho más arriba de esta feria, la FLIA es un movimiento continental y Bogotá una sede más. En su nombre se incluye lo Independiente y Autogestivo –Autónomo o Alternativo, depende de dónde se celebre– lo que alude a la promoción de valores económicos y simbólicos emancipadores.

Los datos del público asistente en cada una de las ferias nos dan información relevante acerca del tamaño, la evolución y el crecimiento que han tenido estas ferias en el último lustro, lo que demuestra que es uno de los fenómenos más en auge en la *cultura literaria* actual. El número de asistentes a la FIL de Guadalajara ha aumentado en las últimas 5 ediciones. En las cuatro primeras rondan los 800000 participantes mientras que en la edición *on-line* de 2020 se alcanzó la friolera de 21 millones de asistentes. Al igual que ocurre en la FIL, el número de asistentes a las tres ferias *locales* no se hace público por lo que la mayoría de los datos se han extraído de medios de comunicación. Así, en la FED no encontramos datos de asistencia de 2016. En 2017 se señala la asistencia de 7000 personas que aumenta hasta alcanzar los 11000 en 2019. En la edición en línea de 2020 la asistencia casi se triplica, alcanzando la asistencia de 28000 personas. En La Furia del Libro se estima la asistencia de entre 25000 y 30000 participantes en las cuatro primeras ediciones estudiadas. Sin embargo, no se tienen datos sobre la asistencia a la edición *on-line* de 2020. En ANTIFIL los datos son prácticamente invisibles. La prensa de Lima registra la participación de unas 70000 personas a

lo largo de las ediciones 2018–2019 y sobre las primeras ediciones tampoco tenemos cifras, excepto por los medios de comunicación, que hablan de 9000 en 2016 y 10000 en 2017. Por último, no se han encontrado datos acerca del número de asistentes a la FLIA de Bogotá ni a través de sus propios canales de información ni de medios de comunicación.

La estructura de los programas también ofrece información valiosa sobre las características de las ferias y sus *políticas de la literatura*. En la FIL de Guadalajara encontramos un programa perfectamente organizado y dividido en secciones que se repiten a lo largo de las ediciones estudiadas. En cuanto a la forma (física) de los programas, se asemejan a un catálogo y cuentan con alrededor de 300 páginas. La FED no tiene programas cerrados: a través de su web se consultan las diferentes actividades (divididas entre charlas y talleres) que cuentan con su propio cartel, dando de alguna forma autonomía a cada una de ellas. Los programas de La Furia del Libro se plasman en un documento en el que se recogen las actividades y los lugares en los que se celebran los actos a modo de calendario, con un diseño de cartel muy militante, que resalta el carácter político del evento. En ANTIFIL, si bien aparecen en primer plano los colores y se aprecia la intención de crear un programa que llame la atención, los programas también son puramente informativos: incluyen el nombre de la actividad y el lugar donde se celebra. Por último, los programas de la FLIA están formados por diferentes carteles que figuran el trabajo manual, el collage, donde se señalan solo las actividades.

Así, podemos concluir que donde prima la visibilización del escritor o el uso de su figura como reclamo es en la FIL de Guadalajara, que tiene un programa de características similares al del HAY Festival. Esto es: es una feria muy *festivalizada*.

La financiación es sin duda una de las principales diferencias entre las ferias objeto de este estudio: la FIL de Guadalajara está patrocinada por entidades públicas y por grandes empresas privadas, hasta el punto de que los patrocinadores se dividen entre platino, plus, oro y plata, mostrando los diferentes grados de compromiso (o aportación) a la feria. La FED señala la aportación de “proyecto amigos”, entre los que se encuentra FM La Tribu, presente desde el nacimiento de la feria y que es un colectivo de comunicación alternativa nacido a finales de los 90 en Buenos Aires. De otro lado, se consigna una lista de entidades que no aparecen como patrocinadoras sino como asociadas y que apoyan y acompañan a los creadores de la propuesta. Entre ellos se encuentran empresas privadas locales y algunas entidades públicas. Destaca, sobre todo, la aparición de Hay Festival dentro de estas entidades y de otros festivales más pequeños. Por otra parte, tanto La Furia del Libro como ANTIFIL y FLIA Bogotá no señalan patrocinadores en ninguna de las ediciones estudiadas.



Figura 7: Cartel Furia del Libro 2017.

En cuanto al pago por casetas, sólo lo llevan a cabo la FIL de Guadalajara y La Furia del Libro. El acceso a las actividades de la feria es gratuito en todas las ferias estudiadas a excepción de la FIL de Guadalajara. El número de editoriales participantes también difiere en cada una de las ferias: en torno a 2000 en la Fil de Guadalajara, alrededor de 200 en la FED y sobre 150 en La Furia del Libro. En ANTIFIL y en la FLIA de Bogotá no se consignan las editoriales en los programas por lo que no se tiene acceso directo al número de editoriales participantes. El número de librerías sólo aparece especificado en las ediciones de 2019 y 2020 de la FED (254 en 2019 y 61 en 2020). En la FIL de Guadalajara, en la ANTIFIL y en la FLIA de Bogotá no se encuentran datos sobre librerías en los programas. Por su parte, La Furia del Libro no permite su participación en la feria.



Figura 8: Cartel FLIA Bogotá 2019.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

Las temáticas de las ferias difieren bastante unas de otras. En la FIL se pone el foco en lo profesionalizante, en la creación de lectores y en temas actuales como la escritura contemporánea. También destaca una atención significativa por ciertas literaturas internacionales que están presentes en FIL a través de diferentes actividades. Por último, es reseñable la presencia de las nuevas tecnologías en relación con lo literario. En La Furia del Libro las temáticas van desde la inclusión hasta la importancia del lector. En 2018 se consolida la línea que marcará el resto de ediciones: la temática socio-política y la ligazón del festival con la realidad chilena. La FED, por su parte, no especifica ningún tema. ANTIFIL, si bien no incluye líneas temáticas, sí que incide desde 2017 en una serie de ejes que atraviesan las actividades de la feria: interculturalidad, género, medioambiente y gestión cultural. Por otro lado, la FLIA de Bogotá no establece una línea temática determinada porque está plenamente abierta a propuestas de todo tipo.

La profesionalización del escritor y la presencia de la industria del libro en las actividades de las ferias estudiadas es incontestable. Así, en la FIL un 25% está vinculado con la profesionalización, tal y como se describe en la presen-

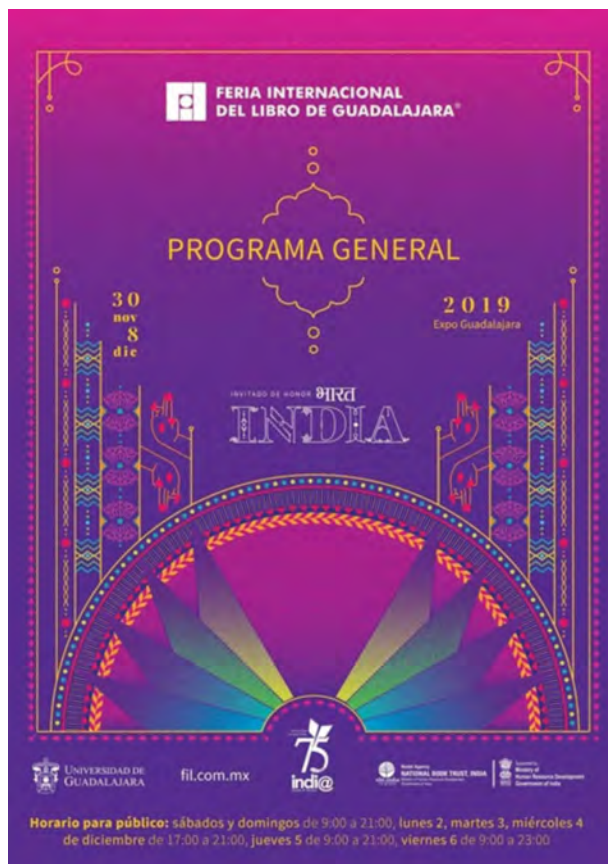


Figura 9: Programa FIL Guadalajara 2019.

tación de la feria, que se ve aumentado por la cifra excepcional de 2017 donde ocupan un 42% de la programación literaria. Destaca además la existencia de una sección propia denominada “Actividades para profesionales” que aglutina en cada una de las ediciones a todos los eventos de estas características. En las ferias *locales* los actos con un objetivo profesionalizante no tienen tanta importancia, no estando presentes en algunas de las ediciones (en la edición de 2019 de la FED y en la mayoría de las de La Furia del Libro). En la FED observamos que rondan el 10%, salvo en la edición de 2016 en las que está en el 60% del programa literario de la feria. ANTIFIL también muestra una media del 10% en las cinco últimas ediciones, siendo su máximo un 20% en 2020. La Furia del Libro sólo recoge 1 evento de estas características en una de sus ediciones: una suerte de taller con una duración de 3 días y con un cupo de participación muy

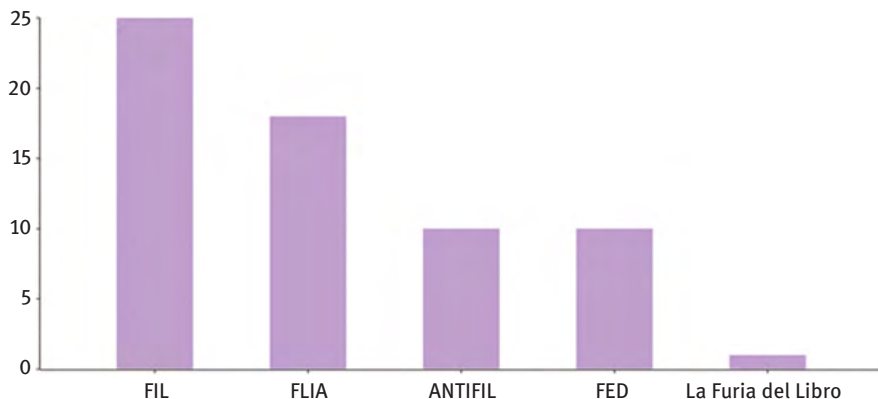


Figura 10: Industria del libro y profesionalización (%).
Fuente: Elaboración propia.

exclusivo (sólo 10 personas). Por último, en la FLIA de Bogotá la media de programación profesionalizante es del 18%, por encima de las ferias locales y más cercana a la de la feria global.

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

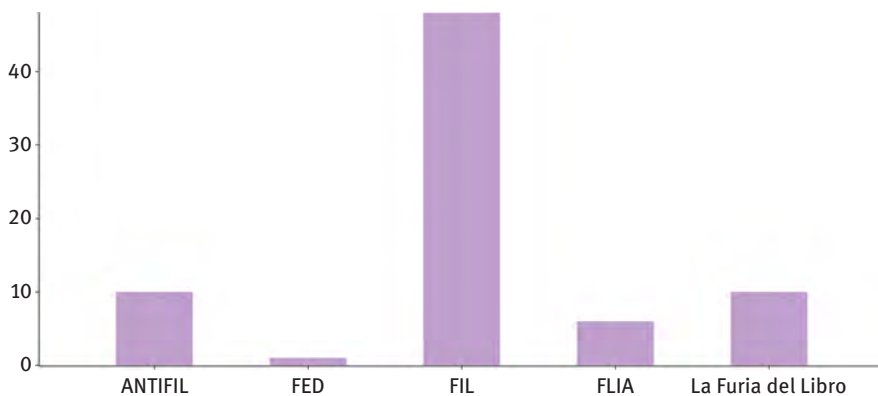


Figura 11: Presencia de la oralidad.
Fuente: Elaboración propia.

La oralidad es manifiesta en la FIL de Guadalajara: en el 48% de las actividades realizadas en las últimas cinco ediciones. En las ferias *locales*, tanto La Furia

del Libro como la ANTIFIL, la oralidad ocupa alrededor del 10%, mientras que en la FED tan sólo en el 1%. En la FLIA la oralidad sólo está presente en un año, que se traduce en el 6% del total estudiado. Hay que precisar que los actos a los que asocia la oralidad en todas las ferias son en primer lugar las lecturas (destacando el género poesía en las ferias locales y en la comunal) y después la *performance*.

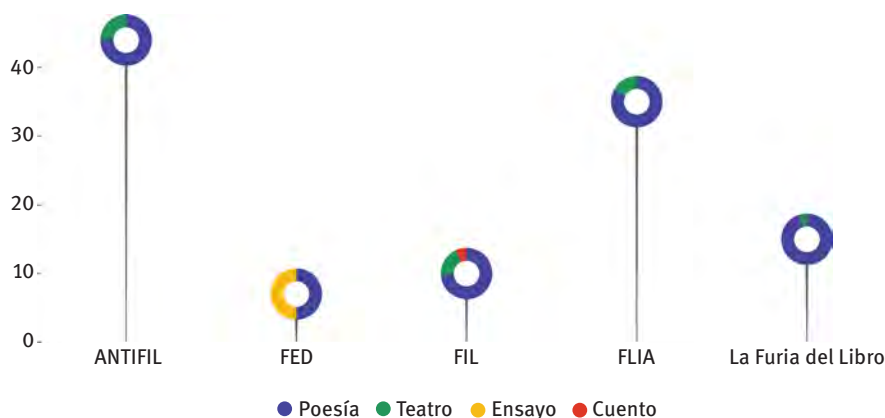


Figura 12: Presencia y distribución de géneros menores (%).

Fuente: Elaboración propia.

La presencia de géneros *menores* varía enormemente de unas ferias a otras, pero se mantiene el género *menor* privilegiado por excelencia: la poesía. En la FIL tenemos 10% (le siguen a la poesía el teatro y el cuento). La FED aborda en el 7% del total de sus eventos la poesía y el ensayo a partes iguales. La Furia del Libro dedica el 15% y ANTIFIL se sale de la norma y apuesta por un 44%. En la FLIA, los géneros menos comerciales sólo están presentes en una de las ediciones, aunque suponen un 35% del total de actividades literarias.

En cuanto a la presencia de escritores noveles es del 5% en las ediciones de FIL, aunque se observa una subida en las dos últimas ediciones, alcanzando su cénit en 2020 con un 12% de noveles. Su invitación en las ferias *locales* ronda también el 5%, aunque sólo se observa una tendencia creciente en ANTIFIL. De la FLIA de Bogotá no se tienen datos acerca de los escritores por lo que no conocemos el número de autores noveles que han participado en las ediciones estudiadas.

La participación de mujeres escritoras en FIL representa una subida creciente y alcanza el 40% en el cómputo total de escritores participantes en las ediciones estudiadas. En las ferias *locales* también se observa una tendencia al alza, siendo



Figura 13: Presencia de mujeres escritoras (%).

Fuente: Elaboración propia.

el cómputo total de mujeres escritoras en las últimas 5 ediciones de la siguiente forma: un 50% en FED, un 43% en La Furia del Libro y algo menos del 40% en ANTIFIL. De la FLIA de Bogotá no se tienen datos acerca de los escritores participantes por lo que no conocemos el número de escritoras participantes en las ediciones estudiadas.

Políticas de *performatividad* de la literatura

La unión entre literatura y otras artes no es reseñable en las ferias estudiadas. En la FIL esta unión ocupa sólo el 2% del total de actividades de las últimas 5 ediciones. En FED es un algo superior y ocupa el 4%. En La Furia del Libro y en ANTIFIL los porcentajes rondan el 10%, aunque estas son las ferias por la asociación de la literatura con otras expresiones artísticas. Por su parte, en la FLIA no hay actos específicos que unan literatura y otras artes.

La aparición de otras manifestaciones artísticas de forma autónoma dista de ser similar en estas ferias. Mientras que en la FIL ocupan un 9% del total de las actividades, en la FED no se encuentra ninguna y en La Furia del Libro ocupan tan solo el 5%. Por otra parte, encontramos que en la ANTIFIL copan casi el 50% del total de eventos y en la FLIA de Bogotá significan un 23%. Las artes más transitadas de forma autónoma son el cine (proyecciones) y la música. Los siguen, en menor medida, la fotografía, la danza y las artes visuales.

Políticas de espectacularización del escritor

La espectacularización del escritor se hace especialmente visible en la selección de los cabezas de cartel. En la FIL de Guadalajara, muchos de los escritores que aparecen como cabeza de cartel son mundialmente reconocidos, por lo que se impone una política jerárquica para el espectáculo autoral. Destacan Mario Vargas Llosa en 2016, Paul Auster en 2017, António Lobo Antunes e Ida Vitale en 2018 o Leonardo Padura en 2020. Además, los cabezas de cartel son numerosos y no se reducen al mundo de la literatura, sino que, tal y como ocurre en HAY Festival, proceden de muchas disciplinas distintas y no todas relacionadas con las artes. En La Furia del Libro el número de cabezas de cartel se reduce respecto a la FIL y los seleccionados son reconocidos más a nivel latinoamericano que a nivel global. Destacan Rosario Bléfari, Daniel Borzutzky, Raúl Zurita o Elvira Hernández. En la FED no aparecen cabezas de cartel, puesto que –como se mencionó a propósito de la estructura de los programas– cada actividad tiene autonomía propia y todos los participantes cuentan con la misma promoción. Es decir, como veremos con el Filba Internacional de Buenos Aires, prevalece el ideario heterárquico en el campo literario argentino. En ANTIFIL, por su parte, tampoco aparecen cabezas de cartel, aunque a partir de la edición de 2018 se señalan a los invitados destacados: Alberto Fuguet y Mario Bellatín en 2018 o Gabriela Wiener en 2019, entre muchos otros. Sobresale que la mayoría de invitados son latinoamericanos. Por último, en la FLIA de Bogotá la figura del cabeza de cartel no está presente puesto que la importancia de la espectacularización del escritor es inexistente: ni si quiere aparecen sus nombres.

El formato de participación de los escritores no difiere demasiado de unas ferias a otras puesto que las formas de poner en el foco al autor son siempre las mismas. Así destaca en la FIL la mesa redonda, seguida por las firmas de libros. Es reseñable la entrega de galardones u homenajes, que dan nombre a un bloque específico de la feria, por la visibilidad que se da a los autores seleccionados. En la misma línea se encuentran la FED y la Furia del Libro, en las que priman las charlas o las mesas de conversación o conversatorios. Igualmente, debemos subrayar que en estas tres ferias se apuesta por el diálogo o la conversación entre escritores a diferencia de lo que ocurre en la FLIA de Bogotá, en la que el formato mayoritario es la conferencia (de nuevo, se asimila lo comunal a lo global), seguido por el taller y el recital. Por último destaca ANTIFIL por tener como formato mayoritario el recital de poesía.

La procedencia de los escritores participantes muestra una tendencia hacia lo nacional en detrimento de lo internacional en los tres tipos de feria. En la FIL encontramos un 74% de participantes latinoamericanos frente a un 26% de escritores internacionales. Además, dominan la feria los nacionales suponiendo

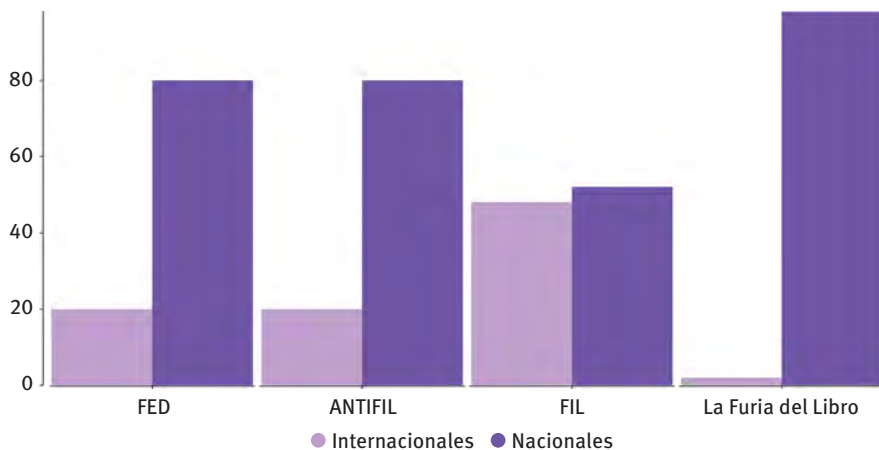


Figura 14: Procedencia de los escritores (%).

Fuente: Elaboración propia.

un 52% del total. En la FED en torno al 80% de los autores participantes son locales. En cuanto a la procedencia de los no locales destaca la participación de tan sólo 2 internacionales (no latinoamericanos) por lo que el resto son de otros países de América Latina. En La Furia del Libro el total de nacionales supone siempre alrededor del 70%, dejando una cuota en torno al 20–30% para escritores latinoamericanos no chilenos y la presencia de internacionales apenas comporta un 2% del total. En ANTIFIL es anecdótica la presencia de internacionales primando la presencia de autores nacionales casi en su totalidad en la primera edición y manteniéndose en torno al 70% en las ediciones posteriores.

Por último, hay que reparar en la dualidad feria/festival que se (re)produce de forma evidente tanto en la FIL de Guadalajara como en La Furia del Libro, donde en sus propios comunicados, escritos o descripciones de sí utilizan ambos términos para definirse. Lejos de considerarlo una casualidad, puesto que ambas disponen del vocablo *feria* en sus denominaciones, se entiende que son conscientes de que sus labores y actividades se extienden más allá de la concepción tradicional de feria, espacio dedicado exclusivamente a la venta de libros y las relaciones profesionales en este sector. Del mismo modo, estas dos ferias, FIL y La Furia del Libro, hacen gala en sus descripciones de la afirmación de ser (o la pretensión de) la feria más importante de Latinoamérica. Aunque así expresado parezca que ambas puedan competir por ese espacio, realmente la FIL tiende a abarcar temáticas mucho más amplias que la literatura, toda vez que se sitúa en el Norte, en México, limitando el acceso de editoriales con escaso poder adquisitivo debido a la lejanía. En cuanto a La Furia del Libro, su catálogo de activida-

des es menos versátil y tiende más a poner el foco en la edición. Además, su celebración en Chile es más próxima a grandes focos editoriales del Cono Sur, lo que propicia la participación de editoriales más pequeñas en la región.

9 Los festivales literarios

el Festival fue un éxito, debido en primer lugar a la actividad de los programadores más “hot” del momento, que hicieron una sólida selección del cine más arriesgado del mundo, sin concesiones a los gustos corrientes.

Se proyectó en total medio millas de películas, de todas las nacionalidades y.... habría sido arriesgado decir “para todos los gustos”, porque siempre apuntaban más o menos al mismo gusto no convencional. El público, si bien no numeroso, era entusiasta [...] Cada película, y hasta cada imagen de cada película, dejaba una semilla que fructificaría en el futuro.

César Aira. *Festival*.

Los festivales literarios⁶⁷ se han convertido en un objeto de estudio privilegiado en los departamentos de sociología y de estudios literarios de Reino Unido, Australia, USA y Francia (Carter 2001, Lurie 2004, Meehan 2005, Ommundsen 2009, Stewart 2010, Giorgi et al 2011, Johanson and Freeman 2012, Sapiro 2016, Driscoll 2015, Weber 2018).⁶⁸ Los *Festival Studies*⁶⁹ arrancaron en la década de los noventa con una valoración negativa o apocalíptica del fenómeno del festival literario, como hicieron Lurie (2004) y Meehan (2005),⁷⁰ para los que la industria cultural habría de disolver, en la órbita de Adorno y Horkheimer, el

67 Me decanto por el término *festival literario* en vez de festival de escritores, del libro o de la literatura, porque lo considero menos excluyente y más abarcador. Para un estado de la cuestión sobre el término ‘festival’ véase Molina (2015, 227).

68 Estos son los autores que han publicado ensayos académicos significativos sobre festivales literarios. También podríamos incluir el estudio de Fabiani sobre el Festival de Teatro de Avignon (2003) y 3 tesis doctorales no publicadas sobre festivales específicos de Australia y EE. UU.: Jones (1981), Starke (2000), Stewart (2010).

69 En relación con el ámbito iberoamericano, en la Argentina encontramos dos estudios puntuales sobre festivales alternativos (Festival Internacional de Poesía o el Festival Internacional de Literatura, en Córdoba) como los de Molina (2015) y Coppari y Vigna (2019), esta última socióloga. Desde España, Gallego Cuiñas publicó un capítulo de libro en 2019 sobre el Hay Festival de Cartagena de Indias.

70 Este sector sostiene que los festivales no atraen a los “verdaderos” amantes de la literatura (Weber 2018, 136); es decir, a los lectores *comprometidos*. La interpretación es muy similar a la que hace Finkel de los festivales de arte y del proceso de “McFestivalization” que han sufrido por las políticas de “marca cultural” de las ciudades que los acogen (Sassatelli 2011, 20).

valor de uso de la cultura y su carácter emancipador. Más tarde, ya entrado el siglo XXI, encontramos una lectura más positiva o integrada, en la órbita de Benjamin, para el que el arte de masas puede producir extrañamiento y ruptura. En este rubro podemos incluir a Millicene Weber (2018), la autora de la primera monografía dedicada al tema de los festivales literarios en el ámbito anglosajón, donde sostiene que el festival se comporta como un campo literario, es decir, que sería relativamente autónomo, algo parecido a la idea de Sas-satelli (2011) de que el festival es un mundo en sí mismo, con una intención transformadora que deviene en acto de resistencia.⁷¹ A grandes rasgos, los enfoques predominantes en estos estudios han sido los de la sociología de la cultura, los estudios transmediales y performativos, la experiencia del público, la celebridad del autor, el desarrollo de políticas culturales, etc. Sin embargo, en el ámbito del hispanismo este *acontecimiento* apenas ha sido abordado ni por las ciencias sociales ni por la crítica literaria (a excepción de Molina 2015; Gallego Cuiñas 2019 y 2022; Coppari y Vigna 2019), a pesar de la auténtica explosión de festivales de literatura que ha habido a un lado y otro del Atlántico en el siglo XXI.⁷² La pregunta ahora sería: ¿a qué se debe esta falta de atención? Desde la sociología, el interés –hasta la fecha– se ha volcado en otros fenómenos de la *cultura literaria*, principalmente en el sector editorial como modelo (alternativo) de emprendimiento y en las ferias del libro.

Hay que comenzar recordando que el antecedente directo del festival de literatura es el salón literario del siglo XVII, un espacio público al que tenían acceso las mujeres (Madame de Stäel) y en el que se incentivaba el intercambio democrático de ideas y los debates intelectuales (Giorgi et al. 2011). El primer festival literario que se celebró, tal y como los concebimos ahora, fue el Cheltenham Lite-

71 En mi opinión, el estudio es muy completo y valioso, pero en ocasiones considero que prevalece una visión muy romantizada.

72 En 2020 he contabilizado más de 200 festivales en América Latina y España. No obstante, donde tienen más éxito es en Australia, Inglaterra y Canadá, que cuentan con más de 450 festivales, además de EE.UU., que los promueve desde los ochenta y noventa (v.g., Litstock o el New York Pen Word Voices Festival). Sin duda, se trata de un modelo anglosajón de celebración cultural que se ha extendido a Asia y al mundo hispano, verbigracia el Festival Eñe (en Madrid, Lima, Buenos Aires y Panamá), el más parecido al Hay pero con menos repercusión y presupuesto; los nacionales de Argentina (FILBA y Festival Literario de Tucumán), MÉXITO (Festival de Escritores y Literatura San Miguel de Allendeo el de Letras de Tepic), Colombia (Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín), Puerto Rico (Festival de la Palabra), España (Kosmópolis, Eñe, Festival Hispanoamericano de Escritores en La Palma, el BcnNegra de Barcelona). Luego, en países de habla no hispana tenemos el Festival Pido la Palabra en Miami, el Heleno-Iberoamericano de Atenas, el Festival Literario ISLA de Dublín o el de Literatura en español de Copenhague.

rary Festival (1949), aunque no ha sido hasta la década de los noventa del siglo pasado que el formato se mundializó, al calor de la globalización económica y del *giro cultural*, como consignó Jameson, asociado al desarrollo de las industrias creativas. Esto supuso la expansión y exportación de nuevos modelos (multi)culturales en la esfera pública a través de actividades donde participa la clase creativa, como los festivales, que son auspiciados por políticas públicas y privadas para promocionar la excelencia cultural, el patrimonio literario, el turismo y la inclusión social. En líneas generales, el festival literario consiste en la celebración, en un espacio y tiempo concretos, de una serie de actividades, ritualizadas y relacionadas con la literatura, que han sido producidas por y para una comunidad con intereses comunes (Weber 2018, 12).⁷³

De esta manera, los estudios que se han realizado hasta la fecha afirman que el público asistente pertenece mayoritariamente a la clase media, más de la mitad son mujeres y está relacionado con el ámbito literario (escritores, editores, etc.), esto es: son lectores asiduos comprometidos con la escritura y algunos profesionales⁷⁴ (Ommundsen 2009). Su motivación principal es el deseo de conocer gente nueva, participar activamente con escritores y asistentes y desarrollar una carrera profesional. Lo que más se pone de relieve es la experiencia práctica, educativa, social y la atmósfera afectiva (Weber 2018). Asistimos entonces a una feminización de la cultura literatura –anunciada por Tony Bennett (1999)– que, sin embargo, no tiene su correlato en las políticas de igualdad que se ponen en práctica en la producción de festivales literarios, que hasta los últimos años no ha sido tan paritaria. Lo que prevalece pues es la pertenencia a una *comunidad letrada*, la necesidad de compartir la experiencia literaria que cada vez atrae a más gente joven (Weber 2018) *deseante* de “efervescencia colectiva”, utilizando el término de Durkheim. Vanoli lo describe así: “El festival es la misa donde los intensos de la literatura evocan nostálgica y jovialmente las épocas de esplendor público de la literatura. Se parece a las editoriales alternativas en que es una fiesta triste, aunque los cuerpos reunidos en el ritual puedan rozar el éxtasis comunitario” (2019, 147). No obstante, hay muchos festivales que son una *fiesta alegre* para la comunidad letrada, una celebración de los valores emancipadores, sociales y simbólicos, de la literatura que en estos espacios no solo deviene *performance* y *espectáculo*, sino una forma de *legitimación*: en la esfera pública, en la academia y en el mercado.

⁷³ Véase también la definición clásica de festival de Falassi (1987).

⁷⁴ Muchos de ellos buscan justamente profesionalizarse como escritores, aprender técnicas y hábitos para tratar con editores y publicar sus libros (Ommundsen 2009, 28). En este deseo opera la pulsión romántica de estar cerca del autor –una experiencia “auténtica”– y de ser autor.

9.1 Estudios de caso: Hay Festival de Cartagena de Indias, Filba Internacional de Buenos Aires, Festival Eñe de Madrid, Festival Lit & Luz y Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas

Tal y como vengo haciendo con el resto de fenómenos de la *cultura literaria*, presento en este epígrafe el análisis de los estudios de caso que me han servido para establecer un marco interpretativo, una hermenéutica, del objeto *festival literario* en la actualidad. De este modo, he seleccionado una muestra no probabilística discrecional compuesta por cinco festivales que se consideran representantes de los diferentes tipos de festivales que encontramos en América Latina y España. La muestra ha sido conformada teniendo en cuenta no solo las tres modalidades de festival (global/local/comunal) que he propuesto, sino la variedad de campos nacionales (Colombia, Argentina, España, México, EE. UU.), de formatos (híbridos como Lit & Luz) y de especialidades (el auge de los festivales feministas, queer o disidentes).⁷⁵ Con estas premisas, he escogido: el Hay Festival de Cartagena de Indias (Colombia), el Filba Internacional de Buenos Aires (Argentina), el Festival Eñe (España), el Festival Lit & Luz (México-EE.UU.) y el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas (México). Los datos aportados que dan lugar a las conclusiones que se exponen en este epígrafe se han extraído de una metodología combinada, como en el caso de las ferias, que define nuestra *crítica literaria del valor*: por un lado, una lectura de cerca de los programas de las ediciones comprendidas entre 2016 y 2020, que pone de manifiesto el desarrollo de determinadas políticas y valores de los festivales en lengua castellana. Por otro lado, he procedido a una objetivación cuantitativa de los valores establecidos más arriba, a través de un análisis estadístico de los datos que se apoya en gráficas para ilustrar el comportamiento/impacto en el campo/mercado literario de los festivales. Por último, hay que subrayar el hecho de que la última edición en 2020 de todos estos festivales, a excepción del Hay Festival de Cartagena de Indias, ha sido realizada en formato virtual, debido a las restricciones impuestas por la pandemia de coronavirus COVID-19.

⁷⁵ He dejado a un lado los festivales de género, es decir, los dedicados a especialidades como la poesía, el fantástico, la ciencia ficción o el género negro porque su comparativa solo es posible entre festivales del mismo género, lo que hubiera creado un sesgo en la articulación de un primer estudio general como el que presentamos. Dejamos este análisis para investigaciones futuras.

9.1.1 Festivales globales: el Hay Festival de Cartagena de Indias

El Hay-on-Wye británico es un conocido festival literario creado en 1988 en el pueblo homónimo, que ha expandido sus sedes a toda Europa, Asia y América, la mayoría vinculadas con las designaciones de Ciudades Patrimonio de la Humanidad otorgadas por la UNESCO.⁷⁶ Eso responde al deseo de su director, Peter Florence, de mostrar que la cultura no está localizada solo en las capitales y que a través de ella podemos crear identidad, como sucedía en la época de los salones literarios y del capitalismo industrial. No es baladí que haya elegido de primera sede no anglosajona del Hay Festival⁷⁷ en 2006 a Cartagena de Indias,⁷⁸ ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1984 y asociada al escritor latinoamericano más mundializado: Gabriel García Márquez. El Hay Festival conforma una red transnacional (Segovia, Arequipa y Querétaro) de circuitos literarios periféricos de prestigio (English 2005, Weber 2018) cuyo objetivo es, por un lado, probar que existe una comunidad de lectores (Ommundsen 2009, 22), y por otro, revalorizar las manifestaciones culturales ricas y descentradas, como la de habla hispana, en aras del ideal de un mundo sin fronteras ni jerarquías simbólicas (Sapiro 2009, 8).

El Hay de Cartagena es hoy día el paradigma de macrofestival literario de América Latina y España, con una duración de cuatro días y una media de asistentes que oscila entre las 45000 y las 50000 personas.⁷⁹ Se trata del primer

76 La financiación del Hay Festival suele enmarcarse en las políticas públicas locales y nacionales, aunque la financiación es mayormente privada (Mapfre, Cerrejón-Minería, RCN, BBVA, Pinturas Pabón, SURA y Acción Cultural España, entre muchos otros). Las entradas para cada actividad suelen costar unos 30000 pesos colombianos (7 euros), para conciertos y grandes eventos unos 50000 pesos colombianos (12 euros) y las entradas son gratuitas para Hay Joven y Hay Festival Comunitario.

77 El Hay-on-Wye nació en Reino Unido como un festival de poesía, y ahora es una sociedad sin ánimo de lucro patrocinada por empresas como The Guardian o MAPFRE y los gobiernos locales y nacionales de sus sedes, que se dedica a la promoción de libros de ficción y sobre todo de no ficción. Esto es: una iniciativa con capital privado y público que pretende promover la diferencia cultural como parte de ese proceso democratizador del que hemos hablado más arriba.

78 Ahora también hay actividades en Medellín.

79 Hay que preciar que el festival cuenta con un programa de benefactores que realiza un aporte anual de mínimo 2500000\$ COP., a cambio de numerosas ventajas: una escarapela que da acceso a todos los eventos del festival, un certificado de donación de la Fundación Hay Festival de Colombia; una invitación a una recepción exclusiva durante el festival en presencia de los autores invitados; un boletín informativo en línea para benefactores (cuatro boletines anuales); una fotografía cada año de un autor reconocido firmada por Daniel Mordzinsky; el pase 'Hay International' que da acceso a 10 eventos a escoger en los festivales internacionales;

festival del año (se celebra en enero o febrero), lo que le confiere un lugar privilegiado en la jerarquía estructural de festivales en lengua castellana. Tiene una estructura plural diseñada para la regeneración urbana, la integración cultural y la cohesión social, ya que el objetivo último es potenciar una cultura literaria democrática y diversa. Las escuelas y universidades también participan de las actividades del Hay (en Hay Joven, Hay Festivalito y Hay Festival Comunitario) para promocionar la inclusión y desarrollo educativo e intelectual, como parte de ese proceso democratizador del que venimos hablando, abanderado por la UNESCO.

Por otro lado, y como fruto de este escenario, surge también la iniciativa Bogotá39 como una lista de 39 escritores latinoamericanos –no se incluye España– menores de 39 años que tuvieran una obra editada en el último lustro (cf. Gallego Cuiñas 2019). Además, este signo numérico alude a García Márquez que concluyó con 39 años *Cien años de soledad*, máximo exponente de la circulación internacional de la literatura en lengua castellana, obra magna del Premio Nobel que fue uno de los invitados estrella del festival y un factor determinante en la elección de Colombia como epicentro literario del mundo latinoamericano. El *boom* de nuevo, el realismo mágico y las mariposas amarillas, ganan la partida de la literatura latinoamericana. O mejor: la cristalización de la idea hegemónica de que lo literario –cuando se trata de lo subalterno– habría de tener una factura exótica, fantástica, primitiva, auténtica.

En la actualidad, el Hay de Cartagena es el primer festival latinoamericano dedicado a la literatura mundial y ello se comprueba en el alto índice de invitados internacionales, como veremos más adelante.⁸⁰ El modelo que se reproduce en cada sede es el de la cultura del libro basada en un *star system* de escritores consagrados, aunque se rehúye del *bestseller*.⁸¹ Sobre estas figuras fetichizadas, y la presentación de sus últimos libros, pivota el grueso de actividades celebradas, que no giran alrededor del proceso creativo exclusivamente, sino del acto de publicación en cualquier especialidad, principalmente libros de no ficción. Por otro lado, también cobra importancia la actuación de los escritores

y la aparición del nombre en la sección “Amigos y Benefactores del Hay Festival” del programa y en la página web.

80 Todos los datos que aparecen en este trabajo comportan la media del análisis estadístico de las actividades de las actividades de los programas de estas 5 ediciones, teniendo en cuenta que la de 2020, como sucede en Filba Internacional, se hizo en modalidad virtual por razones de salud pública derivadas de la pandemia de coronavirus.

81 Ambos festivales parecen rehuir de la figura del “escritor mercenario” (Sapiro 2016, 8) que es visto desde la lógica económica y que se asimila al autor de *bestsellers*, y se decantan por el “escritor vocacional”, que es visto desde la lógica estética, comprometida (con la tradición y lo social) y desinteresada, que se asimila a una noción autónoma y romántica de la literatura.



Figura 15: Cartel Hay Cartagena de Indias 2018.

como intelectuales públicos en diálogo con otros mediadores como traductores, académicos, periodistas, etc. De este modo, el Hay de Cartagena recupera la tradición dialéctica de literatura y política⁸² a través del género hipermediático de la entrevista, donde los escritores actúan como portadores de la *verdad* de las

⁸² El Hay Festival tiene incluso una “Raymond Williams Lecture on Culture and Society”, donde un crítico o escritor retoma las teorías socioculturales del famoso investigador inglés.

problemáticas actuales como las políticas nacionales e internacionales, la migración, la desigualdad, el multiculturalismo, la ecología, etc.

En cuanto a la estructura y actividades que contemplan los programas del Hay Festival de Cartagena, están divididas en: Hay Joven, Talento Editorial y Exposiciones. No he incluido los programas de Hay Festivalito, Hay Riohacha o Hay Festival Comunitario⁸³ porque están orientados a un público infantil o a acciones educativas de integración cultural. Asimismo, las actividades que articulan las cinco ediciones analizadas se estructuran en diferentes secciones que pivotan en torno al objeto libro, desde 2016: Arte, Música, Literatura, Economía o Política y Cine. En 2017 se mantienen las mismas, aunque desaparece Economía como sección y se añaden: Periodismo, Derechos Humanos, Gastronomía y Ciencia. En 2018 desaparece la categoría Política, pero se suman la de Actualidad e Historia. En 2019 se mantienen las categorías de 2018 y se incluyen Alimentación, Medioambiente y Bienestar. En 2020 aparece como novedad la categoría Educación y desaparece el apartado Bienestar. Entre todas, las actividades literarias son las que ocupan un espacio mayoritario de los programas.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

En Hay Festival de Cartagena no encontramos tantas actividades dedicadas a reforzar el valor de la literatura, aunque se incluyen algunas de carácter metadiscursivo sobre los actos del propio festival como, por ejemplo, las conversaciones con su director, Peter Florence o el libro conmemorativo del X aniversario: *Diez años. Conversaciones Hay Festival de Indias 2006–2015*, que reunió las mejores conversaciones del festival ilustradas por Mordzinski. El volumen no fue gratuito, sino que se puso a la venta en librerías, editado por Penguin Random House, Hay Festival y Publicaciones AECID. Además, algunos actos están orientados al comentario de libros o a la novela como artefacto, aunque predomina la estructura “sobre su último libro/obra” en lo que a escritores se refiere, poniendo el

83 Hay Festival Comunitario reúne eventos gratuitos destinados a público infantil o adulto entre los que se encuentran todo tipo de actividades relacionadas con las categorías temáticas que propone el festival y que se reseñan como indicados para adultos (en el menor de los casos), para niños (por edades) e incluso para docentes. Muchas de las actividades que tienen lugar bajo el rubro Hay Festival Comunitario (al igual que ocurre con las actividades de Hay Joven) están presentes en la programación general de Hay Festival Cartagena. La decisión de estudiar Hay Joven y no Hay Comunitario responde al interés que suscita la creación de un espacio únicamente para estudiantes cuasi adultos o universitarios (que están en su etapa de formación más intensa).

énfasis en lo más reciente de sus carreras. De igual modo, los temas que se tratan en estas ediciones están signados por la actualidad: derechos humanos (2018), medio ambiente (2019, 2020)⁸⁴ o feminismo (2018, 2019).

En este punto también hemos de reparar en el lugar que ocupa la industria del libro, presente en el 6% del total de las actividades literarias que conforman las cinco ediciones estudiadas. En 2016, 2017 y 2019 solo hay 1 acto, pero en 2018 destaca el aumento significativo hasta el 14% y en 2020 hasta el 15% del programa literario, a tenor de la publicación de la lista Bogotá-39 en cuya confección participa el Hay Festival. Así, la presencia de autores que conforman la mencionada selección aumenta el número de eventos, donde se evidencia la relación del oficio de escritor con el periodismo o la edición. Al año siguiente, en 2019, se inaugura el Encuentro de Talento Editorial con una duración de dos días donde participan editores y gestores culturales, al tiempo que se muestran jóvenes proyectos editoriales de Latinoamérica y España. En este espacio se celebra un taller sobre venta de traducciones a editoriales anglosajonas, mesas sobre el creciente papel de la mujer en el mundo editorial, sobre la edición independiente o sobre la crítica cultural, en las que se trata la relación entre las literaturas nacionales y los mercados globales o la distribución comercial, entre otros. Es más, la edición independiente –como cristaliza la lista de Bogotá39-2017– ha estado muy presente en el ideario del Hay de Cartagena, siempre atento a los fenómenos culturales más actuales. Eso no es óbice para que también participen en 2018 los directores de Random House y Harper Collins y de la agencia Peter Fraser and Dunlop para hablar de las nuevas tendencias del mercado editorial en la era digital, un tema en que tienen mucha experiencia los grandes grupos y grandes agencias literarias.

Las actividades y talleres de profesionalización, por su parte, se incluyen en el 4% del total de programas de las cinco ediciones estudiadas. En 2016 ocupan el 4% de la programación literaria, en 2017 se reduce a la mitad (2%), en 2018 alcanza su cuota más alta con un 8%, en 2019 –sorprendentemente– desaparecen y en 2020 vuelven a ostentar el 4% de la oferta. El incremento que se produce en 2018 está relacionado, igual que ocurría con el tema de la industria del libro, con Bogotá39, que sin duda es un revulsivo para la inclusión de eventos de profesionalización del campo literario. Aquí destaca: una *masterclass* de literatura creativa en 2016 y un Taller de escritura creativa en 2020. El resto de actos, si bien tratan el oficio de escribir desde diferentes perspectivas u ofrecen estrategias para afrontar determinados retos como escritores, no son estricta-

84 El tema de la alimentación (2019) y/o gastronomía (2017, 2019 y 2020) también está muy presente en el festival.

mente talleres o clases sino simplemente un espacio en el que escritores comparten sus ideas sobre la creación literaria con el público asistente. Por ejemplo, en “Cuentos memorables” de 2018, participan los ganadores del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez (Magela Baudoin, Guillermo Martínez, Alejandro Morellón y Luis Noriega) hablando de técnicas de la ficción breve, lo que demuestra a su vez que la aparición de este tipo de actividades está relacionada con la visibilización de nombres que han sido reconocidos en premios recientes.

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

El primer valor de una política de bibliodiversidad en un festival literario es la oralidad. No obstante, la presencia total de la literatura oral se sitúa en torno al 3% de total de actividades de los programas del Hay de Cartagena, un número muy inferior a otros festivales, como veremos más adelante. En 2017, aumenta un punto (4%) para disminuir a la mitad en 2018 (2%). En la edición de 2019 hallamos el mayor porcentaje de actividades en las que la oralidad está presente: un 5%, aunque vuelve a bajar al 2% en 2020. Esto actos literarios la oralidad está relacionada mayoritariamente con la poesía, a través de recitales como la “Gala de poesía” –que se repite todos los años– o la lectura de poemas de migración y del mundo árabe (2016). Como hemos explicado anteriormente, la práctica premoderna de la lectura pública es una forma de vindicación de la literatura como experiencia social y esto se plasma en el Club de Lectura Hay Festival –que dicta un escritor famoso–, así como en las lecturas dramatizadas de varias ediciones o en la actividad “El gozo de leer” (2017), donde varios autores leen fragmentos de *Cien años de soledad*.

En cuanto a los géneros *menores* (poesía, teatro, ensayo y cuento) se manifiestan en el 9% del total de actividades literarias de las cinco ediciones estudiadas. En las ediciones de 2017, 2019 y 2020 el porcentaje de aparición es siempre el mismo: un 7%. En 2016 hay un 11% y en 2018 un 12%. Como se puede observar en las cifras mencionadas no hay una tendencia clara, aunque sí se observa que los más cultivados son la poesía y el cuento. Si bien en algunas ediciones predomina la presencia de uno sobre el otro, la poesía es el único género *menor* que aparece a lo largo de todas las ediciones (ocupa hasta un 10% de la programación), principalmente a través de la mencionada Gala de Poesía. Respecto al ensayo, si bien este no emerge de forma explícita en ningún evento, muchas lo abordan de manera tangencial, sobre todo cuando se trata de la presentación de libros de otras disciplinas, como la ciencia, el derecho, la política o los derechos humanos. También llama la atención que apenas se im-

partan talleres sobre géneros literarios –alguno sobre escritura dramática, guión cinematográfico o narración gráfica– y los más visibles en las actividades de las programaciones son, sin duda, la novela y la no ficción, esta última muy ligada al periodismo que despunta en número de actos todos los años, lo que entronca con la sólida tradición colombiana de periodismo literario, encarnada en la figura de García Márquez.

Por lo que respecta a la participación de escritores noveles –latinoamericanos en su inmensa mayoría–, la media en las cinco ediciones estudiadas es del 9%. En 2016 encontramos un 8%, en 2017 baja la cifra al 3%, y en 2018 y 2019 ronda el 10%. En 2020, el porcentaje se incrementa en cuatro puntos alcanzando la cota más alta de participación de escritores noveles en los programas del Hay Festival de Cartagena de Indias: un 14%. Este patrón nos hace inferir que el interés por lo emergente ha ido creciendo con el tiempo, aunque los festivales globales siguen caracterizándose principalmente por la invitación de escritores consagrados que atraen al gran público. De otro lado, el festival también promueve políticas de inclusión literaria de otras comunidades como la indígena, con actividades sobre la ficción wayuu o la sección “Cosmovisiones indígenas”, la sudafricana o la portuguesa, por ejemplo.

Por último, cabe aludir a las políticas de igualdad, es decir, al porcentaje de escritoras participantes a lo largo de las cinco ediciones, cuya media apenas llega a un 32%, aunque se observa una tendencia creciente, que no alcanza la paridad. En 2016 las mujeres escritoras suponían únicamente el 20% de todos los escritores participantes. En 2017 aumenta hasta el 25% y en 2018 crece más de diez puntos hasta colocarse en un 36%. En 2019 se alcanza el 39% y el aumento continúa en 2020 con un 41% de escritoras participantes. En todas las ediciones la procedencia de las mujeres escritoras revela la importancia que cobra la participación internacional en el festival, puesto que siempre rondan el 50% frente al 50% de escritoras latinoamericanas, donde incluimos también las mujeres de procedencia nacional/local, un dato que no se da en el resto de festivales latinoamericanos y españoles, que tienen a invitar a más escritorxs nacionales. Para finalizar, hay que subrayar que el Hay de Cartagena ha dedicado, en las tres últimas ediciones, mesas específicas al activismo y al feminismo –en sincronía con los movimientos de subjetividades disidentes– aunque esto no se haya traducido en una igualdad en el número de escritoras invitadas; así como apenas llega al 1% el número de participantes trans/travestis o declarados como no binarios.



Figura 16: Presencia de escritoras mujeres en Hay Festival.

Fuente: Elaboración propia.

Políticas de *performatividad* de la literatura

La unión entre literatura y otras artes ocupa el 11% de las actividades literarias de las cinco ediciones, aunque en los últimos años ha sufrido una disminución evidente. En 2016 y en 2017 esta unión está presente en diez de las actividades de cada una de las ediciones, suponiendo un 14% y 18% respectivamente del total. En 2018, este porcentaje cae diez puntos hasta el 8%, descenso que incrementa en 2019 y 2020 donde el número de actividades en las que se la *performatividad* de la literatura con el resto de artes se ve reducida únicamente a tres actividades en cada edición, ocupando un 7% y un 6% en una y otra. En este rubro, es reseñable que al igual que ocurre en actividades en que la literatura se trenza con otras disciplinas (ciencias, economía, gastronomía, etc.), la literatura aparece ligada a otras artes a través de epígrafes específicos: “literatura y arte”, “literatura y música” o “literatura y cine”, poniendo de manifiesto simultáneamente la centralidad de la literatura en el festival y su carácter dialógico. El arte con el que más se fusiona la poesía o el relato es la música, seguida del cine y de las artes gráficas (ilustración o pintura). Hay que precisar que la música solo aparece una vez como acompañamiento en la lectura dramatizada “El territorio del poder” (2016); en el resto de actos se trata de una conversación sobre la unión entre ambas disciplinas tales como: presentaciones de libros escritos por músicos (2016); mesa sobre los puentes que unen la escritura literaria y musical (2016, 2017); sobre Bob Dylan (ganador de Premio Nobel de Literatura en 2016) (2017); la influencia de determinados estilos musicales (rock, jazz, etc.) en la composición literaria (2017); Jonathan Levi y Chucho Merchán con Marta Orrantía sobre Inglaterra, el amor y la música –ade-

más de tocar una canción de Septimania (2018)– o Joselo Rangel en conversación con Mario Jursich sobre su doble vida como *rockstar* y escritor (2019). Por otra parte, el cine se encuentra en varias proyecciones de documentales relacionadas con el mundo literario: *La cláusula Balcells* (2017); *Vivir y escribir en La Habana*, precedido por diálogo entre Leonardo Padura con Héctor Abad Faciolince (2017); *Vida y ficción*, documental en el que 16 escritores y escritoras conversan sobre sus procesos de creación y su necesidad de literatura (2018); *Margaret Atwood: A Word after a Word after a Word is power* (2020). También encontramos mesas redondas sobre la unión entre el objeto literario y el cine, como la conversación de Guillergo Arriaga con Marianne Ponsford sobre su obra cinematográfica y su nueva novela (2018). Asimismo, llama mucho la atención que la *performance* solo aparezca una vez, todo lo contrario que en otros festivales locales como el Filba Internacional de Buenos Aires. Esto obedece, sin duda, al espíritu democratizador del Hay.⁸⁵

La presencia de otras artes de forma autónoma se da en el 13% del total de actividades de las últimas cinco ediciones. En 2016 ocupa el 15% del programa, en 2017 disminuye hasta el 9% y en 2018 y 2019 encontramos la mayor concentración de otras artes, ocupando respectivamente el 17% y el 16% de las programaciones. Sin embargo, en 2020 el porcentaje vuelve a reducirse al 11% de las actividades. Destaca que pese a que la media general la presencia de otras artes y de la unión entre literatura y otras artes es muy similar (un 13% y un 11%), y aparece de forma sostenida a lo largo de las cinco ediciones, mientras que la *performatividad* de lo literario con otras artes va menguando con el tiempo. Hay que subrayar que las artes más presentes son la música y el cine y que los conciertos son los que tienen más protagonismo. Las proyecciones cinematográficas autónomas son de temática más variada, aunque un tema que se repite es el documental sobre trayectorias cinematográficas de determinados personajes del mundo del cine. Le siguen las artes gráficas y la fotografía, que solo encontramos en la edición de 2016.

Políticas de espectacularización del escritor

Las programaciones de las ediciones del Hay Festival de Cartagena de Indias se caracterizan por la inclusión de actividades en las que se repite la estructura “X en conversación con X”.⁸⁶ Siempre se incluye una biografía de los participantes

⁸⁵ La *performance* es un producto más cosmopolita y elitista, dirigido a una comunidad formada y especializada.

⁸⁶ Se sobreentiende que alguien actúa como moderador o como entrevistador aunque nunca se especifica en los programas.

donde se reseñan los principales descriptores del valor literario en la actualidad: novedad en publicaciones, premios recientes y traducciones. De este modo, todo el peso del programa recae en la visibilidad del escritor y de su último libro, es decir, en la actualidad y en la concepción del festival como un circuito de promoción profesional de la obra y del autor. Hasta el punto de que los cabezas de cartel se representan en cada edición a través de grandes láminas con imágenes de los personajes más destacados, la mayoría escritores reconocidos. Aunque como mencioné más arriba, los invitados no son puros *bestsellers* sino más bien consagrados por la academia (Coetzee, Rushdie, Vargas Llosa, etc), no solo por el mercado, por ese deseo de distanciarse de lo meramente comercial. Otra característica de los festivales Hay, ya anunciada, es la recuperación de la figura del escritor intelectual que interviene en el debate político-social público, para ocupar el lugar del valor ético y de la verdad. Los temas que más se repiten en este rubro son la política, la ciencia, la economía, la educación, el bienestar, la filosofía, el fútbol, la gastronomía, los derechos humanos, el feminismo, etc. Por otro lado, también sobresalen las actividades dedicadas a la subjetividad y a su relación con lo literario, a través del modo en que la figura del escritor crea sentido: recuerdos, experiencias, intercambios, etc. Esto lo observamos en la sección de “Literatura” donde se incluyen actividades asociadas al *giro subjetivo*, como la de “Literatura cotidiana” (2017).

En el caso del Hay de Cartagena, el escritor fetiche que significa la celebración de la literatura en Colombia y ostenta el valor de la influencia es, sin duda, García Márquez. La figura de Gabo se proyecta en una pléyade de homenajes y actividades en 2016, 2018 y 2019: comic, retratos o sobre la representación de Colombia en sus textos, anécdotas desconocidas de su vida o su enfrentamiento con Vargas Llosa. Se invita incluso a los ganadores del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez en 2018 y en 2019, como ya hemos referido, y la charla inaugural del festival pasa a llamarse “García Márquez”. No obstante, a pesar del peso del capital literario nacional en la proyección de la imagen literaria colombiana, la invitación de escritores internacionales, como ya he anunciado, es fundamental: en torno al 40% frente al 60% de latinoamericanos. También destaca la importancia de lo local, puesto que en 2016 el 41% de los escritores participantes son colombianos, porcentaje que se mantiene –apenas baja al 39%– en 2017. En 2018 encontramos el descenso más abrupto en lo que a la participación local con un 23% solo de escritores colombianos en el programa. En 2019 se vuelve al 40% y en 2020 desciende al 32%. La siguiente gráfica ilustra la procedencia de los escritores invitados y su variación cada año:

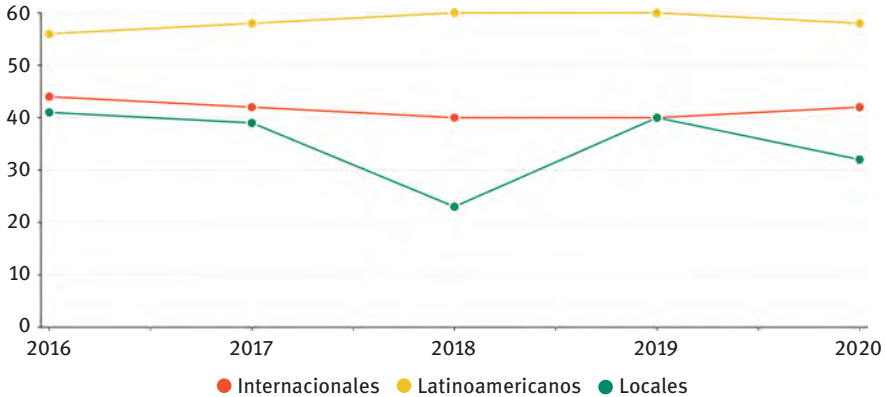


Figura 17: Procedencia de los escritores de Hay Festival.

Fuente: Elaboración propia.

9.1.2 Festivales locales: Filba Internacional, EÑE y Lit & Luz

El Filba Internacional de Buenos Aires se fundó en 2008 y nace como un proyecto a mediana escala, que se celebra los meses de septiembre u octubre, en el comienzo de la primavera argentina.⁸⁷ Ubicado en Buenos Aires, capital de uno de los países –junto con México– con una industria editorial más desarrollada de América Latina, es el primer gran festival de literatura de Argentina.⁸⁸ Esto, unido al hecho de que los argentinos –según el informe del CERLALC de 2018– son los que más dinero gastan por persona en libros, hace que el diseño de este festival y su éxito sean singulares dentro del espacio iberoamericano. Se celebra anual-

⁸⁷ El Filba Internacional es un festival financiado principalmente por la Fundación FILBA, sin ánimo de lucro, Eterna Cadencia, el museo MALBA y Mecenazgo Cultural de Buenos Aires (un programa de financiación pública del Ministerio de Cultura), principalmente. Luego, también aparecen NH Hoteles, Escorihuela Gascón, Petrobras, así como varias embajadas, el Centro Cultura de España y diferentes editoriales (Alfaguara, Literatura Random House, Anagrama, Tusquets, Paidós, Adriana Hidalgo, Caja Negra) y universidades.

⁸⁸ En su página web, Pablo Braun (presidente del Filba, de la fundación homónima y de la conocida editorial Eterna Cadencia) y Soledad Costantini, vicepresidenta explican: “la principal misión [de este festival es] acercar a lectores y creadores y darle a la ciudad de Buenos Aires el festival de literatura que le faltaba”. Véase: <https://filba.org.ar/filba-internacional>. En 2012 se inauguró también el Filba Nacional que cada año tiene sede en una ciudad de provincia (Bahía, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Ciudad de Azul, La Cumbre, Bariloche, Santiago del Estero, etc.). Véase: https://filba.org.ar/filba-nacional/festival-nacional-rosario-2020_103/ediciones-anteriores

mente –excepto en 2009, fecha en la que se crea oficialmente la Fundación FILBA– y su éxito ha ido creciendo cada año hasta alcanzar los 10000 asistentes en 2018. Asimismo, en 2013 comenzó a celebrarse también Filba en Santiago de Chile y en 2014 en Montevideo, de tal forma que se ha armado también una red de festivales propia –la primera netamente latinoamericana– en Cono Sur para fomentar el diálogo literario en esta región.⁸⁹

Lo primero que define a Filba es su carácter cosmopolita, creativo, tecnológico⁹⁰ y democratizador en la presentación de figuras (no existen los cabezas de cartel como tal, aunque cada año hay un acto inaugural), en las categorías del campo (autor, lector, editor, crítico, artista, librero, etc.) y en la preocupación por la educación lectora en los niños y jóvenes de la Ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, a través de sus programas Filbita y Filba Escuelas. En todas estas instancias la programación vindica los valores de una cultura literaria⁹¹ propia (argentina/latinoamericana), desde una visión decolonial, que se cristaliza en la invitación dialógica, durante 6 ediciones, de países latinoamericanos (Chile, Uruguay, Brasil, México, Colombia, Bolivia). Aunque hay que precisar que en ese mapa de relaciones literarias que traza Filba, Buenos Aires ocupa un lugar central, como efecto *locaglizador*. No es casual que países como Perú, Cuba o Venezuela no hayan sido invitados, de momento. En edición de 2015 toma la dirección Gabriela Adamo, hasta 2019, y en ese periodo justo se abandona el modelo de país invitado en favor del tratamiento de problemáticas concretas del debate literario global: el futuro, el cuerpo, la violencia o la fiesta.

Otra característica del Filba Internacional es, paradójicamente, su falta de internacionalización,⁹² a la luz del análisis de los invitados no argentinos o no latinoamericanos que aparecen en sus programas, como mostraré más tarde, desde 2008 a 2020.⁹³ En realidad, es un festival hipercentrado en Buenos Aires (la mayoría de escritores son de allí, como sucede en el propio campo literario

89 Tanto en Santiago como en Montevideo se celebran con carácter anual, aunque en 2016 no pudo hacerse en Chile por falta de subsidios, como tampoco en 2019 en Montevideo.

90 Las nuevas tecnologías aparecen en 21 actividades desde 2008 a 2020. Muchas tienen que ver con literatura y herramientas digitales, audiovisuales, hipermediales, las narrativas tecnológicas, el desarrollo técnico en la industria editorial, etc.

91 Esto no significa que se abandone la cultura del libro, puesto que hay incluso ferias del libro en 2010; en 2013 dedicada a revistas culturales alternativas y en 2017 se inaugura una feria del libro propia del festival.

92 Aunque en el comité internacional de Filba encontramos figuras como la de Valerie Miles, Marta Sanz, Edmundo Paz Soldán o J. M. Coetzee.

93 Los datos que ofrezco en este trabajo están extraídos de las actividades de los programas de estas 5 ediciones.

argentino) y en la idea de literatura de una vanguardia cosmopolita que tradicionalmente ha definido la cultura nacional argentina.⁹⁴ Así, se constituye como un “campo imaginado”, jugando con la fórmula de Benedict Anderson, que a la vez es radicalmente contemporáneo en su idea heterogénea, expandida, de lo literario (que se mezcla con el cine, la *performance*, la música, la pintura, etc.). De hecho, la primera edición –que es toda una declaración de intenciones, es decir, de intervención ideológica– se denominó “Circuitos” y puso el foco en la literatura como hecho artístico que va más allá del libro y de la escritura. Esta concepción deviene entonces en rasgo esencial de este festival, tal y como se expresa en el programa de 2008: “Filba nace para cartografiar estos múltiples desplazamientos de la palabra, para indagar en sus nuevos mapas y en sus metamorfosis, una de las cuales es el regreso de la palabra poética a su lugar primigenio: la oralidad y la puesta en escena”. Así, esta primera edición se centró en los “desplazamientos, descentramientos, migraciones, mudanzas y transformaciones que experimenta en la actualidad la literatura, a partir de un intenso recorrido por los circuitos de expresión que no cesan de reinventarse”.⁹⁵ También se organizó un panel sobre la importancia de los festivales literarios como modos de representación desde finales del siglo XX, lo que de alguna manera funciona como discurso autolegitimador que proyecta una imagen de espacio (auto)crítico, que lo diferencia de otros festivales latinoamericanos y españoles.

Nos encontramos entonces con una comunidad letrada *performativa*, que especifica determinados tropos de la memoria –en detrimento de otros– y símbolos nacionales, estéticos y políticos. De esta manera, los temas que más se han repetido en los bloques que se mantienen fijos (Tinta activa, En primera persona, Lado B, Talleres, Filba barrio, Filba noche) desde que se inauguró han sido, en este orden: la vinculación entre la literatura y el espacio urbano de Buenos Aires;⁹⁶ el uso de la crónica, que sabemos que ha destacado en la tradición argentina desde Arlt y Walsh a María Moreno; el giro subjetivo; el tema del cuerpo y la enfermedad; el concepto de literatura como resistencia/salvación o la pre-

94 Recordemos la celeberrima idea de Borges en “El escritor argentino y la tradición” de que todo lo nacional argentino es transnacional (occidental, estrábico).

95 Hay que matizar que no se trata en el caso del Filba Internacional de una mera yuxtaposición de la literatura con otras artes, como sucede con otros festivales (Sapiro 2016, 14), sino de un verdadero diálogo transmedial.

96 Se hacen *performances* en la ciudad y se trasladan a bares y librerías actividades donde la literatura se mezcla con la canción o la bebida. También se hace un taller de poesía en el subte (2016), una actividad de recuperación de la lectura en el espacio público (2017) o un recorrido azaroso por Buenos Aires tomando un poema como mapa y punto de partida (2019).

sencia en tres ocasiones (dos en 2016 y una en 2018) de actividades relacionadas con el grupo Oulipo, que refuerza el peso de la literatura de vanguardia en el campo argentino. Incluso los mismos afiches del Filba tienen un diseño que recrea las formas rectas y los colores primarios del arte vanguardista:



Figura 18: Cartel Filba Internacional de Buenos Aires 2017.

Esta política de la literatura que promueve Filba Internacional se aviene a un público de aficionados y/ profesionales de las letras, con alto nivel educativo y de clase media,⁹⁷ ya que hay que tener cierto capital cultural para participar de

⁹⁷ No hay estudios específicos, hasta la fecha, sobre la audiencia del Filba Internacional, pero por el tipo de programa, las noticias de prensa y las entrevistas que he realizado a algunos asistentes, este parece ser el perfil.

las múltiples actividades de reflexión crítica que se programan. No obstante, hay que subrayar que las entradas son libres, gratuitas o se dona un libro a una biblioteca.

Por su parte, el Festival Eñe es uno de los grandes acontecimientos literarios de Madrid, desde que comenzó en 2009, con una media de 14000 asistentes.⁹⁸ A partir de entonces se celebra anualmente cada otoño con una duración que fluctúa entre los 2 y los 12 días,⁹⁹ financiado por instituciones públicas como el Ministerio de Cultura y Deporte, la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid y la AECID. A estos organismos se le suman distintos patrocinadores privados, entre los que destacan grandes empresas españolas como *El País*, Movistar, Repsol o Iberia.¹⁰⁰ El Festival Eñe se define en primera instancia por su vocación panhispanista, debido a la notable presencia de la literatura latinoamericana, principalmente en los últimos tres años. En 2018 se lleva a cabo un homenaje a Puig por los 50 años de *La traición de Rita Hayworth*; se presentan las novelas *Kentukis* de Samanta Schweblin y *La azotea* de Fernanda Trías. Además, se programan dos mesas que tienen a América Latina como tema: una sobre la “anomalía latinoamericana” y la violencia (con Gioconda Belli, Evelio Rosero y Carlos Manuel Álvarez) y otra sobre las características diferenciadoras de la literatura hispanoamericana. En 2019 lo latinoamericano se manifiesta a través de la presencia de la crónica en el siglo XXI, de una conversación con la cronista María Moreno y de un taller sobre este género. Además, esa edición se dedica a México como país invitado del festival (se usa la fórmula de la feria del libro, como hizo en sus comienzos Filba): una sobre el español de México y otra sobre la frontera como tema nacional y literario esencial en la literatura mexicana actual. También se organiza una conversación entre Héctor Abad Faciolince y Leila Guerriero acerca de sus libros. Finalmente en 2020 encontramos dos actos sobre América Latina: utopía y distopía latinoamericana y utopía y distopía en México.

Asimismo, el perfil panhispánico se encarna en el afán de crear un circuito transatlántico para la celebración de la literatura en lengua castellana, con base en España. Con ese ideario, se han realizado cinco ediciones hermanas en distintas ciudades de América Latina: Montevideo, Lima, Buenos Aires, Ciudad de Panamá y Guadalajara (México) en el contexto de la FIL; además de dos

98 El festival homólogo en Barcelona es Kosmópolis.

99 En 2016 y 2017 el festival dura dos días, en 2018 las actividades se reparten en doce días, en 2019 diez y en 2020 seis.

100 En cada edición se señalan una serie de colaboradores tanto públicos como privados en su mayoría nacionales. Sin embargo, en 2020 se incluye entre los patrocinadores institucionales a la Frankfurter Buchmesse y Auswärtiges Amt por el papel de invitado de honor que tendrá España en la Feria del Libro de Frankfurt en 2022.

en Málaga. El objetivo en ellas ha sido el mismo: llevar la *cultura literaria* a un público amplio, a través de la organización de actividades que abordan el estado de la literatura desde diferentes perspectivas, algunas más cosmopolitas y otras más populares, que se proyectan en un horizonte de radical actualidad donde se incluye el formato online desde 2018.¹⁰¹ Otro rasgo particular de este festival es que se auto-designa como inclusivo y comprometido con el apoyo y la visibilidad de personas con diversidad funcional, al albur de la participación de un escritor y de un grupo de auxiliares culturales con discapacidad intelectual que sirven de apoyo a la organización del evento.

La estructura de Eñe se articula en distintos programas que se repiten cada año con ligeras variaciones: en 2016 se ofrece un “programa general”, un “programa infantil”, la actividad “editores en busca de un autor”, que se convierte en habitual en los años siguientes, la Feria de Editores Independientes, donde además hubo una sección de literatura a 1€, el “ciclo de cine” y el evento “poesía y música en Alcobendas”. En 2017 el festival se articula en cinco secciones: “Semana Eñe”, donde se encuadran las conferencias de autores, presentaciones de libros y otras charlas académicas, “Eñe en el Círculo de Bellas Artes”, donde se celebraron espectáculos teatrales y musicales, “Eñe Infantil”, la “Feria de editoriales y librerías de Madrid” y, por primera vez, “Eñe Profesional”, bloque en el que se encuadran talleres y conferencias sobre edición, prensa, etc. En 2018 el programa se divide en tres secciones ya presentes en la edición anterior: “Semana Eñe”, “Eñe en el Círculo de Bellas Artes” y “Eñe profesional”. Esta última sección se centra en esta ocasión en el papel de la traducción para la internacionalización de la literatura en español y el acceso al mercado mundial. En 2019 el festival se divide de nuevo en tres secciones: “Semana Eñe”, “Eñe en el Círculo de Bellas Artes” y “Librerías de Madrid en Eñe”, en la que los libreros se suman al festival, y con cuya colaboración se celebró por primera vez un recorrido por varias librerías madrileñas en las que se realizaron mesas redondas, presentaciones de libros, *performances*, talleres, recitales y exposiciones. En 2020 el programa no se dividió en secciones, ya que todas las actividades fueron virtuales,

101 En el Festival Eñe la mayoría de las actividades son de entrada gratuita y libre hasta completar aforo. Sin embargo, en 2016 la entrada a casi todos los espectáculos teatrales costaba 15€, con precio reducido para estudiantes, menores de edad, socios de La Fábrica y el círculo de Bellas Artes y los suscriptores de la revista EÑE y de Minerva. En 2018 las actividades de pago se reducen a las proyecciones cinematográficas (con precios entre 3,5€ y 5,5€ (más baratos para determinados colectivos)), y al ‘Taller introductorio al cuento’ con un precio de 15€. En esta edición destaca que determinadas entradas solo permiten el acceso con invitación y reserva. Esta práctica se lleva a cabo en todas las actividades de 2019. En 2020, al ser virtual, todas las actividades son gratuitas, aunque es necesario inscribirse en los encuentros con autores, al ser actividades en las que el público puede participar.

retransmitidas desde diferentes emplazamientos: la Casa de América en Madrid, el Centro Safared-Israel, la Biblioteca Regional de Madrid, el Círculo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional de España, la Real Academia Española, el Instituto Cervantes de Madrid, Alemania y Ciudad de México. Esta disposición se aviene a la idea de una literatura en lengua castellana mundial, imperial y diversa, con sede en España, que a su vez se corresponde con el modelo de actuación de los grandes grupos editoriales. Nótese que en la imagen que se utiliza como logo en los programas, la coma, hace alusión a la letra escrita –impresa– y a sus tres ejes: “Escritores, libros y lectores”. Pero está claro que en esta “fiesta de la literatura” –como reza el emblema del festival– el escritor es la figura primera y destacada, que se muestra de forma jerárquica, aunque mucho más horizontal que el Hay. Asimismo, el azul atlántico del cartel subraya el carácter transatlántico de Eñe y su deseo de tender puentes con América Latina. Esto no sucede en Filba ni en Lit & Luz por las condiciones materiales –España lidera la industria editorial en lengua castellana– y porque el deseo de circulación transnacional está volcado al ámbito continental.

Por último, hay que señalar la existencia de premios propios del festival como el Premio Festival Eñe, cuyos ganadores son también de un lado y otro del Atlántico: José Manuel Caballero Bonald (2017), Gioconda Belli (2018), Javier Cercas (2019) y Mario Vargas Llosa (2020). También tenemos el Premio Cosecha Eñe que se otorgó a María Fernando Ampuero (2016) y a Ana Santamaría Núñez (2018); y, el Premio Residencia SEGIB-Eñe Casa de Velázquez que han disfrutado Fernanda Trías (2017) y Carlos Manuel Álvarez (2018).

Y el tercer festival considerado dentro de la categoría de local es Lit & Luz, un espacio dedicado al intercambio cultural entre escritores y artistas visuales de México y Estados Unidos.¹⁰² Este festival arranca de forma no oficial en 2012 con una serie de eventos bilingües que siguieron al lanzamiento del número 13 de la revista *MAKE Magazine* “Intercambio/Exchange”, una edición bilingüe en la que se presentaban trabajos nuevos de escritores latinoamericanos como respuesta a la escasez de literatura traducida en los EE.UU. El festival se consolida

102 En el festival Lit & Luz es elevado el número de patrocinadores. Si bien la National Endowment for the Arts aparece como patrocinador principal en las ediciones de 2016, 2017, 2018, y 2019, junto con ART WORKS en 2016 y 2018 y The Chicago Community Trust en 2018, a partir de la edición de 2017 se produce una diferenciación entre los distintos patrocinadores ubicándolos en categorías que van desde “Gold Partners”, “Silver Partners” hasta “Bronze Partners” y que se complementan con los patrocinadores que pertenecen a las categorías “Programming Partners” y “Community Partners”. Los patrocinadores son tanto públicos como privados, destacando la presencia de entre los públicos de universidades, fundaciones y centros relacionados con las Humanidades (como el Instituto Cervantes). En cuanto a los patrocinadores privados es reseñable el apoyo de entidades y establecimientos locales.



Figura 19: Cartel Festival Eñe 2019.

en el 2014, gracias a la financiación de los Fondos para Conexiones Internacionales de la Fundación MacArthur que apoya la creación de nuevo arte a través de la colaboración internacional del diálogo entre los residentes en México y en los EE.UU. Desde entonces, se organizan eventos anuales en México DF y Chicago, con escritores y artistas de Chicago, México y extranjeros, que reflejan el carácter *híbrido* –en el sentido que le da García-Canclini– y dialógico de la literatura que surge entre –en la frontera o dentro de– estos dos países y estas dos lenguas: el español y el inglés.¹⁰³ Así, podríamos decir que se trata del pri-

103 La asistencia a los actos que programa Lit & Luz es gratuita; excepto el Live Magazine Show a partir de 2017. Esta actividad ha ido variando en Chicago los precios según los años: en 2017 es de 20 dólares (15 si se compra con antelación); en 2018 y 2019, el precio es de 15 dólares, 10 para los miembros y 8 para estudiantes; y en 2020, al ser online, fue gratis. En cambio, en México siempre ha sido gratis.

mer festival que responde al giro *nómada*, errante o diaspórico de nuestras letras en el siglo XXI, que continúa la estela de las narrativas de viaje, exilio o tránsito, que fueron muy prolíficas en los noventa y dieron lugar al debate sobre la multi o transterritorialización de la literatura latinoamericana. En este marco surge también el *giro fronterizo*, que se ha ido ensanchando y cobrando cada vez más protagonismo a través de los relatos de la frontera de México con EE.UU., como sucede en los textos de Antonio Ortuño, Heriberto Yépez, Emiliano Monge, etc. Así este festival no solo es efecto de un *nuevo* producto literario –híbrido, fronterizo– que ha generado una *nueva* demanda, sino que se encarga de nutrirlo mediante la inclusión de actividades –también híbridas– de performatividad de la literatura con otras artes; así como potencia las relaciones profesionales entre ambas lenguas y ambos campos literarios en el sector del libro. Algunos de los participantes más destacados, que sí figuran a modo de cabezas de cartel, han sido: Cristina Rivera Garza, Valeria Luiselli, José Olivarez, Jac Jemc y Erika L. Sánchez.¹⁰⁴ Ninguno de ellos figura en los carteles de los programas, que más bien se caracterizan por la combinación de un diseño minimalista y cosmopolita –de nuevo figuras geométricas, como en Fila, y el logo con las dos L encajadas– con la incorporación de imágenes inclusivas donde aparecen personas racializadas.



Figura 20: Cartel Lit & Luz – México 2018.

El festival se celebra en el mes de febrero en México (salvo la edición de 2019 que se celebró en marzo) y en octubre en Chicago y cuenta con una media de 1000 asistentes. En México la duración del festival varía desde los dos días de la edición de 2016 hasta los cuatro de las ediciones de 2018 y 2020. El número de actividades que se llevan a cabo va desde 2 en 2016 hasta 10 en 2020. En

¹⁰⁴ Todo esto lo pone en su página web: <https://www.lituluz.org/about>. La traducción es mía.

2016 se realizan dos encuentros con un grupo de escritores, en 2017 aparece una lectura y el gran evento del festival, el Live Show Final. En 2018 además se incluye la presentación del nuevo número de la revista *MAKE*, una “Art Talk” y una entrevista. En 2019 las charlas son mayoría y aparece como novedad un salón de poesía y música de Chicago y CDMX. Y en 2020 encontramos conversaciones, proyecciones, narraciones orales, etc.

Por lo que respecta a Chicago, la duración del festival es mayor, entre los 4 días de la edición de 2016 hasta los 7 días de las ediciones de 2019 y 2020. También el número de actividades que se llevan a cabo lo es: 13 en 2018 y 2020 y 20 en 2019. En la edición de 2016 destaca el Show Magazine, una especie de gala en la que se presentan distintas colaboraciones *performáticas* de escritorxs con artistas visuales. En 2017 la mayoría de actos tiene un formato de lectura y conversación o sólo conversación con diferentes escritorxs; a lo que se suman dos mesas redondas y el cierre habitual con el Live Show. En 2018 y 2019 las actividades conservan la misma estructura, aunque en 2019 encontramos como peculiaridad una Master Class de Verónica Gerber en la que se propone imaginar una sintaxis alternativa para afrontar las diversas crisis que se vivirán en el futuro así como las distopías del presente. En 2020 vuelven a aparecer las clases magistrales y se mantiene el formato de conversación con escritores.

Además del festival, Lit & Luz organiza un club de lectura desde el año 2018, creado y organizado por el Coordinador de Enlace Comunitario Miguel Jiménez para promover políticas de lectura inclusiva dirigidas a los residentes de Chicago, mediante la selección de textos literarios contemporáneos; que a partir de 2020 son de participantes del Festival. De esta manera, se potencia la participación de los lectores de estas *nuevas* estéticas en el Festival que a su vez nutre, desde un punto de vista educativo, a la ciudadanía que después celebra – y demanda– la *cultura literaria*.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

El festival literario, tal y como he argumentado anteriormente, también actúa como agente legitimador y mediador del valor cultural y social de la literatura. Esto se manifiesta en la programación de actividades sobre el “valor-verdad” de los festivales, y de la *cultura literaria*, así como acerca de los temas y problemas de la literatura en cada periodo, lo que de nuevo denota que su contingencia se ha convertido en un modo de producción no solo para el escritor, sino para el resto de mediadores: editores, que re-editan a determinados clásicos que nos hablan del presente o se decantan por ciertas estéticas; ferias y festivales, que

hacen *legibles* las zonas de discusión del campo literario y los productos más *visibles* en el mercado editorial, en aras de su *legitimación*.

En el Filba Internacional de Buenos Aires se potencian los diálogos sobre la importancia de la lectura o del arte como arma, “salvavidas” (2017, 2018) y “refugio” (2020). En esta línea se sitúan iniciativas como *Corriente alterna* (2018), que es una antología de diez cuentos que se descargan gratuitamente desde el portal de Filba, donde participan, entre otros, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez, Iosi Havilio, Pedro Mairal o Eduardo Sacheri, que conectan la escritura con la calle, la memoria personal con la política. Estos ejes enlazan con la reflexión crítica y teórica que hace Filba en sus programaciones acerca del estatuto de lo literario, que se presenta ligado a la retórica de la vanguardia, la autonomía, la hibridez, el cosmopolitismo y lo urbano. La *comunidad letrada* argentina, compuesta por un conjunto de personas que leen desde procedimientos y estrategias similares en un espacio y tiempo compartido, privilegia ciertos asuntos que son indicadores de las cuestiones que ocupan su campo literario. De este modo, todas las ediciones estudiadas están atravesadas por un tema específico. En 2016 el protagonista es el cuerpo: tenemos paneles sobre la corporalidad y lo salvaje; sobre cuerpos que enferman (en el que tres escritores escriben un texto desde su experiencia con la enfermedad); sobre el movimiento de los cuerpos jóvenes y sobre el cuerpo y el encierro. También encontramos el cuerpo en una lectura y en una Varieté+Fiesta titulada “Cuerpo en la selva”; así como en 2018 hay una actividad sobre el cuerpo, la belleza y el sexo y en 2020 una muestra de mapas de los cuerpos que habitamos.

La edición de 2017 tiene como eje principal la violencia: en el lenguaje o en la literatura latinoamericana, a través de la representación de distintas formas de violencia (dictaduras, narcotráfico, feminicidios, etc.). Sobresale la relación de la violencia con la familia, que aparece en más ocasiones a lo largo de las cinco ediciones estudiadas: las tramas familiares en la literatura (2018); los desplazamientos personales y familiares (2019) o la maternidad (2019). En esta edición también son llamativas temáticas como la escritura colaborativa y comunalista; el poder político y social de la literatura; o la aparición del activismo a través de una lectura a cargo de escritoras activistas del movimiento “Ni una menos”. En 2018 la temática general es la fiesta, por motivo del décimo aniversario de la celebración de Filba Internacional. Aparecen, además, temas como la identidad más allá del territorio, personajes sin pertenencia, la escritura de vidas marginales, crudas, antiépicas o la relación entre historia personal y formas narrativas. El programa de 2019 tiene como temática general el límite, la frontera, la línea que divide territorios, que en Filba se antoja artificial y difusa entre disciplinas y géneros. También hay un panel sobre ciencia ficción y un taller sobre “literatura cuir”. Para finalizar, la edición de 2020, realizada virtualmente, parte de una con-

cepción de la literatura como refugio frente a la situación mundial provocada por la pandemia de la COVID-19. Asimismo, ocupa un lugar destacado las proyecciones de documentales de escritor: *Invernadero*; *Zurita, verás no ver*; *Este sitio in-mundo*; *Cómo hablar con Lorrie Moore*; *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini*; *327 cuadernos*; *Catálogo, personas narradas por escritores*.¹⁰⁵

Otro rasgo remarcable de Filba es la presencia de actividades en torno al grupo experimental francés Oulipo: un taller de herramientas del Oulipo (2016), un panel sobre Oulipo y las prácticas de literatura potencial (2016), además de un panel sobre la categorización y la creación de listas en 2018. Todo ello refuerza la idea cortazariana –y borgeana– de una literatura autónoma, experimental y/o de vanguardia, en sintonía con la tradición francesa y con la literatura mundial. Por eso, no sorprende que la traducción sea también otro de los pilares de Filba: talleres (2017, 2019 y 2020) y “clínicas de traducción”: al alemán en 2016, al italiano en 2018, al inglés en 2019 y al coreano en 2020. De otra parte, se repiten dos significantes cardinales de la tradición literaria argentina: la crónica, con talleres específicos de promueven su escritura (2016, 2017, 2018, 2019, 2020) y la relación entre ficción y ciudad. En este rubro despuntan: un panel + lecturas sobre los modos de recorrer la ciudad (2016), lecturas + proyecciones en las que escritores invitan a conocer ciudades (2017, 2018); un recorrido en el que se propone una caminata azarosa por la ciudad tomando un poema como mapa y punto de partida (2019); una lectura en 2019 en que se vinculan los modos de recorrer la ciudad de algunos escritores con las palabras; otra en 2020 en la que los autores exponen sus rutas personales de las ciudades que consideran sus territorios. En esta edición, también hay una actividad en la que cuatro autores filman el cielo de su ciudad después del encierro y escriben un texto sobre el vídeo a partir de lo que ven. Esto es: se explicita la geopolítica de la enunciación literaria, abriendo el foco a otros espacios más allá de Buenos Aires, una de las grandes protagonistas de la literatura argentina contemporánea.

En el Festival Eñe el tema de la reflexión sobre el estatuto de lo literario también ocupa un lugar relevante en los programas, más centrado en ciertos géneros literarios que en problemáticas concretas de la literatura, como Filba. Encontramos entonces actos sobre el prestigio y comercialidad del género rosa y del género negro; sobre el género cuentístico; sobre el género fantástico y la literatura realista evasiva y en 2020 acerca de la utopía y la distopía. Así, temas que han aparecido en ediciones anteriores se miran desde este prisma: utopía y distopía en la ciudad, en el cine, en la familia, en el libro, en la política y en los medios

¹⁰⁵ En este documental cinco cámaras siguen a cinco personas durante un día para que luego cinco escritores pongan la narración a los metrajes.

de comunicación, en la representación teatral contemporánea, en la música, en la ciencia, en la obra de Galdós, en *Poeta en Nueva York*, o en la obra de Doris Salcedo, entre otros.

En cuanto a los temas abordados en cada edición son más generales que en Filba. En 2018 se trata la ligazón entre literatura y memoria, literatura y gastronomía (también en 2019), la literatura como forma de cambiar el mundo, la figura del escritor maldito, la literatura histórica, el chisme como género literario, el mundo del libro (titulado “Sálvame Debooks”) o la Inteligencia Artificial aplicada a los procesos de creación y los posibles escenarios. De las cinco ediciones, hay que poner el énfasis en dos debates específicos: uno titulado “literatura moral vs. Literatura inmoral” sobre los límites morales de la literatura y el dilema de darle voz a figuras como violadores o asesinos, y, otro titulado “autoficción vs. ficción pura”. Igualmente, se incluyen actividades sobre temáticas más específicas como escribir sobre escritores (con Andrés Trapiello), la familia como tema literario, la relación entre escritor y ciudad, el Romanticismo en las letras españolas actuales, el Nobel de Literatura a Bob Dylan o la relación entre violencia y literatura. Es reseñable una actividad en la que participa la RAE abriéndose a la esfera pública, donde tres de sus más destacados académicos resuelven dudas a los hablantes.

Por lo que respecta al lugar que ocupa la reflexión sobre la expresión literaria en el festival Lit & Luz, hay que precisar que es Chicago la que marca la elección de los temas y México los “reproduce”.¹⁰⁶ Las temáticas, además, están asociadas al Live Magazine Show en cada edición. Si bien en 2016 no se plantea un lema central, el Live Magazine Show se titula “(Anti-)Static: una extravaganza literaria”. En el programa de Chicago encontramos varias actividades acerca de la traducción; así como una conversación entre Jorge Méndez Blake y Dianna Frid sobre como sus respectivas ciudades, bibliotecas y el modo en que la poesía ha influido en sus obras. En 2017 el programa gira en torno a las intersecciones de la diversidad del intercambio entre Chicago y la Ciudad de México y se plantean preguntas sobre la pertenencia o exclusión de una comunidad, ciudad o nación. En esta estela, destaca la charla sobre el legado de Rulfo a partir del libro *Había mucha neblina o humo o no sé qué: Caminar con Juan Rulfo* de Cristina Rivera Garza; una conversación con el editor de Sexto Piso Eduardo Rabasa; una actividad con lecturas y conversaciones sobre la poesía actual; el lenguaje de género; o una mesa en la que diferentes autores hablan sobre “las tendencias ac-

106 Las actividades aquí reseñadas, salvo en las que se especifica lo contrario, pertenecen a las ediciones de Chicago, puesto en las ediciones de México se trasladan los conversatorios con autores y se añaden algunas presentaciones de libros que no tienen mayor interés.

tuales en la literatura mexicana en ambos lados de la frontera y el significado de vivir entre culturas y lenguas en el clima político actual”. En 2018 el tema es “Assembly” y se busca proyectar una imagen del arte como producto del ensamblaje de piezas e interpretaciones. La actividad más significativa es “Disruption of the Literary Canon: On Missing Sergio Pitol”. En 2019 el asunto principal es “Movement”: las migraciones, los movimientos sociales y los cuerpos en movimiento. Aquí hay que mencionar “Documents Bureau and Undocumented Projects Present: The Office of Migratory Perceptions, a Pop-Up”, actividad en la que dos colectivos de artistas se encuentran para mostrar obras que son una crítica al poder de la burocracia desde el uso de documentos “oficiales”, certificados y permisos. En 2020, tenemos en Chicago “Remix: Respond, Rebuild”, que trata el impacto en las propias prácticas literarias, y del arte en general, de los recientes acontecimientos políticos y sociales. De otro lado, se incorpora una clase magistral con Sara Uribe sobre el cuerpo; una mesa de mujeres sobre la traducción en la actualidad; otra sobre la literatura en español en Chicago (sus desafíos, el valor de los libros multilingües, etc.); y una visita virtual a espacios artísticos con el foco puesto en los roles de género y en temas como la maternidad. Sin embargo, en la edición de México sobresale la relación entre inmigración y narrativa, donde se analiza la intersección entre teoría literaria y derechos humanos, así como las formas en que las que el discurso público y la representación estética influyen en el alcance de los derechos humanos.

Otro aspecto importante dentro de esta primera política es el lugar que ocupa la industria del libro y la profesionalización. En Filba Internacional las actividades del ámbito editorial comprenden menos del 1% del total de actividades de las cinco ediciones estudiadas,¹⁰⁷ verbigracia una conferencia sobre el oficio de editar en 2017. No obstante, la profesionalización del escritor sí posee un peso considerable (22% del total de actividades de las cinco ediciones),¹⁰⁸ hasta el punto de que es el festival que más talleres –variados– ofrece: narrativa, poesía, dramaturgia, herramientas para la escritura, crónica, literatura cuir, etc. También hay en casi todas las ediciones talleres específicos de escritura creativa y de edición en 2019, que es cuando se crea la sección de “La fábrica” y se imparten hasta talleres de edición artesanal, autoedición, encuadernación y fanzine.

107 Hay que hacer notar que en ediciones anteriores sí hay paneles sobre industria cultural (2010) y sobre el impacto tecnológico en la industria editorial (2011, sección “Industria en foco”).

108 En 2016 la profesionalización ocupa el 16% de las actividades y en 2017 se produce la única disminución de estas actividades bajando al 12%. En la edición siguiente se inicia un crecimiento continuo con un 18% de actividades profesionalizantes en 2018, un 21% en 2019 y un 31% en 2020.

Por otro lado, se aborda la profesionalización a través de charlas, conferencias, clases abiertas, o de las citadas “clínicas de traducción”. El mayor número de actividades profesionalizantes que se han realizado en Filba se aglutinan en la última edición de 2020, que se realizó de forma virtual; por lo que es esperable que la profesionalización del trabajo literario cada vez vaya siendo más importante en los programas.

La industria del libro y la profesionalización es central en el Festival Eñe desde la creación en 2018 del espacio ‘EÑE Profesional’, aunque no ocupa un alto porcentaje del total de actividades literarias de las últimas cinco ediciones: solo un 5%. La edición de 2016 es la que contiene la mayor parte de estas actividades: con un 11% del programa literario. El porcentaje disminuye drásticamente hasta el 2% en 2017 y en 2018 solo aumenta dos puntos respecto a la edición anterior. En 2019 la industria del libro desaparece y vuelve en 2020 a la edición digital con una única actividad que supone el 3% del programa literario. En relación con la profesionalización, más allá de la citada sección homónima, es casi inexistente en el Festival Eñe, dado que en tres ediciones ni siquiera está presente (2016, 2017 y 2020). En 2018 la profesionalización del escritor aparece en un taller de cuento y ocupa el 2% de las actividades literarias. La de 2019 es la más profesionalizante ya que imparten cinco talleres exprés (6% del programa literario) fruto de la presencia de México en esta edición del festival como país invitado. Así, cinco figuras consideradas exponentes de la literatura y de la crónica periodística mexicana ofrecen sus conocimientos a un público reducido que puede participar en los talleres. En cuanto a la edición, sí está presente en numerosos actos. En 2016 hay un diálogo sobre la edición entre Paca Flores (Periférica) y Elena Ramírez (Seix Barral), una mesa que reúne a cinco grandes editores de América Latina para hablar sobre la edición en Latinoamérica, un triálogo sobre la profesionalización de las artes y los derechos de autor y una entrevista de Herralde a dos jóvenes editores: Irene Antón (Errata Naturae) y Enrique Redel (Impedimenta). Incluso en 2018 encontramos una mesa sobre la labor del corrector editorial. Sin duda, es el festival más dedicado a la profesionalización del editor, como Filbal a la del escritor.

En el festival Lit & Luz la industria del libro está invisibilizada. La profesionalización del escritor también es prácticamente inexistente y únicamente se incluyen tres actividades concentradas en las dos últimas ediciones, en la sede Chicago, suponiendo así el 6% del total de actividades realizadas en Chicago. La primera se lleva a cabo en 2019, y es gratuita y abierta al público, pero los talleres de 2020 cuestan 60\$ y 40\$ y tienen plazas limitadas; incluso se ofrecen becas para el taller sobre poéticas del cuerpo en la poesía de jóvenes poetas mexicanas.

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

Las políticas de bibliodiversidad refieren a la presencia de oralidad, géneros *menores* y escritores noveles. En Filba Internacional la oralidad es manifiesta en el 24% del total de actividades literarias de las cinco ediciones estudiadas. En 2016 la oralidad ocupa un 32%; en 2017 y 2019 un 29%; y en 2018 se sitúa en el 33%. Como se puede observar, en estas cuatro ediciones la oralidad engloba en torno al 30% de las actividades. Es en la edición de 2020, la que se realizó virtualmente, en la que la presencia de la oralidad disminuye drásticamente, ocupando únicamente un 11% de las actividades. La mayoría son lecturas, ya sea de forma independiente o en relación con otras artes como la música, o a través de actividades como los recorridos literarios, las representaciones teatrales o el recital en las fiestas.

En el Festival Eñe la oralidad representa el 12% del total de actividades literarias de las cinco ediciones estudiadas y se circunscribe a la lectura poética. En 2016 la oralidad ocupa el 15% del programa; en 2017 se reduce hasta el 10% y en 2018 se recupera y alcanza su cota más alta con un 16%. En 2019 el porcentaje disminuye apenas unos puntos y se sitúa en el 14% y en 2020 prácticamente desaparece. Por el contrario, el festival Lit & Luz lo oral es clave y atraviesa la mayoría del programa. En las ediciones que se llevan a cabo en Chicago la oralidad asoma en un 48% de las actividades de las cinco ediciones en forma de lectura + conversación o simplemente de lectura, así como en el evento principal, el Live Show. En 2016 suponen el 50% de la oferta, en 2017 el porcentaje aumenta unos puntos llegando al 55%, en 2018 continúa el incremento hasta el 67%. En la edición de 2019 la cantidad desciende hasta el 57%, aunque la bajada más estrepitosa se produce en 2020, año en que solo llega al 18%, debido a que las lecturas pierden su lugar dentro del festival a causa del formato virtual.

En lo concerniente a los género *menores*, el Filba Internacional los incluye en una media del 16% en las cinco ediciones objeto de estudio, con una variación poco representativa. Si bien la de 2016 es la que menos dedica a estos géneros, con un 11%; este número aumenta progresivamente hasta el 19% en 2019. El género *menor* más transitado es la poesía, seguido por el teatro y por la narrativa breve,¹⁰⁹ estando representados en lecturas y dramatizaciones.¹¹⁰ Hay

109 Se observa un aumento de la presencia del relato en las mesas de debate en las últimas ediciones, sobre todo en su diálogo con otras artes. El género dramático es el menos visible, aunque estadísticamente el que está en último lugar.

110 El teatro como tal no está presente pero lo performático como tal atraviesa todos los festivales, el Filba Internacional, especialmente desde una perspectiva transmedial.

que indicar que una de las “palabras inaugurales” del festival se dedicó a la poesía en 2019 (lo hizo Fabián Casas) y desde 2013 se organiza el Slam Copa Filba de poesía, que también concibe como acto intermedial. Por su parte, el Festival Eñe pone más atención a los géneros *menores* en el total de evento de los cinco años y alcanza un 19% de media, aunque la variación entre una edición y otra es enorme. Así, encontramos un 20% en 2016, un 24% en 2017, un 16% en 2018, un 9% en 2019 y un 42% en 2020. Se observa una tendencia en torno al 20% en los tres primeros, una gran caída de estas en 2019 y una ocupación de casi la mitad del programa literaria en 2020, cuando se hizo en formato virtual. El género *menor* más transitado es la poesía, seguido del teatro y el ensayo, y, por último, el cuento. En cuanto a Lit & Luz, los géneros menores son visibles de forma desigual en las ediciones de Chicago y en las de México. En Chicago, ocupan el 23% del total de ediciones estudiadas, cuyos datos son: en 2016 un 12%, en 2017 un 9%, en 2018 un 23%, en 2019 un 21% y en 2020 un 23%. Se observa una tendencia en torno al 20% en las tres últimas anualidades y una tendencia al 10% en las dos primeras. El género *menor* más representado es, de nuevo, la poesía. Las sede de México ofrece hasta un 44% de eventos asociados a géneros *menores*, donde la poesía tiene un lugar predominante, seguida por el teatro.

Otro valor fundamental para garantizar la bibliodiversidad es la atención a los escritores noveles. En Filba Internacional es el festival con una media más elevada de escritores noveles en los cinco años estudiados: un 13%. En 2016 apenas llegaba al 9%, en 2017 la cifra aumenta hasta el 14% y en 2018 se encuentra la máxima concentración de noveles con un 19%. En 2019 la cifra se reduce dos puntos, hasta el 17% y cae a más de diez puntos en 2020, con tan solo un 6% de noveles en la edición virtual del festival. La presencia de noveles en el Festival Eñe es prácticamente nula, suponiendo únicamente el 2% del total de escritores participantes en las ediciones estudiadas, lo que significa que el valor de la consagración es raigal, como sucede en el Hay Festival. En 2016 y 2020, no hay escritores noveles invitados; en 2018 un 6% y en 2019 un 2%. En el caso de Lit & Luz, la participación global de escritores noveles es diferente en cada una de las sedes. Así, en México, los escritores suponen un porcentaje bastante bajo: solo un 6%. Únicamente se invita a noveles en 2018 (15%) y en 2019 (7%). Sin embargo, en Chicago la participación de noveles es mayor: un total de un 12% de media, con una participación sostenida en el tiempo: un 7% en el 2016; un 21% en 2017; un 9% en 2018; un 14% en 2019; y un 8% en 2020.

Las políticas de igualdad de estos tres festivales *locales* nos ofrecen datos heterogéneos. En el Filba Internacional un 47% del total de escritores participantes son mujeres en nuestro estudio de las últimas cinco ediciones, donde además se muestra una tendencia creciente. En 2016 el 37% de los escritores

participantes fueron mujeres, en 2017 esta cifra aumenta al 46% y en 2018 se produce la única bajada con un 43% de mujeres escritoras. En 2019 y 2020 la participación de escritoras mujeres supera el 50%: un 52% en 2019 y un 54% en 2020. En 2018 Catherine Millet dictó la conferencia inaugural del festival sobre la categoría de mujer y su performatividad, aunque no se dedica un tema específico ni mesas a los feminismos o subjetividades disidentes en los programas. La presencia de escritoras en el Festival Eñe se reduce a un 34%, un tercio de los escritores invitados en las últimas cinco ediciones. No se observa una tendencia clara pues en 2016 el 38% de los escritores son mujeres, en 2017 el 25%, en 2018 (edición con más escritoras invitadas) el 43% y en 2019 se produce una bajada que continuará en la edición virtual de 2020, con un 32% y un 26% de escritoras participantes respectivamente. Curiosamente, la reflexión sobre la figura de la mujer en la literatura si está incluida en las actividades de los programas, al contrario que en Filba. En 2016 tenemos: “Madres nuestras, que estáis en los libros” sobre la mujer en la tradición literaria; así como “Cultura, pornografía y prostitución”, donde Cristina Fallarás, Gabriela Wiener y Peio H. Riaño discuten sobre temas como: “Sexo, capitalismo y violencia. Fetichización del cuerpo femenino. La mujer patch-work. La carne y otras mercancías. Instrucciones de uso para la sexualidad. Contorsionismo y dinero. Violencias quirúrgicas. La vagina del videojuego. El exhibicionismo sentimental. La crisálida mutante del pudor. Plástico. Muñecas. Devórame otra vez. Perreo y reguetón”. En 2018 encontramos un debate sobre literatura lésbica; una mesa sobre feminismo; otra sobre la forma en que la literatura actual trabaja con la mirada, el cuerpo y el rol social de la mujer; y otra mesa “Chicas brutas”, acerca de la literatura femenina que no responde a las características de lo que la sociedad –patriarcal– considera femenino. En 2019 también hallamos una mesa sobre la maternidad y sus formas. Por último, la presencia total de escritoras en las cinco ediciones estudiadas de Lit & Luz es muy similar tanto en la celebración en Chicago como en la de México: en la primera un 56% del total de escritores participantes son mujeres y en la segunda un 60%.

Las políticas de inclusión son las menos abonadas en los festivales *locales*. El Filba Internacional es el menos inclusivo de los tres: el número de invitadxs trans/travesti/no binario no supera el 1% en y solo hay una actividad orientada a etnias minoritarias: la Clínica de traducción al quichua santiagueño en 2020. El Festival Eñe es inclusivo desde lo diverso-funcional: en 2016 se programan una representación teatral representada por actores con y sin diversidad funcional y una lectura de poemas de un autor diversofuncional. En 2018 se lleva a cabo una performance de una artista asperger. También es reseñable la mesa “Cultura en el barrio” en la que varios dinamizadores de la cultura popular hablan sobre los eventos más significativos del momento, su repercusión cultural,

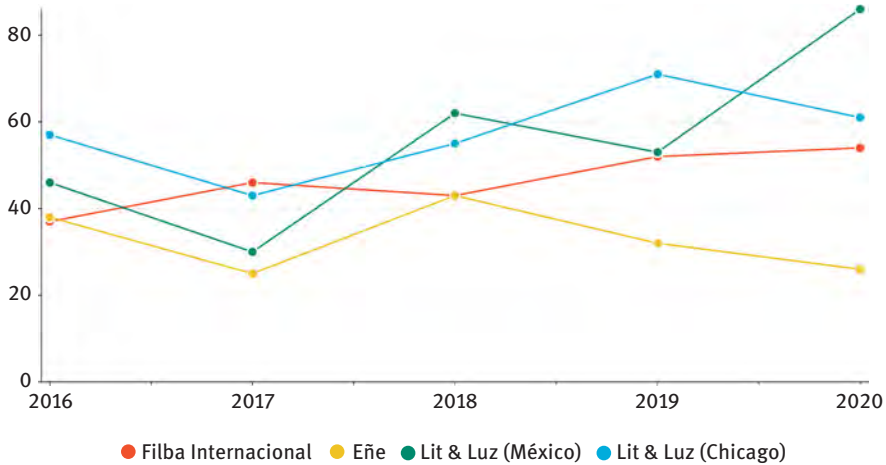


Figura 21: Presencia de escritoras mujeres en Filba Internacional, Eñe y Lit & Luz.

Fuente: Elaboración propia.

etc. Finalmente, en Lit & Luz la inclusión se cifra en 2019 en la presencia de las subjetividades sexodisidentes en el “Homenaje a Stonewall: Expresiones artísticas cuir de resistencia”, una conversación acerca de la diversa “experiencia global LGBTQIA+ Latinx”. Igualmente aparece lo indígena en la actividad “Sounds Carry: Music, Migration and Indigeous Communities” y en “Ayotzinapa: Cinco años sin justicia”, acto en que la defensora de los derechos humanos Diana del Ángel habla sobre el proceso judicial que pasó la familia de uno de los desaparecidos de Iguala recogida en su obra *Procesos de la noche*.

Políticas de *performatividad* de la literatura

En Filba Internacional la unión entre literatura y otras artes es bastante elevada: en una media del 15% del total de actividades de las cinco últimas ediciones. Si bien en 2016 esta relación se da en más de un tercio de las actividades (34%) el porcentaje cae en 2017 al 14%, recuperándose en 2018 y ocupando el 22% para bajar al 13% en las dos últimas ediciones. Se observa así una tendencia a la baja en la presencia de otras artes en los programas. El arte con el que más dialoga la literatura es la música, mediante lecturas poéticas, canciones literarias, danza, proyecciones y rap. Después con el medio audiovisual, que encuentra su máxima expresión en 2020 a través de la proyección de siete documentales de escritor, y antes mediante narrativas cinematográficas o talleres sobre guión o lenguaje audiovisual. En tercer lugar tenemos la vinculación

de la literatura con el dibujo y la imagen gráfica (novela gráfica o literatura ilustrada); con la danza (mezclada con *beatbox* y poesía); con el arte pictórico (eventos localizados en el museo, sobre todo en el MALBA) y con la fotografía y video (*performance* poética).

En el Festival Eñe la unión entre literatura y otras artes se da en el 6% del total de actividades literarias de las últimas cinco ediciones. La edición de 2016 se inaugura con un acto sobre literatura y cine que trata el mundo de las adaptaciones y de “la fotogenia del personaje literario”. Las cifras más bajas se encuentran en las ediciones de 2017 y 2019, con un 5% de actividades que unen literatura y otras artes. En 2016 y 2018 los porcentajes son mayores, con un 6% y un 8% respectivamente, y en 2020 el porcentaje aumenta al 9%. El cine y la música son las otras artes que evidencian la *performatividad* de la literatura. Destaca que, al igual que en Filba, encontramos la proyección de documentales de autor, en este caso dedicado a la figura de Manuel Vilas.

Lit & Luz se define desde la *performatividad* misma de lo literario y lo relacional, no solo entre dos ciudades como México DF y Chicago, sino también entre la literatura y otras artes. Esto se refleja en la base del formato del festival, tanto en la forma de trabajo de los participantes como en la articulación de cada programación. En la sede de Chicago la unión entre literatura y otras artes se da en el 21% del total de las actividades de las cinco ediciones estudiadas: 25% en 2016, 27% en 2017, 11% en 2018, 15% en 2019 y 27% en 2020. Los datos muestran una tendencia al 20% que solo se ve mermada en 2018 y 2019. El cine es el arte al que más aparece ligada la literatura aunque Lit & Luz es el festival local en el que más variadas son las artes con las que se mezcla la literatura. La música es únicamente visible en el Live Magazine Show, “combinación de transmisiones en vivo y debut de videos con narraciones, música, poesía, videoarte y presentaciones extemporáneas que exploran la relación entre idiomas, las manifestaciones artísticas, los problemas sociales y las culturas de Estados Unidos y México”, y en el homenaje que se realiza en 2019 a las expresiones artísticas cuir de resistencia generadas a partir de Stonewall. En el programa de México el 67 % de las actividades están atravesadas por la unión entre literatura y otras artes, ocupando el 100% de las actividades literarias en 2016 y 2017. El gran descenso de estas se produce en 2018, cuando suponen solo un 14%. Sin embargo, en 2019 se vuelve a tasas muy altas, con un 80% de este tipo. Por último, en 2020 el número de actos que trenzan literatura con otras artes se da en el 50% de la programación literaria. En esta sede sí aparece la música que, junto al cine, es el arte con más protagonismo.

En relación con la presencia de otras artes de forma autónoma, en Filba Internacional es irrisoria: solo hay un espectáculo de danza en 2017, lo que supone menos del 1% del total de actividades. Es decir: que se trata del festival

local más puramente literario de nuestra muestra. Por el contrario, la presencia de otras artes es mayor en el Festival Eñe que la unión de literatura y otras artes, ocupando un 10% del total de las últimas cinco ediciones. La tendencia cercana al 10% se mantiene desde 2016 hasta 2019, siendo la cifra más alta en 2017: un 13%. Solo en 2020 apenas encontramos 1 acto en el que aparezcan otras artes de forma autónoma, suponiendo solo el 3% del programa. El arte autónomo más repetido es el cine, seguido de la música y la fotografía. En Lit & Luz las artes y la literatura están bastante integradas tanto en las actividades como en los procedimientos, la organización, etc. Sin embargo, cada año hay algún evento dedicado específicamente a otras artes de forma autónoma, lo que indica, como en Eñe, que el festival está pensado para un público más general y menos especializado. Los que se realizan en Chicago, cuentan con el 25% del total de las ediciones estudiadas, aunque los datos varían enormemente cada año. Así, en 2016 y 2017 encontramos un solo acto, suponiendo el 11% y el 7% de las programaciones. En 2018 se produce el gran aumento al 31%. En 2019 el porcentaje se mantiene respecto al año anterior y en 2020 vuelve a valores iniciales, con un 8% de actividades de esta categoría. La mayoría de eventos de otras artes son conversaciones con artistas, conferencias sobre arte, etc., y son menores las actividades en las que aparecen otras artes en sí mismas: *performances*, conciertos (solo se realiza uno), etc. En las celebraciones de Lit & Luz en México encontramos un 44%, aunque llama la atención la inexistencia de estos eventos en 2016 y la variación, al igual que ocurre en las ediciones de Chicago, que se produce en los datos en el resto de anualidades. Así, en 2017 y 2020 suponen una gran parte de la programación: un 50% y un 67% respectivamente; mientras que en las ediciones de 2018 y 2019 tienen una presencia mucho menor, ocupando el 12% y el 17% del total de las programaciones. El formato principal entonces es la ‘conversación’ con el artista; y las artes más abonadas: el cine, la música y la fotografía.

Políticas de espectacularización del escritor

En el Filba Internacional no sobresale un formato en específico para la espectacularización del escritor, sino que este adopta diferentes papeles dependiendo de las actividades en las que se ubique. Así, el escritor es consultor, recomendador de libros y rutas urbanas, lector de sus obras o de otras, escritor en sí mismo (en aquellas actividades que giran en torno a la escritura en directo de un texto), etc. Lo que es claro es que Filba Internacional no es un espacio de encuentro de celebridades que presentan su último libro, sino de escritores –mayormente– latinoamericanos y nacionales (como observamos en la Figura 22) reconocidos

(Guillermo Martínez, Nona Fernández, Lola Aria, Oliverio Coelho, Mariana Enríquez, Washington Cucurto, Vera Giaconi, etc.) que se visibilizan en horizontalidad, en todas las actividades, excepto en el caso de aquellos que pronuncian las palabras inaugurales y que habrían de actuar como cabezas de cartel, no explícitos. De esta manera, la entrevista aparece mucho menos que el rótulo democrático de “diálogo” o “conversación” para designar los debates locales/global que afectan al campo/mercado literario latinoamericano. De otra parte, en el Filba Internacional hay una sección que se llama “En primera persona” dedicada –según reza en la página de presentación– a la transmisión de “mitos y experiencias” a través de la narración oral, del encuentro directo entre el artista y su público. En este rubro, sobresalen las actividades dedicadas a la subjetividad y a su relación con lo literario, a través del modo en que la figura del escritor crea sentido: recuerdos, experiencias, intercambios, etc. Asimismo, se recurre en varias ocasiones al uso del imaginario de la correspondencia de escritor, característico del festival francés Les Correspondances at Manosque que se celebra desde 1999, para organizar actividades en que autores y asistentes se envían cartas, antes y durante el festival. Posteriormente, la iniciativa “Filba 10. Mapa de un festival” habría de recopilar una pequeña muestra de los textos producidos en la comunidad del festival (de Piglia, Kohan, Moreno, Schweblin, etc.) y de descarga gratuita.

En el Festival Eñe el formato predominante es la mesa de conversación, la charla o la conferencia de escritor. De entre todas, despunta: “Tres en raya: la novela misteriosa”, una novela para leer en tiempo real durante los días en los que se desarrolla el festival, escrita a seis manos por Carlos Manuel Álvarez, Ana Santamaría (ganadores en 2018 de sendos Premios Eñe) y un novelista misterioso conocido cuya identidad se revela al final del evento (Carlos Zanón). Hay que subrayar igualmente que este es el único de los festivales *locales* en los que los escritores actúan tanto como reclamo principal del festival (como cabezas de cartel) como directores literarios (cada año un escritor es el director literario del festival). En Lit & Luz todas las actividades que componen los programas del festival están destinadas a la *espectacularización* del escritor, sobre todo si tenemos en cuenta que la actividad principal (y la más cara para el público) se presenta, literalmente, como un espectáculo “exclusivo”. Los escritores y escritoras invitados al festival participan además en diferentes recitales y/o lecturas, siendo el formato prevalente el de lectura + entrevista. Otra de las características únicas del Festival Lit & Luz, que nos ha llevado a escogerlo como parte de nuestros estudios de caso, son las colaboraciones entre los autores de México y Chicago. De este modo, en los meses previos al festival, los participantes se unen para aprender unos de otros, en aras de crear una pieza juntos o presentación de 10 minutos que se estrena al final del festival. Esta obra se presenta nuevamente en el Museo Tamayo de la Ciudad de México al

año siguiente como muestra de que el festival también es, en su contingencia, un modo de producción. También hay que consignar la existencia, desde 2016, de la figura del escritor residente en Chicago, que ostentan: Luis Felipe Fabre (2016), Cristina Rivera Garza (2017), Julián Herbert (2018) y Sara Uribe (2019)

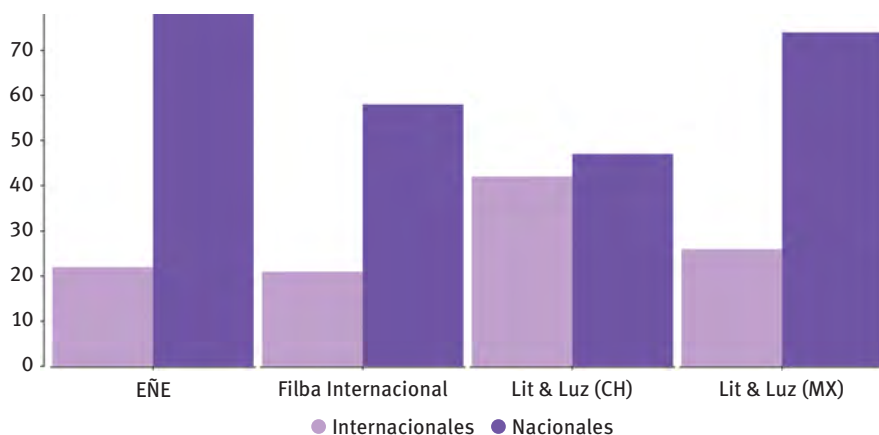


Figura 22: Procedencia de los escritores en los festivales locales (%).

Fuente: Elaboración propia.

Por último, nos queda hablar de la procedencia de los escritores participantes en estos festivales. Como ilustra este gráfico, el Filba Internacional es un festival de carácter local: tan solo el 19% del total son internacionales, frente al 81% de latinoamericanos, donde hay un 67% de argentinos. Lo mismo sucede con el Festival Eñe: el 78% del total de los autores de las últimas cinco ediciones son españoles frente al 22% de internacionales. Hay un aumento de la presencia internacional en las ediciones de 2018, donde el porcentaje de internacionales se sitúa en el 30%, y un incremento en la última edición, en la que el 40% son internacionales, debido probablemente a la virtualidad de la edición. En Lit & Luz el porcentaje de internacionales varía dependiendo de las sedes en las que se celebra. Así, el porcentaje es claramente mayor en Chicago, donde los internacionales son el 42% del total de escritores invitados a lo largo de las cinco ediciones, mientras que en México se reduce al 26%. Lo mismo ocurre con los autores locales: el porcentaje de mexicanos en la edición de Chicago es del 47% y en México aumenta hasta el 74%.

9.1.3 Festivales comunales: Festival Diversidad Sexual de Zacatecas

Este Festival se realiza por vez primera en el verano de 2006 en la localidad mexicana de Zacatecas,¹¹¹ a través del Colectivo Hij@s de la Luna, agrupación liderada por la Maestra Sarah Ortiz.¹¹² Desde su primera edición, cuenta con el apoyo del Gobierno del Estado de Zacatecas a través del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde. El Festival Cultural de la Diversidad Sexual promueve el respeto y tolerancia a la diversidad sexual y a todas sus formas de expresión. En las distintas ediciones han participado artistas de zacatecas y de otros estados del país, así como representantes internacionales, con el objetivo de visibilizar la expresión artística de la comunidad LGBTQ+, tradicionalmente marginada. Es un festival abierto que recibe propuestas de danza, teatro, música, talleres, conferencias, presentaciones de libros, literatura y artes visuales. Desde sus inicios, ofrece una programación plural e interdisciplinaria que fomenta el respeto y la tolerancia de la sociedad hacia los miembros y las expresiones artísticas de la comunidad LGBTQ+.¹¹³

La estructura del festival es sencilla y se repite en cada edición con ligeras variantes. En 2016, la mayoría de las actividades son representaciones teatrales, aunque también hay conferencias, un espectáculo multidisciplinar y una narración oral. En 2017 predominan las presentaciones de libros y editoriales, junto con una mesa de lectura de poesía y una ceremonia en la que se concede el premio literario del festival. En 2018 tienen el mismo peso las actividades relacionadas con los libros ganadores del premio literario del propio festival de los dos años anteriores, los espectáculos multidisciplinarios y las representaciones teatrales. Se repite la entrega de premios del concurso literario y una narración oral. En 2019 priman de nuevo las presentaciones de libros, acompañadas de recitales, mezcla de literatura y cabaret y un espectáculo multidisciplinario. En 2020 desaparecen las presentaciones de libros y se programan lecturas y videointervenciones literarias.

111 Los principales foros son los centros culturales de la ciudad, plazas y teatros. No hemos encontrado datos del número de asistentes.

112 Todas las actividades son gratuitas y en los programas no se señala la presencia de patrocinadores.

113 Descripción glosada de la página web: <https://festivales.cultura.gob.mx/festivales-esenarios/detalle/248>

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

La temática fundamental que atraviesa todas las ediciones de este festival es la cultura LGBTIQ+. La sexualidad disidente aparece en 2016 a través de conferencias sobre “sexualidad y migración; percepción de lo rural y lo urbano” o sobre la diversidad sexual. En 2017 destaca la realización de un taller sobre sororidad; una mesa sobre poesía lésbica y la presentación de una editorial independiente (La Décima Letra). En 2018 encontramos las conferencias: “Una visión transfronteriza y el cuerpo queer” y “Preservar la memoria a través de la denuncia”. En las dos últimas ediciones los actos se configuran en torno a la cuestión de los derechos humanos y los derechos de este colectivo. En 2019 sobresale la actividad “Líneas multicolores de la literatura LGBTTTI+” y “Poesía bilingüe en zapoteco / español”. Igualmente, son reseñables los distintos premios que organiza el festival que, aunque no están presentes en 2019 y 2020, ocupan un lugar privilegiado en los programas.

En lo que concierne a la industria del libro está representada por una única actividad en la edición de 2017: la presentación de una nueva editorial independiente. Esto supone el 14% de las actividades de la edición y el 2% del total de actividades relacionadas con la literatura a lo largo de las cinco ediciones estudiadas. Por otra parte, la profesionalización del escritor no se aborda en ninguna de las ediciones. Se concluye, entonces, que tanto la industria del libro como la profesionalización del escritor no son temas a los que interesen en este festival *comunal*, ya que el objetivo no es promover el trabajo literario sino educar en igualdad e inclusión a través de la actividad artística.

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

La oralidad, como valor de bibliodiversidad, se encuentra en el 23% de las actividades literarias de las cinco ediciones estudiadas. En 2016 y 2017 ocupa un 14% de los programas: una sola actividad que consiste en una lectura de poesía lésbica. En 2018 el porcentaje disminuye varios puntos, hasta el 8%, y al igual que en las dos anteriores solo hay un evento en el programa: la narración de un relato. En 2019 lo oral aumenta al 36%, a saber: lectura de poesía lésbica, lectura de poesía bilingüe zapoteco-español, espectáculo multidisciplinario de poesía, narración oral y cabaret. En 2020, que se hizo virtual, la oralidad está presente en la totalidad de la programación: un 100%. Esto es: una videolectura, un videoespectáculo de poesía y narrativa, dos representaciones teatrales y videointervenciones en las que la literatura se mezcla con otras artes.

La presencia de géneros *menores* se da en un 40% del total de actos literarias que se realizan en las últimas cinco ediciones del festival. En 2017 los géneros

menores disminuyen en el programa y se sitúan por debajo del 50%, suponiendo el 43%. En 2018 los actos relacionados con poesía, teatro o ensayo caen hasta ocupar el 15%. En 2019 se vuelve a datos similares a 2017 y el porcentaje aumenta hasta el 45%, consolidando la presencia de géneros *menores* que se verá reforzada con un 60% en 2020, regresando a la tendencia que se observa en la primera edición estudiada. Los géneros más favorecidos son el teatro y la poesía. En 2016, tres de los cuatro eventos desarrollados dentro de esta categoría son representaciones teatrales, quedando relegada la poesía a una mesa, que comparte con el género narrativo, contra la homofobia. Aunque en 2017 prima la poesía, ocupando dos de las tres actividades en las que están presentes los géneros *menores* (la tercera es una representación teatral), en 2018 la poesía desaparece, o al menos deja de utilizarse el rótulo poemario asociado a las presentaciones de libros (hecho que se repite también en las siguientes ediciones del festival), en favor de las representaciones teatrales. En 2019 la poesía reaparece y ocupa tres de las 5 actividades con presencia de géneros *menores*. Ese año, a diferencia de 2016 y 2017, donde la poesía aparecía ligada a presentaciones de poemarios o a mesas, el género poético se cruza con la oralidad de forma mucho más evidente: un recital, una lectura poética y un espectáculo multidisciplinario. El teatro continúa siendo muy transitado, casi en el mismo número de actividades que la poesía, a través de representaciones dramáticas. En 2020, edición que se celebra virtualmente, se mantienen las representaciones teatrales que suponen dos de las tres actividades dedicadas a géneros *menores*. La poesía se encuentra en un videoespectáculo en el que se unen poesía y narración. En definitiva, como se puede observar en el recorrido de las cinco ediciones, el teatro está presente en todas las ediciones siempre bajo el formato de la representación teatral. La poesía, aunque desaparece en alguna de las ediciones, sigue compartiendo espacio con el teatro, y el ensayo no está presente en ninguna de las ediciones.

La participación de escritores noveles varía de forma pronunciada a lo largo de las ediciones y el total de escritores invitados con solo una obra publicada se sitúa en un 19%. En 2016, no participa ninguno. En 2017 solo 2 se encuentran dentro de esta categoría, suponiendo el 25% de los invitados y el 2018 un 15%. En 2019 vuelve a no ser invitado ningún novel. En 2020, por contra, 4 de los 6 autores que participan son noveles, lo que supone un 67% del total.

Las políticas de igualdad e inclusión son ínsitas a este festival. De los 42 escritores que participan a lo largo de las cinco ediciones 19 son mujeres, lo que supone un 45%. Sin embargo, la participación de mujeres escritoras varía enormemente a lo largo de las ediciones. En la primera edición analizada únicamente participaron 2 escritoras mujeres, que significan el 100% de los escritores participantes. En 2017, el 50% de los escritores participantes fueron mujeres y en 2018, el porcentaje de participación de mujeres escritoras dismi-

nuye al 31%. En 2019, la bajada en la participación de mujeres escritoras continúa y decae al 23%. Sin embargo, en 2020 se vuelve a las cifras de la primera edición estudiada siendo el 100% de los escritores participantes mujeres. Por último, hay que mencionar la lectura de poesía bilingüe zapoteco-español que visibiliza las lenguas indígenas no hegemónicas.

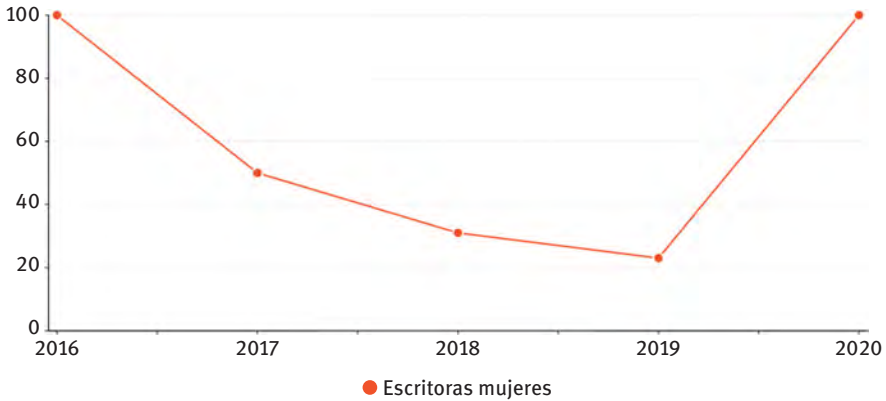


Figura 23: Presencia de escritoras mujeres Festival de Zacatecas.

Fuente: Elaboración propia.

Políticas de *performatividad* de la literatura

La unión de literatura y otras artes la encontramos en el 21% de las actividades literarias de las últimas cinco ediciones de este festival. En las dos primeras ediciones la literatura se relaciona con otras artes en una única actividad en cada edición, suponiendo el 14% de las actividades literarias. En 2018 este tipo de actividades aumenta a dos, aunque el porcentaje solo sube hasta el 15%. En 2019 el porcentaje casi se duplica, llegando al 27% y en 2020 aumenta al 40%, mostrando una tendencia al alza en la realización de actividades que unen literatura y otras artes.

Así, en las ediciones de 2016, 2017 y 2018 esta unión se materializa en la realización de espectáculos multidisciplinares, que en 2017 deviene incluso en acto de clausura. En 2019 se repite la actividad de espectáculo multidisciplinario aunque esta vez se especifica que está ligado a la poesía. Además, se programan un espectáculo de narración oral y cabaret y un teatro cabaret. En 2020 se realizan un videoespectáculo de poesía y narración y una serie de video-intervenciones acerca de temas LGBTIQ+.

Por otro lado, en las cinco ediciones estudiadas, el arte incluido de forma autónoma supone un 35% del total. A diferencia de lo que ocurre en las actividades que unen literatura con otras artes, la presencia de otras artes independientes disminuye a lo largo de los años a pesar del repunte que se produce en 2019. En 2016, ocupan más de la mitad de la programación: el 59%, en 2017 se reduce al 38% y en 2018 todavía más, hasta alcanzar solo el 19% del programa. En 2019 aumenta acercándose al porcentaje de la de 2017 con un 35% de eventos en los que el arte está presente de forma autónoma. En 2020, solo se encuentra un acto de esta naturaleza, disminuyendo al 8% del programa. El cine es el arte autónomo que predomina en el festival a través de proyecciones y de un premio que organiza el propio festival para galardonar cortometrajes. En 2016 y en 2019 el cine conforma un programa complementario al habitual de otras ediciones, por lo que el número de actividades en las que aparece aumentan considerablemente. El segundo arte que más se transita es la fotografía, mediante exposiciones (individuales o colectivas) y entregas de premios que están relacionadas con el que organiza el propio festival. La música aparece en menor proporción y encuentra su máxima representación en la edición de 2019.

Políticas de *espectacularización* del escritor

El formato de participación del escritor se da mayoritariamente a través de recitales o narraciones orales, en una posición horizontal sin jerarquías ni cabezas de cartel. Además, a partir de 2017, y en las dos ediciones posteriores, las presentaciones de libros ocupan un lugar central en la programación del festival, aunque desaparecen en la edición de 2020 debido, probablemente, al carácter virtual de la edición. En 2018 se incluye la celebración de una gala a modo de entrega de premios en la que se presenta a los ganadores de los premios literarios que se concedieron en las ediciones anteriores. Por último, todos los escritores que participan en el festival son mexicanos, debido a que es un espacio dedicado casi en exclusiva a la comunidad más local, por eso la mayoría de autores es de Zacatecas. No existe pues internacionalización, sino más *comunicación* de la experiencia literaria, al albur de unas condiciones materiales limitadas. De hecho, los festivales *comunales* siempre funcionan a pequeña escala, más volcados hacia las expresiones menos hegemónicas y comerciales, como hemos visto: la poesía, el teatro, la disidencia sexual, etc.

9.2 Festivales globales, locales y comunales: una comparativa

A la vista del análisis realizado de cada tipo de festival, la primera variable que hay que considerar en un estudio comparativo es el lugar que ocupa la literatura en estos festivales literarios, aunque parezca una tautología. En Hay Festival, el festival *global*, la literatura ocupa un espacio mayoritario que se va reduciendo a lo largo de las ediciones, porque más que la literatura, el protagonista del Hay es el libro. Así, la literatura no solo comparte espacio con otras artes, sino que lo hace con otras disciplinas como la ciencia, la política o la economía para atraer a un público mayor. En los festivales *locales*, sin embargo, la literatura está mucho más presente, ocupando en torno al 80–100% de las programaciones. En Filba Internacional, por ejemplo, solo encontramos una actividad en la que la literatura no está presente, debido a que los festivales locales están dirigidos a las *comunidades letradas*. En el Festival *comunal* de la Diversidad Sexual de Zacatecas la literatura, al igual que en el festival global, comparte espacio con otras formas, como los Derechos Humanos o la política. Sin embargo, hay que destacar que mientras que en Hay Festival la mayoría de las “otras” disciplinas están atravesadas por el objeto libro, en el festival comunal de Zacatecas la variedad de disciplinas responde a las necesidades que plantea la temática principal: la diversidad sexual. Así, en los festivales *comunales* la especialización en el ámbito literario es mayor que en los locales (poesía, teatro, disidencia, terror, etc.), atravesada por una mirada emancipatoria y contra-hegemónica, aunque paradójicamente son más versátiles en su relación con otras prácticas artísticas también *menores*. La unión entonces la confiere el carácter *alternativo*, no solo el literario, como sucede con los festivales *locales*.

El número de asistentes también varía en los diferentes festivales estudiados. La media de asistentes de Hay Festival en las ediciones que van desde 2016 hasta 2020 es de 55000. En los festivales locales la cifra se reduce: en Filba Internacional la media de asistentes ronda los 10000; en el Festival Eñe la asistencia ronda los 14000; y en Lit & Luz el número se reduce hasta los 1000 asistentes de media. Del festival comunal, el de Zacatecas, no se han obtenido datos acerca del número de asistentes. En cuanto a la financiación a través de la venta de entradas, destaca el coste de las actividades de Hay Festival, que se han visto incrementados a lo largo de las ediciones y cuyos precios aumentan en eventos como conciertos, que evidencian su carácter más comercial. En Filba Internacional todas las actividades son de gratuitas aunque desde 2017 a 2019 se instauró “1 entrada x 1 libro” para acceder a algunos recitales con el objetivo de donarlos a bibliotecas. En Festival Eñe y en Lit & Luz la mayoría de las actividades son gratuitas, salvo algunos talleres y proyecciones cinematográficas en el primero y talleres y el Live Magazine Show en el segundo. En el festival de Zacatecas la entrada también es gratuita. Los patrocinadores, por su

parte, son numerosos en todos los festivales, salvo en el festival comunal, que no está patrocinado. Destaca que tanto en los festivales locales como en el global, los patrocinadores son de procedencia nacional e internacional y de carácter público y/o privado. Es decir: no hay diferencia a ese respecto, lo que demuestra el sistema de mecenazgo que pone en marcha este tipo de actividades para la protección de la literatura, el fomento de la lectura y del trabajo literario y creativo.

Políticas de autolegitimación de la cultura literaria

Las temáticas difieren en los distintos festivales. En Hay Festival no se establecen temas anuales, pero sí se observa una preocupación clara por la actualidad y la presencia del objeto-libro en la mayoría de las actividades. Al igual que en Hay Festival, en el Festival Eñe no se especifican temáticas salvo en 2019 cuando México fue país invitado y en la edición virtual de 2020 que giró en torno a las utopías. En Filba Internacional sí se parte de un tema –o problema– del campo: el cuerpo, la violencia, la fiesta y el límite o frontera.¹¹⁴ En Lit & Luz también se establecen temas anuales que destacan por interpelar directamente al público a través de preguntas: pertenencia o exclusión de comunidades, impacto del arte en la actualidad y movimientos sociales y cuerpos en movimiento. El Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas siempre trabaja desde la diversidad sexual, por lo que todas las ediciones están articuladas desde este eje temático. Aunque no se trata de una temática, *sensu stricto*, es interesante que tanto Filba Internacional como el Festival Eñe estén muy ligadas a la ciudad, que es la protagonista de una miríada de actividades, al tiempo que el festival se expande a lo largo y ancho del espacio urbano. Es decir: la simbiosis entre festival literario local y ciudad –la capital en ambos casos– es absoluta, hasta el punto de que se promueve la idea de la práctica literaria como forma de habitar la ciudad.

La industria del libro solo tiene relevancia en Hay Festival y en el Festival Eñe, donde ocupa un 6% y un 5% de las actividades respectivamente. Se puede inferir que las editoriales tienen mayor participación en estos casos, dado que el Hay es un festival que otorga legitimidad al escritor y Eñe está situado en Madrid, donde tienen sede buena parte de los sellos de los grandes grupos. En Filba Internacional es prácticamente inexistente, con una única actividad en esta categoría, lo que supone el 1% de la programación total de los últimos cinco años. En Lit & Luz no encontramos ninguna actividad de este tipo. Por último, en el Festi-

¹¹⁴ En la edición virtual no hubo temática específica.

val de la Diversidad Sexual de Zacatecas la industria editorial ocupa únicamente un 2% de los eventos. La profesionalización del escritor y del trabajo literario es prácticamente irrelevante en la mayoría de los festivales estudiados. Sin embargo, en Filba Internacional es capital, con un 22% de actividades de este tipo, principalmente talleres de escritura, conferencias sobre el oficio literario, clases abiertas, clínicas de traducción, etc. ¿Qué significa esto? Que Fiba Internacional se comporta en este sentido como una feria, toda vez que es el festival más orientado a la *comunidad letrada* productora y consumidora de literatura – de ahí que sea el que tenga también mayor número de actividades literarias– que ya no solo demanda espectáculo sino formación, esto es: el público asistente tiene un papel mucho más activo que el del resto de los festivales. A Filba lo sigue el Hay Festival con un 4% de actividades profesionalizantes. En Festival Eñe y Lit & Luz la aparición de este tipo de eventos es anecdótica. Por último, en el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas no hay profesionalización.

Políticas de bibliodiversidad, igualdad e inclusión

El primer valor de las políticas de bibliodiversidad que hemos discriminado es la oralidad, que tiene más protagonismo en los festivales *locales*, seguido por el festival *comunal* y en último lugar, el *global*. Destaca la enorme presencia de la oralidad en Lit & Luz, que ocupa el 48% de las actividades literarias. Después va Filba, con un 24% y luego Eñe con un 12%. El Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas se sitúa en la tendencia de los *locales* como Filba, con un 23% de actividades en las que la oralidad está presente. Hay Festival, sin embargo, está muy por debajo del resto de festivales estudiados con solo un 3% de oralidad literaria. En todos, el género al que más se asocia la oralidad es la poesía y las actividades a las que está ligada son recitales o lecturas. Filba es el que más variedad muestra en cuanto a este tipo de actividades contando con recorridos literarios o fiestas.

La presencia de géneros *menores* en Hay Festival se produce en un 9% de las actividades, destacando la poesía y el cuento como géneros más transitados. En Filba Internacional las expresiones literarias *menores* ocupan el 16% de las actividades: la poesía es la que más aparece, seguida del teatro y la narrativa breve. En el Festival Eñe tienen cabida todos los géneros *menores* y ocupan un 19% del programa literario de las cinco ediciones. En Lit & Luz volvemos a encontrar una diferencia reseñable entre los datos de Chicago y de México. En Chicago se dan en el 23% de las actividades literarias mientras que en México el porcentaje asciende al 44%, aunque en ambas sedes es la poesía el género más vindicado. Por último, destaca el 40% de actos en los que están presentes los géneros *menores*

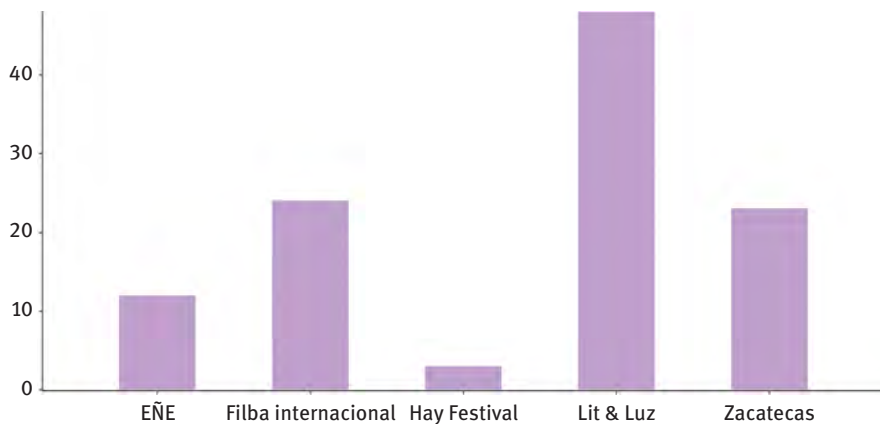


Figura 24: Presencia de oralidad (%).

Fuente: Elaboración propia.

en el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas, único festival, además, cuyo género *menor* más transitado no es la poesía sino el teatro. A este respecto, conviene subrayar que la poesía es un género que, en mayor o menor medida, siempre es visible en los festivales literarios, a pesar de su escasa proyección comercial, lo que manifiesta su gran capital simbólico –el prestigio ligado a la élite, como diría



Figura 25: Presencia y distribución de géneros menores (%).

Fuente: Elaboración propia.

Brouillette— y su posición todavía hegemónica en el ámbito literario. Al cabo, la poesía es un género *menor* en el mercado, pero *mayor* en el campo literario.

En cuanto a la participación de noveles, en Hay Festival supone el 9% del total de escritores participantes. En Filba el porcentaje es algo mayor: un 13%. El festival Eñe, por su parte, muestra el porcentaje más bajo, con apenas un 2% de escritores noveles en sus filas; dato que coincide con el número bajo de noveles que publican las editoriales medianas, en contraposición a las pequeñas, que son las que publican a los autores jóvenes en España. Sin embargo, Eñe es el único festival que programa, paradójicamente, actividades dedicadas de forma específica a escritores noveles (e.g., encuentros con editores para presentar futuros proyectos, etc). En Lit & Luz los datos difieren en sus sedes. Así, en México solo encontramos noveles en dos de las cinco ediciones, suponiendo el 6% del total de escritores participantes. En Chicago, sin embargo, el porcentaje se dobla (12%) y los noveles son invitados en todas las ediciones. Por último, destaca el 19% de noveles en el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas, el porcentaje más alto de todos los festivales estudiados. La explicación es clara: los festivales comunales apuestan más por el talento emergente, porque estos eventos suelen estar promovidos también por gente joven.

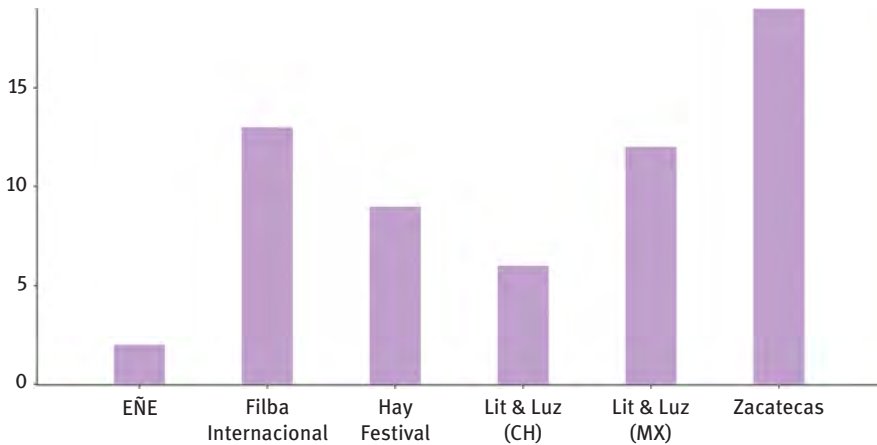


Figura 26: Presencia de escritores noveles (%).

Fuente: Elaboración propia.

Las políticas de igualdad y la presencia de mujeres escritoras también varía en los diferentes festivales y muestran tendencias disímiles. En Hay Festival la media de escritoras mujeres es del 32% aunque se evidencia una tendencia creciente en los últimos años. En Filba las escritoras mujeres ocupan un 47% del

total, llegando a superar el 50% en las últimas dos ediciones. En el Festival Eñe la media de mujeres escritoras es del 34%, aunque no se muestra una inclinación clara, con disminuciones y aumentos en cada edición que no siguen un patrón de crecimiento o decrecimiento. Además, sucede lo mismo que con los escritores noveles, que la teoría no se corresponde con la praxis: la igualdad, el feminismo y la disidencia son temas vindicados en las programaciones de las últimas tres ediciones, aunque eso no se corresponde con la invitación *de facto* de mujeres. Por su parte, Lit & Luz es el festival con más presencia de mujeres escritoras situándose, en ambas sedes, con una media alrededor del 60%. Incluso en la última edición de México la presencia de escritoras mujeres subió al 80%. Por último, el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas cuenta con un 45% de mujeres escritoras del total de escritores participantes a lo largo de las cinco ediciones estudiadas. Sin embargo, tal y como ocurre en Festival Eñe, la variación de los datos en las diferentes ediciones no hace posible establecer una pauta de actuación creciente ni decreciente.

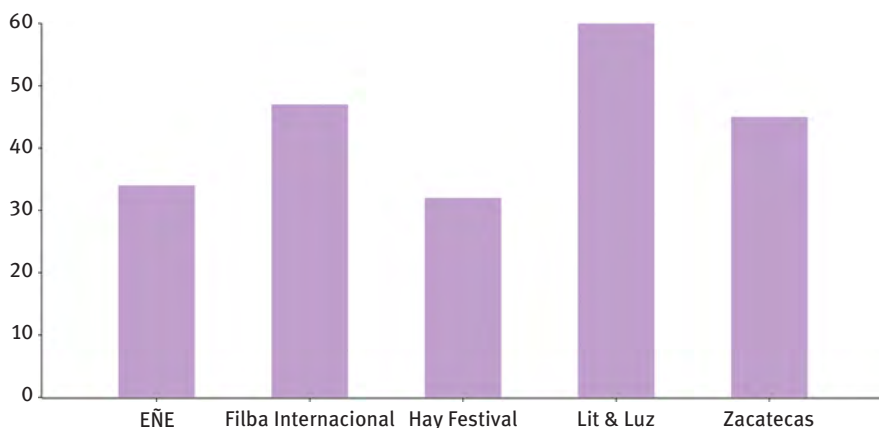


Figura 27: Presencia de mujeres escritoras (%).

Fuente: Elaboración propia.

Políticas de *performatividad* de la literatura

La unión entre literatura y otras artes es dispar en la mayoría de los festivales. En Hay Festival el 11% de las actividades ligan la literatura a otras artes y lo hace a través de epígrafes específicos: literatura y música, literatura y cine, lite-

ratura y arte. En Filba Internacional estas actividades ocupan un 15% de la programación literaria mientras que en Festival Eñe ocupan menos de la mitad, un 6%. Lit & Luz es un caso particular pues la presencia de la unión entre literatura y otras artes varía entre las dos sedes en las que se realiza el festival. Mientras que en Chicago ocupan el 21% de la programación literaria, en México ocupan el 67%. Por último, el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas se sitúa en un 21%. En cuanto al arte que más aparece unido a la literatura, en Hay Festival es la música, como en Filba, donde también tienen un lugar predilecto las proyecciones, que ocupan una parte importante de la programación de 2020. En Eñe y en Lit & Luz es el cine el arte que más se liga a la literatura, y hay que puntualizar que en Eñe, como en Filba –vuelven a compartir un rasgo característico– la proyección de documentales de autor es muy importante. Por último, el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas prima los espectáculos multidisciplinares en los que la literatura aparece unida a varias artes a la vez.

Al igual que ocurre con la unión entre literatura y otras artes, la aparición de otras artes de forma autónoma también varía en el estudio de cada festival. En Hay Festival ocupan el 13% de las actividades. En Filba Internacional la presencia de otras artes es prácticamente inexistente, encontrándose una única actividad (un espectáculo de danza) que supone el 1% de la programación de las cinco ediciones. En el Festival Eñe la presencia de otras artes ocupa el 10%. En Lit & Luz se encuentra de nuevo una situación particular. En Chicago el 25% de

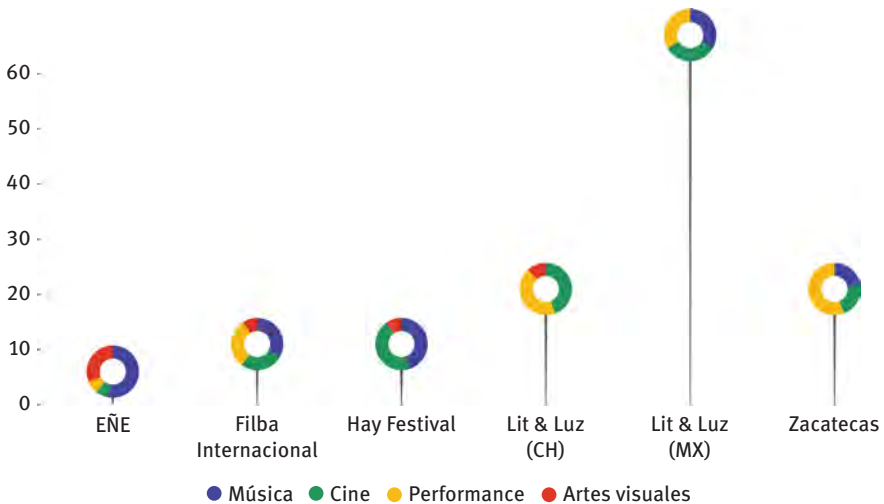


Figura 28: Unión entre literatura y otras artes (%).

Fuente: Elaboración propia.

las actividades de las cinco ediciones están dedicadas a otras artes mientras que en México el porcentaje es mayor, ocupando un 44%. El Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas posee un 33% de actividades dedicadas a otras artes en su programación. Mientras que en Hay Festival el arte que es más visible de forma autónoma es la música –sin duda, el arte más popular, asociado al espectáculo y lo festivo– en el resto de festivales es el cine el que aparece con más frecuencia. Destaca el formato de estas actividades en Lit & Luz, puesto que es el único festival verdaderamente *performático*, que pone el foco en el diálogo con el artista y con su trabajo.

Políticas de espectacularización del escritor

Los formatos en los que aparece el escritor es los distintos festivales son muy diferentes. El Hay Festival está totalmente centrado en la figura de escritor (o participante), por eso la actividad más práctica es la conversación X con X, normalmente escritores o personajes públicos. La cardinalidad del autor en este festival se evidencia a través de la importancia que se da a sus biografías y al uso de muchos de ellos como cabezas de cartel, es decir, como reclamo para el público asistente. El Festival Eñe es muy similar en este sentido pues el formato más transitado es la conversación y es el único festival, junto con Hay Festival, que cuenta con cabezas de cartel, aunque los valores son menos jerárquicos, como veremos. En el Filba Internacional el protagonista es el campo literario más que el escritor, que juega un papel ecléctico y horizontal en todo tipo de actividades, encarnando todas las versiones posibles de la figura de escritor: conversaciones, lecturas, recomendaciones, escritor en directo, etc. En Lit & Luz el formato más practicado es el de lectura + entrevista. Por último, en el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas prevalecen los recitales o narraciones orales.

Antes de concluir, me gustaría detenerme en este punto: la forma en la que aparece la figura del escritor en Filba Internacional y en Eñe. En ambos festivales se favorece una política democratizadora que va más allá de la espectacularización de la imagen del escritor, ya que los autores comparten espacio y actividades con los asistentes en numerosos actos. Así, en Filba encontramos actividades como: “lecturas 1 a 1” (2016, 2017, 2018, 2019), en la que autores leen a asistentes un fragmento de un autor olvidado; “catas de libros” (2016, 2018, 2019), en la que un escritor invita a los participantes a “catar” una selección de su biblioteca personal; o el “consultorio lector” (2019, 2020) en el que un autor recomienda un libro a los asistentes según el estado de ánimo de los mismos. En Festival Eñe, por su parte, se programan actos similares: “Cenas literarias”, donde los participantes pueden cenar y conversar con un escritor invitado al Festival (2017, 2018);

o el “café literario” (2019) donde los lectores pueden compartir un café con figuras destacadas de la literatura.

Además, tanto Filba como Eñe –más en el primero que en el segundo– la experiencia literaria es la protagónica, mientras que en Hay encontramos una variedad de temáticas que llegan casi a ocupar el 50% de sus programas y que constituyen secciones específicas sobre derechos humanos, gastronomía, bienestar, ciencia, historia, política, economía, etc. En los festivales *locales* también adquiere gran importancia la ciudad, como tema y como espacio ocupado por el festival, en aras de la visibilización del evento, que es sinónimo –defensa o protección– de la práctica literaria. En el caso de Lit & Luz, en la edición de México, las actividades están más repartidas por la ciudad –incluyendo bares– mientras que en Chicago el festival está más institucionalizado, realizándose muchas de las actividades en dependencias universitarias.

Y ya para finalizar, observamos que la procedencia de los escritores en Hay Festival muestra una nítida preocupación por lo internacional en detrimento de lo local con un 40% de internacionales frente a un 35% de locales, algo propio de los festivales *globales*, tal y como los hemos descrito. Por el contrario, en Filba Internacional el 19% son internacionales y el 67% locales, tendencia que también sigue el otro festival *local*, Eñe, con un 22% de internacionales y un 78% de locales. Esto es: los festivales locales promueven a autores autóctonos, de la región o nacionales. Asimismo, es necesario incidir en la atención hacia lo latinoameri-

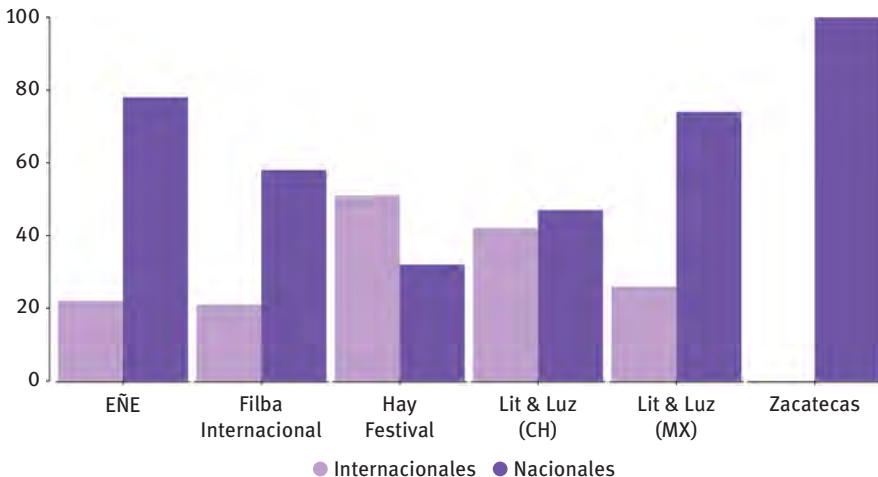


Figura 29: Procedencia de los escritores (%).

Fuente: Elaboración propia.

cano en el Festival Eñe, hecho que cristaliza la importancia que tiene para las letras españolas y para su industria editorial el mercado latinoamericano.

En Lit & Luz los datos sobre la procedencia de escritores difieren dependiendo de la sede. Así, en Chicago el 42% son internacionales y el 47% locales (mexicanos) mientras que en México solo el 26% son internacionales frente al 74% de locales (no participan escritores de otras zonas de América Latina). Por último, el festival que más apuesta por la procedencia local es el Festival de la Diversidad Sexual de Zacatecas, con un 100% de locales que además son en su mayoría procedentes de Zacatecas; otro rasgo característico de los festivales *comunales*: el enfoque en los valores locales por encima de lo nacional e internacional.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. 2016. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Aira, César. 2017. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House.
- Al-Aufi, Ali Saif, Nabhan Al-Harrasi, Shahid Al-Balushi y Hamed Al-Azri. 2017. Mapping out Arab international book fairs: Investigating the development of the Muscat book fair. *Information and Learning Science* 118: 280–97.
- Appadurai, Arjun. ed. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Baudrillard, Jean. 1997. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Beaumont-Bissell, Elizabeth. 2002. *The Question of Literature. The place of the Literary in Contemporary Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Beech, Dave. 2017. *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden: Brill.
- Benjamin, Walter. 2010. *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bennett, Tony. 1999. *Accounting for Tastes*. Londres: Cambridge University Press.
- Bennett, Tony. 2010. Sociology, Aesthetics, Expertise. *New Literary History* 41: 253–76.
- Berardi, Franco. 2007. *El sabio, el mercader y el guerrero. Del rechazo del trabajo al surgimiento del cognitariado*. Madrid: Acuarela.
- Bosshard, Marco Thomas y Fernando García Naharro. eds. 2019. *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Madrid: Iberoamericana.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolás. 2004. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, Nicolás. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Breger, Claudia. 2012. *Aesthetics of narrative performance: transnational theater, literature, and film in contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State University Press.

- Brouillette, Sarah. 2017. Neoliberalism and the Demise of the Literary. En *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*, eds. Mitchum Huehls y Rachel Greenwald, 277–90. Baltimore: John Hopkins University.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek. 2011. *Contingencia, hegemonía y universalidad*. México: FCE.
- Carter, David, Tony Bennett y Kevin Ferres. 2001. The Public Life of Literature. En *Culture in Australia: Policies, Publics and Programs*, 140–60. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casanova, Pascale. 2001. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Catelli, Nora. 2010. Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor. *BOLETÍN* 15: 35–46.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Cendán Pazos, Fernando. 1987. *Historia de la Feria del Libro de Madrid (1933–1986)*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- Coppari, Lucía y Diego Vigna. 2019. Historia reciente de las editoriales autogestionadas en Argentina. De las ferias a la web y viceversa. *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* 30. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe126/11667>
- Craig, Ailsa & Dubois, Sébastien. 2010. Between art and money: the social space of public readings in contemporary poetry economies and careers. *Poetics* 38: 441–60.
- Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- Debord, Guy. 1999. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Driscoll, Beth. 2014. *The New Literarity Middlebrow: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Driscoll, Beth. 2015. Sentiment Analysis and the Literary Festival Audience, *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies* 29: 861–73.
- Driscoll, Beth. 2016. Local Places and Cultural Distinction: The Booktown Model, *European Journal of Cultural Studies* 21. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549416656856?journalCode=ecsa>
- Driscoll, Beth y Squieres, Claire. 2018. Serious Fun: Gaming the Book Festival, *Mémoires du livre* 9: 1–37.
- English, James F. 2005. *The Economy of Prestige*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fabiani, Jean-Louis. 2003. The Audience and Its Legend: A Sociological Analysis of the Avignon Festival. *The Journal of Arts Management, Law and Society* 32: 265–77.
- Faillace, Magdalena, coord. 2010. *Feria del libro de Frankfurt. Argentina, País Invitado de Honor 2010*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.
- FIL Guadalajara. 2016. *30 años. Feria Internaciohnnal del Libro de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Frow, John. 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon.
- Frow, John. 2010. On Midlevel Concepts. *New Literary History* 41: 237–52.
- Galindo, María. 2013. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2014. El valor del objeto literario. *Ínsula* 814: 2–4.

- Gallego Cuiñas, Ana. 2019. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang.
- Gallego Cuiñas, Ana, ed. 2021. *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Gallego Cuiñas, Ana. 2022. Literary Culture and Spectacle: The boom in literary festivals in Latin America. En *Latin American Literatures in Global Markets. The World Inside*, eds. Mabel Moraña y Ana Gallego Cuiñas. Boston: Brill. En prensa.
- Giorgi, Liana. 2011. Literature festivals and the sociology of literature. *The International Journal of the Arts in Society* 4: 316–7.
- Giorgi, Liana, Monica Sassatelli and Gerard Delanty. 2011. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Glass, Loren. 2004. *Author Inc. Literary Celebrity in the Moderns United States, 1880–1980*. Nueva York: New York University Press.
- Grossberg, Lawrence. 2012. *Estudios culturales en tiempo presente. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Groys Boris. 2016. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hui, Yuk. 2019. *Recursivity and Contingency (Media Philosophy)*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Johanson, Katya y Robin Freeman. 2012. The reader as audience: The appeal of the writers' festival to the contemporary audience. *Continuum* 26: 303–14.
- Kakandes, Irene. 2001. *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kurz, Robert. 2016. *El colapso de la modernización. Del derrumbe del socialismo de cuartel a la crisis de la economía mundial*. Buenos Aires: Marat.
- Lamont, Michele. 2012. Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation. *Annual Review of Sociology* 38: 201–21.
- Lurie, Caroline. 2004. Festival, Inc. *Australian Author* 36: 8–12.
- Martínez Martín, Jesús A. y Fernando García Naharro, eds. 2019. Dossier. De las ferias a los libros. Espacios y (des)equilibrios en el marco internacional. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 41.
- Martínez Rus, Ana. 2003. La política del libro y las ferias del libro de Madrid (1901–1936). *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25: 217–34.
- Meehan, Michael. 2005. The Word Made Flesh: Festival, Carnality and Literary Consumption. *TEXT: The Journal of Australian Association of Writing* 4. <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue4/meehan.htm>
- Moeran, Brian. 2009. An Anthropological Analysis of Book Fairs, *Creative Encounters Working Paper* 25: 1–25.
- Moeran, Brian y Strandgaard Pedersen, Jesper, eds. 2011. *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Molina, Cristian. 2015. La poesía como Festival. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 1: 223–42.
- Molina, Cristian. 2016. César Aira y el festival. *Colindancias* 7: 55–66.
- Muniz Junior, José y Daniela Szpilbarg. 2014. Regimes de visibilidades no mercado editorial globalizado: Brasil e Argentina como convidados de honra na Feria do Livro de Frankfurt. *Encontro Anual Da Anpocs-GT02* 38: 27–31.

- Murray, Simone. 2012. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Murray, Simeone y Weber Millicent. 2017. 'Live and local'? The significance of digital media for writers' festivals. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 23: 61–78.
- Myers, Robin, Michael Harris y Giles Mandelbrote. 2007. *Fairs, Markets and the Itinerant Book Trade*. Newcastle: Oak Knoll Press.
- Ommundsen, Wenche. 2004. Sex, Soap and Saints: Beginning to Theorise Literary Celebrity. *JASAL* 3: 45–56.
- Ommundsen, Wenche. 2009. Literary Festivals and Cultural Consumption, *Australian Literary Studies* 24: 19–34.
- Ong, W. J. 1982. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Londres: Methuen.
- Owen, Lynette. 1991. *Selling Rights*. Nueva York: Routledge.
- Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, Jacques. 2009. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rodden, John. 2001. *Performing the Literary Interview. How Writers Craft Their Public Selves*. Lincoln and Londres: University of Nebraska Press.
- Rosson, P. J. y F. R. Seringhaus. 1995. Visitor and exhibitor interaction at industrial trade fairs. *Journal of Business Research* 32: 81–90.
- Sánchez, Silvia. 2010. Festivals & Cultural diversity. *Literary Review* 12: 1–4.
- Saferstein, Ezequiel A. 2012. La Feria del Libro Independiente y Autónoma (FLIA) en Buenos Aires. Tres ejes para su abordaje. *Argumentos. Revista de crítica social* 14: 181–206.
- Saferstein, Ezequiel A. 2013. La Feria del Libro en Buenos Aires y la concentración del espacio editorial. Una aproximación a la sociedad del espectáculo en la circulación de libros. *KAIROS. Revista de Temas Sociales* 32: 1–18.
- Sapiro, Gisèle. 2009. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. París: Nouveau Monde Éditions.
- Sapiro, Gisèle. 2016. The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals. *Poetics* 59: 5–19.
- Sassatelli, Monica. 2011. Urban festivals and the cultural public sphere. Cosmopolitanism between ethics and aesthetics. En *Festivals and the Cultural Public Sphere*, eds. Liana Giorgi, Monica Sassatelli y Gerard Delanty, 12–25. Londres/Nueva York: Routledge.
- Serry, Hervé y Josée Vincent. 2013. Penser le rôle des foires internationales dans la mondialisation de l'édition. L'exemple des éditeurs québécois à la *Buchmesse* de Francfort. *La Découverte* 243: 105–16.
- Sibilia, Paula. 2009. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Simmel, Georg. 2015. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE.
- Sorá, Gustavo. 2002. Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil. Una aproximación etnográfica al mundo editorial. *Cuadernos de Antropología social* 15: 125–43.
- Sorá, Gustavo. 2016. Primitivas y futuristas: las ferias del libro bajo el prisma de la sociología. *BePé*: 19–23.
- Stewart, Cori. 2010. *The Culture of Contemporary Writers' Festivals*. Berlín: Verlag Dr. Müller.
- Stewart, Cori. 2013. The Rise and Rise of Writers' Festivals. En *A companion to Creative Writing*, ed. Graeme Harper, 263–277. Oxford: Wiley-Blackwell.

- Thompson, John B. 2012. *Merchants of Cultures. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Londres: Plume.
- Throsby, David. 2001. *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge University Press.
- Vanoli, Hernán. 2019. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Villarino Pardo, M. Carmen. 2014. As ferias internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural. *Brasil/Brazil* 50: 134–54.
- Villarino Pardo, M. Carmen. 2016. Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro. En *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*, orgs. Iolanda Galanes et al., 73–92. Granada: Comares.
- Villarino Pardo, M. Carmen. 2018. Las ferias internacionales del libro y la condición de invitado de honor: ¿Un escaparate (también) para la promoción de la lectura en el exterior? *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 55: 161–76.
- Uribe Schroeder, Richard. 2012. *Las ferias del libro. Manual para expositores y visitantes profesionales*. Bogotá: CERLALC.
- Virno, Paolo. 2003. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Weber, Max. 1979. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: FCE.
- Weber, Millicent. 2018. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Weinberg, Liliana. 2016. *The Oblivion We Will Be: The Latin American Literary Field after Autonomy*. En *Institutions of World Literatures. Writing, Translation, Market*, eds. Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen, 67–78. Nueva York: Routledge.
- Weisberg, Robert W. 1993. *Creativity. Beyond the Myth of Genius*. Nueva York: W. H. Freeman and Company.
- Weidhass, Peter. 2003. *Una historia de la feria de Fráncfort*. Ciudad de México: FCE.
- Weller, Sally. 2008. Beyond 'global production networks': Australian Fashion Week's trans-sectoral synergies. *Growth and Change* 39: 104–22.
- Williams, Raymond. 1983. *Culture and Society*. Columbia: Columbia University Press.

Conclusiones

Comenzaba este libro haciendo un recorrido por las condiciones de posibilidad históricas, económicas y sociales que han favorecido la expansión de la edición independiente, los festivales de literatura y las ferias del libro en el espacio iberoamericano. Y quisiera concluirlo con una nota final acerca de la *festivalización* de la *cultura literaria* a partir de la globalización neoliberal. En primer lugar, estamos ante un proceso de democratización similar al que ocurrió a mediados del siglo pasado, cuando irrumpieron las tecnologías de la televisión y el cine en la esfera cultural y saltaron todas las alarmas de la crítica literaria. Raymond Williams (1982) lo vio como una oportunidad para la educación y la participación democrática y finalmente se produjo más lo segundo que lo primero. En el siglo XXI lo que encontramos es una hipersocialización de la experiencia literaria, que también puede ser vista como una oportunidad para *festejar* la *cultura literaria* y mantenerla viva. Tanto la feria como el festival no son solo espacios de espectacularización del escritor sino del poder de la literatura, de su valor social y del propio festival o feria en su disputa por el prestigio creativo y por los recursos económicos. No se trata entonces, en mi opinión, como sostienen Lurie (2004), Ommundsen (2009) o Driscoll (2014), de que la *cultura literaria* sustituya a la cultura del libro (a la literatura) sino de que ambas conviven en temporalidades diferentes, como sucede con la edición independiente y los grandes conglomerados, el *ebook* y el libro en papel, el cine o la radio y la televisión. Lo que se produce, simplemente, es un efecto de *performatividad* de estos formatos.

En segundo lugar, la *cultura literaria* del siglo XXI en lengua castellana ha fomentado nuevos valores en función de determinadas políticas de mercado. Por un lado, la imposibilidad de basar su economía en la excepcionalidad del original (como ocurre en otras artes) ha propiciado una recuperación del *aura* en el sector del libro: un libro impreso puede ser perfectamente sustituido por otro, pero un libro hecho a mano o artesanal no, y ahí se pone en juego *otro* modo de producción, anacrónico, no industrial y contingente. Es decir, la contingencia deviene en modo de producción material y simbólico como rasgo fundamental de la *cultura literaria* actual, lo que se vincula a su vez con la reposición del *aura* en el objeto-libro y su desplazamiento a la figura del editor-artesano y a la imagen del escritor. Esto redonda también en la espectacularización de este tipo de agentes y mediadores en espacios públicos, ferias y festivales, que pone de manifiesto la importancia actual de la literatura como *artefacto* público profesionalizado. De esta manera, el estudio que he desarrollado en el segundo capítulo a partir de una muestra de 349 editoriales independientes de América Latina y España cristaliza el crecimiento de una nueva generación de editores, y de escritores-editores, que

muchas veces combina una épica de la producción material con poéticas antiépicas en un espacio literario esencialmente heterónomo. Sin duda, a pesar de la efervescencia editorial *independiente* a un lado y a otro del Atlántico, la supervivencia de estos sellos se complica, dada su fragilidad en la industria del libro, razón por la cual los Estados habrían de intervenir con medidas públicas que promuevan una *cultura literaria* asentada sobre la base de una “economía del bien común”, como defiende Christian Felber (2018). Esto es: es necesario visibilizar las políticas de *lo común literario* que actúan simultáneamente de mediadoras – exploradoras– y de protectoras de la bibliodiversidad, la igualdad, la inclusión y la sostenibilidad en el ecosistema literario, para introducir las tanto en el debate público como en la academia. Así, podríamos abordar desde todas sus dimensiones, materiales y estéticas, el objeto literario y contribuir al refuerzo y ensanchamiento de lo que he denominado *comunidades letradas*.

Por otro lado, tenemos las ferias y los festivales, analizados a través de cinco estudios de caso (de Argentina, Chile, México, España, Colombia, Perú y EE.UU.) respectivamente. Para Weber (2018) los festivales reproducen a un nivel macro las tensiones y dinámicas de poder del campo literario que describía Bourdieu. Sin embargo, considero, como Moeran y Strandgaard (2011), que los festivales –y esto también es aplicable a las ferias– no reproducen meramente un campo, sino que son *gatekeepers*, dispositivos que *actúan* en la cadena de valores autorales, estéticos, temáticos y sociales del campo literario nacional y/o mercado global y que, por tanto, co-producen, es decir, repercuten en la creación literaria en sí misma (Greenfeld 1998, 903). De este modo, tanto el festival como la feria son causa y efecto del campo/mercado literario, como se comprueba en la investigación comparada que he llevado a cabo en el tercer capítulo de este libro. El impacto en el mercado global de ferias y festivales *globales*, como pasa con los grandes conglomerados, es mayor que el de los *locales* o *comunales*, que actúan de una manera similar a la edición *independiente* (mediana y pequeña), más restringida al contexto nacional y regional. Asimismo, difieren en el tipo de *política de la literatura* que emerge de cada programa o catálogo, co-dependiente de una acción de interpretación de lo literario, que tiene una dirección y una ideología, como hemos visto.

En las ferias y festivales *globales* predomina una estructura jerárquica donde la figura del escritor que presenta su último libro es central, al igual que el abordaje de temas literarios, políticos y sociales muy actuales, que se avienen a políticas mundiales de igualdad e inclusión (expresiones literarias indígenas, migración, medioambiente, feminismo), que se acompañan de música, cine y de actividades que potencian valores globales como la diversidad cultural y el desarrollo educativo (mediante el valor pedagógico de la lectura), orientadas a un público masivo. Los festivales y ferias *locales* y *comunales*, contrariamente, están

concebidos con una estructura más heterárquica, donde la centralidad la ocupa el debate sobre temas y problemas del campo crítico de la literatura nacional o regional, cristalizado en mesas redondas o en *performances* que se expanden a otras artes, haciendo primar el valor filosófico y relacional de lo literario. También destacan las actividades de profesionalización del sector (editorial, escritura creativa, talleres por género, etc.) y la presencia de mediadores, lo que nos indica que están orientados a un público más especializado, es decir: a las *comunidades letradas*. Sucede entonces con estos festivales y ferias latinoamericanas y españolas lo contrario de lo que propone Giorgi, que sostiene que los festivales de literatura que se celebran en grandes ciudades tienen una orientación internacional o comercial (como en Berlín o Nueva York), pero los que tienen lugar en ciudades más pequeñas suele proyectarse en lo nacional y en un contexto local (2011, 37).

No obstante, hay muchas similitudes entre unos y otros, más aún en el caso de las ferias/festivales *globales* y *locales*. El primer rasgo que comparten es la visibilización de la relación entre economía y literatura mediante la exposición espectacularizada del escritor en la esfera pública.¹ El objetivo es divulgar un canon estético –elitista– mundial/nacional que se desea integrar en la ciudadanía, entendida en el caso de la feria/festival *global* más como cultura de masas y en el local como *comunidad*. No obstante, el gesto de desplazar los contenidos de la *comunidad letrada* hacia otros contextos (como pasa en la iniciativa Hay Festival Comunitario y de FIL Guadalajara o con la ubicada en los barrios de Buenos Aires del Filba Internacional) permite examinar y evaluar los procesos de legitimación desde distintos puntos de vista, puesto que en el espacio del festival/feria la literatura culta y la de masas se fusionan. La experiencia estética se hace plural, más democrática y a la vez disidente, ya que se entiende la esfera pública, no estatal, como un espacio para el disenso, no solo para el consenso. “De este modo, podría afirmarse que “el principio dominante” ya no es la academia ni el museo, sino la propia cultura de masas” (Padrón Alonso 2015, 22). No obstante, esto no trae consigo un proyecto emancipador a gran escala, otro *reparto de lo sensible*, como propone Rancière, algo que sí podemos apreciar en ciertos catálogos de editoriales *independientes*, que son las que ejercen una mediación que afecta a la circulación posterior de estéticas en ferias y festivales. En definitiva, lo que las ferias y festivales consiguen es otro *reparto de lo material*: más (re)producciones y (re)productores que garantizan la conti-

¹ Si el suelo de los novelistas del siglo XIX era el mercado del folletín, en el siglo XXI es el mercado de los festivales y ferias. En la actualidad los festivales/ferias funcionan como espacios de regulación de la economía de la escritura y de la cultura literaria.

nidad del espectáculo literario y de sus economías, del *hacer* público, social, de la *cultura literaria* y de la supervivencia de las *comunidades letradas*.

El segundo rasgo común es la relación entre festival/feria y la idea de literatura (o ideología literaria). En el caso de las ferias y festivales *locales* latinoamericanos notamos una apuesta por la idea –decolonial– de lo latinoamericano/local como fuerza cultural significativa de la literatura en lengua castellana. Sin embargo, las ferias/festivales *globales*, situadas ambas en México (Fil Guadalajara) y Colombia (Hay Festival de Cartagena), no casualmente, se plantean más bien como espacio de auto-representación de la literatura en lengua castellana para el *mundo*, o mejor: en diálogo igualitario con las literaturas mundiales. No obstante, en todos los casos se trata de reavivar la dimensión política de lo literario creando un espacio para el debate crítico (Fabiani 2011, 102). Por último, el tercer rasgo que comparten *locales* y *globales* es el cosmopolitismo, que encontramos tanto en la dimensión global como local de ambas manifestaciones. En el Hay de Cartagena de Indias y en la FIL de Guadalajara se trae la cultura global (y la literatura mundial) al contexto local, yuxtaponiendo temporalidades. En el Filba Internacional, Lit & Luz, Eñe, La Furia del Libro, FED y ANTIFIL se explora lo global/mundial en el contexto de la tradición literaria nacional y de las ciudades en que se celebran (Buenos Aires, Chicago, México, Madrid, Santiago de Chile y Lima), puesto que se parte de un ideario de cultura metropolitana nacional cosmopolita, en su sentido crítico y disidente.

En conclusión, este estudio de los diferentes tipos de modelo de editorial/festival/feria de América Latina y España nos sirve para calibrar el papel que desempeñan estos fenómenos como promotores de la función social de la literatura y como dispositivos de mediación de valores literarios, sociales, culturales y políticos. Esto es solo un punto de partida. Un hilo del que tirar desde el campo de los estudios literarios que, como su objeto, la literatura, habría de ser radicalmente histórico y empezar a pensar, *también*, en los *acontecimientos* materiales que signan la visibilidad, legibilidad y la legitimidad de las letras latinoamericanas y españolas en el siglo XXI. Al cabo, la misión de la crítica también es política.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Driscoll, Beth. 2014. *The New Literarity Middlebrow: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Fabiani, Jean-Louis. 2011. Festivals, local and global. Critical interventions and the cultural public sphere. En *Festivals and the Cultural Public Sphere*, eds. Liana Giorgi, Monica Sassatelli y Gerard Delanty, 92–107. Londres/Nueva York: Routledge.
- Felber, Christian. 2018. *Por un comercio mundial ético*. Bizkaia: Deusto Ediciones.
- Giorgi, Liana. 2011. Literature festivals and the sociology of literature. *The International Journal of the Arts in Society* 4: 316–7.
- Greenfeld, Liah. 1988. Professional Ideologies and Patterns of “Gatekeeping”: Evaluation and Judgment within Two Art Worlds. *Social Forces* 66: 903–25.
- Lurie, Caroline. 2004. Festival, Inc, *Australian Author* 36: 8–12.
- Moeran, Brian y Jesper Strandgaard Pedersen, eds. 2011. *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ommundsen, Wenche. 2009. Literary Festivals and Cultural Consumption. *Australian Literary Studies* 24: 19–34.
- Padrón Alonso, Diana. 2015. Argumentos a favor de una estética destituyente. Una reflexión a partir de la teoría política. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3: 9–36.
- Weber, Millicent. 2018. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Williams, Raymond. 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Ediciones Paidós: Buenos Aires.

