

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS
GLOBALIZACIONES

Colección dirigida por Claudio Horacio Lizárraga y Juan A. Roche Cárcel

6

 grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310 CIUDAD DE MÉXICO
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial

LEPANT 241-243, 08013 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Eva Valero Juan
Oswaldo Estrada (Eds.)

LITERATURA Y GLOBALIZACIÓN
Latinoamérica en el nuevo milenio

Eduardo Becerra
José Manuel Camacho Delgado
Wesley Costa de Moraes
Oswaldo Estrada
Jorge Fornet
Ana Gallego Cuiñas
Javier de Navascués
Agustín Prado Alvarado
Catalina Quesada-Gómez
Brenda Quiñones-Ayala
raúl rodríguez freire
José Ramón Ruisánchez Serra
Eva Valero Juan
Vinodh Venkatesh


edicionesUNL
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

 ANTHROPOS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Catorce propuestas sobre la literatura latinoamericana del nuevo milenio, <i>por Eva Valero Juan y Oswaldo Estrada</i>	5
--	---

PARTE I LITERATURA, MERCADO Y GLOBALIZACIÓN

La crítica literaria contra sí misma: derivas del latinoamericanismo en el marco global, <i>por Eduardo Becerra</i>	17
Poéticas del mercado global en América Latina, <i>por Ana Gallego Cuiñas</i>	37
Tensiones extraterritoriales y meridiano editorial: imágenes de la literatura argentina en España en los últimos quince años, <i>por Javier de Navascués</i>	59
Desplazamiento, mercancía, traducción: la literatura de José Manuel Prieto, <i>por Raúl Rodríguez Freire</i>	71

PARTE II GÉNEROS EN CONFLICTO Y DEBATES ÉTNICOS

Hacia una feminidad globalizada en la obra de Gioconda Belli, <i>por Vinodh Venkatesh</i>	89
Negociando identidades: la blanquitud como estrategia de negritud en <i>Fe en disfraz</i> de Mayra Santos-Febres, <i>por Brenda Quiñones-Ayala</i>	101
La afrocolombianidad en el siglo XXI: estrategias de <i>ennegrecimiento</i> y aproximaciones de algunos autores «no blancos» a la cuestión racial, <i>por Catalina Quesada-Gómez</i>	113

PARTE III LA CIUDAD EN UNA ERA GLOBALIZADA

El imposible viaje a la utopía. Cronistas latinoamericanos en La Habana, <i>por Jorge Fornet</i>	129
Horrores globales. Religiosidad popular, mundo carcelario y pandemia en <i>Los días de la peste</i> de Edmundo Paz Soldán, <i>por José Manuel Camacho Delgado</i>	141
Ciudad y animalidad en <i>El ruido de las cosas al caer</i> de Juan Gabriel Vásquez, <i>por Wesley Costa de Moraes</i>	153

PARTE IV
VIAJES POÉTICOS, INMIGRANTES Y DESPLAZADOS

Gozos de la felicidad infeliz: mundos de la poesía latinoamericana reciente, <i>por José Ramón Ruisánchez Serra</i>	171
Viajeras, forasteras y ciudadanas (¿globales?, ¿neocosmopolitas?) de América en Europa en los cuentos de Guadalupe Nettel y Nataly Villena Vega, <i>por Agustín Prado Alvarado</i>	185
Escrituras transnacionales en la literatura peruana última: Fernando Iwasaki y Grecia Cáceres, <i>por Eva Valero Juan</i>	197
Traducir la violencia: soñadores e inmigrantes en la narrativa fronteriza de Daniel Alarcón, <i>por Oswaldo Estrada</i>	217
AUTORES	231

- POBLETE, J. (2006): «Globalización, mediación cultural y literatura nacional», en I.M. Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IIII, 271-306.
- RAPHAEL, P. (2011): *La fábrica del lenguaje*, S.A., Barcelona, Anagrama.
- REYNOSO, C. (2000): *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*, Barcelona, Gedisa.
- RICHARD, N. (2001): «Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana», en D. Mato (ed.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 185-199.
- RINCÓN, C. (1978): *El cambio actual en la noción de literatura*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- (1994-1995): «Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario», *Nuevo Texto Crítico*, 7: 14-15, 5-10.
- ROSETTI, M. (2004): «A contraluz: World Literature y su lado salvaje», *Chuy*, 1 (julio), 60-93.
- SÁNCHEZ PRADO, I.M. (2006): «“Hijos de Metapa”: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)», en I.M. Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IIII, 7-46.
- SARLO, B. (2001): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Barcelona, Ariel.
- SUCRE, G. (1972): «La nueva crítica», en C. Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Ciudad de México, Siglo XXI, 259-275.
- TRIGO, A. (2006): «Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial», en I.M. Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, IIII, 89-100.
- VOLEK, E. (2008): «Promesas y simulacros en el baratillo posmodernista: saber y ser en las encrucijadas de una “historia mostrenca”», en H. Vidal (ed.), *Treinta años de estudios literarios/culturales latinoamericanistas en Estados Unidos. Memorias, testimonios, reflexiones críticas*, Pittsburg: IIII, 129-164.
- VOLPI, J. (2009): *El insomnio de Bolívar*, Barcelona, Debate.

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada

The private has become public, and the public
has become economic.

C. MARAZZI

Todo es material.

L. ALTHUSSER

La reflexión crítica acerca de la relación entre literatura y mercado, y el papel del arte en la sociedad, es una preocupación que atraviesa toda la contemporaneidad. En la era global, la naturaleza de esta dialéctica ha cambiado sustancialmente, sobre todo en lo que concierne a los modos de producción, circulación, consumo y tasación del valor de una obra. El impacto del neoliberalismo y de la globalización en el espacio literario han supuesto la transformación raigal del trabajo del escritor; de los mecanismos de acceso y distribución editorial; y el desplazamiento tanto de los mediadores como de los «modos de otorgar valor», que tradicionalmente estaban asociados a instituciones y academias nacionales (Laera, 2014: 217). De todas estas modificaciones culturales da cuenta la literatura latinoamericana desde finales del siglo XX, no solo como representación o imaginario de las agencias del mercado global, sino como una *forma* de resistencia.

No es baladí que, a partir de la globalización de la economía, asistamos al periodo de máximo desarrollo de una serie de poéticas del mercado, que no habrían de significar una «condición misma de lo literario», sino un modo de exposición, como diría Rancière (2012: 54), de los factores que reproducen la literatura latinoamericana como mercancía global.¹ Me refiero a una genealogía de novelas, tales como *Dejen todo en mis manos* (1996) del uruguayo Mario Levrero, *Varamo* (2002) y *La vida nueva* (2007) del argentino César Aira, *Efectos secundarios* (2011) de la mexicana Rosa Beltrán y *Sudor* (2016) del chileno Alberto Fuguet, que propongo analizar en este ensayo en función de determinadas variables económicas que atañen al comportamiento del libro en el mercado global.

Las problemáticas materiales del objeto literario² han llamado la atención de la crítica hispanista en este nuevo siglo.³ Luis Cárcamo-Huechante saca a la luz en

1. El tema de la representación del mercado de bienes simbólicos en la literatura es común desde el siglo XIX. Por lo que respecta a Latinoamérica, destacan en la primera mitad del siglo XX las poéticas del mercado nacional de Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, entre otros.

2. Utilizo el término «objeto», en el marco de la teoría de la producción y de una lectura materialista, para poner el énfasis en su condición de «producto» (el escritor es un productor), que como tal tiene un valor de uso —cada vez menor— y un valor de cambio —cada vez mayor—.

3. En las décadas de los sesenta y setenta era tema de interés esencialmente para la crítica (neo)marxista.

2007 *Tramas del Mercado: Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Con posterioridad, Cristian Molina publica la mejor y más completa —en mi opinión— radiografía de este tema: *Relatos del mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*⁴ en 2013; al que sigue otro magnífico aporte, *Ficciones del dinero* (2014) de Alejandra Laera. El campo literario argentino⁵ ha sido especialmente prolífico en la discusión del problema del valor estético, de la relación entre literatura y mercado, y de la figura del escritor, según reflejan los estudios citados, a los que se suman los de Sandra Contreras, Daniel Link, José Luis de Diego, Malena Botto, Hernán Vanoli, Federico Bibbó, Mariana Catalin, Daniela Szpilbarg y Anahi Rocio Pochettino, entre otros. Luego, aparece el volumen de Gesine Müller y Dunia Gras *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente* (2015), junto con el reciente *Re-mapping World Literature: Writings, Book Markets and Epistemologies between Latin American and the Global South* (2018) que han editado la misma Müller, Jorge Locane y Benjamin Loy. Varios son también los monográficos de revistas dedicados al estudio del mercado en/desde la literatura: *No retornable* (2007), *Nueva Sociedad* (2010), *Revista Iberoamericana* (2011), *Revista Hispánica Moderna* (2011), *Revista de Estudios Hispánicos* (2012), *Ínsula y Cuadernos del Cilha* (2014), *Cuadernos de Literatura* (2016), y por último, *Badebec* (2018).

Al abrigo de estas publicaciones, hay que señalar que las nomenclaturas que ha barajado la crítica literaria para referirse a la interpretación, apropiación y filtrado, de la economía en la narrativa contemporánea son: «ficciones del dinero» (Piglia, Vernon, Laera), «imaginarios económicos» (Cárcamo-Huechante), «relatos del mercado» (Cuenca), «economías literarias» (Contreras), o «poéticas del dinero» (Hörisch). Entre todas ellas, me he decantado por el término «poética», a tenor de la hipótesis de que estas escrituras obedecen a un ejercicio de autorreflexión previo de sus autores acerca de los procedimientos de la economía global y su afectación en la producción, circulación, consumo y valor de la literatura latinoamericana. En el interior de estos textos, encontramos un «cuerpo de ideas [...] representaciones, creencias» (Ludmer 2015: 64) ligadas a la globalización económica, que denuncian su ideología y su praxis, en aras de descorrer el velo —romántico— del oficio literario, y deconstruir su aura. Con este mismo objetivo, he formulado algunas preguntas que pueden darnos ciertas claves para pensar el problema del mercado global en la literatura: ¿qué dicen estas novelas del impacto de la globalización en la literatura latinoamericana?, ¿cuáles son las características de las poéticas del mercado global en Latinoamérica?, ¿cómo se piensan y representan los modos de creación, producción, circulación y consumo del objeto literario en la ficción contemporánea?, ¿a qué instancias de la actividad y mediación literarias aluden estas poéticas del mercado global?

Reconozco de antemano que el acotado espacio de este trabajo no permite desarrollar a cabalidad posibles respuestas a estos interrogantes, que de algún modo han actuado como *dispositivos* en la elección de este corpus de poéticas del merca-

4. Molina se detiene en la narrativa de Aira, Noll y Fuguet.

5. Tanto en la Universidad Nacional de Rosario, como en la Plata, Córdoba y Buenos Aires, se han organizado seminarios, congresos y se han leído notables tesis doctorales acerca de estos temas, tanto desde el ámbito de la literatura como desde la sociología.

do global, que funcionan como síntesis explicativa de un fenómeno literario, y crítico, de máxima actualidad. Los principales autores latinoamericanos que han planteado como una estética —entendida en su dimensión ética, como ideología— la naturaleza que cobra la dialéctica literatura latinoamericana / mercado global son, como he adelantado: Mario Levrero, César Aira, Alberto Fuguet y Rosa Beltrán. Cada uno de ellos representa una zona de debate geocultural de las economías de la literatura a partir de los años noventa: Río de la Plata, Chile y México. Sin duda, este recorte resta pluralidad y complejidad a la mirada de narraciones que se avienen a estas poéticas en la cultura latinoamericana del siglo XXI, cuyo carácter es eminentemente profuso y heterogéneo; aunque estos espacios sean los más fecundos del continente en este rubro.

De la globalización a la mediación global

El horizonte en el que se proyectan estas poéticas del mercado es el de la globalización, proceso sobre el que una pléyade de teóricos han articulado definiciones y explicaciones plurales: Bauman (1999), Yúdice (2002), Appadurai (2001), Beck (2004), etc. El término a día de hoy sigue siendo ambiguo, aunque se lleve discutiendo el concepto desde la década del ochenta: primero por parte de los economistas, a los que siguieron antropólogos, historiadores, sociólogos y filósofos. Todos coinciden en que la globalización no es algo nuevo,⁶ 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 supone la *desfetichización* del modelo centro-periferia en favor de una actuación circular (Marazzi, 2008: 72), que para unos propicia la homogeneización de la cultura al socaire del modelo anglosajón y 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). Así, intelectuales como Nicolas Bourriaud arremeten contra la «homogeneización del planeta so pretexto de la globalización económica» (2009: 14), mientras que para otros la globalización promueve la hibridación, la revalorización de culturas minoritarias, orilladas por los Estados-nación, y un mundo sin fronteras ni jerarquías simbólicas (Sapiro, 2009: 8). En esta línea, Appadurai insiste en que la globalización no produce homogeneización porque la recepción de los productos occidentales es diferente en cada contexto cultural (en Jay, 2010: 62). Cada cultura habría de apropiarse de lo occidental de una *forma* concreta hasta mudar lo, razón por la cual la

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

globalización no debe reducirse a la mera idea de la occidentalización o americanización de los mercados: las dinámicas locales son muy potentes y muy complejas (Jay, 2010: 65). Por eso, 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 cultural abstracto que desterritorializa toda experiencia,⁷ 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,⁸ que Appadurai (2001) reduce a cinco esferas: paisaje étnico, mediático, tecnológico, financiero e ideológico. Todas elementales para la cultura latinoamericana.

Sea como fuere, 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 la actualidad, 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 de la economía global, en la que no juegan los Estados-nación,⁹ sino 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 transnacional, sino su faceta comercial, lúdica y ociosa. Las consecuencias son evidentes: el predominio de formas (novela) y contenidos (históricos, policial); 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), «agentes de la fuerza del mercado» (Bauman), «arbiters of taste» (Parks) o «gatekeepers» (Marling) fungen de traductores, agentes literarios, de ferias del libro, premios, talleres, festivales, etc., que desde la irrupción del mercado global ocupan los puestos que antes pertenecían al Estado, instituciones y academia. Su ejercicio se ha 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 en nuestra manera de percibir el 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, hasta el punto que devienen materia narrativa.

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

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

9. 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.

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, destacan las figuras de Sarlo (1998) y García-Canclini (2001), y más recientemente la de Jeffrey Cedeño, que coordinó en 2009 un monográfico para *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, cuyo enfoque se antoja como el más completo y pertinente para el planteamiento de este artículo. Ahí Ignacio Sánchez Prado afirma que «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). El debate que planteo en las próximas páginas también pivota en torno a estos motivos, aunque hay otras instancias que me interesan por su productividad crítica. La primera tiene que ver con el plano económico y con la pregunta ¿qué es un mercado?, que apunta a los cambios que ha sufrido el sistema capitalista con la globalización. Marazzi enuncia que, aunque la distinción entre el Postfordismo de los setenta y la Nueva Economía de los noventa —epicentro de la globalización— 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 del trabajo en la Nueva Economía ha devenido en la unión entre trabajo y trabajador.¹⁰ 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 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, en la profusión de mediadores o *gatekeepers* y en la sobreexposición del escritor como figura mediática.

La segunda instancia está orientada al plano de la crítica literaria, y a la pregunta ¿qué es la literatura latinoamericana?, incardinada en el diálogo actual sobre la literatura mundial.¹¹ 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.¹² Sin embargo, desde un enfoque materialista, la lectura neocolonial —la superproducción de objetos y la estandarización de culturas— es innegable; aunque, como defiende Cheah, también haya que atender a las *formas* literarias mundiales, no solo a los aspectos económicos, sociológicos y políticos de

10. Paolo Virno indaga en la relación entre lenguaje y economía en el Postfordismo —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.

11. En la misma órbita, han circulado marbetes como literatura «global», «transnacional», «trasatlántica», «posnacional», «posautónoma», etc.

12. Para Cheah 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.

la globalización. Mi análisis abarca sendos aspectos, aunque no despliego aquí una lectura posnacional ni mundial, a pesar de que las novelas de este corpus albergan principios globales como «el presente, la experimentación, lo relativo, lo fluido» (Bourriaud, 2009: 15), y de que algunos de los autores tengan proyección internacional. Considero más provechoso reparar en la *forma* en que ponen en crisis la producción, circulación y consumo del dispositivo *literatura latinoamericana* a nivel mundial:

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 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 global, bajo los mismos axiomas de la novelística del *Boom*: el compromiso político, la violencia, el realismo mágico. Por el contrario, las poéticas estudiadas (re)huyen de la especificidad *latinoamericana* como atracción exótica orientada a un consumidor global que demanda la «unidad de lo otro» (Ludmer, 2015: 366). Su cometido es resistir desde la diversidad estética, y vindicar otra *diferencia*, como comprobaremos más adelante.

La mediación editorial: producción y circulación

Son distintos los puntos de vista que muestran estas poéticas latinoamericanas del mercado global, y distintas las problemáticas materiales que abordan, pero la que concierne al funcionamiento del mercado editorial es la más común. En este sentido, los textos que he escogido no solo tematizan el comportamiento de la industria editorial en la globalización —de la que se ocupa Molina (2009) con exhaustividad—, sino que pueden leerse como consecuencia de un «sensorium», como la «aptitud o postura» estética y política (Rancière, 2012: 63) de un grupo de escritores ante los nuevos modos de producción editorial y de circulación del objeto literario latinoamericano.

Lo primero que hay que indicar a este respecto es que la globalización de la economía ha cambiado la cadena de producción del libro en virtud de dos procedimientos concretos: la racionalización y la concentración de editoriales. A esto se suman otras variables que determinan la circulación del libro: «aires linguistiques, territoires géographiques de distribution, frontières nationales qui circonscrivent des espaces juridiques et des politiques publiques, territoires imaginaires qui asocient des identités à des lieux et dessinen un horizon d'attente» (Sapiro, 2009: 7). Para la socióloga francesa la «mundialización» o «globalización» se manifiesta en el espacio editorial cuando cae el muro de Berlín, los regímenes dictatoriales de España y América Latina, y se intensifica la circulación internacional de libros (2009: 7). Aunque este hecho no sea algo novedoso, sí lo es la aceleración y el cambio en los modos de producción, ahora en manos occidentales, debido a las fusio-

nes de los grandes grupos (e.g., Bertelsmann, Rizzoli o Planeta), que han encastrado progresivamente a los mercados nacionales en América Latina (Sapiro, 2009: 9-10).¹³

En segundo lugar, la globalización del mercado editorial no es un proceso uniforme, sino diverso y contradictorio. Por un lado, se han concentrado los modos de gestión de la producción y la distribución en las regiones centrales (Nueva York, Londres, Frankfurt, París, Barcelona, Madrid),¹⁴ pero a la vez se ha aumentado la producción de libros (más escritores y títulos) y se ha disminuido la oferta (menos tirada), lo que trae como consecuencia el conocido fenómeno de los libros que nacen muertos. Esto perjudica a los autores noveles, y a géneros menores como el teatro y la poesía; aunque beneficia al más comercial, la novela, que se aviene a la política del *best seller* y a la rentabilidad a corto plazo (Sapiro, 2009: 12-13). Dicha dinámica ha impulsado la aparición de pequeñas editoriales *independientes* cuyo radio de acción es local, protegen y abonan la bibliodiversidad, apostando por autores, géneros y estéticas marginadas por los grandes sellos. De esta manera, la producción de mercancías del capital mundial pone también en valor iniciativas locales, basadas en la defensa de lo auténtico, lo particular, y lo único (Sapiro, 2009: 14). Su producción local en algunas ocasiones incluso circula más que la de los grandes grupos, que fragmentan y reducen la circulación de libros que no son un éxito de ventas, como sucede con Alfaguara (ahora Random House) y Planeta para el caso de la edición en lengua española (Gallego Cuiñas, 2018).

Ante este panorama, no es de extrañar que surjan poéticas centradas en la nueva configuración del mercado editorial, y en el nuevo tipo de relación que se genera entre el escritor y el editor.¹⁵ Todas las obras de nuestros corpus, de una *forma* u otra, muestran «la reestructuración de los mercados culturales a partir de la penetración de parámetros transnacionales que operan en el mundo en su conjunto, como experiencia común que ha remodelado las situaciones de los mercados locales y las condiciones de producción literaria» (Molina, 2012: 6). No obstante, quiero aclarar que estos textos no solo representan las novedades materiales del objeto literario en el mercado global, sino que *actúan*, y fungen de *dispositivos* para pensar —desvelar— cómo influyen las nuevas condiciones del sector editorial en la producción y circulación global de la literatura latinoamericana del siglo XXI.

Benjamin ya consignó, en su célebre «La obra de arte en la época de la reproductividad técnica» (1936), que los cambios tecnológicos llevan aparejados cambios en los modos de producción de la literatura. La Nueva Economía global, y su desarrollo técnico y productivo, ha impactado tanto en el trabajo del escritor (lati-

13. No obstante, y sorprendentemente, Gisèle Sapiro insiste —con Bourdieu— en que el mercado de bienes culturales tiene una jerarquización y economía propias, autónomas. En mi opinión, compartida con un sector de la crítica, la heteronomía se ha terminado de imponer hoy día.

14. Aunque la industria dominante es la anglosajona.

15. En esta temática, y en relación con el espacio argentino, Cristian Molina atiende a distintos relatos del mercado editorial: *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado, *Lo imborrable* (1993) de Juan José Saer, «Literatura» (2005) de Martín Rejtman, «Casa con diez pinos» (2007) de Fabián Casas, *La mafia rusa* (2008) de Daniel Link, *Un guion para Artkino* (2008) de Rodolfo Fogwill. Antes, Contreras ya había analizado las «Economías literarias en la ficción argentina del 2000» apoyándose en publicaciones de Incardona, Casas, Cucurto y Llinás. Luego, Szpilbarg se ha encargado de analizar los textos de Sebakis, Strucchi y Cucurto, entre otros, que representan el lugar que ocupan las editoriales independientes, en contra de las prácticas neoliberales de los grandes conglomerados. En cuanto a Chile, tenemos también otras poéticas del mercado, las Bolaño y Zambra, y en México, la de Bellatin.

noamericano) que el material autobiográfico ha devenido en experiencia común a las novelas seleccionadas. La ficción se representa a sí misma, a su materialidad y a su imposibilidad, y el escritor recurre a la *forma* autoficcional para ahondar en el problema del mercado editorial, como una «toma de posición de parte del autor / narrador / personaje» (Szpilbarg, 2015: 11). Esta sería la primera característica que comparten nuestras poéticas del mercado global.

El segundo rasgo que une a estas narrativas es que se enfrentan a la lógica del mercado global a partir de la categoría barthesiana de «legibilidad». Me explico: la legibilidad y la transparencia son instancias neoliberales, propias de la economía de capitalismo postfordista. La legibilidad tiene un efecto allanador y conformista (Han, 2014), que implica una renuncia de sentido, de narración y de pensamiento. Estas poéticas sin embargo vindican la ilegibilidad (la escritura es incoherente, hermética, discontinua, o fragmentaria) como resistencia a la base neoliberal del aparato editorial, porque el lenguaje es siempre el lenguaje del mercado y del poder. No se trata de presentar a Aira, Fuguet, Levrero y Beltrán como escritores *comprometidos* —todos lo están con el sistema capitalista y con el mercado editorial de una forma u otra—, sino de analizar cómo se articulan dichas resistencias en estos textos.

Me centraré en este epígrafe en dos escritores, Aira¹⁶ y Fuguet, con lo cual se impone la pregunta: ¿de qué modo son ilegibles *Varamo*, *La vida nueva* y *Sudor*? La hipótesis que manejo parte de la idea de que en Aira la ilegibilidad radica en narrar *poco*; y en Fuguet en narrar *demasiado*. Empecemos por el argentino. A pesar de que la propia literatura de Aira, como ha sabido ver Sandra Contreras, se devalúa por superproducción, las novelas aquí analizadas se arman sobre la base del (re)corte, el resto, la carencia. En ambos casos se cuentan historias absurdas, realistas pero poco *verosímiles* —lo real tiene contornos difusos—, donde la causalidad narrativa se subvierte, y la tensión entre lenguaje y silencio se hace palmaria. En una se alude a las editoriales piratas y en otras a las independientes, siempre desde la parodia, para hacer una crítica al estado de la literatura actual. ¿Cómo? En *Varamo* se critica la «cualquierización» del oficio literario, ya que «cualquiera» puede escribir, y «cualquiera» puede editar (Pochettino, 2012: 8). Recordemos que la motivación del relato se da cuando el personaje de Varamo recibe por su trabajo de funcionario dinero falso (Gallego Cuiñas, 2014). Sin embargo, cuando decide publicar su *trabajo* escritural recibe dinero *verdadero*: no importa no ser escritor, la actividad literaria previa, o el *trabajo* con el lenguaje, sino producir una mercancía, en términos comerciales, no estéticos.¹⁷ En esta ocasión, la obra maestra de la poesía modernista, *El Canto del Niño Virgen*, editada en un sello pirata, por un falso editor, que promociona a un falso escritor:

[...] el contenido de la ansiedad de Varamo en las horas que precedieron a la escritura fue el dinero, y el método que nosotros adoptamos para transmitir su estado de ánimo fue el indirecto libre... y hay una identidad profunda, que nadie podría negar,

16. Aira tiene otras novelas basadas en el mercado literario (*El mago*, *El congreso de literatura*, etc.), pero estas son las que considero más provechosas para hablar del estado actual de la industria editorial. La reciente, *Prins* (2018), está dedicada a la figura del escritor y su relación con el mercado, pero no he llegado a poder incluirla en este ensayo.

17. El doble gesto paródico es claro: se produce en un país subalterno —Panamá— la obra maestra de un movimiento subalterno —latinoamericano—: la poesía modernista.

entre dinero e indirecto libre. Así como este es la razón que mueve y explica cada paso del discurso, así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie [Aira, 2002: 67].

En esto Aira adopta una postura nietzchiana al parodiar no solo la idea romántica del «genio creador», sino al «hombre perfecto» de Estado, que para los kantianos habría de ser el «funcionario estatal como cosa en sí, erigido en juez del funcionamiento estatal como fenómeno» (Rendueles, 2018: 75). El Estado es fraudulento, como lo es el mercado literario: el productor del texto, el escritor, no es el productor de literatura, para Aira, sino el productor del libro: el editor. *La vida nueva* abunda en la misma idea:

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 [Aira, 2007: 42].

Por su parte, *La vida nueva* recrea el *modus operandi* de las pequeñas editoriales independientes: la publicación prometida por el editor Achával se posterga y el narrador no llega a convertirse en escritor (Molina, 2012: 22). Los editores independientes están en el *margen* del mercado global, y aunque llevan a cabo una tasación real del valor estético de la obra, el valor comercial de la editorial siempre termina imponiéndose. Y ambos capitales, simbólico y económico, son necesarios para que haya literatura. Porque como declara Bértolo: «En nuestra práctica real quien instituye, en principio, al escritor es el editor, al otorgarle al discurso privado del autor la categoría de publicable y en consecuencia de “hacerse público”» (2008: 214). No hay literatura sin mercado porque no hay escritor sin editor: sin la publicación de un libro no existe la categoría de «autor», que se desmitifica amén del productor de mercancía literaria. Así el espacio literario, para César Aira, habría de ser heterónimo: el valor del texto lo otorga su capacidad de circulación en el mercado, debido a que la globalización ha impuesto «como acto de evaluación la propia circulación del objeto cultural» (Laera, 2014: 217). Sin circulación, tampoco hay literatura.

De igual modo, Aira embiste en *La vida nueva* contra las grandes editoriales globalizadas que priorizan criterios comerciales tales como la legibilidad, la no ficción, y «esos atroces *best-sellers* que se vendían en los aeropuertos y que no bajaban de las ochocientas páginas» (2007: 54). Sin mercado no hay literatura, pero no *vale* cualquier mercado ni cualquier publicación. *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán también hace una crítica feroz al *best seller* y a la industria editorial que obliga a la superproducción de libros que nadie lee. Pero de todos el más incisivo es Alberto Fuguet, que ilustra el funcionamiento comercial de grandes editoriales como Alfaguara. Aun cuando el tema del mercado, el consumo y las prácticas neoliberales forman parte coagular de la poética del chileno, no es hasta *Sudor* que la mediación editorial alcanza tanto protagonismo narrativo. Por un lado, denuncia las prácticas de los grandes grupos que son los verdaderos *gatekeepers* de la literatura mundial, los responsables de poner en circulación (o no) a los representantes de la literatura *latinoamericana*, condicionando esta categoría a las rentas del *Boom* y del realismo mágico. Sin duda, Fuguet expone sin ambages el terrible peso del «determinismo editorial» en la literatura ac-

tual, porque «el canal de publicación define un escritor o, mejor, la edición también significa la imagen» (Molina, 2012: 17). Alfaguara entonces significaría lo caduco, lo viejo, el «fetichismo de la producción» (Appadurai, 2001), que enmascara capital transnacional so pretexto de la edición nacional. De hecho, la absorción y fracaso de Santillana son causa de la mala gestión y del deseo de seguir alimentando la imagen transnacional del *viejo* Carlos Fuentes, con un libro de fotos de su hijo que no se vende: «*El aura de las cosas* era el equivalente a una mamada literaria. Que Santillana hubiera cedido al capricho demuestra que el lazo que tenían era serio y estratégico» (2016: 89).

El intento de perpetuar el *Boom* latinoamericano sostuvo la ilusión de una Alfaguara Global a fines del siglo XX, que fue justamente lo que condujo a la empresa a la quiebra en 2013: «Era la cultura del derroche, la marca PRISA, progre y buena onda y todo de primera (como el puto Premio Alfaguara) para coleccionar la mayor cantidad de Nobeles y prestigio y así expurgar la culpa que acarrea lo que realmente vende» (Fuguet, 2016: 61-62). El problema de Alfaguara fue, para Fuguet, conservar el capital simbólico del *Boom*, y no apoyar al mismo nivel otras estéticas latinoamericanas también rentables; o, simplemente, no reconocer el carácter comercial de toda (gran) empresa editorial.

De otro lado, estaría lo nuevo, lo artesano, lo alternativo, que viene de la mano de las editoriales independientes que redundarían en el «fetichismo del consumidor» (Appadurai, 2001), por su producción local, como sucede con Alf, el escritor-editor-gay (trasunto del propio Fuguet), protagonista de *Sudor*, que abandona Alfaguara para trabajar en un pequeño sello: «Hueders y Ediciones UDP». En esta poética del mercado la idea de la mediación editorial es constitutiva del objeto literario, y la imposibilidad de que haya autor sin editor se repite, pero no para evidenciar el engranaje mercadotécnico que mueve la literatura, como en Aira, sino para vindicar el prístino rol romántico de la edición como creación, del editor como autor, o mejor: del autor como producto del editor: «Editar es [...] estar cerca mientras el autor se ve plagado de dudas, temores, excesos. Hay algo increíble en hacer tuyo algo que no te pertenece. Tiene algo de apropiarse y de colaborar o quizás tiene que ver con ser un artesano: hacer algo bien y saber que, gracias a ti, un original mejoró» (Fuguet 2016: 163). En la novela se cuenta que este tipo de editores existía en Alfaguara (el propio Alf), pero fueron perdiendo protagonismo a causa de la pésima gestión de su patrimonio literario. Por esta razón, una editorial independiente es el mejor lugar —económico y simbólico— para los nuevos escritores y escrituras de hoy, así como para el editor-creador. Para Fuguet entonces tampoco hay literatura sin editor.

Pero se da la paradoja de que el chileno escribe esta novela sobre Alfaguara para Random House (las dos pertenecen al grupo Bertelsmann), no para una editorial independiente o para Santillana, repitiendo la misma fórmula del mercado de la literatura *latinoamericana* que critica: tiene al *Boom* (a Rafael Restrepo Carvajal, trasunto de Carlos Fuentes) como uno de sus centros argumentativos (aunque sea para atacarlo), la homosexualidad, la no ficción, una novela de ochocientas páginas (*Sudor* tiene 600 páginas), y el efecto creciente de los editores independientes: todos temas comerciales que están de moda en el mercado global. Según comprobamos en *Las películas de mi vida*, «Su mérito es haber incorporado esta reflexión a la textura interna de su novela (pero claro, este tipo de autoreflexividad es parte integrante de la receta en cuestión)» (Poblete, 2006: 298); de la receta del comercio literario de lo

latinoamericano que, desde la crítica y la ironía, es puesto en el mercado mundial del libro. Como resume Poblete, «El proyecto narrativo y editorial de Alberto Fuguet refleja, sin duda, una de las formas de inserción de la cultura y la literatura chilenas en el contexto de la globalización de la cultura y de la cultura de la globalización» (Poblete, 2006: 299).

Por último, hay que precisar que la ilegibilidad en Fuguet se cristaliza en el exceso de comunicación e información, «la idea del texto como proliferación y ya no como unidad, y la del sujeto como muy dividido y ya no como unitario» (Ludmer, 2015: 101). Fuguet huye de lo simbólico (alta cultura, estetización) para trabajar con lo real mediante significantes de la cultura de masas, como observamos en la mirada de mensajes de Grindr que representa el texto. Estas partes de la novela están repletas de fragmentos, lo que puede ser interpretado como una ruptura de la unidad —lo homogéneo, lo hegemónico—, o como «resistencia a la significación», puesto que «si la cultura nos hace construir totalidades homogéneas, imaginarios», hacer una narrativa sobre la base de frases cortas, interrumpidas e inacabadas, «desestabilizaría la lengua, la ética, al lector» (Padilla, 2014: 19).

La mediación del escritor: creación y consumo

Desde el advenimiento de la Nueva Economía, el escritor no muestra resistencia a la mercantilización del arte, habida cuenta de la creciente influencia del mercado global en la producción y circulación de literatura: «el escritor ya no está obligado a tomar posición ante el dinero, como los artistas y los profesionales, sino ante la noción de valor» (Laera, 2014: 217). La globalización y los cambios en la configuración del mercado literario han afectado a la tasación del valor simbólico de la obra, lo que origina, como explica Alejandra Laera, la profusión de ficciones centradas en la actividad de la escritura y en las figuras de escritor (2014: 218), no solo en el mercado editorial, como hemos visto en el epígrafe anterior. Con ello, se activan otras poéticas del mercado global asentadas en la categoría rancieriana de «visibilidad» del proceso de creación, de la problemática del trabajo narrativo y del escritor como productor y objeto de consumo.

La aparición del personaje-escritor en la tradición literaria se remonta al Romanticismo, ligada a la concepción autónoma de la literatura, aunque será en el siglo XXI cuando se haga *viral* este fenómeno, al albur de un momento económico en que no se puede sostener la fe en la autonomía del campo literario. La pregunta entonces se precipita: ¿por qué?, ¿qué ha cambiado? El valor social de la actividad del escritor, que a pesar de haberse profesionalizado a lo largo de la pasada centuria, ha sufrido una precarización desde los años noventa, como muestra Sapiro. Hoy día, en el ámbito latinoamericano, pocos son los que viven en exclusiva de sus obras, y los que lo hacen son los que ingresan en el *mainstream* de las editoriales (Random House / Planeta) o de los agentes literarios. Estos se mantienen con otras actividades culturales, al calor de la diversificación de la oferta pública: la enseñanza, las residencias, las conferencias, los festivales, los talleres, las becas, etc. Otros, los que se mueven exclusivamente en los circuitos de las pequeñas y medianas editoriales, no viven de la literatura como actividad profesional, pero igualmente necesitan «visibilizarse y pasar a formar parte del campo literario» (Szpilbarg, 2015: 12).

On le sait, être écrivain.e n'est pas un métier comme les autres. D'une part, il ne requiert pas de formation particulière, même s'il repose sur un capital culturel hérité ou acquis qui est inégalement repartí socialmente. D'autre part, il ne s'exerce pas nécessairement avec la même régularité quotidienne, et surtout ne procure pas de revenus mensuels. Á tel point qu'on pourrait le classer parmi les loisirs s'il n'était source de reconnaissance sociale et de profits parfois substantiels pour l'auteur.e comme pour les intermédiaires (éditeur, agent littéraire, diffuseur) [Sapiro, 2017: 7-8].

Esto es consecuencia de la pérdida de centralidad de la literatura en la sociedad global, y de la dificultad para vivir de este oficio, de ahí que la relación entre escritor y escritura, como la de trabajo y trabajador (Marazzi, 2008: 40), haya cambiado. La figura del escritor ha perdido el aura benjaminiana porque ha dejado de ser la voz acreditada del intelectual: su posición deviene periférica, un *borderline* (Bonells, 2016: 90) en el panorama cultural y político: «el escritor contemporáneo parece estar buscando su lugar en un mundo cada vez más problemático, tanto para él como para la literatura, y necesita narrar dicha búsqueda y dar cuenta de dicha inquietud» (Bonells, 2016: 81). Tal vez por este orillamiento, Guerrero vaticina que el escritor está en peligro de extinción desde los años noventa (2018: 49). Aunque hoy haya más escritores y publicaciones que nunca, su función social se ha diluido, e incluso la misma categoría de «autor» es reemplazada por la «escritor», el productor del objeto literario: «El mercado también se encargó de frenar las inclinaciones utópicas, mesiánicas o revolucionarias y transformó la propia auto-percepción de los escritores, quienes en el periodo inmediatamente anterior se habían auto-considerado, en buena medida, como las voces proféticas que hablaban en el nombre de las masas» (Arias, 2009: 136).

El mercado global ha expandido el cerco del consumo de literatura, y se comercializa no solo la obra sino al escritor, convertido en un personaje mediático que se pone en escena para atraer al público: «Parte de la misión de un editor es lograr que su autor sea deseado», escribe Fuguet (2016: 33). Hay un desplazamiento en la sociedad global que va de la celebridad de la obra, que se asocia al futuro (*i.e.*, la legibilidad del texto, el ingreso en el canon, la posteridad) a la fama del escritor, que se relaciona con el presente (*i.e.*, la visibilidad, la imagen pública, el espectáculo). Esto implica una labor mediadora con lo social y con lo económico, que obliga a la construcción de una *identidad* profesional, que habría de ser abordada por la crítica literaria desde el ángulo de la «sociologie des professions» (Sapiro, 2017: 10). O desde el marxismo clásico, preguntándonos por el modo en que el escritor-productor se coloca en la producción, en el mercado (Ludmer 2015: 155). Porque estas *otras* actividades públicas en las que interviene el escritor funcionan también como *dispositivos* para obtener remuneración y reconocimiento. Estos mediadores —*gatekeepers*— son los que producen y hacen circular la literatura y devienen en tasadores del valor literario que influyen en la formación del gusto. Como he anunciado, en el capitalismo actual se confunde «visibilidad» con «producción del valor»: «De ahí el nuevo y decisivo papel que empiezan a desempeñar la promoción y la distribución no solo en la cadena comercial del libro sino también en la creación y en la gestión de algunos de los proyectos literarios más interesantes y atrevidos de la década» (Guerrero, 2018: 86). Hasta el punto de que los escritores se definen por la posición que toman en el mercado.

En cuanto a nuestra nómina, cada uno mantiene una postura diferente. En Aira, sabemos que la publicación forma parte de su poética, es una estrategia para hacerse visible y *actuar*, sin ser una figura muy mediática, en el mercado. Fuguet, por el contrario, prolifera en los medios de comunicación y es epítome de lo «joven»: aparece como «nuevo» en la colección Planeta Veintiuno de los noventa, además de ser el máximo exponente del grupo *McOndo*. Es lo opuesto a lo «viejo», que se asocia al *Boom*: «Lo joven, según Fuguet y Gómez, es, ciertamente, individualista, hedonista y supuestamente desideologizado, pero también francamente popular, masivo, tecnológico, multimediático y, no habría que olvidarlo, muy pero muy hispanoamericano» (Guerrero, 2018: 159). Su actitud epatante y subversiva es consecuencia de la irrupción del mercado global, donde no se puede conseguir los niveles de consagración de la época del *Boom*, que aseguraban la entrada en un canon nacional/occidental y que permitía la profesionalización del escritor. En el siglo XXI el campo —mercado— literario es más que nunca un territorio en disputa: el pastel del reconocimiento está muy repartido y es muy provisorio: las ideas de «novedad» y «originalidad» han colapsado en los últimos años (Guerrero, 2018: 160).

Por ello, en Fuguet es imprescindible la expansión y apertura del mercado (en Aira sería su saturación y balcanización), así como la visibilidad del escritor para ganar circulación. El autor de *Mala Onda* es consciente de la preeminencia de la «postura literatura», que alcanza «una dimensión performativa y actancial que reúne todo lo que participa de una puesta en escena pública, como las apariciones mediáticas» (Guerrero, 2018: 155). Pero también una dimensión discursiva, como matiza Gustavo Guerrero, que redundante en «la estampa que un locutor da de sí mismo a través de su discurso, de su poética, de los géneros literarios que practica, de sus narradores y personas» (2018: 155). Es decir: en la mediación del escritor para la (auto)construcción de una imagen ficcional, que tanto en Fuguet como en el resto de nuestras poéticas, consiste en desarmar la idea del autor como genio autónomo y/o independiente de la economía. La estrategia de Fuguet, y la del hijo de Carlos Fuentes en *Sudor*,¹⁸ es hacer de la vida una «obra de arte», auto(re)crearse en su obra y exhibir nuevas máscaras, que se coticen bien en el mercado del libro,

[...] permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en *alguien distinto* del que se ha sido [...] como una serpiente muda la piel o un marisco su caparazón; a rechazar, una a una, las máscaras gastadas que el flujo constante de oportunidades «nuevas y mejoradas» en oferta ha demostrado que están agotadas [Bauman, 2017: 92-93].

Las máscaras de Mario Levrero y Rosa Beltrán son menos globales o mundiales que las de Fuguet y Aira. La obra del uruguayo, como la de Aira, se encuentra en un espacio liminar (Moraña, 2010), entre la circulación local y global, la disidencia y el poder, el centro y la periferia: una «exforma», como diría Bourriaud. La problematización del género autobiográfico «como espacio de organización, producción de archivo, territorio de disputa y de visibilización de redes estéticas, políticas y editoriales» es inherente a su poética (Pochettino, 2012: 1). La crítica ha realizado una

18. Hay que recordar que ya antes César Aira había atacado —desde la parodia y el absurdo— la figura de Carlos Fuentes en *El congreso de literatura* (1997).

clasificación dual de su producción narrativa: primera etapa fantástica y policial, y segunda realista y autobiográfica (Prieto, 2018: 143). Pero Levrero niega la categoría «fantástica» y considera su obra literaria «realista», fruto de su compromiso con la realidad, y de lo que Julio Prieto denomina «fenomenología de la subjetividad» (2018: 166). De esta manera, su narrativa se construye a partir de un yo ficcional —el autor es una máscara, una impostura— «que propone una específica percepción del mundo» (Prieto, 2018: 149-159), cuyo realismo narrativo levanta los «velos ideológicos que los aparatos de poder instalan» (Bourriaud, 2015: 11) en lo real. En el caso que nos ocupa, podríamos afirmar que Levrero, en *Dejen todo en mis manos*, exhibe en forma policial su acostumbrado equilibrio entre lo íntimo, cotidiano y absurdo, para narrar la historia de un escritor, y un marido «fracasado» (trasunto de Levrero) que busca a Juan Pérez, autor de una novela sobresaliente que llegó sin remitente a una editorial uruguaya, y que interesa a una fundación sueca. De ella dice que: «Tenía un estilo llano, muy sencillo, y vigoroso, y colorido [...] allí estaba el germen de los nuevos valores, y allí había razones de vivir para muchos» (Levrero, 2012: 19-20). Estos adjetivos podríamos aplicarlos —en un juego de espejos o *mise en abyme*— a la novelística del propio Levrero, así como aseveraciones del tipo: «Aunque la crítica haya señalado injustamente una influencia de la pornografía en mi literatura, no me gusta pormenorizar esos detalles que cualquiera puede imaginar» (2012: 67). Y es que *Dejen todo en mis manos* cristaliza, como *Sudor*,¹⁹ sus propias condiciones materiales de producción.

En otro punto, la autolegitimación del narrador se forja también en contraposición al escritor Juan Pérez y al tema de su novela (la dictadura militar y la «democracia formal»), que se aviene a la literatura latinoamericana mundial y a la «locura de los suecos», que no es otra cosa que el relato del compromiso político asociado al *Boom*: «Aplausos para Juan Pérez. No era la novela que yo había escrito, hubiera escrito o hubiera querido escribir, pero sin duda Juan Pérez era mejor escritor y mejor persona que yo» (2012: 32). El mercado editorial necesita un actor que se exhiba en el escenario mediático de la literatura latinoamericana: necesita el *compromiso* de Juan Pérez. Por el contrario, Levrero no es un escritor latinoamericano —entendido en los términos en que circula esa categoría en Occidente—, ni tiene éxito: «Dame un adelanto de mil dólares y quédate con los derechos. La publicás o no, eso no me interesa. Lo que sí me interesa es conseguir billetes ahora» (Levrero, 2012: 13). Como el protagonista de *Dejen todo en mis manos* tiene que buscar dinero, el que no gana con sus propias publicaciones, y por eso se ve obligado a aceptar el bizarro «encargo editorial» de viajar hasta el pueblo de «Penurias» en busca de una historia, la de otro escritor. Es claro que en Levrero el énfasis está puesto en el autor: no hay literatura sin escritor.²⁰ Además, juega con los prejuicios del lector sobre la imagen que proyecta un escritor a través de su obra, e incluso con la pesada carga de la «notoriedad» pública.²¹

Con respecto a Rosa Beltrán, su poética pone de manifiesto la tensión entre lenguaje y diferencia para abordar el papel subalterno de la mujer y de la literatura

19. Alf(redo) está escribiendo un libro de no ficción que se titula *Sudor*.

20. En esta estrategia literaria, Levrero se parece mucho a Roberto Bolaño.

21. Cuando encuentra a la nieta del autor, Juan Pérez, llega a decirle que le sacará todo el dinero posible a la editorial, y que si no es así, él mismo editará la novela de su abuelo y negociará con los suecos. Es decir, ganará más dinero.

en la sociedad actual. Con el telón de fondo de la violencia mexicana, un presentador de libros cambia de género (de narrador a narradora) en función de sus lecturas: «leer es un acto travestista [...] Leer te permite ser quien tú quieras. Es un acto transgenérico. Un acto radical también» (Beltrán, 2012: 85). Esta metamorfosis, como arguye Oswaldo Estrada, se da «porque hablando como mujer, en femenino, siente que es capaz de “darle voz a las invisibles y las desaparecidas”» (2014: 223) de la sociedad mexicana, y de la historiografía literaria. Pero también porque la lectura (otra víctima, invisible y desaparecida) es la verdadera hacedora de la ficción. Lo importante para el mercado cultural ya no son los lectores, sino los escritores: «los autores tienen el papel principal. Ellos han secuestrado la literatura» (2012: 36). Y lo han hecho por la exigencia editorial de hacer un espectáculo de la imagen e intervención del escritor en la arena pública: «El resultado de la presentación siempre era el mismo. El autor queda como un Dios que escucha lo que esperaba oír y se reconoce en cada frase, aunque las palabras que cito no sean tuyas. No es necesario que así sea. El público también queda satisfecho. ¡Qué presentador! ¡Qué intensa lectura!» (Beltrán, 2012: 41). En esta escena queda patente que los lectores son consumidores que adquieren un producto para su entretenimiento, no son interlocutores activos del escritor que adquieren con la práctica de la lectura una experiencia *para* la vida. El problema es que en el capitalismo neoliberal de la globalización cualquier actividad cultural se convierte inmediatamente en un producto a la venta. Como expone Perus:

[...] la «promoción» periódica, y más o menos efímera, de determinados autores y obras, con todos los recursos mediáticos al alcance, la multiplicación de «presentaciones», las «lecturas en voz alta», los festivales y las ferias masivas que, en asociación con un turismo también calificado de «cultural», contribuyen a reforzar la concepción de la vida social y cultural no solo como un ritual colectivo sino también y ante todo como un espectáculo masivo, dentro del cual la relación con el libro y la lectura deviene en un asunto mucho más público que propiamente personal y privado [Perus, 2009: 13].

Entonces, si los autores son los secuestradores de la literatura, los editores son sus asesinos —como los mandatarios mexicanos permiten el crimen organizado— porque han eliminado la figura del lector/interlocutor activo, amén del consumidor pasivo: «¿Cómo puede, en un tiempo en que nadie lee, haber un libro que sea el más vendido del mundo?» (Beltrán, 2012: 68). La finalidad de las grandes editoriales, a las que denuncia la mexicana, es producir, publicar, y lograr el máximo consumo (de libros), no que se lea y se renueve la literatura:

Asociadas a las grandes firmas, las editoriales diversifican sus mercados, sus objetivos y sus puntos de venta, planean estrategias para traer compradores, invierten en aparadores a la entrada del metro, de los supermercados, en las esquinas de las calles, en los aeropuertos. Organizan ferias y programas de televisión con actores de cine, consumidores y vedettes, donde se anuncia la aparición de un milagro para una determinada fecha. Que no llega, como es natural, aunque llegue. Un milagro que permanece a la espera [Beltrán, 2012: 73].

Los lectores que continúan entendiendo la literatura en su *valor de uso*, como producción, práctica o modo de actuación (no como representación, contemplación o consumo), se han restringido a una comunidad especializada porque en...

[...] la cultura de la modernidad líquida ya no tiene un «populacho» que ilustrar y ennoblecer, sino clientes que seducir. En contraste con la ilustración y el ennoblecimiento, la seducción no es una tarea única, que se lleva a cabo de una vez y para siempre, sino una actividad que se prolonga de forma indefinida. La función de la cultura no consiste en satisfacer necesidades existentes sino en crear necesidades nuevas, mientras se mantienen aquellas que ya están afianzadas o permanentemente insatisfechas [Bauman, 2013: 21].

Esto hace que el presentador de libros de Beltrán, un verdadero lector crítico, deba plegarse al espectáculo mediático de los *grandes* escritores, que en la actualidad son los que más circulan y venden en el mercado; no los más leídos o valorados por instituciones y academias. De hecho, Tim Parks en *Where I'm Reading. The Changing World of Books* (2014) incide justamente en los cambios que la «New Global Novel», consecuencia del mercado global, ha entrañado para el oficio literario, en cuanto a la percepción que tienen los autores de quién es su audiencia: «There is a growing sense that for an author to be considered "great" he or she must be an international rather than a national phenomenon» (Parks, 2014: s/p). Y eso implica orientar su producción al mundo anglosajón, motor del mercado internacional, que pondera la legibilidad, lo fácilmente traducible, lo que circula y no se resiste. El sentido estético es abandonado en pos del comercial y la especificidad es desdiseñada en beneficio del producto estandarizado:

Por tanto, la distancia que dentro de la literatura moderna del siglo XX se daba entre las obras literarias de consumo masivo y las de aliento más afanosamente literario, deja de figurarse como espacio infranqueable dentro de las categorías favorecidas por una industria editorial que identifica al éxito de venta como uno de los criterios de validación de la calidad de una obra y/o de un autor [Bencomo, 2009: 44].

Pero las subjetividades de los narradores que transitan nuestras novelas son locales (Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile y Ciudad de México), no transnacionales, como sí lo son las de los escritores de fama que aparecen retratados en el interior de los textos (Juan Pérez en Levrero, Rafael Restrepo en Fuguet y los *Best sellers* en Beltrán). Aquí se ve la dualidad: en el fondo todos son escritores fracasados —excepto Varamo, que no es escritor, y que publica solo para recuperar el dinero perdido— que no circulan en el mercado global de la literatura mundial. Y ahora sobreviene otra paradoja más: tanto *Sudor* como *Dejen todo en mis manos*, publicados por Literatura Random House, fueron incluidos en 2016 dentro de la iniciativa «El mar de las lenguas», que pretende hacer circular a nivel global obras seleccionadas por las filiales nacionales española y latinoamericanas de este sello.²² Una suerte de «Alfaguara Global» más realista (cada sede escoge dos novelas al mes) y más «presentista» (la mayoría son autores jóvenes reconocidos) (Guerrero, 2018). En rigor, los temas de ambos son globales en la medida en que la autoficción, la narración de la actividad literaria, y en concreto la relación escritor-editor, ha devenido mundial. Sin embargo, Aira sigue siendo más ilegible y Beltrán menos visible.²³

22. Levrero, aunque aún no sea un escritor traducido al inglés, es global en el ámbito hispanista, francés e italiano. Con toda probabilidad, será parte de la literatura (latinoamericana) mundial.

23. Beltrán editó en Mondadori (México) *Efectos secundarios* en 2011; y Aira sacó *Varamo* en Anagrama y *La vida nueva* en Mansalva. Levrero también publicó *Dejen todo en mis manos* en Caballo

No cabe duda de que cada vez hay más libros, menos consumidores, y aún menos lectores: la Nueva Economía propicia la obsolescencia de obras (condenadas como excedentes a la guillotina: la violencia del neoliberalismo los vuelve cadáveres cada vez antes),²⁴ tal y como se representa en *Efectos secundarios*: cuerpos sin vida. El *valor de uso* de la literatura es desplazado por el de *cambio*, vinculándose a lo inútil, lo residual, lo no rentable. No se entiende como un *valor* para la vida, como una experiencia o un modelo individual y colectivo: «Yo [...] solo soy un lector, lo más marginal que puede ubicar una sociedad dedicada a la producción y la rentabilidad» (Beltrán, 2012: 84). El lector también está en crisis en un mercado global que privilegia al consumidor.

Conclusiones (parciales)

La globalización ha transformado la literatura latinoamericana de tal *forma* que ha sido ineludible su impacto en determinadas poéticas (Szpilbarg, 2015: 16), que dan cuenta de cómo funciona el mercado editorial, la imagen pública del escritor, y el rol del lector. Así, el mercado global se (re)presenta como agente y como metáfora de la producción literaria para ofrecer cierta resistencia, haciendo visible la pérdida de valor del trabajo del artista y de su lugar en la sociedad global.

Esta crisis de la literatura es un síntoma de la globalización, que ha precipitado el choque frontal entre la idea romántica —autónoma— de la literatura, y la idea materialista —heterónoma— que hace visible la globalización. En este contexto, categorías como las de «campo», «autor», «lector» y «obra» han devenido «zombies» —Ulrich Beck *dixit*—, esto es: «categorías que deben ser usadas *sous rature* [en borrador] si, en ausencia de sustitutos adecuados, todavía no estamos en condiciones de renunciar a ellas (como preferiría decirlo Jacques Derrida)» (Bauman, 2013: 18).

Por una parte, la progresiva pérdida de legitimidad de las «líneas de fuerza» que constituían el «campo» literario, desde la lógica nacional de Bourdieu, ha hecho que esta categoría se convierta en «zombi» en la actualidad. Su operatividad se ha puesto en tela de juicio por las nuevas «reglas» que ha impuesto la globalización, ya que es el «mercado» —categoría que podría sustituir a la de «campo»— el que evalúa, fija posiciones y otorga valor en el comercio literario mundial. Esto se debe a que los modos de producción globales tienen la capacidad de que determinados «artefactos, condiciones, entidades o identidades» extiendan su influencia «más allá de las fronteras del ámbito nacional en que se originan y de llamar local a otros artefactos, condiciones, entidades o identidades rivales» (Poblete, 2006: 273). Como advierte Rueda:

En cuanto objeto cultural que circula por canales sociales de distribución y valoración, la literatura vive siempre dentro de un mercado. Es en ese mercado, entendido no solo como sistema de transacciones comerciales sino también como espacio de

de Troya en 1996, que aunque «independiente» —como Anagrama— pertenece a un gran grupo; pero en 2007 salió publicada —tras la muerte del autor y su globalización— en Mondadori.

24. Las librerías están ocupadas por novedades, hay poco catálogo de fondo. Los libros tienen cada vez una vida más corta, y grandes proveedores como Amazon o Iberlibro se han convertido en grandes depósitos de excedentes de libros.

intercambio socio-cultural, donde se llevan a cabo sus búsquedas estéticas y sus posibles propuestas de tipo ético o político [2009: 69].

Por otra parte, en esta línea teórica, a la etiqueta crítica de «lector» se podría aparejar la de «consumidor», como a la de «autor» la de «escritor», debido a su desplazamiento político y social, y a la (sobre)exposición de su imagen y de su trabajo artístico en los espacios de la cultura de masas. Lo que importa ahora, como diría Benjamin, y como hemos leído en las novelas de nuestra nómina, es la posición del autor como productor, la del escritor, que también es un producto en sí mismo: «El escritor es un obrero más, es un productor más; la diferencia es que su producto es significativo, escrito, discursivo», más parecido al de un artesano (Ludmer, 2015: 82). No obstante, reconozco que ninguno de estos conceptos (mercado, consumidor, escritor) sustituyen totalmente la operatividad crítica de los anteriores (campo, lector, autor), columnas vertebrales del ejercicio literario. Sirvan entonces como instancias críticas contingentes.

Por último, me detengo en la categoría de «obra», que designa «un objeto creado por la actividad, el trabajo de alguien, tanto como la acción, las operaciones resultante en este objeto» (Didi-Huberman, 2015: 15). Refiere a algo cerrado, acabado, pero ciertas literaturas hoy (e.g., las de Levrero, Aira y Fuguet) se conciben como un ensayo continuo, que se pueden rehacer y extender, sin comienzo ni final: «una obra siempre en obra» (Didi-Huberman, 2015: 16), un «proyecto». En contraposición a la obra maestra que perpetúa y reproduce el valor, que la transforma a la vez en capital, no podemos fijar el valor de una «obra en obra» porque su capital está siempre en devenir (Didi-Huberman, 2015: 19). Entonces se desplaza *in continuum* la tasación del valor antes en manos de la hegemonía letrada mesocrática, y el *para-sí*, en el mejor de los casos, se vuelve *para-otro*: otros territorios, otras disciplinas, otros mundos (Didi-Huberman, 2015: 20). La literatura migra, sale de sí, se mezcla, y se vuelve «impura» (el ejemplo latinoamericano más palmario es el de Mario Bellatin). Es como si el valor se pusiera en el trabajo del artista, que nunca se acaba, y que no se puede reducir al *en sí* de la obra, a su belleza acabada, romántica. No se producen objetos bellos y aunque las «obras en obra» tienen autores, son obras sin maestros: responden a una «economía desterritorializada del “productor” que no impone su nombre (su marca) en el mundo cerrado de una única disciplina», sino que hace que «el trabajo en sí mismo tome la palabra de un mundo al otro» (Didi-Huberman, 2015: 21). Esto es claro en los casos de Aira, Fuguet y de Levrero (versátiles y multidisciplinarios), aunque en Beltrán sería más discutible.²⁵ No obstante, todas las novelas abordadas aquí son, en mayor o menor grado, resistentes, no se insertan en el «puro espacio de reconciliación simbólica» (Didi-Huberman, 2015: 55), sino que son incómodas e incluso ilegibles. Las de Aira y Beltrán son críticas con las nuevas condiciones de producción y circulación global de la literatura latinoamericana, y las de Fuguet y Levrero son más conformistas, o menos problematizadoras del cambio. Todas estas prácticas nos ofrecen «el modelo de un discurso sobre la literatura y, por lo tanto, también de un discurso crítico y de un discurso teórico» (Ludmer, 2015: 358). Nos *dicen* el estado de la literatura y el intrincado e

25. Levrero ha sido guionista y fotógrafo, Aira, traductor y dramaturgo, y Fuguet, periodista, cineasta y guionista. Beltrán es catedrática de Literatura, además de escritora.

impostado lugar que ocupa el escritor latinoamericano en la cultura global a tenor del comportamiento del mercado editorial y del escritor. Al mismo tiempo, estas cinco novelas contienen un modo teórico de lectura para la crítica. Al (pos)producir versiones ficcionales alternativas (Bourriaud, 2015: 72), performáticas, del impacto de la economía global en el sistema literario, (ex)ponen los procesos mercantiles y sus «efectos» (Padilla, 2014: 9). El contraataque directo al mercado es imposible, porque al final la literatura, como el arte, siempre es negociable y aceptable para el capitalismo neoliberal (Bourriaud, 2015: 58). Todo es consumible. Al cabo, las poéticas del mercado global *actúan* como ideologías de la literatura, que para estos escritores latinoamericanos, más que una identidad o comunidad estética, es (un) mercado. *Otro* más.

Bibliografía

- AIRA, C. (2002): *Varamo*, Barcelona, Anagrama.
— (2007): *La vida nueva*, Buenos Aires, Mansalva.
APPADURAI, A. (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Trilce / Fondo de Cultura Económica.
ARIAS, A. (2009): «Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, 135-152.
BAUMAN, Z. (1999): *La globalización: consecuencias humanas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
— (2013): *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
— (2017): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, Barcelona, Paidós.
BECK, U. (2004): *¿Qué es la globalización?*, Buenos Aires, Paidós.
BELTRÁN, R. (2012): *Efectos secundarios*, Madrid, 451 Editores.
BENCOMO, A. (2009): «Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, 33-50.
BÉRTOLO, C. (2008): *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica.
BONELLS, J. (2016): «Por una literatura caníbal: el escritor como personaje de ficción (César Aira, Roberto Bolaño, Javier Cercas, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas)», en L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur. Anexo digital*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 81-91.
BOURRIAUD, N. (2009): *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
— (2015): *La exforma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
CÁRCAMO-HUECHANTE, L. (2007): *Tramas del Mercado: Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
CEDEÑO, J. (coord.) (2009): *Literatura y globalización en América Latina*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9-264.
CHEAH, P. (2016): *What is a World?*, Londres, Duke University Press.
CONTRERAS, S. (2002): *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
— (2009): «Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Incardona, Casas, Cucurto, Llinás)», en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, Cerlag. URL: <<http://cerlag.org/publicaciones/index.php>>, consultado el 24 de noviembre de 2017.
DIDI-HUBERMAN, G. (2015): *En la cuerda floja*, Santander, Shangrila.
ESTRADA, O. (2014): *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- FUGUET, A. (2016): *Sudor*, Barcelona, Literatura Random House.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (2014): «Lo prometido es deuda. Literatura y dinero en *Varamo* de César Aira», en *Boca de Sapo*, 18, 32-37.
- (2018): «Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes», en *Ínsula*, 859-860, 9-13.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001): *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- GUERRERO, G. (2018): *Paisajes en movimientos. Literatura y cambio social entre siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- HAN, B.-C. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder.
- HÖRISCH, J. (2000): *Heads or Tails. The Poetics of Money*, Detroit, Wayne State University Press.
- JAY, P. (2010): *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*, Ithaca, Cornell University Press.
- LAERA, A. (2014): *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LEVRERO, M. (2012): *Dejen todo en mis manos*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- LUDMER, J. (2015): *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires, Paidós.
- MARAZZI, C. (2008): *Capital and Language. From the New Economy to the War Economy*, Los Angeles, Semiotext(e).
- MARLING, W. (2016): *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*, Nueva York, Oxford University Press.
- MOLINA, C. (2009): «Relatos de mercado en la literatura mundial», en VV.AA., *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Orbis Tertius. URL: <<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-de-teoria-y-critica-literaria>>, consultado el 2 de diciembre de 2017.
- (2012): «Relatos de mercado en Argentina (1990-2008)», en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 3, 1-31. URL: <<http://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/39/33>>, consultado el 7 de diciembre de 2017.
- (2013): *Relatos del mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*, Rosario, Fiesta Ediciones.
- MORA, V.L. (2014): «Globalización y literaturas hispánicas: de los posnacional a la novela global», en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 319-343.
- MORAÑA, M. (2010): *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana.
- MÜLLER, G. y D. GRAS (eds.) (2015): *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid, Iberoamericana.
- , J. LOCANE y B. LOY (eds.) (2018): *Re-mapping World Literature: Writings, Book Markets and Epistemologies between Latin American and the Global South*, Berlín: De Gruyter.
- PADILLA, J.I. (2014): *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana.
- PARKS, T. (2014): *Where I'm Reading. The Changing World of Books*, Londres, Harvill Secker [versión ebook].
- PERUS, F. (2009): «Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, 11-31.
- PIGLIA, R. (1974): «Roberto Arlt: la ficción del dinero», *Hispanamérica*, 7, 25-27.
- POBLETE, J. (2006): «Globalización, mediación cultural y literatura nacional», en I. Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la Literatura Mundial*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 271-306.
- POCHETTINO, A.R. (2012): «Modos de asociación literaria-editorial en textos autobiográficos de la literatura argentina reciente», en *RECIAL - Revista del CIFFyH Área de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba*, 3, 1-19. URL: <<http://publicaciones.fffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/896>>, consultado el 7 de diciembre de 2017.

- PRIETO, J. (2018): «Apuntes autoficcionales: Mario Levrero se divierte mientras el yo es dibujado y el autor agoniza», en J. González Álvarez (ed.), *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Iberoamericana, 141-178.
- RANCIÈRE, J. (2012): *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual.
- RENDUELES, C. (2018): *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- RUEDA, M.H. (2009): «Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, 69-90.
- SÁNCHEZ PRADO, I. (2009): «Narrativas, afectos y experiencias: las configuraciones ideológicas del neoliberalismo en México», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, 115-133.
- SAPIRO, G. (ed.) (2009): *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, París, Nouveau Monde.
- y C. RABOT (eds.) (2017): *Profession? Écrivain*, París, CNRS.
- SARLO, B. (1988): *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SZPILBARG, D. (2015): «Escrituras permeables: la autogestión editorial en la literatura. El caso de *Gordo* de Sagrado Sebakis y *En construcción* de Pablo Strucchi», en *Cuadernos LIRICO* [en línea], 13, 1-18. URL: <<http://lirico.revues.org/2098>>, consultado el 30 de enero de 2016.
- VERNON, J. (1994): *Money and Fiction. Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Ithaca, Cornell University Press.
- VIRNO, P. (2003): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de sueños.
- YÚDICE, G. (2002): *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa.