

MEDIACIÓN, CIRCULACIÓN, CONSUMO. EL MUNDO DE LA LITERATURA

Graciela Montaldo
Universidad de Columbia
Nueva York, Estados Unidos
gm2168@columbia.edu

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo explora la experiencia de la mediación en la producción literaria latinoamericana en la escena cultural contemporánea y discute la idea de literatura mundial. El marco general de esta reflexión se enfoca en cuál fue y es la función de los productores y mediadores en la literatura moderna primero, y, luego, en el contexto de la globalización. La hipótesis se centra en interpretar los cambios de función de los productores y los mediadores, la progresiva transformación de la cultura en mediación, y sus efectos en la circulación y consumo de la literatura y la cultura. Se consideran dos casos de estudio –obras de Dani Zelko y Valeria Luiselli– y se vincula esa reflexión a los cambios en la producción y consumo cultural durante la pandemia.

PALABRAS CLAVE: cultura latinoamericana contemporánea, Zelko, Luiselli, pandemia, consumo cultural.

MEDIATION, CIRCULATION, CONSUMPTION. THE WORLD OF LITERATURE

This article explores the experience of mediation in the production of Latin American literature in the contemporary cultural scene and discusses the idea of “World Literature.” The general frame for this reflection encompasses the function of the producers and gatekeepers in modern literature and in the context of globalization. The main hypothesis focuses on interpreting the changes in the role of producers and mediators, how culture becomes mediation, and their effects on the circulation and consumption of literature and culture. Two case studies (works by Dani Zelko and Valeria Luiselli) are considered and this reflection is linked to the changes in cultural production and consumption under the pandemic.

KEYWORDS: contemporary Latin American culture, Zelko, Luiselli, pandemic, cultural consumption.

Recepción: 06/07/2021

Aprobación: 03/10/2021

Cuando recibí la generosa propuesta de Jorge Locane y Ana Gallego Cuiñas para participar en este dossier, las condiciones de producción y circulación de la literatura y la cultura eran muy distintas a las del momento en que empecé a escribir este texto. La pandemia de COVID-19 partió en dos la regular secuencia de casi todxs¹. En mi caso, la reflexión que nos proponían lxs editorxs, se volvió un disparador para pensar el presente y los cambios recientes, en especial, pensar cómo va a ser nuestra práctica, la de críticxs, y cómo ver la producción y circulación de literatura en el futuro cercano, cuando tantas experiencias se han alterado radicalmente, en un contexto que ahora sí se presenta como global. Lxs *gatekeepers*² han sido y quizás sigan siendo actantes esenciales en la vida profesional de escritorxs, artistas, críticxs literarixs, curadorxs, músicxs y productorxs culturales en general. Hoy, en el mundo que ha sido afectado por la pandemia de COVID-19 han pasado a ser, como todo, también otra cosa. No suelo anclar las reflexiones

¹ Quiero introducir, al menos en las primeras páginas de este trabajo, la lengua de inclusión de género. La irritación que ha generado en ámbitos académicos e incluso periodísticos habla de la perturbación que las políticas de inclusión generan a nivel social. La literatura latinoamericana no está ajena a esta práctica. De los muchos trabajos sobre este fenómeno, recomiendo un breve texto de Cecilia Palmeiro, “El lenguaje inclusivo y las micropolíticas de la lengua”, porque allí discute la normatividad lingüística en general: “Cabe advertir sin embargo que la devoción por la norma puede emerger de cualquier lado. El uso del inclusivo, entiendo, es para liberar y no para normativizar”. Discusiones sobre el español y su uso político pueden encontrarse en el sitio AGLO, *Anuario de glotopolítica*, y en los trabajos académicos de uno de sus integrantes, el lingüista José del Valle.

² No usamos una palabra equivalente en español, probablemente por la baja profesionalización del campo literario en gran parte de nuestros países, donde la mayoría de lxs autores debieron, por mucho tiempo, gestionar personalmente todos los procesos de publicación y circulación de sus libros; aunque la situación ha cambiado, prefiero referirme a todxs aquellxs que funcionan en el acceso a las instituciones culturales como mediadores. No siempre lo son en sentido estricto, pero están presentes en lugares donde se necesita una mediación. En todo caso, cuando hablo de mediadores, me refiero a sujetos o instancias institucionales que establecen vínculos entre los diferentes pasos de los procesos de producción cultural.

académicas en la coyuntura, pero creo que –al menos para grandes sectores de la producción cultural– el presente no es solo una coyuntura. O, si lo es, está siendo usada para llevar adelante cambios más radicales en la vida creativa y profesional. Desde el punto de vista filosófico se hicieron muchas interpretaciones tempranas del impacto de la pandemia y la aceleración del tiempo³. Como muchos analistas sostienen, lo que estamos viviendo (al menos en buena parte del mundo occidental) ya es el futuro, ya hemos visto llegar lo que vendrá y me interesa pensar qué podemos aprender de este momento, en especial del confinamiento y la nueva circulación de la cultura, qué quedará de todo lo que vivimos como novedad en 2020. Creo que es una reflexión necesaria antes de abordar la producción literaria latinoamericana en el contexto global, porque los cambios introducidos por el virus, como otras crisis, han sido capturados por el capitalismo global para establecer nuevos ajustes y producir más desigualdades. Las promesas de mayor conciencia ecológica, más solidaridad social, más construcción de comunidad se van desvaneciendo. Si bien hay muchos síntomas de los cambios, la verdadera aceleración cultural la experimentamos en las instituciones afectadas por la interrupción del flujo económico en el que se sostenían: un tiempo de menor financiamiento a la creación y la investigación, un achicamiento de las humanidades, un circuito de transmisión de saberes cada vez más basado en contenidos estandarizados y, consecuentemente, con menos pensamiento crítico (y más precarización laboral para todxs).

A comienzos de 2020, con la apertura de muchas plataformas culturales, que liberaron parte de sus contenidos, hubo cierta euforia en los medios y redes sociales en presentar a la cultura (junto con la cocina) como las grandes opciones para continuar con la vida activa en medio del aislamiento y las cuarentenas: cine, música, teatro, literatura y arte comenzaron a estar disponibles para un consumo casero, familiar, que prometía combatir tanto el miedo al contagio, como el aburrimiento y el estrés del confinamiento. La cultura no fue definida como esencial, pero sí se la identificó como aquello que podía ser *gratuitamente* distribuido durante esos encierros que no se pronosticaban

³ Para simplificar, cito la compilación *Sopa de Wuhan* que recoge las primeras reflexiones sobre la pandemia de Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Bifo Berardi, Judith Butler, María Galindo, Paul B. Preciado, entre otros. En el caso más específico del campo iberoamericano, el proyecto de Ana Gallego-Cuiñas en Iberlab, “Covid-teca de Humanidades sobre la pandemia de coronavirus (COVID19)”, es una valiosa página que contiene enlaces a múltiples materiales (libros, artículos, entrevistas, videos, audios, imágenes, que discuten y problematizan la nueva experiencia de la vida bajo la pandemia de la COVID-19.

muy largos. Diferentes plataformas (institucionales, públicas, privadas, independientes, de autor) seleccionaron paquetes para gustos variados y se fueron abriendo cada vez más posibilidades de acceso. No fueron definidas como esenciales, pero lo fueron para que los sectores ilustrados pudieran continuar conectados con la vida cultural y abrirse a nuevas demandas. Como otras opciones, con el paso de los meses, comenzaron a mostrar que eran ofertas limitadas, y no porque los contenidos se repitieran, sino porque no se podía evitar que viéramos todo de la misma manera, ya que, a pesar de la variedad, lo que se terminaba consumiendo era la uniformidad del medio (la pantalla). Y uso la palabra consumiendo a propósito porque, aunque varios de esos contenidos se liberaron temporariamente, no podían dejar de ser asimilados al ritmo del consumo, y bajo la premisa del consumo (en este caso: consumo *porque* es –en la superficie– gratis). En la medida en que se buscaban esas producciones para el tiempo libre, que era mucho, planificar qué ver o leer cada día las volvía, progresivamente, algo que también se veía bajo la misma lógica de acumulación: series, películas, obras de teatro, recorridos virtuales por museos, galerías, lecturas literarias, óperas y conciertos, entre otros. El problema era el medio.

Si la cultura está hecha de mediaciones, con el paso a la virtualidad, se llega a la gran mediación: los nuevos *softwares* (Zoom, Jitsi, Google Meet y los que probablemente vendrán) habilitan la comunicación, permiten que lo que no se puede hacer de forma presencial se haga virtual, pero bajo sus propias condiciones⁴. Entre esas plataformas podemos encontrar producciones gratuitas, pero esa liberación de contenidos no debe hacernos olvidar que seguimos pagando el servicio y no todo el mundo tiene el mismo acceso a la conectividad. Que esas plataformas nos hayan permitido, aunque sea parcialmente, seguir con el trabajo intelectual y artístico y, de algún modo, con la vida social, primero representó un alivio; después hizo advertir que todo nuestro trabajo podía reducirse a eso, a interactuar con los demás a través de las pantallas, ya que había que garantizar que el ritmo comunicacional siguiera, que el trabajo continuara, pero siempre con los contenidos y la interacción entre participantes adaptados a las nuevas circunstancias. Se nos impuso un formato común para todos y para todos los eventos que llevó a la normalización de la vida cultural –también la personal en la mayoría de

⁴ Si el arte, como lo entendió Walter Benjamin, había perdido su aura a principios del siglo XX con la aparición de la fotografía y el cine, un siglo después la relación con la cultura se ha uniformado mucho más, porque incluso casi todas las artes, durante la pandemia, las hemos experimentado de la misma manera, virtual.

los casos—. Y uso la palabra normalización en el doble sentido: de hacer de nuestra vida algo parecido a lo normal, pero también de volver normativa la vida cotidiana. Si ahora la mediación es uniforme y condiciona las prácticas culturales, los roles de lxs diferentes actores están cambiando y, en algunos casos, desapareciendo. Y, aunque la pandemia se supere, hay prácticas que parece difícil desterrar. El trabajo cultural ya estaba precarizado. En el nuevo contexto, las primeras alarmas llegaron temprano, cuando las cancelaciones de actividades presenciales afectaron radicalmente y de un día para otro las economías personales e institucionales. En estas coyunturas, la precarización general de las condiciones de vida, que ya venía escalando posiciones desde las últimas décadas del siglo XX, se volvió más nítida y se generalizó abruptamente. Otro golpe, a la manera del impacto del neoliberalismo de fines del XX, nos sacudió. Si antes nos rebelábamos contra las condiciones laborales, la tiranía de las empresas aéreas, la explotación de las instituciones culturales, ahora deberíamos rebelarnos por no poder estar bajo su yugo a fuerza de estar bajo uno peor. En cierto modo, la pesadilla de la sociedad del espectáculo de Guy Debord se hizo realidad en su peor faceta. El ajuste general funciona para todxs (menos para el 1%).

MODERNIDAD Y MEDIACIONES

A este presente llegamos de una manera que casi nadie pudo prever, aunque nos acomodamos muy rápidamente a su ritmo. Pero en el tiempo anterior a esta conmoción, la producción cultural se armó según una lógica bastante concreta. La cultura letrada tradicional, desde fines del siglo XIX, fue convergiendo progresivamente con la cultura de masas, la industria cultural y con lo que posteriormente se llamaría la sociedad del espectáculo. Mantener una distancia entre ellas a la vez que competir entre sí fue lo normal desde entonces; es en ese proceso que los mediadores se constituyeron como figuras importantes primero y centrales después, para operar en las transiciones y en las áreas compartidas entre los múltiples niveles que las sociedades destinan a las diferentes producciones culturales⁵. Si en la cultura se establecieron cada

⁵ Aquí hay que remitir a los trabajos fundadores de Pierre Bourdieu y su estudio de la jerarquización cultural como forma de dominación social. Es una idea que sostiene toda su obra pero que fue claramente definida en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1998).

vez más zonas de contacto, mantener las diferencias para seguir estratificando las audiencias fue una suerte de imperativo encubierto de la cultura letrada, que sintió el desafío que impuso la masificación cultural, con un público en crecimiento. Lxs mediadores aparecieron para ordenar la dispersión de las fronteras culturales, para justificar las jerarquías. Esa tensión hizo crisis cuando las vanguardias confrontaron directamente el problema de la división entre cultura letrada tradicional y cultura masiva para trabajar sobre él y cuestionar las divisiones⁶. Todo el siglo XX seguirá indagando esa relación. Los mediadores (críticxs, revistas, instituciones, premios, editores) tuvieron un rol fundamental en deslindar territorios, en autorizar ciertas prácticas estéticas y culturales como más elevadas que otras y en trabajar directamente con los escritores y artistas, estableciendo marcos de producción para cada uno; también orientando la relación con el público. Desarrollaron su profesión (en verdad, una enorme variedad de profesiones: de editores a traductores, de empresarios y agentes a periodistas culturales) a partir de la necesidad de mediar entre la compleja red de nuevas instituciones surgidas en el proceso de reconfiguración de la cultura letrada en su convergencia hacia la masiva y la del espectáculo. En este sentido, su rol no fue secundario sino imprescindible para las nuevas formas de producción cultural y la idea de mediación comenzó a consolidarse como forma relevante de creación cultural. La historia de los mediadores no es uniforme y se nutrió de sucesivas transformaciones porque hubo muchas formas de establecer conexiones, pero la cultura moderna exigió, desde su comienzo, un sistema complejo de actores y las nuevas formas del espectáculo de masas (el teatro, el cine, los bailes modernos) dieron un modelo de cómo actuar en el nuevo medio. La profesionalización de escritores y artistas y la fuerza de la industria cultural están claramente ligadas a la aparición de un mercado de bienes simbólicos. Parte de la historia cultural del siglo XX relató la historia de cómo la cultura masiva *imitó* a la letrada; estudios como los de Rancière nos permiten ver una dirección inversa. Cuando la cultura letrada se aproxima a la cultura de masas, lo hace aprendiendo a usar los nuevos mecanismos del mercado pero también sus procedimientos formales. Una vez que la cultura se vuelve bien de

⁶ Andreas Huyssen le dio ese nombre en su libro seminal *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1987). A pesar de las diferencias y de los prejuicios por mantenerse separadas, al estudiar contextos concretos, queda claro hasta qué punto el conflicto se genera porque ambas culturas (la letrada y la masiva) empiezan a compartir cada vez más los públicos e, incluso, los procedimientos estéticos (ver Jacques Rancière para el contexto europeo; Graciela Montaldo (*Museo*) para el argentino).

consumo generalizado, se abre paso el camino del dinero y cómo transitarlo. Cuando el dinero comienza a ser relevante en los procesos de producción cultural y lo hace de manera anónima bajo la forma del mercado, artistas y escritores necesitan más imperiosamente la mediación de las figuras que manejen sus obras o sus carreras. En un comienzo, durante la modernidad, el mercado y el dinero se convirtieron en formas vergonzantes de los nuevos modos de producción del arte y las humanidades.

Volviendo al presente (que, hasta los primeros meses del 2020, seguía su rumbo profundizando esa relación entre escritores/artistas y mediadores), uno de los grandes quiebres que se produjo es que gran parte de lo que consumimos como cultura desde entonces, como señalamos, se hace de la misma manera: en pantalla⁷. Si las jerarquías que separaban la tradicional cultura letrada de la masiva ya eran débiles y, en muchos casos, nominales, por un momento parecieron desaparecer. El consumo en pantalla es el consumo *de* la pantalla. En cierto modo, esto ya había sido anticipado por las redes sociales pero, si había cierto componente voluntario en aquellas, ahora el distanciamiento nos impone el mismo sistema a todos. Y ese sistema no es inmune, ya que ha transformado la esfera del trabajo y ya no se necesita la misma cantidad de gente sino mucha menos, al tiempo que los consumidores se han acrecentado. Millones de personas en el mundo han perdido sus trabajos y otros millones han sido precarizadas. Muchxs, dadas las condiciones de precariedad y explotación, han decidido no regresar a malos empleos. La industria cultural es uno de los rubros afectados y los cambios se empezaron a ver tempranamente. Si en el mundo de la cultura la autogestión y el trabajo independiente se habían impuesto desde la últimas décadas del siglo XX, con el abandono progresivo de las instituciones de financiamientos para el arte y la cultura de acuerdo con el modelo neoliberal, el presente pandémico es la última excusa –última en el sentido de la más reciente pero también en el sentido extremo de no retorno– para cuestionar las prácticas estéticas y

⁷ El libro físico, de todos modos, sigue siendo un objeto fuerte que de ninguna manera ha sido desplazado; es muy posible que siga conviviendo, como lo ha hecho hasta ahora, con las otras tecnologías. La apertura de bibliotecas universitarias, que pusieron a disposición (solo de sus usuarios) buena parte de su catálogo y el de sus afiliadas para consultas *online* durante la pandemia, ha demostrado lo fácil que es contar con todo tipo de material al momento, pero también enseña a revalorar el libro físico. Mientras es de gran utilidad obtener acceso al libro en pantalla en cualquier momento, mi sensación es que también nos lleva a una homogeneización de las lecturas. Tener buscadores que nos permiten encontrar palabras o expresiones precisas también cambia profundamente nuestro sentido de la lectura. Un buscador no es lo mismo que un *index*; puede simplificar completamente la lectura.

críticas que conllevan tanto el arte y la literatura como las humanidades en un sentido amplio. En un mundo donde ya se han establecido las actividades esenciales, lo no esencial pasó primero a pausa y progresivamente podría ser confinado a actividad superflua. La inversión en tecnología que llevan adelante empresas, universidades e instituciones con altos presupuestos pone en escena, claramente, la progresiva prescindencia del material humano, que se precariza en trabajos para los que no se exige formación. El hecho ayudó a continuar con las actividades laborales cuando el contacto físico se volvió un problema, pero les dejó en claro a los administradores que, en el futuro, pueden prescindir de empleados y profesores porque, en el caso de la educación, la actividad pasará a ser identificada con contenidos que pueden producir pocas personas y que luego se podrán diseminar en línea. Instituciones culturales privadas ya están cambiando su oferta promoviendo cursos o conferencias pregrabadas, que pueden vender a los interesados. Si el Zoom o sus equivalentes distanciaban, el material grabado y distribuido (previo pago) digitalmente aliena completamente la relación cultural o educativa porque ya no sabemos nada del otro. Todo esto ya existía como proyecto, pero la pandemia demostró que no hay que esperar un cambio paulatino de esa cultura, sino que se puede hacer ya, sin transiciones traumáticas porque todos estamos disciplinados en la idea de que no somos esenciales. Los debates en Estados Unidos sobre la mutación de las clases presenciales en remotas *online* son básicamente económicos, como casi todos los debates. Los estudiantes (o sus padres) no quieren pagar la misma matrícula por clases *online* que por clases presenciales. Da la impresión de que no se cuestiona la enseñanza *online* como inferior (en calidad) a la presencial, pero sí como más barata. Y, si tiene que ser más barata, habrá que abaratar los costos enormes de sueldos y seguridad social de profesores, además del mantenimiento de las instalaciones. Y esto puede replicarse en otros ámbitos en la medida en que la mediación va cobrando más potencia (una potencia mayor que la de los propios productores y la del público). La ilusión de que consumimos mucha cultura gratuitamente, la idea de que si no hay presencialidad la actividad cultural debe ser más barata, ser liberada, está teniendo efectos a futuro. De hecho, ya ha pasado que instituciones que financian eventos reducen los honorarios de los participantes porque ahora son *online* y la gente no tiene que desplazarse y su presentación se limita a la performance virtual. El precio del trabajo ha bajado considerablemente aunque el trabajo intelectual sea el mismo. Este modelo es replicable a las artes y la cultura en general. A su vez, no todo el mundo tiene las mismas condiciones de acceso a la tecnología y

a la conectividad por lo que a la precarización de unos habrá que agregar el abandono de otros, que no van a poder seguir en carrera cuando necesiten dispositivos más potentes para seguir produciendo.

Entre la categoría de no esenciales y la brecha económica, hay actividades que entran en su fase terminal y con ellas las economías de las personas que las llevan a cabo. La cultura moderna nació como cultura política y sus posibilidades de disidencia y crítica se levantaron como valores a lo largo del siglo pasado. El desfinanciamiento de las instituciones públicas en casi todo el mundo desactiva ese potencial y obliga a entender las actividades culturales, cada vez más, como *emprendedorismo*. La retirada de inversión en cultura de los estados en América Latina ha sido ampliamente analizada desde los años noventa, el momento del giro neoliberal en buena parte de la región, la transformación de las economías regionales y las formas de producción, entre ellas la cultura⁸. Creo que las actividades que desarrollaban los mediadores son las más afectadas en esta rápida reconfiguración de la vida en común. Como la parte no esencial de actividades no esenciales están corriendo un riesgo mayor; sin embargo, hay un riesgo aún peor en el horizonte y es el de que todos nos volvamos mediadores. Habrá que esperar la reacción de las instituciones públicas, que seguramente, desfinanciadas ellas mismas, deberán hacer recortes también y tomar decisiones sobre cómo seguir operando.

MEDIACIONES Y MUNDIALIDAD

Pascale Casanova desarrolló su teoría sobre la república mundial de las letras de una manera acorde al pensamiento eurocéntrico y, especialmente, francocéntrico. Allí le dio un lugar secundario a la literatura latinoamericana que, sin embargo, se habría beneficiado –en su hipótesis– del agotamiento de la literatura europea, alrededor de mediados del siglo XX, para proponer un nuevo modelo narrativo y ser reconocida mundialmente. Así explica Casanova el fenómeno del *boom* de los años sesenta y el arrastre de cierta literatura latinoamericana anterior, como la de Juan Rulfo y Jorge Luis Borges. Quince años después, Xavi Ayén escribió un extenso ensayo que recoge los movimientos, redes, relaciones, alianzas y peleas de los principales actores

⁸ Ver *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (2002), de Néstor García Canclini, y *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad* (2001), de Jesús Martín-Barbero.

del *boom*: en su libro los escritores ocupan casi el mismo lugar que los otros actores culturales (agentes, traductores, editores, instituciones literarias, premios) en contextos urbanos específicos (Barcelona, París, México D. F., Buenos Aires). Para Ayén, el *boom* fue producto de las relaciones entre escritores y mediadores, pero estos tuvieron un rol central⁹. Las dos teorías se complementan: para ambos críticos la literatura latinoamericana se valió de la crisis (Casanova) o del ingenio europeo de los mediadores (Ayén) para emerger y sobresalir en esa ilusoria república que nunca deja de ser europea. Podemos sospechar que la literatura latinoamericana no hubiese logrado ese salto por sí misma, porque no se trata de un fenómeno literario sino de mercado y, en última instancia, de poder, de la disimetría del poder cultural. Como sabemos, después de los años setenta el proceso que entronizó el *boom* comienza a desinflarse. García Márquez y Vargas Llosa ganan el Premio Nobel de literatura y se consolidan como figuras públicas, pero la literatura latinoamericana ya canonizada en pocos autores no parece tener nada más que decir, una vez institucionalizada bajo las premisas de cierto exotismo trivialmente politizado. No será hasta fines del siglo XX en que otro escritor, esta vez solitario, vuelva a saltar a la dimensión mundial: Roberto Bolaño, quien se convirtió —por unos años— en escritor prominente al ser traducido a muchas lenguas y ser canonizado en el mundo anglosajón tal como estudió Héctor Hoyos en *Beyond Bolaño*. Sin embargo, el suyo fue un reconocimiento individual y no arrastró a la literatura latinoamericana tras suyo. Parece haber sido el último ejemplo de la literatura moderna, latinoamericana-mundial que se impuso a través de activos mediadores que *colocaron* esas obras en el mercado global con una mirada tradicional de la literatura. En este punto, es difícil no estar de acuerdo con la definición de literatura mundial que propone Jorge Locane: “un producto de la industria cultural transnacional” (“Por una sociología” 191). Ignacio Sánchez Prado hace una reflexión menos pesimista, al analizar la literatura mexicana en el contexto de la literatura mundial. Para Sánchez Prado, en *Strategic Occidentalism*, autores y autoras post-Bolaño, ingresan al campo literario y al mercado anglosajón ya no como autores traducidos después de la consagración en sus países de origen (como pasó con los autores del *boom*), sino que abren lugares nuevos con obras que, estratégicamente, se deslindan de los tradicionales modos literarios de sus países y del mundo americano o europeo. En su hipótesis,

⁹ Ángel Rama, en “El boom en perspectiva”, había identificado ese fenómeno literario como un producto del mercado, de la industria cultural.

estos escritores y escritoras propondrían algo nuevo, lo que no se espera de los latinoamericanos, aunque están lejos de mimetizarse con los modos de representación hegemónicos. La relativamente mayor disponibilidad de traducciones, escribir en diferentes lenguas, la circulación electrónica de revistas, libros, pódcast, blogs, crean nuevas condiciones de circulación, además de las redes personales entre escritores, traductores, editores y críticos, junto con el fenómeno de las editoriales independientes. Creo, sin embargo, que habría que tener en cuenta hasta qué punto ha cambiado la idea misma de literatura en las últimas décadas para entender los nuevos fenómenos y entender cómo funcionan las demandas de un mercado mundial. La reconfiguración de la institución literaria, los nuevos actores, las nuevas comunidades, las nuevas formas culturales (que cruzan disciplinas y prácticas estéticas) no resultan legibles bajo las pautas tradicionales de la literatura moderna. Ni las editoriales ni las revistas literarias tradicionales son ya el hogar adecuado para escritores y escritoras que trabajan de manera interdiscursiva e intermedial, que hoy escriben una novela pero que mañana pueden dirigir una película, desarrollar una performance en una galería o museo, o componer música y libretos de ópera, entre otras prácticas estéticas.

En el siglo XXI, el campo literario y el mercado de la literatura se fragmentaron radicalmente. En América Latina las políticas neoliberales de los años ochenta y noventa llevaron a una crisis casi terminal a las editoriales que publicaban literatura, dado que la mayoría de ellas fueron compradas por conglomerados internacionales (las que no, terminaron cerrando o reduciéndose drásticamente). Pero la literatura encontró otros espacios para circular y así surgió el gran desarrollo de las editoriales llamadas independientes, que generaron un enorme campo para los jóvenes escritores y se convirtieron en el principal canal de publicación literaria y ensayística¹⁰. La multiplicidad de editoriales (un fenómeno que se fue desarrollando en todo el subcontinente pero también en Estados Unidos, Europa y Asia), dio lugar a catálogos pequeños pero muy variados; si bien trabajan con poco presupuesto, al haber tantas editoriales, la publicación de obras literarias fue creciendo de manera sorprendente y llegaron para ocupar ciertos lugares dejados

¹⁰ Para un análisis del momento en que emergen las editoriales independientes en la Argentina, a principios de los años noventa, su relación con el mercado y su posicionamiento como agentes culturales, ver el artículo de Adriana Astutti y Sandra Contreras y el capítulo de Malena Botto. En 2015, Fernando Degiovanni editó el dossier “Comunidades y relatos del libro en América Latina” en *Orbis Tertius*, en que se estudia el movimiento editorial a principios del siglo XXI en América Latina.

vacantes por las editoriales comerciales tradicionales. Hernán López Winne y Víctor Malumián, en un libro con título inquietante, *Independientes, ¿de qué?*, describen las editoriales independientes como una “zona en constante tensión” (1). Tratando de establecer una definición dentro de ese universo complejo, los autores sostienen que una editorial independiente “Es la que tiene su norte enfocado en la construcción de un catálogo de calidad pero sin descuidar la mirada sobre la rentabilidad del proyecto” (14). Es difícil condensar en una definición la multiplicidad de modalidades de las editoriales independientes de América Latina que tienen catálogos muy variados, pero es claro que ocupan un lugar donde los proyectos culturales/estéticos son más importantes que el rendimiento económico que se puede obtener. Y los autores y autoras se sienten atraídos por los catálogos y por la circulación en librerías y ferias especializadas, donde sus libros pueden conectarse con un público que busca escrituras menos convencionales.

Daniel Badenes y Verónica Stedile Luna sostienen, en *Estado de feria permanente*, que el movimiento de editoriales independientes ya no es una alternativa a la circulación moderna de la literatura; para ellos ese movimiento es, ante todo, una acción política, una forma de intervención cultural desde la política que moviliza prácticas más amplias que la escritura; se apartan, así, de la idea moderna de la literatura como institución para avanzar sobre la idea de acción cultural. En tanto movimiento amplio y muy heterogéneo, las editoriales que lo integran no tienen todas los mismos presupuestos y objetivos, pero es evidente que gran parte de esas editoriales impactan políticamente con sus catálogos e intervenciones culturales, poniendo en circulación textos que no pasan, necesariamente, por los procesos editoriales tradicionales de normalización de la escritura¹¹. No en vano se nombra a la política en relación con este movimiento editorial. La variedad del mundo de las editoriales independientes coincidió con la aparición de nuevos movimientos emancipadores en América Latina y en el mundo, con nuevos reclamos de inclusión social y de deconstrucción de la organización moderna del mundo. Las categorías (también las literarias) pasaron a ser otras: literatura de mujeres, literatura *queer*, literatura trans y escritores sub-40, entre otras. La identidad de los colectivos se ha diversificado y sus escrituras y expectativas también. Aunque persisten los géneros tradicionales, cada vez más, el desarrollo de escrituras híbridas requiere de catálogos no tradicionales, abiertos a la experimentación editorial. Plataformas *open access* y *copyleft* han ayudado no solo a la difusión de nuevas escrituras,

¹¹ El trabajo de los editores de las grandes editoriales, especialmente en el mundo anglosajón, es quizás una de las marcas fuertes de la mediación contemporánea en la literatura.

sino de nuevas formas de concebir la comunidad intelectual. Ferias del libro, festivales, premios, programas de escritura creativa, nuevas editoriales independientes, conforman una nueva ecología para los nuevos tiempos, no los tiempos de las grandes estrellas sino de literaturas que se expanden y se concentran más en alianzas, comunidades y colectivos: sexualidades, grupos etarios, géneros literarios, ideas acerca de la propiedad de la cultura, intermedialidad, etc. Asimismo, antes de la pandemia, las editoriales pequeñas se habían consolidado a través de las ferias de editoriales independientes, generando nuevos modelos de distribución y venta. Estas ferias, en pocos años, generaron un fenómeno movilizador del mercado independiente y una nueva relación con el público¹². Quizás también a fines del siglo XX, como a fines del XIX, la cultura más sofisticada sintió el desafío que impuso la uniformización cultural neoliberal, y con una industria cultural ampliada, tomó un nuevo camino de diferenciación a través de las editoriales independientes que rescatan (o alienan) las escrituras que consolidan proyectos intelectuales y estéticos nuevos y se resisten a la masificación. Como muestran López Winne y Malumián, hay muchos casos de escritores consagrados del circuito comercial que se interesan por publicar en los sellos independientes, como una forma de insertarse en sus proyectos estéticos.

Si los mediadores fueron importantes agentes culturales durante la modernidad, ¿qué pasa ahora en épocas del *streaming* y las nuevas plataformas digitales? Cuando cada vez más, en el mundo de la cultura latinoamericana, hay mayor autogestión (las editoriales independientes, que desarrollan el modelo cooperativo que también usan las pequeñas productoras de cine independiente), los roles que el modelo de la industria cultural había separado, comienzan a solaparse. Una vez que ya no es el gusto (en términos de Bourdieu) el que rige las divisiones culturales, sino las afinidades en torno a la producción cultural y los proyectos estéticos, las mediaciones no son completamente necesarias o, visto en otro sentido, la cultura se ha vuelto cada vez más una forma de mediación. Esto no significa que las diferencias hayan desaparecido, sino que cierta parte de la cultura progresista está interesada en establecer mediaciones en un mundo cada vez más desigual. El esteticismo hace tiempo que ha dejado lugar a una literatura más permeable a la intervención y el activismo así como en una experimentación con géneros y formas que no

¹² En varios países este tipo de editoriales pudo consolidar proyectos literarios y continuar en el tiempo. En plena pandemia, muchas de esas editoriales pudieron no solo subsistir sino que recibieron mucho apoyo del público gracias tanto al mayor tiempo disponible para la lectura como a las nuevas formas de *delivery*, cuando las librerías estuvieron cerradas.

vienen solo de la literatura sino de los nuevos medios y tecnologías. Acordes con las nuevas formas de politización del mundo contemporáneo, buena parte del arte, el cine, la literatura, la música, se activan como prácticas colectivas de intervención; son proyectos muy activos pero también limitados.

Creo que hay un muy buen ejemplo de estas nuevas formas de gestión cultural en el libro de Gonzalo Aguilar sobre el nuevo cine argentino (2010). Aguilar analiza allí cómo el cine independiente argentino, durante años de severa crisis económica y desinversión estatal y privada, se sostuvo, en gran medida, por la ductilidad de quienes lo ejecutaban. Después de aclarar que la nueva generación de directores entendieron que, para desarrollar proyectos personales, debían involucrarse en los diferentes procesos de producción de un film, sostiene que “el productor ejecutivo, a menudo un amigo que vive las mismas penurias económicas que el director, se ocupa de la traducción del guión, de diseñar un presupuesto y de ocuparse de que el guión sea *presentable*” (17). A su vez, el director de una película ocupará esas funciones en la de un amigo. Es uno de los muchos ejemplos que muestra cómo el trabajo cooperativo se impuso ante la falta de apoyo público (o para evitar las presiones de las instituciones oficiales). Las identidades profesionales comenzaron a solaparse: quien era creador en una obra, podía ser mediador en otra. Lo mismo podríamos afirmar de muchas editoriales independientes, gestionadas por escritores; en muchas de ellas las funciones son intercambiables, ya sea porque operan con una idea desjerarquizada del trabajo intelectual o porque para sobrevivir en el mercado intelectual tienen experiencia en muchas áreas de la producción escrituraria¹³. La tradicional división del trabajo editorial encuentra en el ensamblaje de funciones un escape a las presiones del mercado y la consecuente negación a publicar aquellos volúmenes que no cumplan con los requisitos del departamento de ventas. En un sentido, este ensamblaje implica la eliminación de muchos agentes que componían la cadena del proceso editorial. ¿Son, aquí, los mediadores eliminados o parte de sus funciones pasaron ahora a los autores? Quizás es una nueva reconceptualización de las tareas intelectuales y creativas. Los mediadores actuales debieron adaptarse a prácticas culturales que han cambiado radicalmente con el neoliberalismo. De una producción cultural financiada por instituciones, se pasa a una práctica más autogestiva (no necesariamente por razones ideológicas, sino más bien pragmáticas). Estas prácticas no tienen al

¹³ En el libro de López Winne y Malumián, hay una amplia variedad de historias de escritores y editores que parece confirmar esta idea.

mundo como horizonte, aunque se desarrollen en el escenario global; tienen a sus propias tribus globales como interlocutores. Lo que aquí describo de manera rápida, puede leerse con detalle en el preciso libro de Jorge Locane, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*. Allí problematiza con argumentos fuertes los presupuestos teóricos de la literatura mundial, cuestionando que sea posible usar esa categoría sin criticar las hegemonías culturales y políticas. También desarrolla, a través de casos concretos, la complejidad de tramas que constituye lo que llamamos literatura latinoamericana y su desigual acceso a los circuitos internacionales de consagración. Como sostiene, la literatura mundial pasa a ser –dentro de este esquema– la literatura local traducida al inglés. Sin embargo, creo que para un crítica más radical de lo que se entiende, en ámbitos académicos, como literatura mundial, no se puede dejar de problematizar la categoría misma de literatura. Las escrituras actuales, al menos en algunos sectores de América Latina, ponen en duda su identidad literaria.

El carácter independiente de estas nuevas prácticas no las aleja necesariamente del mercado, pero las sitúa en un circuito diferente. Hay escritores que saltan a las editoriales comerciales, otros que se mantienen en una escala independiente o migran a diferentes prácticas artísticas¹⁴. Lo novedoso es que este carácter menor, no los aísla sino que les da grandes posibilidades de tener interlocución con otros escritores de su misma escala a nivel mundial. A través de redes sociales, la información circula y llega a nuevos destinatarios. Creo que no habría que llamar a eso literatura mundial en el sentido tradicional que la academia le da al término, porque se trata de las relaciones que establecen nuevas comunidades que parecen dialogar más desde diferencias culturales que desde la institución literaria tradicional. Son colectivos reunidos por rasgos comunes, relativamente autónomos de las instituciones literarias tradicionales, que se conectan entre sí de manera transversal, tanto por relaciones institucionales o personales y que tienen una idea de mundo diferente del mundo de la mundialidad (donde el poder se ejerce de manera piramidal), más fragmentaria, dinámica y flexible. Esos rasgos comunes no necesariamente son literarios, pueden responder al

¹⁴ Sánchez Prado analiza de qué modo, escritoras mexicanas que se han impuesto en el campo literario de Estados Unidos (como es el caso de Valeria Luiselli) han sido publicadas por editoriales independientes y lograron una gran visibilidad, porque editoriales como Coffee House o New Direction son muy prestigiosas por sus catálogos más que por sus dimensiones o su poder en el mundo de la literatura. Los críticos, los blogueros, las revistas, las ferias del libro, están muy atentas al circuito de estas editoriales que traen escrituras no estandarizadas.

género, la edad, la lengua. La idea de literatura mundial es normativa, aunque incluya muchas diferencias. Actualmente, si algún pacto parece haberse roto es, precisamente, aquel que mantenía a la institución literaria unida como institución. La literatura no es hoy una sola práctica ni una sola concepción de la escritura. Como institución, la literatura se ha ampliado tanto que puede dialogar con muchas otras prácticas.

Es claro que siguen existiendo escritores como Mario Vargas Llosa y siguen existiendo instituciones como el Premio Nobel, pero uno y otra están cada vez más desprestigiados ya sea por la impostación de la superioridad cultural, por la corrupción o por otros motivos y no interpelan a jóvenes intelectuales y artistas que piensan sus proyectos como experimentación. Esa literatura mundial va perdiendo su hegemonía en función de otros valores de la cultura. Para muchos jóvenes escritores la literatura se va disolviendo en diferentes prácticas culturales, generando escrituras novedosas. Es conocido el caso de la editorial Eloísa Cartonera y de sus hermanas latinoamericanas que crearon nuevas formas de relacionar la escritura con el público, los autores con los lectores¹⁵. Hay un caso que puede ser igualmente significativo y muestra que la literatura (o la escritura) siempre puede colocarse un paso más allá. Es la actividad que lleva a cabo Dani Zelko, el escritor argentino que se conecta con gente cuyas historias no son relevantes ni para los gobiernos ni para los medios ni para las editoriales, se comunica con ellos, escucha sus relatos, los transcribe mientras se los cuentan y luego edita un libro gracias a su “mochila-imprenta”. Todo el proceso de escritura sucede en una misma escena: el escritor conversa con víctimas de violencia institucional en diferentes contextos (barrios marginales de Buenos Aires o Madrid, comunidades indígenas, migrantes en la frontera entre México y Estados Unidos) transcribe, edita, imprime un libro no convencional. Pero nada es convencional en este proceso que, sin embargo, recurre a la escritura y una escritura que no es meramente testimonial, sino que, sacada de su contexto

¹⁵ El libro de Craig Epplin, *Late Book Culture in Argentina*, y el volumen de Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, *Akademia Cartonera*, son trabajos fundamentales sobre este fenómeno. Una revisión del movimiento se puede encontrar en *¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas*, volumen editado por Jania Kudaibergen y Marco Thomas Bosshard. Por su parte, Marcy Schwartz, en *Public Pages*, desarrolla una interesante articulación de los proyectos (no solo cartoneros) de promover la comunidad de grupos urbanos (e incluso campesinos) a través de la escritura; en su trabajo estudia libros y publicaciones en los que personas no ligadas a la literatura comparten experiencias de vida y de lectura.

original, se convierte en la transcripción de un habla extrañada. La experiencia se llama “reunión” y se describe así:

REUNIÓN: EL PROCEDIMIENTO

Caminando sin rumbo por ciudades, pueblos y comunidades rurales de América,
 conozco a algunas personas.
 Las invito a escribir.
 Nos sentamos, me hablan y escribo a mano todo lo que dicen.
 Nada se graba, no se hacen preguntas, no se edita posteriormente.
 Cada vez que hacen una pausa para respirar, paso a la línea que sigue:

Al otro día, los poemas se imprimen en libros.
 La persona que habló ahora lee en voz alta sus poemas en una ronda de nueve sillas
 que se emplaza en alguna plaza o alguna esquina del lugar donde vive.
 Regala sus libros a quienes se acercaron a escuchar.¹⁶

¿Es esto literatura? ¿Es arte? ¿Artivismo? ¿Es mundial porque se desarrolla en varios escenarios, con diferentes interlocutores entre los que se fragua una suerte de lengua franca, a pesar de las diferencias? ¿Quién o quiénes son los autores? ¿Qué función cumple ese libro y cómo circula y es leído? ¿Es leído? Creo que se trata de una práctica combinatoria, que no se siente completamente literatura, ni completamente arte, ni completamente activismo político; tampoco completamente global, porque lo que une son desigualdades y no pretende posicionar una voz única. Esta experiencia está arraigada en coyunturas concretas pero circula en medios muy diferentes (de las zonas originales donde la obra surge hasta la exhibición en museos o universidades). Todo está disponible en la página web reunionreunion.com, de donde se pueden bajar los archivos de los libros en formato pdf, gratuitamente. Es interesante que la mediación del mercado tradicional se haya subsumido a una gran sofisticación del consumo: de la página web del museo Reina Sofía a la página web personal. Aquí también, el principal mediador es el medio.

Su acción “Reunión: Lengua o muerte” (de marzo de 2020) se encuentra disponible en la página web del museo Reina Sofía. Allí se pueden conocer

¹⁶ <https://reunionreunion.com/>

detalles del proyecto. En ese sitio leemos que esta acción es “Una reivindicación que secundan tanto I+s amig+s de Hossein como organizaciones migrantes y sociales, por el derecho de todas las personas a expresarse en sus lenguas”. Como en otras experiencias de Zelko, la transcripción del testimonio de los familiares de inmigrantes de Bangladesh en el barrio de Lavapiés en Madrid, enfermos y víctimas de Covid-19, se hace en una suerte de diagramación poética pero también incorpora un archivo sonoro donde las lecturas del texto *poético* registran pausas y ritmos que no son las del simple relato oral. Hay aquí un interesante juego entre el registro escrito de los relatos orales, que luego recuperan una forma oral, pero no en las voces originales de sus protagonistas, sino en la de activistas cercanos a la acción. La lengua oral está intervenida, así como la escrita. De hecho, a Zelko se lo define como artista, poeta y editor, pero no es ninguna de esas cosas en sentido tradicional. En su libro de 2017, *JUAN PABLO por IVONNE*, Zelko recoge el testimonio de una madre cuyo hijo fue asesinado por la policía, por la espalda, cuando huía de una escena de robo y violencia en Buenos Aires. El artista registra, edita, publica, casi en el mismo momento, eliminando no solo a los mediadores, sino incluso el tiempo de la mediación cultural, pero también ocupando –como resto de la figura de autor– el lugar de mediador. El tiempo de la lectura no es lo más relevante sino el proceso general de construcción de una obra que es, por definición, colaborativa. Estas nuevas prácticas involucran experiencias transnacionales, pero no se conectan con el *establishment* literario mundial, muy por el contrario. No hay dudas de que se trata de intervenciones políticas, pues Zelko toma casos sensibles de discriminación, abusos, crímenes y, al hacerlo, vuelve a la escritura una actividad que interpela políticamente a comunidades fuera del entorno local.

Otro caso, muy diferente al de Zelko, que también plantea preguntas nuevas a la institución literaria, es el del libro *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (2016), de Valeria Luiselli. El libro es un ensayo/testimonio/crónica, en primera persona, que cuenta la experiencia de la autora como traductora/intérprete en la Corte Federal de Inmigración de Nueva York un par de años antes, asistiendo a los niños centroamericanos que pedían asilo o refugio en Estados Unidos, “niños en peligro de ser deportados”. La intérprete tenía que traducir las cuarenta preguntas de un cuestionario hecho por los abogados de inmigración y luego recoger y traducir las respuestas de los niños. Como intérprete, no puede difundir esas historias; sin embargo, Luiselli inventa una escritura que recoge los hechos y los problemas a que se enfrentan los niños que son interrogados por un sistema que desconocen

y que les impide saber cuáles son las formas de transitar un proceso de asilo. La autora se pregunta por la lengua, por la capacidad de la lengua de decir, en situaciones extremas, aquello que puede salvar la vida; pero también se pregunta por la posibilidad de traducir una lengua a otra (para muchos de esos niños el español no es ni siquiera su primera lengua). Y se pregunta, fundamentalmente, por la mediación de la autora como intérprete en historias en que no puede intervenir para ayudar a aquellos que no pueden expresar, en un contexto realmente opresivo como la corte, historias políticas de violencias individuales. El ensayo indaga las formas de un sistema pensado para ayudar a los migrantes que opera dentro de un sistema legal que, en la mayoría de los casos y paradójicamente, impide la ayuda. Las interrogaciones acerca de la lengua, la transcripción, la traducción, son también interrogaciones (y testimonio) sobre las dificultades para ayudar desde el sistema. En 2019, Luiselli vuelve a los materiales de la corte, pero en un registro completamente diferente. Ficcionaliza parte de esos materiales en la novela *Lost Children Archives*, una suerte de *road-novel* de la cual las historias de los niños migrantes son un disparador que se entreteje con una historia familiar¹⁷. El ensayo fue escrito originalmente en español (y traducido al inglés en el mismo año como *Tell Me How it Ends: An Essay in Forty Questions*); la novela fue escrita en inglés y traducida al español, el mismo año, como *Desierto sonoro*. Dos lenguas, dos libros, cuatro títulos, una misma autora que los articula. ¿Literatura mundial? Cuesta afirmarlo. Aquí los mediadores tradicionales han estado trabajando (editoriales, fundaciones, traductores, revistas y suplementos culturales) pero no es tan fácil reconocer la comunidad de lectores. Y no es tan visible el salto a la *mundialidad*; la autora es muy prestigiosa, muy exitosa, en un circuito literario y cultural, no así –al menos todavía– en el núcleo más duro de la institución. En casos como el de Luiselli, pareciera que la capacidad de interpelación de un texto sigue estando asentada en la lengua en que se escribe. No hablo de *valores literarios*, ya que los libros no se imponen solo por ellos. En este sentido, Ignacio Sánchez Prado, enfoca el problema que la literatura de Luiselli representa dentro de los diferentes códigos de legibilidad de las comunidades lectoras transnacionales y la incluye dentro de la literatura mundial. Sánchez Prado estudia la recepción negativa de sus últimos libros

¹⁷ La novela tuvo un gran reconocimiento: ganó el premio Rathbones Folio Prize en 2020 y fue seleccionada para el Booker Prize y el Women's Prize for Fiction en 2019. Fue positivamente reseñada en el *New York Times*, la *National Public Radio*, *Vanity Fair*, *New Yorker*, *New York Review of Books*, *The Atlantic* y *Times*, entre otros medios. Luiselli ha sido traducida a muchos idiomas y en 2020 ganó la prestigiosa beca de la Fundación Mac Arthur.

en México, paralela a la entusiasta recepción en Estados Unidos, y sostiene que “Este paso, que da Luiselli en particular al distanciarse del esteticismo de sus dos primeros libros (ambos recibidos positivamente, por cierto) resulta en un cambio en regímenes de legibilidad” (“El efecto Luiselli” 98)¹⁸. Pero no habría que perder de vista que los materiales que usa Luiselli siguen siendo resistidos por la institución y que ella misma, en tanto autora, prefiere moverse en zonas relativamente periféricas en varios contextos nacionales¹⁹.

El campo fragmentado de la cultura contemporánea adquiere diferentes ritmos y diferentes lógicas. Muchas prácticas pertenecen al orden de lo global, local, regional simultáneamente. En las primeras teorizaciones, lo mundial era una categoría que se acercaba a lo normativo, aquello que –a pesar de las particularidades– podía ser leído por otras culturas; de este modo, tiene una relación fuerte con la jerarquía, el canon, el poder (de las instituciones). Gran parte de la producción contemporánea parece compartir ese rasgo y, sin embargo, las comunidades de lectores no se establecen sobre un canon determinado. Las estéticas cambian rápido y los lectores son tan inquietos y ambiciosos como los escritores. Como dice una activista del barrio de Lavapiés en el tramo final del texto de Zelko, cuando pide por intérpretes en el sistema de salud español para que no mueran los inmigrantes por no saber hablar la lengua:

y hay quienes no nos entienden
 cree que es algo que en este momento no es tan urgente
 y por eso esta campaña está consiguiendo poquísimo eco
 poquísimo eco,
 todo el mundo dice estar preguntándose qué es lo primero
 qué es lo fundamental
 y parecería que pelear por la lengua
 no es tan indispensable. (44)

Lo esencial, lo urgente, lo fundamental, lo indispensable son categorías que los Estados han definido para nuestro tiempo. Si el protagonismo de figuras como autor y lector se había reducido hace más de medio siglo, ahora

¹⁸ Este argumento hay que interpretarlo en el marco de la hipótesis general del autor sobre el posicionamiento estratégico de escritores latinoamericanos en el mercado mundial.

¹⁹ Quizás no sea obvio recordar que los márgenes, en un sistema cultural como el de Estados Unidos, donde Luiselli se mueve, están sometidos a grandes presiones y que no son comparables a los márgenes culturales en América Latina.

ellas reaparecen bajo nuevas funciones, más modestas, más artesanales, más como mediación que como producción. Desde un margen, parecería que hay que comenzar de nuevo. ¿Dónde caben las mediaciones en el nuevo tiempo cultural? Hay una cantidad de nuevos espacios que se abrieron cuando otros se cerraron y habrá que explorar en ellos, asumiendo funciones diferentes, tratando de actuar allí donde tantas cosas se perdieron. Nuestras miradas deben estar atentas a ese horizonte del cual no vemos casi nada todavía, imaginarlo e ir hacia él. La virtualidad nos quita mucho pero también nos abre a otros mundos.

Como dijimos, para muchos jóvenes escritores la literatura se va disolviendo en diferentes prácticas culturales, generando escrituras novedosas. Y no solo para los jóvenes. Es revelador el caso de la escritora Tamara Kamenszain. Su carrera se desarrolló, desde los años setenta, dentro de la poesía, publicando libros decisivos y formando generaciones de poetas. En 2018 publica *El libro de Tamar*, un texto de género único, donde se mezcla la ficción, la no ficción con la poesía y la autobiografía. El libro no pertenece a ninguno de estos géneros en sentido estricto. Tampoco se trata de un *híbrido*, sino de un texto que dialoga con la literatura, con la vida, con la historia. Ese texto no rompe con la tradición poética, pero la expande en nuevas direcciones y, sobre todo, se libera de las formas literarias convencionales. En cierto modo, viniendo de la literatura, Kamenszain deshace un camino hacia otras escrituras.

Las luchas para hacer del mundo un espacio menos extremista, menos desigual, que no se detuvieron a pesar de la pandemia, deberán ser retomadas. Y detenerse a pensar puede no ser una mala estrategia. Todo aquello que en este ensayo pareció estar cambiando hacia *otra cosa* son aquellas prácticas culturales desde las que se puede intervenir. En términos estéticos y culturales, la pandemia parece haberle puesto un cierre a la modernidad, convirtiendo el arte, la literatura, el cine, el activismo en acciones cruzadas. En este momento la cultura puede comunicar y crear puentes que permitan entender mejor los problemas que padecemos, ponerles nombre y avanzar hacia un mundo más igualitario. Es en este sentido en que, en medio de la concentración de poder de las corporaciones, las nuevas militancias pueden abrir las puertas a sociedades más justas, más diversas, más igualitarias, más politizadas. Incluso desde un espacio de minoridad. Sin embargo, aun cuando critiquemos aquello que había formado la esfera de la cultura tradicional de la modernidad, el poder de la cultura está hoy más amenazado que nunca bajo la forma de los universos virtuales de las corporaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO ET AL. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Ciudad: ASPO, 2020.
- AGUILAR, GONZALO. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.
- AGLO, *Anuario de glotopolítica*, <https://glotopolitica.com/>
- ASTUTTI, ADRIANA Y SANDRA CONTRERAS. “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”. *Revista Iberoamericana* LXVII, 197 (octubre-diciembre 2001): 767-780.
- AYÉN, XAVI. *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA Libros, 2014.
- BADENES, DANIEL Y VERÓNICA STEDILE LUNA, eds. *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020*. Buenos Aires: ClubHem, 2021. <https://clubhemeditorxs.wordpress.com/tag/estado-de-feria-permanente/>
- BILBJA, KSENIJA Y PALOMA CELIS CARBAJAL, eds. *Akademia Cartonera: a Primer of Latin American Cartonera Publishers. Un abc de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Parallel P/U of Wisconsin-Madison Libraries, 2009.
- Botto, Malena. “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Ed. José Luis de Diego. Buenos Aires: FCE, 2006. 209-249.
- BOURDIEU, PIERRE. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.
- CASANOVA, PASCALE. *La république mondiale des lettres*. París: du Seuil, 1999.
- DEGIOVANNI, FERNANDO, ed. Dossier “Comunidades y relatos del libro en América Latina”. *Orbis Tertius* 1, 21 (junio-noviembre 2015): 115-158.
- EPPLIN, CRAIG. *Late Book Culture in Argentina*. London: Bloomsbury, 2014.
- GALLEGO-CUIÑAS, ANA. Hemeroteca de Humanidades sobre la pandemia de coronavirus (COVID-19). Unidad de Excelencia Iber-Lab. Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica, Universidad de Granada, <https://covid19.ugr.es/en/node/329>.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Eds. Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta. México: Grijalbo, 1999.
- HOYOS, HÉCTOR. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP, 2015.
- HUYSSSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- KAMENZAIN, TAMARA. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- KUDAIBERGEN, JANIA Y MARCO THOMAS BOSSHARD, eds. *¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas*. Berlín: Verlag Walter Frey, 2021.
- LOCANE, JORGE. “Por una sociología de las ausencias en la literatura mundial”. *Re-Mapping World Literature. Writing, Book Markets, and Epistemologies between Latin America and*

- the Global South*. Eds. Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy. Berlín/Boston: De Gruyter, 2018. 189-198.
- . *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston, De Gruyter, 2019.
- LÓPEZ WINNE, HERNÁN Y VÍCTOR MALUMIÁN. *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: FCE, 2016.
- LUISELLI, VALERIA. *The Lost Children Archives*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2019.
- . *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. México: Sexto Piso, 2016.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2001.
- MONTALDO, GRACIELA. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en la Argentina*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- . “La invasión de la política”. *e-misférica*, 8.1. Performance ≠ Life (2011). <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-essays/la-invasion-de-la-politica.html>
- PALMEIRO, CECILIA. “El lenguaje inclusivo y las micropolíticas de la lengua”. *Otra Parte semanal*. <https://www.revistaotraparte.com/discusion/el-lenguaje-inclusivo-y-las-micropoliticas-de-la-lengua/>.
- RAMA, ÁNGEL. “El boom en perspectiva”. *Más allá del Boom: Literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folios, 1984.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern UP, 2018.
- . “El efecto Luiselli. Notas sobre la nueva literatura mexicana y la lengua inglesa”. *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. Boston: De Gruyter, 2021. 95-107
- SCHWARTZ, MARCY. *Public Pages: Reading along the Latin American Streetscape*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- ZELKO, DANI. *Reunión*, <https://reunionreunion.com/>
- . *Museo Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/audiolibro-reunion-lengua-o-muerte>