

# Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS  
*Universidad de Granada*

¿Cómo interpretar las narrativas de las dos últimas décadas? ¿De qué manera pensar en pasado el presente literario? ¿Qué es lo visible, lo decible y lo legible en el campo de la literatura iberoamericana del siglo XXI? ¿Cómo transformar la contingencia en historicidad? Estas son las preguntas que han convocado a los investigadores del proyecto LETRAL durante el último lustro. Más que intentar responderlas, en este volumen y en monográficos anteriores (Gallego Cuiñas 2014, 2018a, 2019a, 2019b), hemos delimitado algunas de las líneas de fuerza que operan en el objeto literario del nuevo milenio para habilitar protocolos de lectura plurales,<sup>1</sup> tanto tradicionales como disruptivos. La historia de la literatura del siglo XXI por venir –valga la paradoja– es también la de los investigadores/as que la estudian y (des)ordenan, de ahí que otro de nuestros objetivos sea visibilizar y agrupar determinadas agendas críticas de Europa y América. Con este gesto, no solo reconocemos “nuestra propia his-

---

1 En este sentido, nuestro punto de partida, reflejado en el título de este volumen, es la pluralidad, como defiende Nancy en su “filosofía de las artes”.

toricidad” (Süssekind 2003: 14) sino las formas –geopolíticas– de hacer legibles las narrativas latinoamericanas y españolas publicadas entre 2001 y 2020, en función de tres ejes dialécticos fundamentales: nacional/mundial; simbólico/material; producción/recepción.

Lo primero que se advierte es la persistencia de un síntoma: la problemática de la cuestión de la literatura.<sup>2</sup> Esta cláusula retórica y recursiva abre dos interrogantes políticos conocidos, que vuelven a aparecer en primer plano crítico en la actualidad: qué es la literatura –cuya performatividad no espera respuesta clausurada– y cuál es la cuestión –pregunta o problema– de la literatura hoy (Beaumont Bissell 2002). En relación con el primer interrogante, lo que realmente se discute es la idea del “valor-verdad” del objeto literario en el presente (Gallego Cuiñas 2019a). La sociedad tiene muy claro lo que es la literatura, solo la crítica se pregunta por su naturaleza, por su sempiterna crisis y por los modos en que las escrituras del momento se sitúan en el interior o exterior de lo literario, según sea apreciado por el mercado (académico o editorial). También somos los críticos los únicos que hablamos del “fin de la literatura” (Kernan 1992; Premat 2019), como si el tiempo no tuviera una forma dialéctica y como si el verdadero agotamiento no fuera el de los discursos académicos esencialistas, el debilitamiento de la universidad como institución y su estatuto público y el desvanecimiento de la función ideológica de la literatura (Villalobos-Ruminott 2008: 115). Es cierto que no podemos obviar que se lee mucho menos y que los textos de la tradición apenas se usan más allá de las aulas universitarias,<sup>3</sup> por lo que el significado político, social y cultural de la literatura se limita y estrecha, se estetiza y museifica. Asimismo, en las últimas décadas la literatura, que siempre ha estado dentro y fuera de sí,<sup>4</sup> se ha desmaterializado y expandido sobremanera –en la *performance*, lo digital y las artes– fuera del formato libro, hasta un punto paroxístico, como diría Esposito.<sup>5</sup> Pero esta evidente desdefinición de lo literario en el siglo XXI no diluye el impacto de algunas

---

2 Huelga precisar que la cuestión de la literatura es también la de lo literario y la literariedad.

3 Esto no significa que el activismo académico no sea importante, sino que es insuficiente.

4 La literatura, como nos enseñó Derrida en “La ley del género”, es también la no-literatura.

5 La inespecificidad es ínsita al arte contemporáneo.

obras actuales en el pensamiento crítico.<sup>6</sup> Textos que nos siguen interpelando, que crean debates, goce y malestar en una comunidad de lectores cada vez más reducida, pero más militante y versátil.

Paradójicamente, en esta nueva centuria también se publican más libros y se desarrollan, como nunca, las redes de intercambio en el mercado editorial, al tiempo que se profesionalizan los agentes y mediadores del libro a través de másteres y cursos de formación, dirigidos a escritores, editores, agentes, críticos, etc. De manera simultánea, aumenta la precarización del oficio de escritor que no sobrevive con la exigua venta de textos y se ve abocado a ejercer una miríada de labores creativas. Sin embargo, todo ello no hace más que reforzar la vitalidad ontológica –como cuando hablamos de crisis y finales– de la literatura y evidenciar que su problemática es más bien de naturaleza epistémica o institucional. O mejor, que una de las grandes cuestiones de la literatura en el siglo XXI sigue siendo su (des)valor de uso,<sup>7</sup> político e incluso literario.<sup>8</sup> Y es que la pregunta que nos sigue (pre)ocupando es: ¿cuáles son –o deben ser– las políticas de la literatura por venir?

Nuestra intención aquí no es responder a este interrogante imposible sino más bien ensayar un “campo de validez” –como diría Rancière– para las políticas que más nos interesan, y, que se avienen a distintos “usos” literarios: los estudios de género, culturales y transatlánticos; la interseccionalidad; el bilingüismo, las lenguas y culturas en contacto; la fabricación de libros y la cultura material; la sociología de la literatura<sup>9</sup> y, por supuesto, el análisis literario y comparado.<sup>10</sup> De esta manera, el objetivo último no es solo leer en presente, como consignaba Beatriz Sarlo, sino leer desde el presente. ¿Qué significa eso? Que habríamos de reparar en otra problemática: la radical con-

---

6 La literatura comparte hoy día mucho más espacio que antaño con la filosofía.

7 Entiendo la categoría de ‘uso’ no solo en sentido marxista sino como lo propone Virno: una “apropiación” que emana de la relación entre vida y lenguaje, entre sujeto y objeto (2017: 8).

8 Me refiero a la disputa por los usos literarios de la literatura.

9 En concreto, nuestra atención se dirige a la performatividad nacional/mundial de la mediación, circulación y recepción de la narrativa actual en lengua castellana.

10 Muchas de las cuestiones de la literatura no pueden ser tratadas solo desde los estudios literarios porque competen a otros campos como la sociología, la historia, la filosofía, la economía, el género, etc.

tingencia de la literatura.<sup>11</sup> Por supuesto, cuando uso el concepto de contingencia —que es una metáfora— pienso en los estudios clásicos de Hegel y Schelling, pero sobre todo me remito al valioso diálogo a tres bandas entre Butler, Laclau y Žižek en *Contingencia, hegemonía y universalidad* (2000) y al reciente *Recursivity and Contingency* (2019) de Yuk Hui. En ellos se revela que la contingencia está más allá de la mera posibilidad o probabilidad en tanto movimiento necesario para la creatividad y productividad del acto artístico, ya que lo inesperado siempre forma parte de las expectativas que se dan dentro de un sistema. Si la contingencia del accidente era condición para la transformación posible, para la emergencia de lo nuevo en la vanguardia histórica; en el siglo *xxi* la contingencia se ha convertido en un modo de producción, en materia prima y parte consustancial del trabajo del escritor y del crítico, hiperconscientes de la unidad entre lo actual y lo posible en el circuito social y cultural: “The artist is not someone who produce a work of taste, but rather someone who is capable of and responsible for creating a circuit that allows a transindividuation between the I and the we through the sensible exteriorized in the form of an artwork” (Hui 2019: 103). En nuestro caso, esto significa que lo literario, como noción histórica y contingente, es tanto como no es. Y no me refiero al allanamiento epistémico de la literatura como categoría de conocimiento, sino a su expansión ontológica; y a la necesidad de que la crítica también se expanda, fuera de sí como su objeto, para poder utilizar otra “caja de herramientas”, como la imaginó Wittgenstein, conceptual y metodológica que pondere la mutación de ciertas nociones críticas (v.g., autor, campo, obra) que considero “zombis” (Gallego Cuiñas 2019a) porque son insuficientes para dar cuenta de la cuestión de la literatura hoy.

Así, nuestra propuesta es leer las narrativas latinoamericanas y españolas publicadas en las dos primeras décadas del siglo *xxi* desde dos conceptos, visibilidad y legibilidad, a los que ya he recurrido en trabajos anteriores (Gallego Cuiñas 2014 y 2019a). Y añado en esta ocasión uno nuevo: materialidad. Y lo hago en dos sentidos: para aplicar un pensamiento dialéctico —materialismo histórico— al objeto literario y para abordarlo desde su materialidad, es decir, en tanto “cultura material” (véase Hoyos 2016). Estos tres modos de

---

11 La problemática del Arte, entre lo absoluto y lo contingente, revela la aspiración a la verdad.

articulación de lo literario se avienen a una reflexión ontológica, epistemológica y material(ista) de las narrativas actuales, que explicaré brevemente a continuación.

## I. Visibilidad: los giros estéticos

Cartografiar la sobreproducción literaria del siglo XXI es una aporía. Tampoco pretendemos aquí entrar en la guerra del significado de la narrativa actual en lengua castellana sino mostrar ciertos significantes, más o menos evidentes. Con ello no evaluamos ni tasamos los textos que analizamos, simplemente pensamos las “formas en las que la ficción se divide desde el interior, modifica sus encadenamientos e inventa según la necesidad de los géneros nuevos para volver a trazar la frontera o para tomar nota de su borramiento” (Rancière 2019: 15). Creo que no hay una excentricidad o afuera del canon —me opongo a este concepto sexista, mesocrático e imperialista— en la contemporaneidad, porque ni si quiera es posible la idea de canon —su contingencia es tal que se da incluso la imposibilidad semántica del término—, sino más bien (in)visibilidad(es) de géneros, autores, editoriales y agentes dentro de un *sensorium*, que comenzó en la década de los noventa y está en continuo devenir. En efecto, el siglo XXI arranca a fines del XX dándole la bienvenida a la denominada metamodernidad<sup>12</sup> (Vermeulen y Van Den Akker 2010), que convive con la posmodernidad<sup>13</sup> e incluso con los restos de la modernidad. En el cambio de siglo germina el retorno al romanticismo, a lo político y utópico que se acentuará más tarde, en la segunda década del nuevo milenio (véase Oliveras 2019). El desastre climático, las crisis financieras, el drama de los refugiados, el aumento de la pobreza y la desigualdad, la explotación animal y vegetal, la última amenaza pandémica y el horizonte de la Agenda

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

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

2030 han ido dejando atrás el cinismo, la relatividad y la suspicacia posmodernas en aras del (micro)activismo político. Basta pensar en “pequeños actos revolucionarios” (Oliveras 2019: 33) de la última década, como las mareas verdes, las primaveras árabes o el 15M, entre otros proyectos colectivos. En el campo cultural también encontramos propuestas que vuelven a funcionar como “laboratorio de utopías sociales” (Vanoli 2019: 10), de la misma manera que hace cincuenta años: las acciones del grupo británico Assemble; el proyecto editorial argentino de Eloísa Cartonera; los programas de lectura en transporte público y bibliotecas comunitarias de Bogotá, Santiago de Chile y São Paulo; las instalaciones artísticas sobre refugiados de Olafur Eliasson; el fenómeno Banksy, la Fundación de los Comunes en España, etc. Todos ellos vindican una suerte de presentismo que responde al “estado de urgencia”, utilizando una expresión de Boris Groys, que nos ha tocado vivir. Esto no significa, como he anunciado, que las manifestaciones literarias postmodernas asociadas a la ironía, el eclecticismo y la mirada al pasado hayan desaparecido, o incluso las modernas asociadas al futuro y al epítome de las vanguardias, sino que oscilan de un polo a otro en una lógica o temporalidad dialéctica que revela el alto grado de entropía y recursividad de las narrativas actuales.<sup>14</sup>

Entonces, la meta de este estudio conjunto no es proponer una suerte de guía o manual –otro concepto museificante, desterritorializador y homogeneizador– sino ampliar el archivo<sup>15</sup> literario actual. Por eso sería más apropiado hablar de pluricentrismo (el número de centros que definen hoy la literatura en lengua castellana es múltiple: Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Guadalajara, Frankfurt y Nueva York, entre otros) y plurimarginalidad (conviven distintas temporalidades (pos/meta)modernas y anacronismos periféricos) de estéticas en todos los niveles: campos nacionales, sistema mundial y mercado global.<sup>16</sup> Los textos basculan –o se empujan– de un

---

14 Esto ya lo señaló Ángel Rama en los setenta cuando habló del “siglo corto” de la narrativa latinoamericana y de la inoperatividad del binomio tradición/ruptura para significar una cultura que está hecha en virtud de la coexistencia de varios tiempos, cruces y diálogos.

15 Apelo a la noción de “archivo” foucaultiano que resemanatiza Daniel Link (2019) y que también incluye lo que queda fuera del canon, de lo visible.

16 Sin olvidar que “la percepción del texto como un cruce o una superposición de temporalidades divergentes no son especificidades de nuestro contemporáneo”

lugar a otro, de una temporalidad a otra, de una episteme a otra. La operación hermenéutica de visibilizar y fijar una estética –la forma en que se reparte lo sensible– a un solo marco de legibilidad se revela en su pura contingencia, porque las narrativas del siglo *xxi* trascienden la interpretación (unívoca), hasta hacer de ello una poética, en el sentido de Boris Groys: un modo de producción. De ahí que se hable incluso de era post-representacional y de obsolescencia de las formas de representación (Huelhs y Greenwald 2017: 13). Así, esta “heterogeneidad”<sup>17</sup> –rescatando la noción de Cornejo Polar– tiene un elemento de connotación emancipadora en dos direcciones: en favor de los usos narrativos de la literatura mundial<sup>18</sup> (sobre todo en estéticas realistas o disidentes como lo fantástico o el transfeminismo) y/o a favor de los usos narrativos de la tradición nacional,<sup>19</sup> que también está atravesada por el cosmopolitismo y el sincretismo global, aunque encontremos lenguajes que operan como una suerte de resistencia decolonial. No hay una práctica prevalente, sino una inmensidad de estéticas que se avienen a múltiples clasificaciones legitimadoras, sin un afán de “pertenencia”, en términos de Derri-da. Con esta certeza, y movida por una pulsión más pedagógica –y por tanto reduccionista y artificiosa– que crítica, voy a mencionar algunos de los giros estéticos del siglo *xxi*<sup>20</sup> que afectan a formas, procedimientos y temas de la narrativa en lengua castellana:

---

(Premat 2018: 98). Quizás lo más contemporáneo sea la exacerbación de estos cruces.

- 17 La heterogeneidad designa lo mismo que la “superhibridez” de Heiser, característica del campo cultural del siglo *xxi*.
- 18 Aquí utilizo la cláusula de “literatura mundial” como lo hace Marx, en su prístino costado internacional, es decir, para designar a la literatura “universal”.
- 19 Ya he argumentado en trabajos anteriores (Gallego Cuiñas 2014) que en este rubro no funcionan los esencialismos: es “literatura argentina” lo que se dice como “literatura argentina”: lo que puede ser leído al albur de la tradición nacional.
- 20 El corpus de nombres de escritores asociado a cada giro está seleccionado, como he hecho en otras ocasiones, conforme a la fecha de nacimiento (fines de los sesenta hasta los noventa del siglo *xx*) del autor y a la condición de haber publicado la primera obra narrativa en el siglo *xxi* (o último año del siglo *xx*). La mayoría de ellos tienen obras que pertenecen a otros giros –listados en esta nómina (o no)– pero los he vinculado al más representativo, es decir: al que se le asocia (hasta la fecha) desde la prensa cultural y la crítica literaria. Va de suyo, que tanto los giros como los nombres mencionados son discutibles y responden a un criterio estrictamente subjetivo.

1. El *subjetivo*, o autobiográfico, expresado desde fines del siglo xx a través de los procedimientos de la autoficción, el diario o lo epistolar, que se revitalizan para exponer un nuevo tipo de subjetividad signada por el afecto y la vulnerabilidad. En este rubro podemos incluir a autores como Mike Wilson (Chi), Lina Meruane (Chi), Claudia Ulloa (Per), Jeremías Gamboa (Per), Guadalupe Nettel (Mex), Valeria Luiselli (Mex), Rodrigo Hasbún (Bol), Sara Mesa (Esp), Romina Paula (Arg), María Gainza (Arg), Mauro Libertella (Arg), Margarita García Robayo (Col), Carolina Sanín (Col), Roberto Martínez Bachrich (Ven), Alan Mills (Gua), Janette Becerra (Ric), etc.
2. El *documental*, que defiende el relato factual a través del uso de la crónica, abriendo las puertas a la denominada docuficción para evidenciar la porosidad de la división entre documento y ficción, como hacen Eduardo Halfon (Gua), Marta Dillon (Arg), Selva Almada (Arg), Carlos Busqued (Arg), Renzo Rosello (Uru), Gabriela Wiener (Per), Felipe Restrepo Pombo (Col), Diego Zúñiga (Chi), Mercedes Cebrián (Esp), Carlos Manuel Álvarez (Cub), Frank Báez (Dom), etc.
3. La *(post)memoria*, que abona imaginarios de la (post)dictadura, donde se incluye la “literatura de los hijos” del Cono Sur: Isaac Rosa (Esp), Julián López (Arg), Laura Alcoba (Arg), Félix Bruzzone (Arg), Raquel Robles (Arg), Mariana Eva Pérez (Arg), Nona Fernández (Chi), Andrea Jeftanovic (Chi), Álvaro Bisama (Chi), Alejandro Zambra (Chi), Alia Trabucco (Chi), Carlos Wynter Melo (PAN), etc.
4. El *neorrealismo*, donde convergen el género policial o negro (Leonardo Oyola (Arg), Mercedes Giuffré (Arg), Wilmer Urrelo (Bol), Melba Escobar (Col) o Juan Manuel Robles (Per), la novela histórica, la narcoliteratura, las narrativas de la violencia (v.g., Yuri Herrera (Mex), Daniel Alarcón (Per), Daniel Ferreira (Col) o Mónica Ojeda (Ecu)) o la literatura del pobre (Julián Herbert (Mex), Elvira Navarro (Esp), Mariana Perezagua (Esp), Pedro Maioral (Arg), Sergio Gutiérrez Negrón (Ric)). En este rubro también debemos consignar el notable avance de ese “realismo raro” (Harman 2020) que se ha asimilado a Lovecraft (v.g., Federico Falco (Arg), Hernán Ronsino (Arg), Luciana Sousa (Arg), Juan Cárdenas (Col), Katya Adai (Per), Andrés Barba (Esp), entre otros) y que podría emparentarse también con el “realismo especulativo” que

- han desarrollado filósofos como Quentin Meillassoux o Ray Brassier, donde no se representa una realidad preexistente sino que se inventan nuevas lógicas sociales.
5. El *neofantástico*, que engloba el notable desarrollo de la ciencia ficción (considerada en la actualidad como una variante aventajada del realismo),<sup>21</sup> la dispotía, el gótico o el género de terror: Mariana Enríquez (Arg), Samanta Schweblin (Arg), Luciano Lamberti (Arg), Nicolás Mavrakis (Arg), Martín Felipe Castagnet (Arg), Damián González Bertolino (Uru), Gabriela Jauregui (Mex), Giovanna Rivero (Bol), Liliana Colanzi (Bol), Fedosy Santaella (Ven), Karina Sainz Borgo (Ven), Carlos Yushimito (Per), Erick Mota (Cub), etc.
  6. El *feminista*, que devela nuevos agenciamientos y deconstrucciones de la norma heteropatriarcal, a partir de la figuración desobediente de la maternidad, la familia, el amor romántico, el incesto, el filicidio o la violencia machista: Mariana Dimópulos (Arg), Inés Acevedo (Arg), Ariana Harwicz (Arg), Fernanda Trías (Uru), Vera Giaconi (Uru), Fernanda Melchor (Mex), Daniela Tarazona (Mex), Carolina Sanín (Col), Ena Lucía Portela (Cub), Claudia Salazar Jiménez (Per), María José Cano (Per), Paulina Flores (Chi), Sol Linares (Ven), Cristina Morales (Esp), etc.
  7. El *queer*,<sup>22</sup> que expone sexualidades no normativas y procesos de subjetivación disidentes LGBTTIQ+, con especial crecimiento del relato trans/travesti en la última década: Fernanda Laguna (Arg), Lucía Puenzo (Arg), Gabriela Cabezón Cámara (Arg), Naty Menstrual (Arg), Camila Sosa Villada (Arg), Dani Umpi (Uru), Rita Indiana (Dom), Giuseppe Campuzano (Per), Giuseppe Caputo (Col), Natalia Berbelagua (Chi), Manuel Gerardo Sánchez (Ven), Luis Negrón (Ric), Elizabeth Duval (Esp), etc.
  8. El *nómada*, errante o diaspórico, que sigue la estela de las narrativas de viaje, exilio, nomadismo o tránsito, que fueron muy prolíficas en los noventa y dieron lugar al debate sobre la multi o transterritorialización de la literatura latinoamericana. Desta-

---

21 Véase el estudio reciente sobre la ciencia ficción de López Pellisa y Kurlat (2020). Y para el gótico latinoamericano, el volumen editado por Casanova-Vizacaíno y Ordiz (2018).

22 O “quirky”, como se suele denominar a esta estética en el ámbito cinematográfico.

can: Andrés Neuman (Arg), Alberto Olmos (Esp), Nataly Villena (Per), Raquel Abend (Ven), Juan Pablo Villalobos (Mex), etc. Aquí podríamos incluir otra estética que se ha ido ensanchando y cobrando cada vez más protagonismo, y que se aviene a lo que podríamos llamar el *giro fronterizo*, incardinado en relatos de la frontera de México con EE.UU., que encontramos en textos de Antonio Ortuño (Mex), Heriberto Yépez (Mex), Emiliano Monge (Mex), etc.

9. El *digital*, tecnológico o electrónico, que transita lo transmedial e hipertextual, como hacen Pola Oloixarac (Arg), Vicente Luis Mora (Esp), Carlos Labbé (Chi), Ramiro Sanchiz (Uru), Doménico Chiappe (Per), etc.
10. El *neorruralismo*, que vuelve a poner en escena literaria el campo, al albur de las crisis económicas que hacen insostenible la vida urbana, la nueva conciencia ecológica, el cuidado de la salud y el bienestar o incluso la reciente irrupción de la pandemia de coronavirus Covid-19, que también ha supuesto un retorno al contexto rural. Algunos ejemplos son: Jesús Carrasco (Esp), Pilar Adón (Esp), Iosi Havilio (Arg), Oliverio Coelho (Arg), Magela Baudoin (Bol), Carlos Fonseca (Cos) etc.

Como he sugerido antes, estas estéticas no son nuevas sino “formas de visibilidad” –y si seguimos a Rancière esto también incluye lo no visible– que intervienen en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración presente y decible. Tampoco se producen en estado puro, sino que se manifiestan en la mezcla, no solo de estéticas sino de disciplinas, géneros y, por su puesto, de políticas. Por esta razón, me parece especialmente relevante que la escritura de mujeres, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes haya adquirido un protagonismo insólito en el campo literario en lengua castellana durante la última década. Es más, me atrevería a proponer que si 1959 y la revolución cubana supusieron el inicio del *boom* de la literatura latinoamericana –panamericana y anticolonial–, 2015 y el movimiento Ni Una Menos suponen el *boom* de la literatura (trans) feminista –panhispanica y antipatriarcal–.<sup>23</sup> De la epicidad orgánica del *boom*, de su reconstrucción de la Historia nacional/continental,

---

23 Los hitos del *boom* y las novísimas escritoras, junto con el del modernismo, simbolizan periodos cruciales de pérdida de hegemonía de España en el espacio literario de la lengua castellana.

de su lucha contra el autoritarismo y contra el imperialismo americano, se pasa a una narrativa inorgánica de historias locales/comunales y subjetividades desobedientes que ensayan políticas de lo común y modos de resistencia para representar la crisis de las subjetividades cisgénero, del modelo de familia heteropatriarcal y de las relaciones afectivas normativas. Lo contracultural –simbólico<sup>24</sup>– en el siglo XXI es la articulación de subjetividades disidentes que encuentran en la literatura una vía de enunciación literaria, como hace medio siglo sucedió con las subjetividades de izquierda latinoamericanas. Las narrativas feministas/queer/trans/travestis han abierto nuestra sensibilidad para captar lo ignorado o invisibilizado, apropiándose de formas tradicionalmente ligadas a la escritura masculina, como el tratamiento de la violencia o el cultivo de la novela corta o *nouvelle*<sup>25</sup> (v.g., Luiselli, Harwicz, Trías, Tarazona, etc.).

## II. Legibilidad: los giros críticos

El siglo XXI ha vuelto a poner de manifiesto las tensiones –la disputa por la legibilidad– que recorren nuestro ámbito de conocimiento. Después del auge de las modas teóricas y metodológicas de los estudios postmodernos, feministas, culturales, postcoloniales y subalternos, en la nueva centuria se potenciaron los denominados realismos filosóficos que ponen el foco –ético– en formas de vida más que en formas de pensamiento: la biopolítica, la teoría de los afectos, la ecocrítica, los estudios animalistas/antiespecistas, los nuevos materialismos, los estudios médicos (sobre enfermedad y cuerpo) y de discapacidad, los visuales y transmmediales, el posthumanismo, etc. Bajo la influencia de este paraguas teórico, los estudios litera-

---

24 La contracultura material también se da, sobre todo en algunas prácticas editoriales alternativas.

25 Este género, como sabemos, se define por la tensión entre lenguaje y silencio, que se extrema en el uso de puntos ciegos y de vacíos de información en texto, como los del secreto, el misterio o el enigma, que hallamos en célebres novelas cortas latinoamericanas, escritas por hombres: *Los adioses*, *Las hortensias*, *Pedro Páramo*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Homenaje a Roberto Arlt*, *Estrella distante*, etc. Pienso que la invasión femenina de este género, ligado también a temas de género, feministas, es una de las señas de identidad de la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XXI.

rios peninsulares y latinoamericanistas se prodigaron en corrientes críticas –globales– concretas: los estudios urbanos, transatlánticos y mundiales (*World Literature*), el transfeminismo y los estudios queer, entre otros. En el último lustro, también se ha extendido la práctica de la lectura estética<sup>26</sup> o hermenéutica, incluso la vuelta a la Filología (véase Antelo 2020). A esto hay que sumar el interés ligado al Archivo, debido a la inflación del estudio de los papeles del autor y a la necesidad material de volver al Museo. Esto es: a las bibliotecas de las universidades más ricas de EE.UU. o a las nacionales de Europa,<sup>27</sup> que son las usufructuarias de los legados de los agentes que intervienen en la cadena de producción de la literatura. De esta manera, como en el arte contemporáneo, todo lo que antes se estimaba excedente de la obra (notas, cartas, anotaciones, contratos, etc.) pasa a ser materia prima codiciada por investigadores de todo tipo. Estos restos o vestigios materiales sirven para el análisis de corte genetista o filológico tradicional, pero también comportan una nueva vía para el estudio de las redes de sociabilidad literaria, que ayudan a conocer en mayor profundidad la historia del gusto y del mercado de la narrativa en lengua castellana.

Toda crítica se construye a sí misma al construir su objeto, así como revela las problemáticas más sensibles de una época, que en el siglo XXI apuntan a la globalización y a la emergencia de subjetividades disidentes. Es más, la crítica también enuncia un “conocimiento situado” (Haraway) en la contingencia geopolítica, aunque este se haya pretendido siempre desterritorializado y trascendente. No habríamos de soslayar, por tanto, la “situación del conocimiento” crítico que se constituye en las diferentes academias, o grupos de investigación, y cuáles son los intereses, o las problemáticas, que los

---

26 Como el Arte, en la última década se reestetiza la literatura y se vuelve a valorar lo sensorial y afectivo. Incluso señalaría la irrupción literaria de una suerte de “giro romántico” que resignifica lo sublime, donde de nuevo se potencia la acción del sujeto tras la abulia postmoderna y se practica incluso el estilo indirecto o la narración omnisciente. Esto ya ha sido señalado por Vermeulen y van den Akker a propósito de las nuevas tendencias artísticas.

27 Son pocas las bibliotecas latinoamericanas que cuentan con los archivos de sus escritores, vendidos a centros extranjeros –como se hacía con el arte africano y colonial en los museos– que tienen más recursos, materiales y económicos, para comprarlos y conservarlos. De nuevo, se impone la desterritorialización de la materia prima literaria.

mueve. En general, prevalecen –al margen del marco teórico elegido– dos modos de lectura crítica, propios de la contemporaneidad (Gallego Cuiñas 2014), que en ocasiones se trenzan y superponen. No se trata de “dos *corpora* o cánones diferentes, sino más bien de dos contextos o enfoques, de ninguno de los cuales habría que prescindir por definición” (Topuzian 2014: 121), aunque se suele privilegiar siempre uno:

- a) el *local*, que refiere a un contexto que interpela a la tradición nacional<sup>28</sup> y dialoga con la historia común, aunque sea para oponerse a ella o vindicar poéticas, autores y sucesos que han sido marginados;
- b) el *mundial*, que inscribe el texto en la literatura universal y privilegia temas de la novela global (v.g., ecología, los feminismos, las migraciones, los derechos humanos, los afectos, el bilingüismo, etc.). Se correspondería con una actitud cosmopolita, asociada al uso de estéticas y autores que están fuera de los campos de origen.

En relación con los estudios acerca de los novísimos escritores latinoamericanos y españoles del siglo *xxi* hay varias publicaciones importantes, la mayoría articuladas desde un marco de legibilidad nacional o latinoamericano<sup>29</sup> (v.g., Fornet 2005; Montoya y Esteban 2008; Ludmer 2010; Álvarez-Blanco y Dorca 2011; Gallego Cuiñas 2012, 2019a; Quesada 2014; Hoyos 2017; Brescia y Estrada 2018; Premat 2018; González 2018; Guerrero 2018; Valero y Estrada 2019; Corral 2019). En todos ellos, los nombres de los escritores nacidos entre la década del sesenta y los noventa se repiten o reemplazan los unos a los otros porque lo que es visible para deter-

28 Suscribo la concepción “*pigliana*” de la tradición nacional como literatura comparada. Afirmo Marcelo Topuzian en esta misma línea: “las literaturas extranjeras, fundamentalmente en traducción, pero no solamente, han cumplido un papel importantísimo en toda literatura nacional, si se parte de una concepción de ella más inclinada a tener en cuenta la instancia de la recepción: no todo lo que se lee en una nación es, efectivamente, literatura nacional” (2014: 118).

29 Aquí lo latinoamericano alude al conjunto de autores latinoamericanos, no a un “comparatismo latinoamericano” que explique las sincronías y asincronías (Rosetti 2014: 68) de las narrativas nacionales/mundiales de América Latina. Esta operación de comparación estética por campos –que requiere de un bagaje de conocimiento vastísimo, contrario a los sistemas cuantitativos de promoción académica de las universidades iberoamericanas– se hace cada vez menos, en favor de la comparación por poéticas de autor: mucho más abaricable.

minados espacios y academias no lo es para otros. El mapeo o sistematización se hace por estudios de autor, temas y problemas, pero ninguno aborda de forma programática, por cada campo nacional o regional de Latinoamérica y España, la producción reciente como lo hace el volumen que presentamos, que pone especial énfasis en los textos editados en la última década, en la escritura de mujeres y de subjetividades disidentes. Así, *Novísimas* supone la primera aproximación de conjunto a las narrativas en lengua castellana del siglo XXI. Esta sumatoria de casos permite establecer nexos de unión y divergencia entre estéticas y campos, primando las singularidades nacionales y locales, para que cada lector pueda trazar su propia hoja de ruta (trans)nacional.

En cuanto a lo mundial, hemos procurado la reflexión en torno a los dispositivos *literatura latinoamericana* y *literatura española* en los sistemas literarios hegemónicos de España, Europa (Francia, Italia, Bélgica y Alemania) y Estados Unidos en la actualidad. Pero lo hemos hecho desde un enfoque poco transitado: el análisis de la recepción de las narrativas recientes, que nos revela la manera en que se lee, interpreta y tasa el valor del *otro* en cada campo internacional. Esa operación comparativa nos ayuda a calibrar realmente cómo se produce y circula la literatura mundial en lengua castellana hoy, evidenciando que la labor de los mediadores es cardinal para la construcción de un marco de legibilidad específico en cada país o región. Por último, hemos dedicado un bloque de ensayos a la categoría de *literatura mundial*, donde se aborda de nuevo el estigma del *boom* y los modos de funcionamiento del mercado global. Va de suyo que en este punto dialogamos y partimos de la labor realizada por Gesine Müller en la colección “Latin American Literatures in the World / Literaturas Latinoamericanas en el Mundo” que dirige en De Gruyter, en la que han participado activamente Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane y Benjamin Loy.

En suma, en nuestro libro conviven dos polos: el “clásico e institucional” y el “anárquico y extitucional” (Link 2019: 21). Eso quiere decir que los lectores encontrarán no solo una serie –Tinianov dixit– más o menos representativa de textos más o menos visibles, nacionales o mundiales, del siglo XXI en lengua castellana, sino un estado del campo crítico y una reflexión –explícita o implícita– sobre el estatuto –prolífico y plural– de las narrativas latinoamericanas y españolas en el mundo.

### III. Materialidad: el giro material(ista)

Dedico un apartado específico a la reactualización del giro material –en el sentido adorniano– en los estudios literarios, no solo porque es una de las líneas de investigación del proyecto LETRAL desde 2011, sino porque se antoja como una vía muy provechosa para la reflexión social sobre el hecho literario. O mejor: como una forma de politizarlo. La irrupción de la sociología marxista de Williams y Bourdieu en los ochenta y después el avance del Nuevo Materialismo en los Departamentos de Literatura de EE.UU., al socaire de la globalización, supuso la aplicación de una metodología antihermenéutica de análisis de datos, llamada por Moretti *distance reading*, por Best y Marcus *surface reading* y por Felski *postcritical reading*. Los peligros de ese método –positivista– ya han sido señalados (véase Rosetti 2014), aunque esto no invalida, a mi juicio, que la sociología de la cultura y su enfoque materialista no resulte –políticamente– provechoso para la crítica literaria del siglo XXI, de forma combinada con el análisis textual y comparado, dado que la literatura, como producto histórico e ideológico, está atada a la economía real y depende, en sus disposiciones, sociabilidades y afectos, de las lógicas del mercado que, sin duda, transforman el gusto literario (Brouillette 2017: 280).

Con este horizonte, propongo pensar la literatura en lengua castellana actual también como cultura material –no solo como producto comercial sino como patrimonio– para atender a los nuevos modos de producción y circulación de las narrativas actuales, que generan valor de cambio –y uso– y son los responsables de su (in)visibilidad e (i)legibilidad, por lo que también habrían de formar parte de la Historia de la Cultura.<sup>30</sup> Esto supone leer la literatura a contrapelo de la esfera pública y del mercado, que no solo afecta a la comercialización de las obras sino a las obras mismas. Es decir, a la praxis literaria: a la relación material y simbólica del sujeto-lector con el objeto-libro. El mercado de la literatura se ha expandido, hipersegmentado y virtualizado en el siglo XXI,<sup>31</sup> hasta el punto de

---

30 Ni la historia material ni la historia social del gusto literario han sido muy trabajadas por los estudios literarios, considerados –desde una ideología de raigambre romántica que aún perdura– factores externos a lo literario.

31 Aunque hay que precisar que la industria cultural no es más diversa en la actualidad, ya que sigue siendo dominada por una mesocracia blanca y mas-

que podemos identificar cuatro acontecimientos materiales que sigan el consumo de cultura literaria: i) los fenómenos de la edición independiente, las ferias del libro y los festivales; ii) la espectacularización del escritor y la precarización del oficio literario; iii) la profesionalización, crecimiento y visibilización de los mediadores de la literatura; iv) la *randomización* de la literatura en lengua castellana. ¿Cómo han afectado estas variables al sistema mundial y a los campos nacionales de la narrativa latinoamericana y española? Abordaré este interrogante en cuatro calas reflexivas:

*Editoriales independientes, ferias y festivales.* En primer lugar, nos encontramos en el siglo XXI con un notable incremento de las pequeñas y medianas editoriales, denominadas “independientes”<sup>32</sup> que, por un lado, abonan la bibliodiversidad<sup>33</sup> con la publicación de géneros “menores”, descuidados por los grandes grupos (poesía, cuento, ensayo, teatro), y, por otro, reactivan la “contracultura material” a través de medios de producción alternativos<sup>34</sup> —a los productos industriales estandarizados—, artesanales como hacen las cartoneras, los libros del cordel, Funesiana, Frac de Medusa, etc.<sup>35</sup> Esta disidencia material también tiene su correlato simbólico en algunos sellos (v.g., Eterna Cadencia, Sexto Piso, Hueders, Periférica, etc.) que se han convertido en verdaderos impulsores de políticas y poéticas

---

culina. Basta pensar, para el caso latinoamericano, en los escritores indígenas, totalmente racializados y exotizados, que venden (o publicitan) una imagen étnica de inclusión que no se corresponde con su inserción real en los campos y puestos del mercado literario.

- 32 Para una estado de la cuestión sobre el debate que ha generado este término, véase Gallego Cuiñas 2019b.
- 33 Por supuesto, las grandes editoriales también defienden la bibliodiversidad, pero dejan de lado los géneros literarios menos rentables.
- 34 Entiendo lo alternativo como una categoría política muy vinculada con la de “éxodo” de Paolo Virno: “la acción política capaz de avizorar nuevos territorios, no necesariamente conocidos (como conocido es el Estado) ni carentes de ambivalencia y riesgos” (2017: 17).
- 35 Como afirma Vanoli, “la operación de diseño de las editoriales artesanales es tan radical que venden un objeto híbrido entre la decoración y la literatura” (2019: 104). Gustavo Guerrero también resalta la fabricación —de corte vanguardista— de libros-objeto que realizan pequeñas editoriales de poesía en Latinoamérica (Vos, Tsé-Tsé, El Tucán de Virginia, etc.) y España (Delirio, Liliputiense). Este fenómeno también es extensivo a la narrativa, aunque en menor proporción.

experimentales, muy ancladas en la tradición local/nacional, hasta cierto punto “anacrónicas” (Didi-Huberman 2006), que luego son absorbidas por grandes editoriales como Anagrama o Literatura Random House. De esta forma, actúan como laboratorios del valor literario, lo que les acredita como primeros *gatekeepers* de la literatura (latinoamericana/española) mundial (Gallego Cuiñas 2018a).

El papel que cumplen las “independientes” en el sistema literario actual se asemeja a las acciones artísticas de avanzada, propias de la vanguardia más combativa de principios del siglo xx. Entonces, eran las revistas las que publicaban manifiestos y ahora lo hacen —desde la militancia— las pequeñas editoriales,<sup>36</sup> principalmente de poesía, que han sido los grandes revitalizadores de la cultura literaria alternativa (Vanoli 2019: 84-85). De ahí han surgido sistemas de asociación y colaboración para elaborar y distribuir libros (v.g., las ferias del libro independiente, alternativas o autogestionadas), que han supuesto la constitución de redes de sociabilidad editorial subcontinentales y transatlánticas. Porque la literatura en lengua castellana actual también se publica en países —occidentales— de habla no hispana en sellos “independientes”, como sucede con La Nuova Frontiera (Italia), Métaillé (Francia), Klaus Wagenbach (Alemania) o Sudaquia (EE.UU.). Todo ello delinea un circuito del libro iberoamericano contrahegemónico, alternativo a la industria editorial española y alemana que controlan la gran parte del mercado latinoamericano. Incluso podríamos hablar de *materialismo decolonial* para caracterizar el trabajo que desempeñan estas pequeñas y medianas editoriales<sup>37</sup>.

No obstante, hay que tener en cuenta que hay “independientes” que, en aras de la supervivencia (o no), destinan colecciones a la autoedición, encubierta (o no), uno de los grandes negocios literarios del siglo xxi, como bien ha sabido ver Amazon.<sup>38</sup> Boris Groys

36 Véase la “Declaración de Formentor” firmada por más de 50 editoriales independientes españolas en 2020: <https://www.fundacionformentor.com/actualidad/fundacion-formentor/declaracion-formentor/>.

37 Para un desarrollo de la idea de “materialismo decolonial”, véase Gallego Cuiñas 2019b. Por otro lado, la edición independiente peninsular, aunque tiene mejores condiciones materiales para la producción, también se sustrae de la hegemonía de los grandes grupos como Planeta y Bertelsmann.

38 Todo este boom editorial supone un exceso productivo —y por tanto de residuos— de libros que nacen muertos porque nadie los compra ni los lee, es

en *Volverse público* (2014) abordó ya la forma en que internet se constituye como una buena opción para la producción y distribución de arte. En lo que atañe a la literatura, la (auto)publicación en internet es una posibilidad que crece pero que –de momento– no supone una vía de legitimación al no existir valoración, es decir: mediación selectiva, lo mismo que sucede con la autoedición en papel. Lo más parecido que tenemos es *Goodreads*, red social de escritores/lectores que fungen de críticos de otros libros.<sup>39</sup> Bajo esta idea de democratización del gusto a la que se aviene internet, se crean “postcomunidades [literarias] amontonamientos de *performances* yoicas” (Vanoli 2019: 31) que hacen ciberescritura –como la tuitera y el célebre caso de Manuel Bartaal– y generan valor literario efímero, asentado en el consumo en directo de ficciones basadas, en su mayoría, en la legibilidad, es decir, en la trama.

De otra parte, a la par que se digitaliza la producción y comercialización de libros, crecen las experiencias in vivo de ferias y festivales, tanto en América Latina como en España, en las que participan “comunidades” (Nancy 2000) de escritores-lectores que hacen un uso de la vida –que podríamos llamar– literario. Es decir, que se definen por la comunización de la experiencia<sup>40</sup> simbólica y material de la literatura como “sociolecto residual” (Brouillette 2017: 284) que se comparte en espacios de la “esfera pública no estatal” (Virno 2017: 14). O estatal, porque los festivales literarios más importantes están, en parte, patrocinados por instituciones del Estado (v.g., Eñe, Kosmópolis) y fundaciones de empresas<sup>41</sup> (v.g., HAY, FILBA, etc.) que invierten en espectáculos culturales como autopromoción

---

decir, que no están destinados al consumo sino a la mera obsolescencia. Ya nos advirtió Marx que la locomotora del capitalismo es la producción, no el consumo.

39 Hasta la fecha, apenas hay comentarios de libros de autoedición de Amazon o plataformas similares, sino que la mayoría son de editoriales al uso. También habríamos de considerar las recomendaciones de contenidos –libros– que hacen los usuarios basadas en sus experiencias de consumo o las plataformas de datos basadas en algoritmos (Vanoli 2019: 27-34).

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

41 Va de suyo que con estas actividades también desgravan impuestos las fundaciones.

política<sup>42</sup> e incluso como inversión turística. En general funcionan como “sistemas de mecenazgo” (Vanoli 2019: 46), pero también como artefactos políticos donde la reflexión sobre lo literario está, paradójicamente, por encima del consumo de libros<sup>43</sup> (incluso en las ferias, que se han *festivizado* también en los últimos años). En estos espacios se recrea una atmósfera intelectual que da lugar a la (re)visión continua y autolegitimadora de los significados contemporáneos y posibilidades futuras de la literatura, bajo la premisa y aceptación de su funcionabilidad social: su valor de uso.<sup>44</sup> Paradójicamente, tanto en festivales como en ferias<sup>45</sup> asistimos a un retorno de lo sublime, a la utopía de un mundo literario autónomo,<sup>46</sup> esperanzador, que comparte una misma “estructura del sentimiento”, como diría Raymond Williams. En la experiencia compartida de la *comunidad letrada*<sup>47</sup> del siglo XXI se producen nuevas subjetividades, “formas de vida” –como las entiende Agamben– y sociabilidades que crean necesidades cimentadas tanto en la producción como en el consumo de *cultura literaria* (la experiencia socializada de la *performance* de lo literario),<sup>48</sup> que va desplazando más y más a la *literatura* (la experiencia solitaria de la lectura).<sup>49</sup>

---

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

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

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

45 Las ferias actúan en la actualidad como festivales, como la FIL de Guadalajara.

46 Es evidente que sigue existiendo un interés –autolegitimador– en la academia por defender la autonomía estética de lo literario (v.g., Casanova et al.).

47 En mi opinión, hay un deslizamiento en la (contra)cultura literaria del siglo XXI de la “ciudad letrada” de los ochenta, tal y como la entendía Ángel Rama, a la “comunidad letrada” –un espacio mucho más reducido– donde lo que se privilegia es la construcción de una subjetividad alternativa que se proyecta “en común” en los espacios de sociabilidad de la cultura literaria.

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

49 Cada vez hay menos tiempo para el ocio y eso afecta a la poca predisposición a la lectura, que requiere mucha inversión temporal/personal. Al mismo tiempo,

Por tanto, de lo que se trata finalmente es de mantener viva esa fe o crédito literario no para conseguir más lectores sino para generar más productores/consumidores de literatura,<sup>50</sup> lo que conlleva la proliferación de figuras polivalentes, que son a la vez lectores-escritores-editores (v.g., Washington Cucurto, Félix Bruzzone, Diego Zúñiga, Daniel Tabarovsky, Tamara Tenenbaum, Pilar Adón, etc.).<sup>51</sup> En estos casos el Intelecto (la teoría), el Trabajo (la poiesis o producción) y la Acción (la praxis política) (Virno 2017: 104) se trenzan en aras de un proyecto colectivo (v.g., Traficantes de Sueños, Belleza y Felicidad, Papel Caliente, etc.) de vida intelectual bibliodiversa, igualdaditaria, sostenible e inclusiva. Esto es: comprometida.<sup>52</sup>

*Espectacularización del escritor y precarización del oficio literario.* El escritor ha pasado de ser productor del objeto literario a producto (de sí), a tenor de la espectacularización (Sibilia 2008 y Gallego Cuiñas 2014) y comercialización de la imagen pública que exige el mercado. Con este ejercicio autoexpositivo, el 'aura' (Benjamin) se desliza del libro al autor,<sup>53</sup> garantía de la autenticidad de la labor creativa, para ser juzgado, en un impulso neorromántico, como una suerte de héroe trágico, portador de la trascendencia estética y política del Arte, que menosprecia el capitalismo neoliberal. De este modo, el escritor arma su biografía en función de una identidad literaria particular: como la expresión anti/épica de un genio creador, cuyo paradigma mediático en el espacio iberoamericano es Jorge Luis Borges. Así, las tres manifestaciones elementales de

---

no se apuesta por una educación que enseñe a la ciudadanía los valores de lo literario u otras experiencias estéticas. Esto provoca que la lectura literaria sea cada vez menos practicada (como cada vez hay menos librerías) y que lo haga solo la élite o los estudiantes universitarios en sus aulas.

50 Lo que significa también crear más autoempleo (precario).

51 Sobre todo en el Cono Sur, donde la sociabilidad literaria es mayor que en otras zonas de Iberoamérica.

52 Utilizo este término más que en un sentido sartreano en un sentido biopolítico, como una "forma de vida" conectada con los prístinos valores de la tradición literaria (la experiencia de la lectura de los clásicos) y con su ritualización en espacios alternativos al texto (ferias, festivales, lecturas, conferencias) que (pre)suponen una conciencia crítica, resistente.

53 Mabel Moraña hablaba de "la era postaurática" en los estudios literarios desde los ochenta; pero en el mercado literario hemos vuelto a una era aurática, como la del romanticismo.

la cultura letrada del siglo XXI (editoriales, ferias y festivales) se articulan en torno al cuerpo y al discurso del escritor, que es la verdadera obra literaria. Sin duda, estos espacios fetichizan al autor y viven de su *festivalización*, pero también de la imagen o *performance* pública del resto de mediadores (editores, traductores, agentes) que antes estaban invisibilizados y que cada vez participan más en ferias y festivales, porque los consumidores de cultura literaria, como he advertido más arriba, son también productores: escritores, editores, traductores, etc.<sup>54</sup> Sucede lo mismo en el ámbito de la crítica, donde el autor —una vez superada su muerte barthesiana— vuelve a ser el centro de determinadas corrientes metodológicas que tienen como herramienta principal de análisis el archivo del escritor y/o de los agentes de la literatura.

Por último, queda hablar de la precarización del oficio literario. En el siglo XXI la escritura sigue siendo una profesión de élite (Brouillette 2017: 288), aunque se ha precarizado —si la entendemos al albur de la venta de libros— y diversificado: el escritor ahora también edita, hace música, *performance*, guiones de teatro, cine, televisión,<sup>55</sup> publicidad, subtítulos para series y películas, imparte talleres, da clases, etc. A este trabajo con todo tipo de materiales culturales lo ha llamado Hernán Vanoli “bioprofesionalización estética” (2019:41), que se da en otros oficios creativos (artistas, diseñadores, programadores web, etc.) basados en la autoexplotación, la flexibilidad, la indiferenciación entre amateur y profesional y la nula cobertura social. Si en el Ecuador del siglo XX el sustento económico del escritor era, principalmente, el periodismo (v.g., Arlt, Onetti, Borges, García Márquez, Vargas Llosa, etc.); y después del boom la enseñanza en la universidad (v.g., Piglia, Saer, Rivera Garza, Eltit, Paz Soldán, Kohan, Herrera, Meruane, etc.); en el siglo XXI el escritor vive de la construcción pública de su imagen (de su identidad digital, de

54 Véase los espacios dedicados a industria editorial, traducción, etc., del FILBA Internacional de Buenos Aires o de la FIL de Guadalajara. Siguen la misma estructura organizativa que en el caso de los escritores y temas literarios: mesas redondas, conferencias, entrevistas, etc.

55 En EE.UU. el escritor ha pasado de ser *showman* televisivo a productor ejecutivo de series como las de HBO (v.g. Franzen, Egan o Rushdie). Otro fenómeno norteamericano es el contrato de escritores para escribir libros con ideas de editores u otros intermediarios: una manera distinta de ser “productor ejecutivo” o de preciar la verdadera muerte del “autor”.

su participación en eventos culturales, etc.): es un “emprendedor del *self*” (Vanoli 2019: 42).<sup>56</sup> Igualmente, otros oficios de la cultura literaria están precarizados (trabajadores de ferias y festivales, editores, traductores, profesores, críticos culturales, etc.) y no logran ni un salario digno ni un puesto estable.<sup>57</sup> La economía de la cultura no consigue integrarse, por la poca codificación del oficio de la escritura,<sup>58</sup> en la economía real; lo que a su vez refuerza —de forma engañosa— la idea de la autonomía del Arte, su irreductibilidad a un estatus mercadotécnico o su habilidad para funcionar dentro y fuera de la lógica comercial. Esto desemboca en la creencia de que la literatura es una categoría de expresión artística que necesita ser protegida por el Estado y demás mecenas, que a su vez adquieren capital simbólico con esa actitud protectora. ¿Por qué? Por la evidente pérdida de poder/influencia de la literatura en la esfera cultural —si la entendemos en su radical historicidad y contingencia— y por el desarrollo del negocio de la profesionalización del escritor y del resto de agentes y mediadores del campo, que restituye parte de la rentabilidad perdida en la venta de libros y ensancha la oferta dentro de la industria creativa. Esto sucede, por ejemplo, con los másteres de escritura y los festivales, muchos de ellos promovidos —no causalmente— por grandes y medianas editoriales (v.g., Planeta, Alfaguara, Eterna Cadencia). Ambas son caras de la misma moneda, como veremos a continuación, porque sin la presunción de autonomía de la literatura no hay protección (mecenazgo) y sin protección no hay negocio (suficiente): no hay profesionalización ni mediación ni espectáculo.

---

56 Hoy día el anonimato literario —escondido en el uso de pseudónimos— es casi imposible, dadas las condiciones del mercado cultural.

57 Cerca del 90% de las personas que hacen una carrera creativa ha trabajado gratis en algún momento de su carrera. Lo terrible es que esto se ha extendido también al ámbito universitario y a otros oficios ajenos a la industria o al sector servicio.

58 Digo esto porque en los noventa, en pleno proceso de expansión neoliberal, se empieza a hablar de “economía cultural o creativa” —del “turn to cultural work”— como posible motor de la regeneración urbana, de la cohesión, inclusión y cohesión social. Surge el concepto de “ciudad creativa” en el marco de la idea de fundar “capitales culturales” (auspiciadas por la UNESCO), que pronto se extiende por toda Europa y América (véase Brouillette 2019).

*Profesionalización, proliferación de mediadores y nuevas vías de legitimación.* La profesionalización del oficio de escritor a través de talleres y másteres de escritura creativa, y del resto de agentes que intervienen en la mediación y diseminación del objeto literario,<sup>59</sup> es un efecto de la ideología neoliberal. Existe la necesidad de regular, dentro del mercado global, este trabajo creativo para sacar más provecho del poco rédito económico que dan tanto la edición de libros como los estudios literarios en las universidades. Esto ha tenido dos consecuencias claras. Primero, la desterritorialización —para el caso latinoamericano— cada vez mayor de los modos de consagración que se diversifican en dispositivos de mediación como los másteres de escritura creativa (NYU, Houston, Pompeu Fabra de Barcelona), las ferias comerciales (Frankfurt), los agentes literarios (como las agencias de Balcells, Schavelzon o Casanovas & Lynch en Barcelona) y los premios más importantes —y traducciones— que pasan por EE.UU., España y Alemania (Man Booker Prize, Alfaguara, Anna Seghers). En segundo lugar, ha aumentado —y también se ha profesionalizado— el número de mediadores que intervienen en el negocio de la literatura porque se ha expandido su campo de acción fuera de la publicación y de la lectura de libros (lo que he llamado “cultura literaria”): hay más agentes, scouts, traductores, y como hemos visto antes, muchas más ferias y festivales. Estos últimos se han convertido en el siglo XXI en dispositivos privilegiados de fabricación y tasación del valor de lo nuevo, actividad que antaño desempeñaban la crítica cultural y académica, los premios (nacionales) o las antologías.<sup>60</sup> Hoy día, la revista *Granta*, las listas de Bogotá 2007/2017 del Hay

---

59 Además de los másteres en edición pienso en los cursos sobre crítica cultural auspiciados por suplementos literarios (al alimón con instituciones públicas como la Universidad de Alcalá), como El Cultural del periódico *El mundo de España*, en las que forman a comunicadores de la cultura. Véase el máster Online en Crítica y Comunicación Cultural: <https://elcultural.com/master>. Un caso parecido, pero centrado en los estudios literarios, es el del máster virtual en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana que coordina la Universidad de Barcelona con el Grupo Planeta, que también está apostando por másteres en escritura creativa.

60 Me refiero a las famosas antologías realizadas años por profesores universitarios o críticos literarios (v.g., José Olivio Jiménez, Julio Ortega, etc.). En los últimos años, la mayor parte de antologías que circulan en el campo del hispanismo están “curadas” por escritores, que fungen de críticos en muchos blogs y suplementos, ya que están más al corriente de las novedades (literarias) del campo.

Festival o “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina” de la FIL de Guadalajara fungen de auténticos hacedores de literatura latinoamericana/española mundial. A medio camino entre la antología y el premio, un jurado —compuesto normalmente por escritores— da legitimidad a un grupo de seleccionados en virtud de lo joven, lo nuevo y lo no visible, así como de la calidad de su obra. El valor lo confiere la transmisión internacional de estas listas y su alto impacto en los medios culturales y en las redes sociales, ya que están patrocinadas por revistas, ferias y festivales, muy populares, que se mueven por la “ansiedad de influir” en la creación del gusto de los lectores-consumidores locales y globales. Este gesto reproduce el capital simbólico que otorgaban las reseñas de los suplementos literarios, que han perdido credibilidad; y las antologías, que ya no tienen capacidad de mediación (v.g., *El futuro no es nuestro* (2009); *Asamblea portátil* (2009), *Voces-30 Nueva Narrativa Latinoamericana* (2014)), y se convierten en una suerte de “tarjeta de visita”, con escaso impacto, para los escritores que se quieren dar a conocer fuera de sus campos nacionales (véase Mesa Gancedo 2020).

*La randomización de la literatura en lengua castellana.* La internacionalización de un autor sigue siendo la variable de éxito que tasa el valor literario, ya que es requisito indispensable para su circulación/mundialización. Esto se consigue por la publicación en grandes conglomerados que suelen ser la puerta de entrada a la visibilidad (trans)nacional y a la traducción a lenguas hegemónicas, como el inglés. Si en los años noventa Alfaguara —junto con Planeta— era el sello que simbolizaba una literatura en lengua castellana contemporánea y global, en la segunda década del siglo xx Literatura Random House es la que ostenta ese lugar. Esta es la gran editorial de los emergentes (primordialmente latinoamericanos) en vías de consagración e ingreso en la literatura mundial. Se funda en 2014, después de la compra de Santillana por Penguin Random House, perteneciente al conglomerado alemán Bertelsmann. Sus políticas de edición hasta el momento son tres: 1) captación del “joven” talento con cierto capital simbólico previo (v.g., Monge, Cabezón Cámara, Fernanda Melchor, etc.); 2) privilegio de lo latinoamericano por encima de lo español, ya que es un mercado enorme al que hay que darle salida; 3) apuesta por mujeres escritoras y subjetividades disidentes (María Moreno, Selva Almada, Giuseppe Caputo, etc.) como

yacimiento de mercado novedoso, poco explotado en la actualidad. Además, es destacable su inversión en medios de promoción efectivos y cercanos al público joven, como las redes sociales (v.g., “Me gusta leer”), más transitadas por los independientes que por los grandes sellos. Asimismo destaca la iniciativa Mapa de las Lenguas que lanzaron Literatura Random House y Alfaguara en 2015 para fomentar la circulación transnacional de determinadas obras de sus catálogos.<sup>61</sup> Si la estrategia de lo que se llamó “Alfaguara global” en 1996 no terminó de hacer realidad la movilidad transatlántica de libros en el espacio iberoamericano, Mapa de las Lenguas<sup>62</sup> sí lo ha logrado, relanzado fuera de sus campos de origen las obras de autores ya consagrados o en vías de consagración global<sup>63</sup> (v.g. Osvaldo Lamborghini, María Moreno, Julián Herbert, etc.). Es más, si echamos un vistazo al catálogo español y al argentino, por ejemplo, observamos que en los últimos cinco años se han publicado más escritores argentinos en España que autores españoles. Sin embargo, en Argentina hay más españoles en el catálogo general (v.g., Cercas, Navarro, Gopegui o Azúa) que autores de otras nacionalidades latinoamericanas, por lo que en Mapa de Lenguas van a destacar los mexicanos.<sup>64</sup> Entonces, aunque sigue existiendo un repliegue

---

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

62 Nótese que en los noventa, cuando Alfaguara formaba parte del grupo Santillana utilizó el adjetivo “global” en consonancia con la nueva corriente neoliberal y con la idea homogeneizadora de un (falso) panhispanismo unido por la misma lengua (véase Gallego Cuiñas 2018b). Dos décadas después, la misma Alfaguara, junto con Literatura Random House, ambas pertenecientes ahora al grupo alemán Bertelsmann, utiliza la idea democratizadora de territorio “mapa” plural, hecho de muchas “lenguas”, es decir: identidades y singularidades distintas.

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

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

en los mercados nacionales, la iniciativa ha permitido cierto diálogo transnacional que hace una década era impensable. Con lo cual, la progresiva *randomización* de la literatura en lengua castellana está suponiendo, hasta la fecha, la gran vía de acceso peninsular –y europea– al libro latinoamericano<sup>65</sup> y a las narrativas de escritoras contemporáneas, donde las argentinas y mexicanas<sup>66</sup> ocupan un lugar destacado, debido a su intensa labor activista: Moreno, Almada, Enríquez, Cabezón Cámara, Melchor, entre otras. Está claro que los grandes conglomerados absorben cualquier poética con cierto capital simbólico para convertirla no solo en mercancía, sino como un gesto de marketing político de la propia marca, que así proyecta una imagen abierta, comprometida y cosmopolita. Esto no invalida el trabajo de visibilización necesaria de sujetxs autoriales femeninos, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes realizado por los grandes grupos, que igualmente son indispensables para garantizar un ecosistema del libro plural y equilibrado.

\*\*\*\*\*

En conclusión: *Novísimas* no pretende ser un estudio total o representativo del estado de las narrativas latinoamericanas y españolas en el siglo *xxi*. Los trabajos que reunimos en este volumen son una selección –modesta, parcial– del fecundo y cada vez más vasto

---

Bolivia, Ecuador) se promueve la edición transnacional latinoamericana.

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

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

trabajo que se está haciendo en el campo del hispanismo sobre el objeto literario actual. Porque, ante todo, representa un modo de colaboración académica y de hacer crítica en común: transatlántica, transnacional, transdisciplinar y transgeneracional. Además, es una muestra de compañerismo intelectual, de pluralidad de pensamiento y de divergencia crítica. O mejor: del vigor que siguen teniendo los debates teóricos que ocupan y preocupan a los universitarios de Europa y América. De ahí que casi todos los capítulos de este libro tensionen –de una forma u otra– el título que los convoca: *lo nuevo* y las etiquetas de *narrativa latinoamericana* y *narrativa española*. Incluso discutimos la categoría de *novela*, amén de su crisis epistemológica –que no ontológica ni material– y de su liminaridad.<sup>67</sup> Como señalaba Premat, “la crisis del relato moderno se vuelve visible en y gracias a una crisis del futuro” (2018: 94), que hace irremediamente presentista<sup>68</sup> y contingente nuestra cultura. Lo que sin duda afecta a la forma en que nos pensamos y relacionamos con el mundo, es decir, afecta a la cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo *xxi*, en su doble dimensión crítica y ficcional.

Por último, el rótulo de “Novísimas” –como hemos hecho en otras ocasiones– es un homenaje a Héctor Libertella (1974), que lo empleó en un artículo homónimo para referirse a la literatura argentina de la década del *boom*. Pero también es una posición política, puesto que revela el paradójico anacronismo de *lo nuevo* y su dialéctica de la repetición diferida, ya que los únicos cambios significativos son del orden de lo material (el crecimiento global de sellos “independientes”, festivales, ferias y mediadores y profesionales) y de los procesos de subjetivación disidente (la internacionalización de la narrativa feminista y LGBTTQ+). En definitiva, lo novedoso en el siglo *xxi*, desde nuestra conciencia materialista y transfeminista, son los modos de (re)producción y circulación de las narrativas y de los narradores en lengua castellana, así como la

---

67 La crisis de la novela se revela en plano epistémico, en tanto género ligado a la burguesía, lo nacional, la clase y el mercado de masas, “instancias que se problematizan, mutan y resignifican a tenor de la globalización” (Gallego Cuiñas 2019a: 3). La poesía tiene una marca de pertenencia literaria más identificable, aunque su disolución es cada vez mayor.

68 Utilizo este adjetivo como lo hace Gustavo Guerrero, aludiendo a François Hartog y a su descripción: “como un dispositivo complejo, variable y sobre todo contradictorio [...] un presente ávido y frenético” (2018: 34).

irrupción masiva de la enunciación literaria de mujeres y sujetxs queer/trans/travesti. Al cabo, como confesó Ángel Rama, “Estamos construyendo un discurso, el discurso es nuestro, no es la realidad de la historia” (1982: 63).

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar y Toni Dorca (coords.) (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ANTELO, Raúl (coord.) (2020): *Dossier Filologías Latinoamericanas*, en *CHUY*, 9, pp. 1-232.
- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- BEAUMONT BISSELL, Elizabeth (2002): *The Question of Literature. The place of the Literary in Contemporary Theory*. Manchester: Manchester UP.
- BRESCIA, Pablo y Oswaldo Estrada (coord.) (2018): *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros.
- BROUILLETTE, Sara (2017): “Neoliberalism and the Demise of the Literary”, en Michum Huehls y Rachel Greenwald, *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, pp. 277-290.
- (2019): *UNESCO and the Fate of the Literary*. Stanford: Stanford UP.
- CÁMARA, Mario y Lucía Di Leone (comp.) (2011): *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CORRAL, Wilfrido H. (2019): *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- DELEUZE, Gilles (2012): *Contribución a la guerra en curso*. Madrid: Errata Naturae.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006): *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FORNET, Jorge (2005): *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. College Park: Latin American Studies Center-University of Maryland.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.) (2012): *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- (2014): “El valor del objeto literario”, en *Ínsula*, 814, pp. 2-5.
- (2018a): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”, en *Ínsula*, 859-860, pp. 8-12.
- (2018b): “La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en Sudor, de Alberto Fuguet”, en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (coord.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, Valencia: Albatros, pp. 235-252.
- (2019a): *Las novelas argentinas del siglo 21: nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.
- (2019b): “Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas”, en *Caravelle*, 113, pp. 61-76.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2018): “Nuevísimos: Truth and Authenticity in Latin America’s New Twenty-First-Century Literature”, en *Review. Literature and Arts of the Americas*, 51, pp. 3-6.
- GROYS, Boris (2014): *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUERRERO, Gustavo, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Muller (eds.) (2020): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin: De Gruyter.
- HOYOS, Héctor (2016): “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy”, en *Cuadernos de Literatura*, 40, pp. 254-261.
- (2017): *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP.
- HUEHLS, Michum y Rachel Greenwald Smith (2017): *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- HUI, Yuk (2019): *Recursivity and Contingency (Media Philosophy)*. London: Rowman & Littlefield.
- KERNAN, Alvin (1992): *The Death of Literature*. New Haven, Yale UP.
- LINK, Daniel (2019): “Canon contra archivo”, en *Lenguas vivas*, 15, pp. 10-25.
- LIBERTELLA, Héctor (1974): “Algo sobre la Novísima Literatura Argentina”, en *Hispanamérica*, 6, pp. 13-19.
- LOCANE, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin: De Gruyter.

- LÓPEZ PELLISA, Teresa y Silvia G. Kurlat Ares (2020): *Historia de la ciencia ficción latinoamericana (I). Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LÓPEZ-VIZCAÍNO, Sandra e Inés Ordiz (eds.) (2018): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MESA GANCEDO, Daniel (2020): “Crisis y proyección de la narrativa hispanoamericana en la España actual. Una lectura a distancia”, en *Revista Letral*, 23, pp. 192-232.
- MONTOYA, Jesús y Ángel Esteban (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- NANCY, Jean-Luc (2000): *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arces/LOM.
- OLIVERAS, Elena (2019): *La cuestión del arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- PERLONGHER, Néstor (2013 [1991]): “Caribe transplatino”. En *Prosa plebeya*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorría. Buenos Aires: Excursiones.
- PIZARRO, Ana (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PREMAT, Julio (2018): *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerta: Quodlibet.
- (2019): “¿Muerte de la literatura? Notas sobre un debate”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 90, pp. 243-264.
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. Madrid, Siglo XXI.
- RANCIÈRE, Jacques (2019): *En los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa.
- ROSETTI, Miguel (2014): “A contraluz: World Literature y su lado salvaje”, en *CHUY*, 1, pp. 60-93.
- ROSSI, María José (coord.) (2020). *Polifonía y contrapunto barrocos*. Marosa di Giorgio, José Lezama Lima y Wilson Bueno. Buenos Aires: Teseo.
- RUISÁNCHEZ, José Ramón (ed.) (2015): *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern UP.
- SIBILLA, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Ciudad de México: FCE.

- SÜSSEKIND, Flora (2003): *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Corregidor.
- TOPUZIAN, Marcelo (2014): “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”, en *CHUY*, 1, pp. 94-138.
- QUESADA, Catalina (2014): *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- VALERO JUAN, Eva y Oswaldo Estrada (eds.) (2019): *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona: Anthropos.
- VANOLI, Hernán (2019): *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VERMEULEN, Thimoteus y Robien Van den Akker (2010): “Notes on metamodernism”, en *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, pp. 1-13.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio (2008): “Neobarroco y extenuación: figuras de la enfermedad y la muerte en la última novela de Severo Sarduy”, en *Mapocho. Revista de humanidades*, 63, pp. 115-137.
- VIRNO, Paolo (2017): *La idea de mundo. Intelecto público y uso de la vida*. Buenos Aires: la marca.