

POLÍTICAS Y VALORES DE LOS FESTIVALES LITERARIOS EN EL SIGLO XXI: EL FILBA INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada
Granada, España
anag@ugr.es

RESUMEN / ABSTRACT

Los festivales literarios cumplen un papel sustancial en la construcción del valor de la literatura latinoamericana en el siglo XXI, aunque apenas hayan sido estudiados en el campo del hispanismo. Desde el impacto de la globalización y el desarrollo neoliberal en la industria creativa, los festivales de literatura no solo han ido prologándose a un lado y otro del Atlántico, sino que están llevando a cabo un proceso de mediación y legitimación pública de determinadas figuras, géneros, temáticas y estéticas que tienen un efecto en la conformación del gusto y en la nueva agenda mundial de valores literarios, sociales y económicos. El estudio de caso que presento se basa en un análisis cualitativo y cuantitativo de la programación del festival local Filba Internacional de Buenos Aires, desde 2008 a 2020.

PALABRAS CLAVE: mediación, festival literario, literatura mundial, espectáculo, imagen de escritor, Filba, cosmopolitismo.

POLITICS AND VALUES OF LITERARY FESTIVALS IN THE 21ST CENTURY: FILBA INTERNATIONAL DE BUENOS AIRES

Literary festivals play a substantial role in the construction of the value of Latin American literature in the 21st century, although they have hardly been addressed in the field of Latin American Studies. Since the impact of globalization and neoliberal development on the creative industry, literary festivals have not only been proliferating on both sides of the Atlantic but are also carrying out a process of gatekeeping and public legitimization of certain figures, genres, themes and aesthetics that have an effect on the shaping of taste and on the new world agenda of literary, social and economic values. The case study presented here is

based on a qualitative and quantitative analysis of the programming of the local festival Filba Internacional in Buenos Aires, from 2008 to 2020.

KEYWORDS: gatekeeping, literary festival, world literature, spectacle, writer's image, Filba, cosmopolitanism.

Recepción: 14/07/2021

Aprobación: 02/09/2021

Los festivales literarios¹ se han convertido en un objeto de estudio privilegiado en los departamentos de sociología y de estudios literarios del Reino Unido, Australia, Estados Unidos y Francia (Carter, Lurie, Meehan, Ommundsen, Stewart, Giorgi et al, Johanson y Freeman, Sapiro, Driscoll, Weber)². En líneas generales, los enfoques dominantes tienen un punto de partida preeminentemente sociológico o histórico; centrados en las ventas, audiencias y modelos empíricos de trabajo de campo, con datos extraídos de la observación participante, encuestas o entrevistas a editores/organizadores y lectores/asistentes. Sin embargo, en el ámbito del hispanismo este *acontecimiento* (Badiou) apenas ha sido abordado por las ciencias sociales o por la crítica literaria³, a pesar de la auténtica explosión de festivales de literatura que ha habido a un lado y otro del Atlántico en el siglo XXI⁴. ¿A qué se debe esta falta de atención?

¹ Me decanto por el término *festival literario* en vez de festival de escritores, del libro o de la literatura, porque lo considero menos excluyente y más abarcador. Para un estado de la cuestión sobre el término 'festival' véase Molina (227).

² Estos son los autores que han publicado ensayos académicos significativos sobre festivales literarios. También podríamos incluir el estudio de Fabiani sobre el Festival de Teatro de Avignon (2003) y tres tesis doctorales no publicadas sobre festivales específicos de Australia y Estados Unidos (Jones, 1981, y Starke, 2000).

³ Solo hay tres excepciones: en la Argentina encontramos dos estudios puntuales sobre festivales alternativos (Festival Internacional de Poesía o el Festival Internacional de Literatura, en Córdoba) los de Molina (2015) y Coppari y Vigna (2019). En España, Gallego Cuiñas publicó un capítulo de libro en 2019 sobre el Hay Festival de Cartagena de Indias.

⁴ En 2020 he contabilizado más de 200 festivales en América Latina. No obstante, donde tienen más éxito es en Australia, Inglaterra y Canadá, que cuentan con más de 450 festivales, además de Estados Unidos, que los promueve desde los años ochenta y noventa (e.g., Litstock o el Pen Word Voices Festival de Nueva York). Sin duda, se trata de un modelo anglosajón de celebración cultural que se ha extendido a Asia y al mundo hispano, como el Hay, pero con menos repercusión y presupuesto; los nacionales de Argentina (FILBA y el Festival Literario de Tucumán), México (Festival de Escritores y Literatura San Miguel de Allende o el de Letras de Tepic), Colombia (Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín), Puerto Rico (Festival de la Palabra), España (Kosmópolis, Eñe, Festival Hispanoamericano de Escritores

Este interrogante ha propiciado la investigación que presento en las páginas que siguen, que no solo cubre un vacío crítico, sino que demuestra el papel fundamental que cumple hoy el festival literario como agente mediador, (auto)legitimador y promotor del valor cultural y de la función social de la literatura en la esfera pública.

El primer festival literario que se celebró, tal y como se concibe ahora, fue el Cheltenham Literature Festival (1949), aunque hasta fines del siglo XX no se mundializó el formato, al calor de la globalización económica y del *giro cultural*, como lo llamó Jameson, asociado al desarrollo de las industrias creativas. Esto supuso la expansión y exportación de nuevos modelos de actividades (multi)culturales que impulsaron la participación de la clase creativa, como los festivales literarios, auspiciadas por políticas públicas y privadas, orientadas a promocionar la excelencia cultural, el patrimonio literario, el turismo y la inclusión social⁵.

En esta órbita se sitúa el auge de festivales literarios al que asistimos en América Latina que, con un carácter pluricéntrico y pluriperiférico, se celebran tanto en grandes capitales como en ciudades de provincia y pequeños pueblos, movidos por el deseo de proyectar una imagen literaria de sí, sobre la base de una serie de *credenciales* culturales nacionales o locales. Los hay de muchos tipos: rurales, urbanos, profesionales, educativos, culturales, turísticos, en formato presencial o digital, pero dominan principalmente los dedicados a la literatura en general, poesía, géneros populares/comerciales (negro, fantástico, infantil, etc.), a mujeres y comunidades LGBTIQ+. El modelo de financiamiento es mixto, como el de otros campos artísticos: ayudas privadas y fondos gubernamentales. *Grosso modo*, podríamos distinguir tres tipos de festivales: globales, locales y comunales.

- i) Los festivales que denomino *globales* serían los de mayor tamaño, aquellos que comparten un modelo de actuación mundial, como el Hay

en La Palma, el BcnNegra de Barcelona). Luego, en países de habla no hispana tenemos el Festival Pido la Palabra en Miami, el Heleno-Iberoamericano de Atenas, el Festival Literario ISLA de Dublín o el de Literatura en español de Copenhague.

⁵ No obstante, la mayoría del público que asiste a estos eventos pertenece a la clase media (Sapiro), más de la mitad son mujeres (Driscoll) y está relacionado con el ámbito literario: escritores, editores, lectores asiduos, comprometidos con la escritura y/o profesionales del mercado literario. Su motivación principal es el deseo de conocer gente nueva, participar activamente en una atmósfera educativa, social, afectiva, y, en algunos casos, desarrollar una carrera profesional.

Festival de Cartagena de Indias (Colombia), organizados en torno a la novedad en el sector editorial –presentaciones de últimos libros y discusión de temas globales–, a la espectacularización del escritor como figura individual y a la visibilización de campos literarios periféricos. El criterio de selección de autores suele ser jerárquico y la naturaleza del público y de los agentes es muy heterogénea. Además, hay una estrategia geopolítica y económica subyacente, puesto que suelen realizarse en ciudades culturales de provincia, en temporadas cálidas (primavera u otoño), con una vocación educativa y democratizadora en el acceso a la cultura, toda vez que impulsora de (micro)economías locales asociadas a la industria creativa y al turismo.

- ii) El segundo tipo de festival es el que voy a llamar *local*, representado por el Filba Internacional de Buenos Aires (Argentina), que se celebra en capitales o grandes ciudades, con la voluntad de promover identidades y economías nacionales para consolidar su prestigio global. En este caso, la línea de fuerza es la creatividad local y la visibilidad de imaginarios nacionales en el circuito de la literatura regional/mundial. Los programas basculan entre las heterarquías de escritores y temas y un afán más crítico –de legitimación de ciertos valores simbólicos de un campo literario– que educativo o de protección de la diversidad cultural, aunque también pueden contemplar actividades dirigidas a niños o realizadas en zonas desfavorecidas. Por último, esta clase de festivales se distingue como fuente de ideales cosmopolitas⁶, destinados a un público principalmente culto y local que está en sincronía con lo global.
- iii) El tercer y último tipo correspondería a los festivales *comunales*. Con este término aludo a festivales pequeños y especializados –principalmente de poesía–, cuyo formato se ha extendido enormemente en la última década, con un carácter contracultural, asociado a emprendimientos autogestivos o independientes⁷, como es el caso del Festival Cultural de la Diversidad Sexual Zacatecas (México). Suelen ser festivales alternativos o especializados en géneros (poesía, fantástico, terror,

⁶ Hay un cambio del internacionalismo (la competencia pura de las culturales nacionales en la escena mundial) al cosmopolitismo, entendido como un espacio global híbrido y plural, donde se conectan cuestiones globales con contextos particulares (Giorgi et al).

⁷ Por ejemplo, el Festival Internacional de Poesía de Rosario; PM de Chile; PoeMaRio de Colombia; Caravana de Poesía en el Perú; Poesía en tu sofá del Uruguay; Poesía en voz alta de México y el Festival de oratoria ancestral y nuevas narrativas de Ecuador.

etc.), con una estructura abierta a otras formas de arte y artesanías locales.

Hay que advertir que los estudios sobre festivales publicados hasta la fecha no ofrecen ninguna sistematización –más allá de describir la experiencia o el modelo de actuación político o económico– que los clasifique o explique en función de sus políticas y valores simbólicos. Esto no significa que estén exentos de un marco teórico, pero, desde luego, ninguno ensaya una epistemología de raigambre literaria que parta de conceptos de la crítica o de la teoría para interpretar el objeto festival como *forma* literaria o discurso significante. Los que más se acercan a ello son Stewart, Giorgi y Johanson y Freeman, pero de nuevo desde la teoría cultural o la sociología⁸. Sin embargo, ¿qué es la programación de un festival sino una *forma* de valor dada a un conjunto de actividades? En rigor, llama la atención que no se analice el festival “por su contribución a la democratización cultural, la diversidad cultural o el debate democrático más que por su papel en el proceso de reconocimiento y de legitimación de las obras y los creadores” (Sapiro 122). La propuesta analítica de este texto entiende la programación de festivales no solo como praxis sino como teoría. Esto es: como la cristalización de determinadas políticas de la literatura (Rancière) y del mercado que refuerzan la práctica social, colectiva y performática, precapitalista y oral, a la que se aviene la cultura literaria en el siglo XXI. Esto supone una metodología de corte interdisciplinar. Así, para el análisis cualitativo de los programas del caso de estudio seleccionado, el Filba Internacional de Buenos Aires, me he basado en distintos enfoques teóricos: la teoría crítica, la sociología de la literatura, los estudios culturales, el análisis comparado y el *close reading*, como instrumentos de lo que podríamos considerar una *crítica literaria del valor*. En cuanto al análisis cuantitativo, de campo o sociológico, me he apoyado en métodos estadísticos de secuenciación de datos y comparación de las actividades comprendidas en las ediciones de 2008 a 2020.

De este modo, se evidencia que el festival (re)produce y pone en circulación determinados valores simbólicos y económicos, a través una oferta literaria que funciona simultáneamente como legitimación de una

⁸ Por ejemplo, Stewart deja fuera en su análisis los conceptos de género, identidad o producción y circulación del texto, que para nuestro estudio son fundamentales, como veremos más adelante. El enfoque de Giorgi está orientado al análisis de fuerzas que influyen en el desarrollo del festival: organización, lugar de celebración y políticas públicas, entre otras.

ideología de la literatura y como mediador en la formación del gusto. Si como afirmaba Guillory “The selection of texts is the selection of values” (23), la selección de actividades y autores en un festival es también una selección o cadena de valores, una dinámica de poderes representados en la textualidad⁹ de los programas de los festivales. Y si hacemos un *close reading*¹⁰ de los programas del Filba Internacional observamos que sobresalen cuatro políticas que se avienen a distintos procedimientos de valoración de la literatura latinoamericana actual. Estos significantes tienen un doble impacto, comercial y retórico, que da lugar a ciertos significados discursivos¹¹ que están mediados por el propio festival como *dispositivo*, pero que también están socialmente contruidos por las *comunidades letradas* que participan en él. De hecho, otro de los valores de uso del festival es la sociabilidad, entendiéndola desde los parámetros de Simmel y desde lo que Beech denomina un “valor de uso colectivo” (355) de la experiencia del festival. Ahí emergen procesos de socialización del saber literario que influyen en la creación de nuevos contactos profesionales, pero también en la fabricación de imaginarios de la literatura. Escritores, críticos, mediadores y asistentes comparten una biósfera social, una atmósfera común que deviene en espacio crítico propio, atravesado por múltiples experiencias discursivas y emocionales. El público no solo consume cultura, también participa activamente de ella: se integra como un actor más de/en ese *acontecimiento* público de la literatura.

⁹ Toda textualidad está formada de relaciones intertextuales –con otros festivales/ferias y agentes del campo–, por eso el análisis comparado es una fórmula ideal para dilucidar no solo características comunes o divergentes, sino patrones de valor, ya que se trata de un texto con agencia.

¹⁰ Se trata no tanto de hacer un análisis hermenéutico, sino de una lectura atenta y estratégica del programa de la feria/festival como texto *significante* para la (re)producción de valores estéticos, políticos, sociales y étnicos como síntomas de las políticas que operan en un campo literario y/o en el mercado global.

¹¹ Significados que son producto de la dialéctica entre acontecimiento y sentido, como diría Ricoeur. En este punto doy un paso más allá de la idea de la programación como texto para atender a la doble naturaleza simbólica y material del festival como acontecimiento político y social. Es decir: pongo el foco no solo en lo *decible* –siguiendo a Rancière–, sino en lo factible. Por ello, no me interesa tanto la entrevista con el director/curador del festival (que es el relato de una causalidad), sino lo finalmente *hecho*, la materialidad que refleja la programación.

1. LOS FESTIVALES LOCALES: EL CASO DEL FILBA INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES

El Filba Internacional de Buenos Aires nace en 2008 como un proyecto literario a mediana escala que se celebra en los meses primaverales de septiembre y octubre¹². Ubicado en Buenos Aires, capital de una de las industrias editoriales más potentes de América Latina, es el primer gran festival de literatura de la Argentina¹³. Desde entonces se celebra cada año –a excepción de 2009, fecha en que se crea oficialmente la Fundación FILBA– con un éxito que ha ido creciendo con el tiempo, hasta alcanzar los 10.000 asistentes en 2018. Asimismo, en 2013 comenzó a expandirse el modelo Filba a Santiago de Chile y en 2014 a Montevideo, de tal forma que se ha armado una red autóctona de festivales Filba –la primera exclusivamente latinoamericana, a la manera de la marca británica Hay Festival– en el Cono Sur, que fomenta el diálogo y la fiesta literaria en la región¹⁴.

Lo primero que define a Filba es su carácter cosmopolita, creativo y democratizador en la presentación de figuras (no existen los cabezas de cartel como tal, aunque cada año hay un acto inaugural), en la participación de agentes del campo (autores, lectores, editores, críticos, artistas y libreros) y en la preocupación por el fomento de la lectura en los niños y jóvenes de la Ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, a través de sus programas Filbita y Filba Escuelas. En todas estas instancias, la programación anual reafirma los valores de una cultura literaria propia, argentina/latinoamericana,

¹² El Filba Internacional está financiado principalmente por la Fundación FILBA, sin ánimo de lucro, Eterna Cadencia, el museo MALBA y Mecenazgo Cultural de Buenos Aires (un programa de financiación pública del Ministerio de Cultura). Luego, también aparecen NH Hoteles, Escorihuela Gascón, Petrobras, así como varias embajadas, el Centro Cultura de España y diferentes editoriales (Alfaguara, Literatura Random House, Anagrama, Tusquets, Paidós, Adriana Hidalgo, Caja Negra) y universidades.

¹³ En su página web, Pablo Braun (presidente del Filba, de la fundación homónima y de la conocida editorial Eterna Cadencia) y Soledad Costantini, vicepresidenta explican que “la principal misión [de este festival es] acercar a lectores y creadores y darle a la ciudad de Buenos Aires el festival de literatura que le faltaba”, véase <https://filba.org.ar/filba-internacional>. En 2012 se inauguró también el Filba Nacional que cada año tiene sede en una ciudad de provincia (Bahía, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Ciudad de Azul, La Cumbre, Bariloche, Santiago del Estero, entre otras), véase https://filba.org.ar/filba-nacional/festival-nacional-rosario-2020_103/ediciones-antiores

¹⁴ Tanto en Santiago como en Montevideo se celebran con carácter anual, aunque en 2016 no pudo hacerse en Chile por falta de subsidios, como tampoco en 2019 en Montevideo.

desde una visión decolonial que se cristaliza en la invitación al festival de otros países de América Latina, no de fuera (Chile, Uruguay, Brasil, México, Colombia, Bolivia)¹⁵. En la edición de 2015 toma la dirección Gabriela Adamo, hasta 2019, y en ese periodo justo se abandona el modelo de país invitado en favor del tratamiento (nacional) de problemáticas concretas del debate literario glocal: el futuro, el cuerpo, la violencia o la fiesta.

Otra característica de Filba es su falta de internacionalización –o exceso de concentración en lo nacional, algo propio de los festivales *locales*– a la luz del análisis de los invitados no argentinos que aparecen en sus programas, como veremos más adelante. En realidad, es un festival hipercentrado en Buenos Aires –buena parte de los escritores son de allí, como sucede en el propio campo literario argentino– y en la idea de una literatura de vanguardia que ha definido la cultura nacional argentina contemporánea¹⁶. Se constituye pues como un *campo imaginado* en su propia tradición, jugando con la fórmula de Benedict Anderson, que a la vez es radicalmente contemporáneo en su proyección vanguardista, expandida, de lo literario, que se mezcla con el cine, la *performance*, la música o la pintura. Por ello, la primera edición –que es toda una declaración de intenciones, es decir, de intervención ideológica– se denominó justamente “Circuitos”, para poner el foco en la literatura como hecho artístico que va más allá del libro y de la escritura. Esta concepción se convierte entonces en rasgo esencial de este festival, tal y como se expresa en el programa de 2008: “Filba nace para cartografiar estos múltiples desplazamientos de la palabra, para indagar en sus nuevos mapas y en sus metamorfosis, una de las cuales es el regreso de la palabra poética a su lugar primigenio: la oralidad y la puesta en escena”. Así, esta edición inaugural se encuadró en los “desplazamientos, descentramientos, migraciones, mudanzas y transformaciones que experimenta en la actualidad la literatura, a partir de un intenso recorrido por los circuitos de expresión que no cesan de reinventarse”¹⁷. También se organizó un panel sobre la importancia de los festivales literarios como modo de representación desde finales del siglo XX,

¹⁵ Aunque hay que precisar que en ese mapa de relaciones literarias que traza Filba a escala subcontinental, Buenos Aires ocupa un lugar central en la relación con sus pares. No es casual que países como Perú, Cuba o Venezuela no hayan sido invitados, de momento.

¹⁶ Recordemos la celeberrima idea de Borges en “El escritor argentino y la tradición” de que todo lo nacional argentino es transnacional, occidental.

¹⁷ Hay que matizar que no se trata en el caso del Filba Internacional de una mera yuxtaposición de la literatura con otras artes, como sucede con otros festivales (Sapiro 14), sino de un verdadero diálogo transmedial.

lo que deviene en un discurso (auto)legitimador que proyecta una imagen de sí (auto)crítica, que lo diferencia de otros festivales latinoamericanos.

Nos encontramos entonces con un festival performativo donde se escenifican ciertos tropos de la memoria y símbolos nacionales, estéticos y políticos, en detrimento de otros. De este modo, los temas que más se han repetido en los bloques que se mantienen fijos cada año (Tinta activa, En primera persona, Lado B, Talleres, Filba barrio, Filba noche) han sido los siguientes: la vinculación entre la literatura y el espacio urbano de Buenos Aires¹⁸; el uso de la crónica, destacado en la tradición argentina desde Arlt y Walsh a María Moreno; el giro subjetivo; el tema del cuerpo y la enfermedad; el concepto de literatura como resistencia/salvación o la presencia en tres ocasiones de actividades relacionadas con el grupo Oulipo, que refuerza el peso de la vanguardia histórica en el campo argentino. Incluso los mismos afiches del Filba tienen un diseño que recrea las formas rectas y los colores primarios del arte vanguardista:



Figura 1: cartel Filba Internacional de Buenos Aires 2014.

¹⁸ Se hacen *performances* en la ciudad y se trasladan a bares y librerías actividades donde la literatura se mezcla con la canción o la bebida. También se hace un taller de poesía en el subterráneo (2016), una actividad de recuperación de la lectura en el espacio público (2017) o un recorrido azaroso por Buenos Aires tomando un poema como mapa y punto de partida (2019).

Esta *política de la literatura*, nacional y cosmopolita, que promueve Filba Internacional está orientada a un público de aficionados y profesionales de las letras, con alto nivel educativo y de clase media¹⁹, ya que hay que tener cierto capital cultural para participar de las múltiples actividades de perfil crítico y teórico que se programan y que requieren cierto conocimiento de la tradición y del campo. Aunque las entradas son libres y gratuitas.

1.1. POLÍTICAS DE AUTOLEGITIMACIÓN DE LA CULTURA LITERARIA

Lo primero que se advierte en los programas de Filba es la persistencia de un síntoma: el festival es un espacio para la reflexión (pública) sobre el valor simbólico y social de la literatura y sobre las zonas de discusión del campo literario nacional. Con ello, el festival revela la tensión persistente, aún hoy, entre literatura –una actividad ligada al privilegio social– y mercado –ligado a la cultura de masas–; entre la figura del creador independiente (autónomo, desinteresado) y el creativo de éxito (comercial, interesado). Esta dicotomía se disuelve mediante la performatividad de la autonomía de lo literario, que paradójicamente se lleva a cabo desde el costado comercial y económico que tienen estos eventos (Weber 156), en los que participan –no podemos olvidarlo– los principales agentes del mercado de la literatura. No obstante, prima la recreación de una atmósfera intelectual que comparte un “sociolecto residual” (Brouillette 284) que da lugar a la (re)visión continua y autolegitimadora de los significados contemporáneos y de las posibilidades futuras de la literatura, bajo la premisa –adorniana– de su funcionabilidad social: su valor de uso. Por eso, asistimos en estos espacios a un retorno de lo sublime, a la utopía de un mundo literario autónomo y emancipador, cuya permanencia se cimienta en el mecenazgo de instituciones públicas y privadas, así como en la (re)producción y el consumo de cultura literaria por parte de comunidades letradas. Al cabo, el principal valor de los festivales literarios está asentado en la promoción retórica del valor de la literatura que significa su reentrada en la sociedad. O mejor: el giro hacia una experiencia literaria colectiva y oral, más que individual y escrita.

¹⁹ No hay estudios específicos, sobre la audiencia del Filba Internacional, pero por el tipo de programa, las noticias de prensa y las entrevistas que he realizado a algunos asistentes, este parece ser el perfil de los asistentes a las actividades centrales (es decir, no incluyo las de Filba Escuelas o Filbita).

Por tanto, de lo que se trata es de mantener viva esa fe o crédito en la literatura *en sí*, en un lenguaje que va más allá del objeto libro y se celebra en común. No para conseguir más lectores sino para generar más comunidades letradas, compuestas por figuras polivalentes que son lectoescritores (*wreaders*), es decir, simultáneamente son productores, consumidores e incluso mediadores de la literatura. En estos casos el intelecto (la teoría), el trabajo (la poiesis o producción) y la acción (la praxis política) (Virno 104) se trenzan en un proyecto colectivo (como sucedió con Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera o Estación Pringles) de vida intelectual *comprometida* con una idea cosmopolita de literatura que reproduce Filba a gran escala.

De esta manera, el programa de cada edición lleva implícito una interpretación, más o menos evidente, de la experiencia estética/política del festival como *artefacto* recursivo y autorreferencial. Por ejemplo, Lito Cruz, en sus palabras inaugurales de 2012, ofreció una narración oral con textos de autores relacionados con el festival. En esta línea, hay que incluir iniciativas como “Corriente alterna” (2018), que es una antología de diez cuentos que se descargan gratuitamente desde el portal de Filba, en la que participan, entre otros, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez, Iosi Havilio, Pedro Mairal o Eduardo Sacheri, para conectar la escritura con la calle, la memoria personal con la política. Estos ejes a su vez muestran la reflexión crítica y teórica que hace Filba en sus programas sobre el estatuto de lo literario, que se presenta ligada a la retórica de la vanguardia, el cosmopolitismo, la performatividad y lo urbano. Esto explica el privilegio de ciertas actividades que son indicadoras de las cuestiones que ocupan el campo literario argentino en la actualidad: la traducción (2012), la tensión entre literatura y vida (2014), la nueva literatura argentina (2015), la violencia (2017) como lenguaje y como mito fundacional del “cuerpo argentino” enfermo (2016), las tramas familiares en la literatura (2018) o la maternidad (2019). En esta edición también son llamativas temáticas como la escritura colaborativa y comunalista; el poder político y social de la literatura; o la aparición del activismo a través de una lectura a cargo del movimiento Ni Una Menos. Aparecen además temas como la identidad más allá del territorio, la escritura de vidas marginales, la idea de límite o frontera como línea que divide territorios, que en Filba se antoja artificial y difusa entre disciplinas y géneros. Para finalizar, la edición virtual de 2020 se enfocó en el concepto de la literatura como refugio frente a la situación mundial provocada por la COVID-19.

Otro rasgo remarcable de Filba es la presencia de actos en torno al grupo experimental francés Oulipo: un taller de herramientas del Oulipo (2016),

un panel sobre Oulipo y las prácticas de literatura potencial (2016), además de un panel sobre la categorización y la creación de listas en 2018. Todo ello refuerza la idea borgeana y cortazariana de una literatura autónoma, experimental y/o de vanguardia, en sintonía con la tradición francesa y con la literatura mundial. Por eso, no sorprende que la traducción sea también otro de los pilares de Filba: en talleres (2017, 2019 y 2020) y en clínicas de traducción: al alemán en 2016, al italiano en 2018, al inglés en 2019 y al coreano en 2020. De otra parte, se repiten dos significantes cardinales de la tradición literaria argentina: la crónica, con talleres que promueven su escritura (2016, 2017, 2018, 2019, 2020) y la relación entre ficción y ciudad. En este tema despuntan un panel + lecturas sobre los modos de recorrer la ciudad (2016), lecturas + proyecciones en las que escritores invitan a conocer ciudades (2017, 2018); un recorrido en el que se propone una caminata azarosa por la ciudad tomando un poema como mapa y punto de partida (2019); una lectura en 2019 en que se vinculan los modos de recorrer la ciudad de algunos escritores con las palabras; y otra en 2020 en la que los autores exponen sus rutas personales de las ciudades que consideran sus territorios. En esta edición, también hay una actividad en la que cuatro autores filman el cielo de su ciudad después del encierro y escriben un texto sobre el video a partir de lo que ven. Esto, por un lado, potencia la identificación del participante con la ciudad de celebración en aras de una ciudadanía cultural. Por otro, explicita una geopolítica de la enunciación literaria, abriendo el foco a otros espacios más allá de Buenos Aires, una de las grandes protagonistas de la literatura argentina contemporánea.

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

las actividades sobre el ámbito editorial comprenden poco más del 1% del total, aunque en 2019 se creó la sección “La fábrica”, donde se imparten de edición artesanal, autoedición, encuadernación y fanzine. Sin embargo, la profesionalización del escritor sí posee un peso considerable en los programas: un 22%, hasta el punto de que es uno de los festivales latinoamericanos que más talleres –variados– ofrece: narrativa, poesía, dramaturgia, herramientas para la escritura creativa, crónica y literatura cuir, entre otros. También se aborda la profesionalización a través de charlas, conferencias, clases abiertas o de las citadas “clínicas de traducción”. El mayor número de actividades profesionalizantes que se han realizado en Filba se aglutinan en la última edición de 2020, que se realizó de forma virtual; por lo que es esperable que la profesionalización del trabajo literario sea cada vez más importante en los programas venideros.

1.2. POLÍTICAS DE BIBLIODIVERSIDAD, IGUALDAD E INCLUSIÓN

La vuelta a la categoría romántica de lo auténtico, propia de los festivales, se traduce también en la recuperación de la oralidad en espacios públicos (Ong). La literatura oral da la ilusión de una reactualización de la cultura premoderna que conecta muy bien con los rituales que suelen repetirse en los festivales: “This ‘ritual of authentication’ takes literature back to a pre-industrial era where the writer might be a comfortably familiar, physical presence whose oral performance of the work certified it as their own creation” (Weber 68). Todo festival es un hecho oral en sí mismo, donde se fomenta tanto el diálogo en directo entre los invitados como las lecturas públicas de las obras en voz alta –incluso la denominada *Talk Fiction* (Kacandes)– en espacios sociales (Craig y Dubois). De forma explícita, en Filba encontramos la oralidad en un porcentaje que oscila del 25% al 30% de las actividades de los programas, aunque en los últimos tres años se ha incrementado a un 40%²⁰. La mayoría son lecturas, ya sea de forma independiente o en relación con otras artes como la música, a través de recorridos literarios, representaciones teatrales o recitales. En este sentido, el escritor, como en la tradición griega, funge de lector profesional ante un anfiteatro para probar, como consignó Chartier, que la lectura no solo se circunscribe a la lectura solitaria del texto. Así, la práctica

²⁰ Desde 2015, cuando toma la dirección Gabriela Adamo sube cada vez más hasta llegar al 45% en 2017, y luego baja a un 33% y un 34% en 2018 y 2019 respectivamente.

precapitalista de la lectura pública no es solo una forma más de vindicación de la literatura como experiencia social, sino la expresión de una política de la diversidad cultural o de la bibliodiversidad.

En efecto, las políticas de la literatura que (re)presentan los festivales tienen un claro impacto en la ecología literaria. Si atendemos a los valores para la bibliodiversidad, observamos, a grandes rasgos, que géneros menores (Deleuze) como la poesía, el teatro, el cuento o el ensayo apenas son transitados, aunque la poesía siempre el ocupa el 10% de las programaciones²¹, debido al deseo de desvincularse de lo meramente mercadotécnico y a la vindicación de la dilatada tradición poética nacional. Así, Filba dedicó sus palabras inaugurales a la poesía en 2019 (lo hizo Fabián Casas) y desde 2013 organiza el Slam Copa Filba de poesía, que también se concibe como acto intermedial. Entre los talleres que más se repiten tenemos los de poesía (10 ocasiones), traducción (en 9 ocasiones), narrativa (7 ocasiones), crónica (4 ocasiones), cuento (3 ocasiones)²², cómic (3 ocasiones), dramaturgia (2 ocasiones) y literatura cuir (1 ocasión). Además, en el Filba Internacional los géneros menores intervienen más que en otros festivales, porque las mesas se organizan por temas y problemas transversales al campo. No obstante, el género estrella, si atendemos al perfil de los invitados, sigue siendo el más comercial: la narrativa.

Respecto de las políticas de igualdad, hay que tener en cuenta que las nuevas condiciones materiales de producción del objeto literario han redundado en la nueva visibilidad de las escritoras, ya que al publicarse más libros también se publica a más mujeres; así como surgen más sellos con políticas feministas. De hecho, el feminismo es un aspecto esencial de la bibliodiversidad, dado

²¹ La poesía sigue siendo considerada como un género elitista, que atrae a poca audiencia y cuya comunidad se define a sí misma en contra del mercado. Sin embargo, el objetivo de los festivales literarios –que no están dedicados a un solo género– es la democratización de la literatura y la diversidad cultural. No obstante, la proliferación de festivales de poesía desde los años noventa es un hecho, así como podemos considerar que la poesía ha sido el género literario que mejor ha resuelto “la tensión con esas formas hegemónicas del capitalismo espectacular del presente, sobreviviendo a ellas, de una manera renovada y radical, mutante, en relación con su propia definición” (Molina 228). Esto es: la performatividad de lo literario, paradójicamente, se produce desde su formulación más exclusiva (y al mismo tiempo elástica), la poesía, que de esta forma actúa como una suerte de laboratorio social de la narrativa.

²² Se observa un aumento de la presencia del relato en las mesas de debate en las últimas ediciones, sobre todo en su diálogo con otras artes. El género dramático es el menos visibilizado, aunque estadísticamente el que está en último lugar. Entre el 20-30% de las actividades de los programas editados entre 2008 y 2020 tratan géneros menores.

que las mujeres escritoras han sido orilladas y discriminadas en la historia de la literatura y son indispensables, como el resto de actores subalternos, para un ecosistema del libro equilibrado, rico y diverso. Esto se traduce en caso del Filba Internacional en la impartición de una charla inaugural de Catherine Millet sobre si existe la mujer –y la performatividad de esta categoría–, aunque no se dedica un tema específico ni mesas a los feminismos o a cuestiones de género (aparte del acto ya nombrado de Ni Una Menos). Si repasamos el número total de mujeres escritoras invitadas, la media es de 34%. En 2008 solo se invitó a un 20% de mujeres y esa cifra ha ido en aumento con los años hasta llegar a un 51% en 2019 y un 53% en 2020.

En relación con las políticas de inclusión literaria, hallamos en los festivales pocos actos dirigidos a comunidades marginales como la LGBTIQ+, la indígena o de otras naciones iberoamericanas. En Filba, el número de invitadxs trans/travesti/no binario no supera el 1% con una única participante (en 2008, 2013, 2016, 2017, 2018) y un 2% con dos participantes (en 2016, 2019 y 2020). Y tan solo hay una actividad orientada a etnias minoritarias: la clínica de traducción al quichua santiagueño en 2020.

1.3. POLÍTICAS DE PERFORMATIVIDAD DE LO LITERARIO

En las últimas décadas la literatura, que siempre ha estado dentro y fuera de sí, se ha desmaterializado y expandido sobremanera fuera del formato libro en la performance, lo digital y las artes, hasta un punto paroxístico, como diría Esposito. A decir de Sapiro esto es consecuencia de la aplicación de las leyes capitalistas del mercado de masas y del imperialismo de la deseabilidad, al espacio de la alta cultura (15), que ha hecho que la literatura se desliterarice y se desindustrialice cada vez más. ¿Qué quiere decir esto? Por un lado, que la literatura genera más deseo en espacios públicos como los festivales a través de su interrelación con otras artes como la música, cine, fotografía y *performances*, entre otras, que atrae a un público no especializado, joven, para alejarse de su consideración elitista²³. Si atendemos a las actividades del Filba Internacional la música aparece en todas las ediciones (en 38 ocasiones) y en 2020 cuenta hasta con una sección propia: “Concordancias:

²³ Ferias y festivales han ido con el tiempo orientándose a una audiencia joven y lo han hecho a través de la incorporación de otras artes, sobre todo, la música.

música y literatura”. Se trenza con lecturas poéticas, narrativas, canciones literarias, danza, proyecciones, rap y arte plástico. Luego, tenemos el cine con 18 actividades que van desde la proyección de películas y documentales sobre escritores²⁴ o editoriales, como *Yerba Mala Cartonera*, a narrativas cinematográficas o talleres sobre guion o lenguaje audiovisual. Le siguen el dibujo y la imagen gráfica (con 8 actividades en este período, muy ligada a la novela gráfica o literatura ilustrada); la danza (con 6 actividades, mezclada con *beatbox* y poesía); el arte pictórico (con 4 actividades localizadas en el museo, sobre todo en el MALBA) y para finalizar, fotografía y video (ambas con 4 actividades donde la performance poética sobresale). Sobre el total de los programas suponen entre un 12% y un 23%.

Por otro lado, esta desdefinición es también un síntoma de la extraordinaria performatividad de lo literario, que no diluye el impacto de la literatura actual en el plano crítico, sino por el contrario, la presenta como una forma de pensamiento –más que de comunicación– y como una forma de sociabilidad²⁵. Con lo cual, los festivales proyectan la idea de una literatura en vivo, viva y expandida, confrontando la proclamación –académica– de su muerte a fines del siglo XX (Sapiro 15), como prueba de su potencia y capacidad para adaptarse a la historia. Es decir, de su radical performatividad²⁶. Esta capacidad dialógica y dialéctica de mutar en nuevas materialidades no hace más que reforzar la vitalidad ontológica de la literatura y evidenciar que la problemática es de naturaleza epistémica o académica. O mejor, que una de las grandes cuestiones de la literatura en el siglo XXI sigue siendo su (des)valor de uso, político e incluso literario, que los festivales reclaman y potencian. Estos espacios actúan como “campo de validez” (Rancière) para las políticas de la literatura que más interesa promover y que se avienen a los usos críticos más visibles o de moda en cada campo/mercado. Por ejemplo, en el Filba Internacional se imparten clases y seminarios abiertos sobre temas

²⁴ Los documentales ocupan un lugar destacado: *Invernadero*; *Zurita, verás no ver*; *Este sitio inmundo*; *Cómo hablar con Lorrie Moore*; *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini*; *327 cuadernos*; *Catálogo, personas narradas por escritores*, etc.

²⁵ La performatividad de la literatura también emerge en la sociabilidad de lo literario que ponen de manifiesto los festivales, con su capacidad de crear espacios de comunicación sobre los libros, donde los lectores tienen agencia propia y un papel activo, militante y versátil. Y es que las relaciones literarias tienen una naturaleza social (como recuerdan Williams, Bennett y Frow) que se ha ido diluyendo en las últimas décadas.

²⁶ Sigo aquí la teoría de la performatividad de Judith Butler, enfocada en el modo en que se (re)producen y se transforman las actuaciones sociales (y literarias, en nuestro caso).

poco convencionales en otros festivales: Barthes y sus traducciones –Beatriz Sarlo en 2014–; redes sociales y derechos de autor –Daniel Molina en 2015–; historia universal de la impostura –Luis Chitarroni en 2016–, entre otros temas.

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

Esta performatividad material de lo literario no ha sido tan explorada, como la de la música o el arte, hasta la llegada masiva de los festivales que se caracterizan por la mencionada transdisciplinarietà o “plastificadad” (Molina), por establecer correspondencias entre la obra literaria y otras prácticas artísticas. Porque también hay una pulsión de *reliteraturización* de las *otras artes* que evidencia la importancia que cobra el saussureano valor relacional (Bourriaud) en el mercado global de la cultura. Contrariamente a la idea posmoderna de una oposición entre performance –concebida desde el espacio, la teatralización y el proceso, propios de la posmodernidad– y texto narrativo –basado en la historia, la mimesis y el sentido, propios de la

modernidad–, Breger sostiene que en la última década ambas se dan en analogía debido a una mutación, al *giro narrativo* de las artes y al *giro performático* de la literatura y de la figura del escritor, más allá del objeto-libro²⁷.

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

²⁷ Molina puntualiza que la performatividad de los festivales de poesía no es una “mutación” de las de los ochenta y noventa, porque se superpone “a la circulación en el formato tradicional del libro, e intervienen en la escritura a partir de un ida y vuelta entre formatos” (239).

1.4. POLÍTICAS DE ESPECTACULARIZACIÓN DEL ESCRITOR

La primera motivación que señala el público que asiste a un festival literario en las encuestas es el encuentro humano, en directo, con el escritor. Vivimos en una sociedad signada por el culto a la celebridad²⁸ y a la vida, por lo que la figura del escritor y su “espacio biográfico” (Arfuch) ocupan un lugar central en la producción, circulación y consumo de cultura literaria. El escritor ha pasado de ser productor del objeto literario a modo de producción o producto de sí, a tenor de un proceso de espectacularización (Glass, Sabilia y Gallego Cuiñas) y comercialización de la imagen cada vez más demandado por el mercado. La práctica de este ejercicio autoexpositivo muestra la supervivencia del *aura* (Didi-Huberman) desplazada del libro al autor. Este simboliza en la actualidad el “aquí y ahora” de la obra de arte –burguesa– producida en un tiempo y espacio determinado, como decía Benjamin, garantía de la originalidad de la labor creativa y juzgado, en un impulso neorromántico, como una suerte de genio trágico portador de la transcendencia estética y política del arte.

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

²⁸ Weber distingue entre fama –cuando un escritor es conocido por sus libros– y celebridad –cuando un escritor es conocido por sí mismo– (72), pero la oposición es difícil de delimitar y poco operativa.

el galardón por escándalos y denuncias. Con un gesto autónomo de poder autolegitimador, el Filba Internacional –basándose una idea del investigador Juan José Mendoza– crea su propio jurado internacional (con Fernando Savater, Alberto Manguel, Marta Sanz, Cristina Rivera Garza, Jorge Garrión o Fernanda Trías entre otros) para entregarle póstumamente a Borges el galardón negado por el centro hegemónico de consagración, haciendo de ello un espectáculo paródico y provocador que pone en primer plano que Filba, como el campo argentino, sigue pensando la literatura desde la figura, los temas y las ideas críticas de Borges.

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

A la vista de lo expuesto, podemos afirmar que los festivales son el artefacto que mejor ilustra el dominio de la celebridad y el espectáculo como ideología cultural en el mercado literario. Justifica esta afirmación el relativismo valorativo sobre el texto literario que se ha impuesto en favor de la unánime valoración del autor como mercancía, hasta el punto de que el valor estético es reemplazado por el valor social. Pero, ¿qué se consume cuando se consume a un escritor? Aira nos da la respuesta: “la literatura, consciente de su inutilidad, sabe que su única chance de persistir es producir placer y admiración” (55). Los festivales y ferias se organizan en torno a la idea del placer que da la “estética de la firma” (Frow) y del “trabajo vivo” (Kurz) del admirado escritor como valor de cambio –que además crea plusvalía–, encarnado en su performance corporal y discursiva con la que se identifica el espectador, movido por la deseabilidad del valor-verdad de la creación literaria. El trabajo abstracto –o muerto, como dice Kurz– de gasto de energía que desempeña el escritor en la obra literaria apenas

genera valor económico ni plusvalor, porque el tiempo de escritura no está regulado por el dinero en el mercado laboral²⁹. En cambio, la *performance narrativa* que construye el escritor sobre sí mismo como personaje se consume al mismo nivel –o más– que el libro, porque se ejecuta en vivo y porque revela en su palabra el valor-verdad de su poética, aunque se trate de una construcción más.

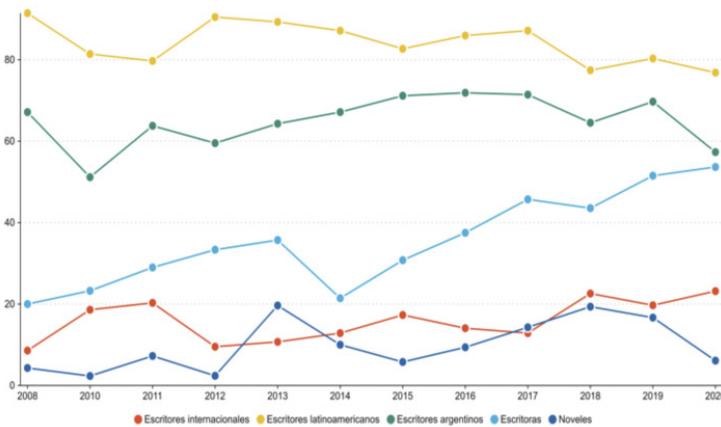
Entonces, la noción de celebridad literaria o de espectáculo literario es fundamental para entender los festivales (Weber 23). Evidentemente, estos espacios fetichizan al autor y viven de su festivalización, pero también de la imagen o *performance pública* del resto de mediadores (editores, traductores,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

Hay que precisar que el Filba Internacional no es un espacio de encuentro de celebridades que presentan su último libro, sino de escritores –mayormente– nacionales, o latinoamericanos, reconocidos (Guillermo Martínez, Nona Fernández, Lola Arias, Oliverio Coelho, Mariana Enríquez, Washington Cucurto, Vera Giaconi, etc.) que son presentados al mismo nivel heterárquico, en horizontalidad –excepto los que pronuncian las palabras inaugurales que se entienden que actúan como cabezas de cartel– y que participan en debates locales/globales que afectan al campo/mercado literario. El Filba Internacional, como festival local, apuesta por el valor del espacio literario autóctono, regional, como demuestra el número de escritores/as invitados/

²⁹ Por un lado, es cierto que el trabajo literario, como sucede en el resto de las artes y labores creativas, es excepcional en términos económicos (Beech 55), pero solo por la dificultad de calibrar la relación entre tiempo de trabajo y valor, lo que no significa que esté al margen del comercio capitalista, sino que deviene en una forma de “explotación del infotrabajo” cada vez más extendida (Berardi 12).

as del país y de América Latina (sobre todo del Cono Sur), así como por la mayor presencia de noveles nacionales y de mujeres, que como dijimos, ha ido creciendo con los años:

Gráfico 1: Número de escritores internacionales, latinoamericanos, argentinos, escritoras y noveles en Filba



Fuente: elaboración propia.

De otra parte, en el Filba hay una sección fija que se llama “En primera persona” dedicada –según reza en la página de presentación– a la transmisión de “mitos y experiencias” a través de la narración oral, del encuentro directo entre el artista y su público. Aquí se incluyen entrevistas, lecturas, recitales y performances, entre otras actividades. En este rubro, sobresalen las que están dedicadas a la subjetividad y a su relación con lo literario, a través del modo en que la figura del escritor crea sentido: recuerdos, experiencias o intercambios. Tenemos también la sección “Soy tu librero” (2012), donde el escritor recomienda un libro a un asistente; o una actividad en que se usa el imaginario de la correspondencia de escritor, característico del festival francés *Les Correspondances at Manosque*, para organizar actividades en las que autores y asistentes se envían cartas, antes y durante el festival. Posteriormente, la iniciativa “Filba 10. Mapa de un festival”, que recopila una pequeña muestra de los textos producidos dentro de la comunidad del festival (Piglia, Kohan, Moreno, Schweblin, etc.) y de descarga gratuita.

Observamos que la espectacularización en Filba se entiende desde la transmisión de “mitos y experiencias” a través de la narración oral, del encuentro directo entre el artista y su público. Sobresale pues el uso de la entrevista como modelo vehicular de la mayor parte de las actividades en la programación. No hay que olvidar que la entrevista literaria nace como género con la expansión del capitalismo industrial y la prensa en el siglo XIX, pero es la posmodernidad de los setenta –con las célebres entrevistas de Plimpton que se publicaban en *Paris Review*– cuando se convierte en la forma prevalente de *performance literaria* del escritor. Para Rodden se trata de un género literario emergente –aunque en la crítica ha tenido un estatus ambiguo y marginal– que se utiliza en el mercado literario para proyectar públicamente una imagen autoral y un discurso biográfico. Un acto retórico, creativo y comercial de autoinvención y autopromoción que se sitúa entre la presentación del escritor como persona/personaje y la obra literaria (Rodden 1-5), que cobra una importancia cardinal en el contexto de los festivales por su uso del directo, la espontaneidad o contingencia y la oralidad. La entrevista ofrece retrato, testimonio, anécdota y secreto, pero sobre todo ofrece más entretenimiento que pensamiento crítico, por eso en los festivales globales es más prevalente que en los locales y comunales, donde aparece bajo el rótulo, más democrático, de diálogo o conversación, como en Filba, donde la entrevista aparece mucho menos que en el Hay Festival de Cartagena de Indias, por ejemplo, aunque en 2011 llega alcanzar una prevalencia del 20% sobre las actividades del programa.

Por último, tenemos que mencionar la importancia del valor de lo nuevo y lo joven en estos eventos³⁰. Las grandes editoriales invierten cada vez más en el *scouting* para promover a escritores jóvenes, antes que consolidar a los ya incorporados en su catálogo (Sánchez 29). Sin embargo, estos no dan el salto a los festivales hasta que no cuentan con cierto capital consagratorio o, lo que es lo mismo, hasta que son muy visibles. No existen grandes festivales iberoamericanos dedicados a escritores noveles o emergentes³¹, al contrario que en Inglaterra, Australia o Francia, donde sobresale *Les correspondances at Manosque*. Si nos fijamos en el Filba Internacional, la apuesta por nuevos talentos es también escasa –una media del 7%–, porque antepone la acumulación de capitales. No obstante, hay varios picos significativos: un

³⁰ “Entiéndase, un autor joven lo es de su primera novela y aún de la siguiente, en caso de poder producirla en un lapso inferior a los dos años” (Sánchez 9).

³¹ Sí hay festivales de poesía joven o emergente en la Argentina (Molina) y en otros países latinoamericanos, así como en España.

19% en 2013, un 14% en 2017, un 19% en 2018 y un 16% en 2019, lo que nos dice que el interés por lo emergente ha ido aumentando con el tiempo, probablemente en virtud de la consolidación del festival como referente de valores literarios.

2. CONCLUSIONES

Me gustaría concluir con una nota final sobre la relación entre cultura (pública) literaria y espectáculo, es decir, sobre la festivalización de la cultura a partir de la globalización neoliberal. Este proceso de democratización es similar al que ocurrió a mediados del siglo pasado, cuando irrumpieron las tecnologías de la televisión y el cine en la esfera cultural y saltaron todas las alarmas de la crítica literaria. Raymond Williams lo vio como una oportunidad para la educación y la participación democrática y finalmente se produjo más lo segundo que lo primero. En el siglo XXI lo que se produce es más bien una hipersocialización de la experiencia literaria, que también puede ser vista como una oportunidad para festejar la literatura y mantenerla viva. El festival no solo es un espacio de espectacularización del escritor sino del poder performático de la literatura y del propio festival en su disputa por la mediación del prestigio simbólico y por los recursos materiales. No se trata entonces, en mi opinión, como sostienen Ommundsen, Lurie o Driscoll, de que la cultura literaria sustituya a la cultura del libro en la actualidad, sino de que ambas formas conviven en el tiempo, como el *ebook* con el libro en papel, como el cine o la radio con la televisión.

Por otro lado, hay que recordar que para Weber los festivales reproducen a un nivel macro las tensiones y dinámicas de poder del campo literario, tal y como lo definía Bourdieu. Sin embargo, considero, que los festivales no reproducen meramente un campo sino que son *gatekeepers*, dispositivos (Gallego Cuiñas) que actúan en la cadena de valores autorales, estéticos, temáticos y sociales del campo literario nacional y/o mercado global y que, por tanto, repercuten tanto en la creación literaria (Greenfeld 903) como en la construcción del gusto. De este modo, el festival es causa y efecto del campo/mercado literario, como se comprueba en el análisis del Filba Internacional que he realizado. Su objetivo es divulgar un canon estético –elitista, cosmopolita y anclado en la tradición vanguardista– que se desea integrar en la ciudadanía, entendida en este caso como comunidad letrada.

La segunda característica que sobresale es que todas las programaciones estudiadas pivotan en torno a la idea de lo argentino como fuerza cultural significativa de la literatura en lengua castellana, al tiempo que se reaviva la dimensión política de lo literario como espacio para el debate crítico en la esfera pública (Fabiani 102). Por último, el tercer rasgo destacado es el cosmopolitismo. El Filba Internacional explora lo global/mundial en el contexto de la tradición literaria nacional y de la ciudad de Buenos Aires, con un sentido disidente y decolonial. Así, la experiencia estética deviene plural, más democrática, ya que se entiende la esfera pública, no estatal, como un espacio para el disenso, no para el consenso. “De este modo, podría afirmarse que ‘el principio dominante’ ya no es la academia ni el museo, sino la propia cultura de masas” (Padrón Alonso 22). Aunque esto no trae consigo un proyecto emancipador a gran escala, es decir, de politización de la estética, como pretendía Benjamin, u otro reparto de lo sensible, como propone Ranciére, al cabo, lo que se consigue son más (re)producciones y (re)productores que garantizan la continuidad del espectáculo, del hacer(se) público de la cultura literaria argentina y de su festival.

En definitiva, el estudio de cerca del Filba Internacional de Buenos Aires nos sirve para comenzar a pensar el fenómeno de los festivales literarios en América Latina, en el papel que desempeñan como promotores de la función social de la literatura y como dispositivos de mediación de valores literarios, sociales, culturales y políticos. Esto es solo un punto de partida. Un hilo del que tirar desde el campo de los estudios literarios latinoamericanos que, como su objeto, la literatura, habría de ser radicalmente histórico y pensar también en las prácticas que signan la visibilidad, legibilidad y materialidad de las letras latinoamericanas en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, CÉSAR. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Random House, 2017.
- ARFUCH, LEONOR. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- BADIOU, ALAN. *L'Hypothèse communiste*. París: Lignes, 2009.
- BEECH, DAVE. *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden: Brill, 2017.
- BENJAMIN, WALTER. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

- BENNETT, TONY. *Accounting for Tastes*. London: Cambridge UP, 1999.
- BERARDI, FRANCO. *El sabio, el mercader y el guerrero. Del rechazo del trabajo al surgimiento del cognitariado*. Madrid: Acuarela, 2007.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOURRIAUD, NICOLÁS. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BREGER, CLAUDIA. *Aesthetics of narrative performance: transnational theater, literatura, and fil in contemporary Germany*. Columbus: The Ohio State UP, 2012.
- BROUILLETTE, SARAH. "Neoliberalism and the Demise of the Literary". *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Eds. Huehls Michum y Rachel Greenwald. Baltimore: John Hopkins University, 2017. 277-290.
- BUTLER, JUDITH, ERNESTO LACLAU Y SLAVOJ ZIZEK. *Contingencia, hegemonía y universalidad*. México: FCE, 2011.
- CARTER, DAVID, TONY BENNETT Y KEVIN FERRER. "The Public Life of Literature". *Culture in Australia: Policies, Publics and Programs*. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 140-160.
- CHARTIER, ROGER. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- COPPARI, LUCÍA Y DIEGO VIGNA. "Historia reciente de las editoriales autogestionadas en Argentina. De las ferias a la web y viceversa". *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* 30 (2019). <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe126/11667>.
- CRAIG, AILSA Y SÉBASTIEN DUBOIS. "Between art and money: the social space of public readings in contemporary poetry economies and careers". *Poetics* 38 (2010): 441-460.
- DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DELEUZE, GILLES Y FELIZ GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- DRISCOLL, BETH. *The New Literarity Middlebrow: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Comunidad, inmunidad, biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009.
- FABIANI, JEAN-LOUIS. "The Audience and Its Legend: A Sociological Analysis of the Avignon Festival". *The Journal of Arts Management, Law and Society* 32 (2003): 265-277.
- FROW, JOHN. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon, 1995.
- GALLEGO CUIÑAS, ANA. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. Nueva York: Peter Lang, 2019.
- GIORGI, LIANA. "Literature festivals and the sociology of literature". *The International Journal of the Arts in Society* 4 (2011): 316-317.
- GIORGI, LIANA, MONICA SASSATELLI Y GERARD DELANTY. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Londres/Nueva York: Routledge, 2011.
- GLASS, LOREN. *Author Inc. Literary Celebrity in the Moderns United States, 1880-1980*. Nueva York: New York UP, 2004.

- GREENFELD, LIAH. "Professional Ideologies and Patterns of "Gatekeeping": Evaluation and Judgment within Two Art Worlds". *Social Forces* 66 (1988): 903-925.
- GROYS BORIS. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- GUILLORY, JOHN. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago UP, 1993.
- HUI, YUK. *Recursivity and Contingency (Media Philosophy)*. London: Rowman & Littlefield, 2019.
- JOHANSON, KATYA Y ROBIN FREEMAN. "The reader as audience: The appeal of the writers' festival to the contemporary audience". *Continuum* 26 (2012): 303-314.
- Jones, Emory Davis. *A History of the Southern Literary Festival*. Mississippi: University of Mississippi, 1981.
- KACANDES, IRENE. *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- KURZ, ROBERT. *El colapso de la modernización. Del derrumbe del socialismo de cuartel a la crisis de la economía mundial*. Buenos Aires: Marat, 2016.
- LURIE, CAROLINE. "Festival, Inc". *Australian Author* 36 (2004): 8-12.
- MEEHAN, MICHAEL. "The Word Made Flesh: Festival, Carnality and Literary Consumption". *TEXT: The Journal of Australian Association of Writing* 4 (2005). <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue4/meehan.htm>
- MOLINA, CRISTIÁN. "La poesía como Festival". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 1 (2015): 223-242.
- OMMUNDSEN, WENCHE. "Literary Festivals and Cultural Consumption". *Australian Literary Studies* 24 (2009): 19-34.
- ONG, W. J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Londres: Methuen, 1982.
- PADRÓN ALONSO, DIANA. "Argumentos a favor de una estética destituyente. Una reflexión a partir de la teoría política". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3 (2015): 9-36.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- RICOEUR, PAUL. "Acontecimiento y sentido". *Revista de Filosofía* 19 (2016): 5-24.
- RODDEN, JOHN. *Peforming the Literary Interview. How Writers Craft Their Public Selves*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2001.
- SÁNCHEZ, SILVIA. "Festivals & Cultural diversity". *Literary Review* 12 (2010): 1-4.
- SAPIRO, GISÈLE. "The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academis, literary prizes, festivals". *Poetics* 59 (2016): 5-19.
- SIBILIA, PAULA. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- SIMMEL, GEORG. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE, 2015.
- STARKE, RUTH. *A Festival of Writers: Adelaide Writers' Week 1960-2000*. Flinders: Flinders University, 2000.
- STEWART, CORI. *The Culture of Contemporary Writers' Festivals*. Berlín: Verlag Dr. Müller, 2010.

VIRNO, PAOLO. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

WEBER, MILLICENT. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

WILLIAMS, RAYMOND. *Culture and Society*. Nueva York: Columbia UP, 1983.