

ENTRE LA NOVEDAD Y LA FRACTURA:  
UNA APROXIMACIÓN AL CAMPO LITERARIO VENEZOLANO  
EN LA DÉCADA DE 2000<sup>1</sup>

Ana García Julio

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

El comportamiento del campo literario venezolano durante la primera década del siglo XXI constituye el tema de la presente indagación. Siguiendo las pautas propuestas por el sociólogo Pierre Bourdieu para el análisis del campo cultural, se describe la configuración y funcionamiento de la institución literaria local, con especial énfasis en la influencia del campo de poder y su repercusión en la autonomía estética, el estado de la producción novelística y sus principales exponentes, el perfil ocupacional del escritor y los problemas inherentes a su labor, el estado de la crítica y los premios (como instancias de legitimación y reconocimiento del trabajo de los autores), y las singularidades que caracterizaron la actividad del mercado editorial en el período examinado.

*Palabras clave:* novela venezolana, sociología de la literatura, literatura venezolana del siglo XXI.

ABSTRACT

BETWEEN NOVELTY AND FRACTURE: AN APPROACH TO THE VENEZUELAN LITERARY FIELD IN THE 2000's

The behavior of the Venezuelan literary field in the first decade of the 21th century makes the subject of this paper. In accordance with the proposals of the sociologist Pierre Bourdieu about the analysis of the field of cultural production, we describe the configuration and functioning of the local literary establishment, emphasizing the influence of the field of power and its impact in the aesthetic autonomy, the status of the novel-making production and its main exponents, the writer's occupational profile and working issues, the state of literary criticism and awards (as mean of legitimation and recognition of authors' work), and the distinctive features of the editorial market in the referred period.

*Keywords:* Venezuelan novel, Sociology of Literature, 21th century Venezuelan literature.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de un trabajo de investigación de largo aliento sobre el campo literario venezolano en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI

## RÉSUMÉ

### ENTRE LA NOUVEAUTÉ ET LA FRACTURE: UNE APPROCHE AU CHAMP LITTÉRAIRE VÉNÉZUÉLIEN DANS LA DÉCENNIE DES 2000

Le comportement du champ littéraire vénézuélien pendant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle constitue le sujet de cette recherche. D'après les critères proposés par le sociologue Pierre Bourdieu pour l'analyse du champ culturel, l'on décrit la configuration et le fonctionnement de l'institution littéraire locale en mettant l'accent sur les aspects suivants: l'influence du champ de pouvoir et sa répercussion dans l'autonomie esthétique, l'état de la production romanesque et ses principaux représentants, le profil occupationnel de l'écrivain et les problèmes inhérents à son travail, l'état de la critique et les prix (comme moyen de légitimation et reconnaissance du travail des auteurs) et les singularités qui ont caractérisé le marché éditorial de l'époque étudiée.

*Mots clé:* roman vénézuélien, sociologie de la littérature, littérature vénézuélienne du XXI<sup>e</sup> siècle.

## RESUMO

### ENTRE A NOVIDADE E A FRATURA: UMA APROXIMAÇÃO AO CAMPO LITERÁRIO VENEZUELANO NA DÉCADA DE 2000

O comportamento do campo literário venezuelano durante a primeira década do século XXI constitui o tema da presente indagação. Seguindo as pautas propostas pelo sociólogo Pierre Bourdieu para a análise do campo cultural, descreve-se a configuração e funcionamento da instituição literária local, com especial ênfase na influência do campo de poder e sua repercussão na autonomia estética, o estado da produção novelística e seus principais expoentes, o perfil ocupacional do escritor e os problemas inerentes a seu labor, o estado da crítica e os prêmios (como instâncias de legitimação e reconhecimento do trabalho dos autores), e as exclusividades que caracterizaram a atividade do mercado editorial no período examinado.

*Palavras chave:* novela venezuelana, sociologia da literatura, literatura venezuelana do século XXI.

## 1. INTRODUCCIÓN

A mediados de la década de 1970, el sociólogo francés Pierre Bourdieu formuló una teoría que buscaba superar el subjetivismo de un enfoque en boga para la época: la aproximación biográfica al proyecto creador. Fue así como surgió la *teoría del campo literario*, con miras a explicar el ajuste entre el proyecto de un autor y las determinaciones sociales, en el marco de un complejo sistema de relaciones orientadas a la producción de obras literarias. Para construirla, Bourdieu recicló elementos del estructuralismo antropológico, el marxismo y la sociolingüística<sup>2</sup> El modelo devino en aportación invaluable para la Sociología de la Literatura, por su conciliación del análisis de los textos y la observación social de su contexto de producción. La teoría del campo literario nos presenta las obras como resultado sinérgico del quehacer de un entramado social, cuyas múltiples fuerzas condicionan y modelan a sus agentes. No hay nada que éstos hagan dentro del campo que no tenga un carácter dual: sus movimientos son siempre «golpes dobles», estéticos y políticos, textuales y extratextuales a la vez (Bourdieu, 1997, p. 308). La mirada sincrónica del constructo es exhaustiva y no se posa en puntos aislados, sino en relaciones; pero el carácter histórico también cuenta, porque el sistema y su producción están sometidos a la tensión entre unos principios fijos y la incesante realidad del cambio: las transformaciones sociales, las variaciones en el gusto y el consumo, y la posibilidad de actualizar las lecturas.

El campo literario puede definirse como un sistema de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo) entre diferentes instancias, sobre las que recaen las funciones de producción, reproducción y circulación de obras literarias. Como personificación de esas instancias, los agentes e instituciones del campo cumplen sus funciones en un contexto de luchas por la apropiación del capital simbólico o competencia por el prestigio. Según su estrategia, sus recursos para participar en esas luchas y los beneficios que van obteniendo, se distribuyen jerárquicamente en este espacio figurado ocupando posiciones definidas por sus propiedades específicas y que, a la vez, se definen respecto a las demás. Esto ocasiona que el campo sea percibido como una sincronía dinámica, como una estructura de estados cambiantes (Bourdieu, 1997, 2010a).

<sup>2</sup> Aunque la orientación sociológica de la teoría del campo hace factible su aplicación a diversos ámbitos de la vida humana (así, tenemos el campo religioso, el campo político, el campo intelectual, etc.), Bourdieu la circunscribe en diversos artículos al estudio del campo cultural. Podemos hablar entonces de una teoría del campo aplicada a la literatura.

Requisito fundamental para el funcionamiento del sistema es la capacidad de desarrollar sus actividades bajo criterios propios, sin plegarse a demandas o imposiciones externas. En esta propiedad –conocida como autonomía– también se cimenta su proceso de formación: históricamente, como ámbito de producción artística, el campo literario logra su diferenciación dentro del espacio social al emanciparse de los encargos del poder eclesiástico, las regulaciones académicas y los controles del poder civil, y en especial, del poder económico, con el que mantiene una relación antagónica. Con ello nos referimos a que en este espacio impera un grupo social de artistas e intelectuales que alcanzan su independencia artística al ser capaces de crear obras y orientar sus valoraciones según criterios exclusivamente estéticos, pero que logran su independencia económica respecto a extintas formas de patronazgo gracias al florecimiento de una industria cultural que se relaciona con ellos como trabajadores intelectuales, convierte a sus obras en mercancía y las comercializa entre un público; arreglo que los artistas entienden como *un mal necesario*.

No obstante, la autonomía del campo nunca es total. Y no debe entenderse como «impermeabilidad» ante los acontecimientos y transformaciones que se producen fuera de sus límites, en el gran espacio social (por ejemplo, crisis políticas o bonanzas económicas). El campo literario no es un territorio irredento, sino un coto del campo cultural que se arroga socialmente la exclusividad del ejercicio legítimo de la actividad literaria. Además, se alimenta en mayor o menor medida de la realidad social para la creación de sus obras y participa en la discusión de los problemas propios de ese proceso creativo<sup>3</sup>.

El campo literario desarrolla su actividad mediante operaciones materiales y simbólicas que se organizan en función de la división social del trabajo. Las operaciones materiales abarcan la producción (creación), circulación (edición y distribución) y reproducción (difusión de las obras con fines educativos) de obras literarias; mientras que las operaciones simbólicas comprenden la legitimación (reconocimiento de la existencia de obras y agentes; atribución y/o reconocimiento de la autoridad de los agentes para llevar a cabo las actividades

---

<sup>3</sup> Esa discusión tiene resonancia en el sistema literario en la medida en que su producción se inclina hacia una representación especular y/o crítica de lo real. Así sucede, por ejemplo, en el campo literario venezolano, a decir de Juan Liscano (1995): «La narrativa venezolana puede ser definida como el fruto de una relación atormentada pero firme, nunca rota, entre la realidad social, histórica, geográfica y la realidad de la ficción. Con rarísimas excepciones [...] nunca se desligó de esa dependencia al parecer hereditaria» (p. 24).

que le son propias; y, en el caso de las obras, reconocimiento de los atributos que identifican a una obra como ítem culturalmente representativo) y la consagración de autores (reconocimiento definitivo o casi definitivo de la preeminencia del productor literario en sus prácticas). Son estas las categorías que, de seguidas, organizarán nuestra revisión del campo literario en Venezuela en los albores del siglo XXI.

## 2. DE COMPETIDORES LITERARIOS A RIVALES POLÍTICOS (Y DE AUTÓNOMOS A EXCLUIDOS)

En 1999, el narrador Juan Carlos Méndez Guédez publicó un balance sobre la narrativa de las décadas de 1980 y 1990, al que dio el muy coloquial título de «Veinte años no es nada». La frase resulta providencial para sugerir lo relativo del paso del tiempo en el campo literario y nos parece ilustrativa para extrapolarla a nuestro acercamiento en este ámbito durante la primera década de nuestro siglo. Un decenio que ha de escribirse con letra apretada, no solo en nuestras letras, sino en el país como totalidad, debido a las numerosas transformaciones que contribuyeron a darle forma.

Por los mismos días en que se publicó el balance de Méndez Guédez, Gustavo Valle (1999) —otro escritor local llamado a destacarse a inicios de la nueva centuria— se preguntaba qué papel tendría la literatura en la etapa política y social que apenas despuntaba en Venezuela: «¿Qué discursos estéticos se sucederán, enfrentarán o adularán al nuevo sistema monocorde, patriotero, invicto?», inquiría en un conocido suplemento dominical, para culminar afirmando que seguirle la pista a las letras criollas «sería una buena forma de observar el diálogo que la sociedad crítica establece frente al discurso pétreo e imperante, y mostrará asimismo el grado de salud, autonomía y madurez con que cuentan nuestros creadores» (párr. 1 y 6). No faltaban motivos para la preocupación.

A partir de 1999 y hasta mediados de la década siguiente, Venezuela vivió acontecimientos de gran trascendencia histórica; algunos ajenos a la voluntad humana, como el deslave que arrasó con buena parte del estado Vargas en 1999; y otros, no menos graves a la larga, como consecuencia de las acciones de los operadores políticos: la elección de una Asamblea Constituyente y la redacción de un nuevo texto constitucional, también en 1999; el paro nacional de 2001, convocado por la Confederación Nacional de Trabajadores de Venezuela y Fedecámaras, en protesta por la promulgación de un conjunto de leyes relacionadas con la administración de tierras; el paro de 2002-2003, al que se sumó la

industria petrolera y que culminó con un fallido golpe de Estado; el referéndum revocatorio de 2004 y los eventos electorales de 2005 y 2006. A esta convulsión siguió una estabilidad no exenta de tensiones y una polarización en aumento entre bandos políticos, que llegó a terrenos de la cotidianidad privada.

Si se percibe algo tendencioso en esta selección es porque los acontecimientos que mencionamos —a excepción de la tragedia del litoral—<sup>4</sup> están ligados a una misma esfera: la del ejercicio del poder. Desde allí (y en el marco de la Revolución Bolivariana instaurada en 1998), lo político intervino, mediatizó y fue tiñendo de uno u otro color todos los ámbitos de actividad del país; en ocasiones, de maneras deliberadas y muy concretas que indicaremos más adelante. Como parte de la vida pública, la cultura no permaneció inmune a esta intensa politización (con un pretendido cariz de lucha ideológica); ya sea como ámbito de producción de bienes culturales o como espejo de la realidad, nuestra narrativa tampoco pudo sustraerse de ello.

La fisura era el signo más visible del campo literario venezolano en 2010. A más de una década de la llegada al poder de Hugo Chávez, la confrontación entre su gobierno y las toldas políticas de oposición, así como entre los partidarios de uno y otro bando no había perdido fuerza: lejos de sanar la herida, toda decisión política destinada a llevar aún más lejos el «proyecto revolucionario» no hacía sino cauterizarla o profundizarla. Como otras áreas, el sector cultural se hallaba dividido y territorializado. La tendencia predominante en el discurso oficial era negar o banalizar los logros que los gobiernos democráticos previos habían concretado en esa área (Kozak Rovero, 2006; Silva Beauregard, 2011), y quien no participaba de la negación era, a su vez, negado, tenido a menos, excluido. El sesgo ideológico permeaba todas las instituciones del Estado y ocasionaba la remoción y sustitución de directivos, así como el recorte o la supresión de aportes a las iniciativas culturales tuteladas (por ejemplo, los subsidios y becas que otorgaba el Conac a escritores, proyectos editoriales y eventos).

Todo lo construido en el pasado prerrevolucionario —instituciones, autoridades, modelos de gestión cultural, e incluso, creadores y obras— se consideraba «elitescos», en claro contraste con la opción encarnada en el poder vigente, que planteaba «democratizar» la creación, difusión y acceso a la cultura en todas sus modalidades.

---

<sup>4</sup> El impacto de este desastre natural en el imaginario colectivo venezolano se tradujo simbólicamente en un vasto conjunto de narraciones, que la investigadora literaria Luz Marina Rivas examina en el artículo «El país que nos habita: la tragedia de Vargas como metáfora» (2011).

Circunstancialmente aglutinados por lo que los afectaba como ciudadanos, los escritores venezolanos parecían más compenetrados con la sociedad que en épocas anteriores, pero al mismo tiempo se dividían como gremio por efecto de la politización. Surgió un insólito «ellos» y «nosotros» en sus filas, que los separó en escritores «del oficialismo» y «de oposición» (Torres, 2006). La posibilidad de una tercera opción era cada vez más remota, debido a que las medias tintas resultaban moralmente sospechosas. En una afirmación del escritor Leonardo Ruiz Tirado (2008b) —quien se define como «socialista de nacimiento»— identificamos el talante de estas dinámicas: «Escribir hoy en Venezuela es una de las múltiples formas de asumir la radicalidad del momento histórico» (p. 83).

Quienes se identificaban con la Revolución Bolivariana debían probar su lealtad a todo trance. Este mandato no solo regía sobre los funcionarios del sector cultural (sin importar su posición o jerarquía), también incluía a los artistas que apoyaban el proyecto político comandado por el presidente Chávez. El apoyo era mimético: aunque las obras no mostraran abiertamente la filiación política (lo que las habría convertido en lamentables panfletos), el discurso de los productores no debía desentonar del discurso del «proceso»: negar el pasado, reivindicar la cultura «propia» y descalificar al sector opuesto y «su» cultura<sup>5</sup>. A juicio de la investigadora Gisela Kozak Rovero, se trata de «un ideario que ni siquiera admite la posibilidad de que los sectores opositores del país puedan alguna vez llegar al poder y de que los propios trabajadores culturales, los escritores y artistas sostengan afinidades políticas no revolucionarias» (2006, p. 106).

En este escenario polarizado<sup>6</sup>, la autonomía estética de los escritores de cada bando lucía seriamente comprometida a los ojos del contrario. Por ser el Estado el que tradicionalmente había amparado las instancias de legitimación

<sup>5</sup> Esto genera una paradoja, pues la aspiración de los productores literarios es distinguirse, lograr el reconocimiento de sus pares y el de otras instancias de legitimación. ¿Hasta qué punto resulta satisfactorio (o legítimo) ser reconocido solo por una fracción del campo literario, cuya finalidad es producir literatura representativa de toda una nación?

<sup>6</sup> Como contraste del panorama delineado por Torres (2006) y Kozak Rovero (2006), entre otros, resulta interesante asentar aquí la perspectiva que Ruiz Tirado (2008b) ofrece desde el bando oficialista respecto a los llamados escritores «de oposición» en la Venezuela del siglo XXI: «Los escritores de derecha han ido asumiendo sus irracionales posturas, al precio que todos sabemos: el aislamiento en relación con el país, y el plegamiento a los intereses mezquinos de las elites o a planes y esquemas foráneos que, las más de las veces, no hacen sino saquear su imaginación, exprimir sus talentos e hipotecar y castrar las potencialidades críticas y la tradición contestataria de la intelectualidad venezolana» (p. 84).

(como principal editor de literatura venezolana en Venezuela y como auspiciador de la mayoría de los concursos literarios del país y otros eventos), para los escritores «de oposición» la situación se tornó delicada. Su opción fue autoexcluirse, desconociendo aquellas instituciones que supeditaban el imperativo estético a intereses políticos; o bien, fueron excluidos en nombre de la «radicalidad del momento histórico» que mencionaba Ruiz Tirado.

En ambos casos, quedaron privados del disfrute de beneficios a los que tendrían derecho por ser venezolanos y por sus méritos creativos, viéndose en la obligación de hallar instancias de legitimación y apoyos alternativos (que eventualmente serían proporcionados por el sector privado: casas editoras, fundaciones, entes financieros, etc.). A su manera, los escritores del oficialismo también se enfrentaron a la exclusión y a la autoexclusión, pero siguieron teniendo acceso a las prerrogativas de las instituciones culturales del Estado y a las instancias tradicionales de legitimación, intervenidas por la parcialidad política.

Con todo, nos dice Kozak Rovero (2006), la literatura no era el sector de la cultura más afectado por la severidad de las políticas estatales. Debido a su escaso impacto en las mayorías, la ficción literaria le resultaba menos amenazadora al proyecto político dominante que los medios de comunicación, el periodismo, la Historia y el ensayo de carácter político (p. 112). ¿Acaso se subestimaba el poder de representación (especular, paródica, crítica) de nuestras letras, correlato por excelencia de nuestros intentos frustrados por desarrollar un proyecto de nación consistente y sostenible?

Si alguna vez el campo literario venezolano fue un gueto, en 2010 funcionaba como dos guetos contiguos, tras una redefinición tácita del mapa cultural de Caracas: oficialistas y opositores marcaron territorio, reivindicando ciertos espacios como propios (por ejemplo, las Librerías del Sur, el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) y la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello se asociaban con los primeros, mientras que las librerías comerciales, algunas universidades, auditorios y cafés del Este de la ciudad se vinculaban con los segundos). Curiosamente, la división tuvo un efecto revitalizador en la vida literaria para ambas facciones, propiciando una mayor apertura hacia el público de no productores, con el que los productores literarios compartían su preocupación por el presente y el futuro de la nación<sup>7</sup>. Pese a la fractura social

---

<sup>7</sup> Sandoval (2013b) registra esta súbita reactivación del medio literario durante la década de 2000: «Nuestro modesto medio cultural (muy adormecido al cierre de los noventa) se vio de pronto



proliferaban las librerías y los espacios para el encuentro de escritores y público. El gueto ya no era artístico –como sugiriera María Celina Núñez trece años atrás–, sino político.

Lo que arroja este vistazo preliminar es que la intensificada politización –y la consecuente polarización– tuvo un peso tremendo en la autonomía estética del campo literario, del que resultaba difícil evadirse en el ejercicio de la actividad literaria. Lo que definía y enfrentaba a las facciones en pugna no eran asuntos puramente artísticos, sino un factor heterónimo: el momento político y sus ubicuas repercusiones.

### 3. AGUAS QUE CLAMAN POR UN NUEVO MOLINO

En pleno tránsito hacia el nuevo siglo, el crítico Carlos Sandoval (2000) se preguntaba qué sería de los narradores de la década de 1990, adónde los conducirían sus búsquedas creativas, algunas muy prometedoras, que él mismo se había encargado de caracterizar en trabajos exploratorios. Sonaba optimista, pero a la vez estaba consciente de que era pronto para establecer su trascendencia. A sabiendas de cómo opera el cambio literario (dialéctica de la distinción<sup>8</sup> mediante), no extraña que al cabo de una década algunas de esas firmas hubiesen palidecido o ya no figurasen en la escena literaria nacional, en contraste con otras que, cultivadas desde décadas previas, han sabido mantenerse a flote o en sosegado ascenso, incluso ante el ingreso de nuevos productores al campo literario.

Más allá de la consideración de que perseverar o desistir del proyecto literario es una decisión enteramente personal, estos radicales cambios de elenco parecen consubstanciales al incesante proceso de indagación y replanteamiento de la identidad nacional que subyace a nuestra narrativa. Para el narrador Antonio López Ortega (2006) es como si cada nueva promoción de escritores intentase «matar» –figuradamente, claro está– a su predecesora para fundar

---

saturado por títulos novedosos o reeditados y por una pujante dinámica de presentaciones, foros, congresos, entrevistas (audiovisuales o en prensa), reseñas y concursos, muchos concursos para talentos jóvenes o, descontando la edad, todavía desconocidos» (p. 9).

<sup>8</sup> Llamamos dialéctica de la distinción a los cambios que se producen en el gusto como resultado (síntesis) de las luchas internas en el campo, organizadas en forma de oposiciones (tesis-antítesis) entre agentes dominantes y agentes dominados, entre poseedores y pretendientes, entre antiguos y recién llegados (Bourdieu, 1988, p. 230).

sus propias líneas narrativas, en vez de actualizar, de profundizar, de construir sobre lo ya edificado; más que parricidio, se sugiere una falta de continuidad, de sucesión armónica, manifiesta desde la década de 1970 y responsable del exponencial extrañamiento de nuestros más jóvenes autores respecto a proyectos literarios modélicos –como los de Enrique Bernardo Núñez, Rómulo Gallegos, Guillermo Meneses o José Rafael Pocaterra– de la primera mitad del siglo XX.

Quizás sea que «el país del que se hablaba [en las obras de esos narradores capitales] ya no existe –dicen los jóvenes– y ni siquiera reconocemos las bases para reinventar el nuevo» (López Ortega, 2006, p. 13). Erosionado por las transformaciones sociales, económicas y políticas, el «territorio» que nuestra narrativa cartografiará simbólicamente en 2010 no se corresponde con el de viejos mapas, ni siquiera con los más recientes, trazados por los narradores que surgieron en el decenio previo.

La década de 2000 trajo su propio contingente de cartógrafos literarios, una eclosión de individualidades que no se circunscribían a una generación específica y que fueron despertando el interés de la crítica, el compromiso de las editoriales y el entusiasmo de los lectores. El relevo se benefició de un factor extraliterario inédito: una bonanza editorial, propiciada por los sellos privados y por un público repentinamente ávido de literatura venezolana. El sistema recibiría una inyección de propuestas técnicas y temáticas que lo revitalizaron, y su estructura se reorganizó para hacerle sitio a los nuevos exponentes. Entre los recién llegados y los ya establecidos, la producción literaria local manaba a raudales, como observó Barrera Linares a mediados de década: «En estos momentos de convulsión política y social, no nos alcanza el tiempo ni siquiera para leer toda la narrativa escrita por venezolanos que se ha venido publicando en el país y fuera de él» (2006, párr. 6).

A los gigantes canónicos de finales del siglo XX –Salvador Garmendia, Arturo Uslar Pietri, Adriano González León y José Balza, entre otros que cultivaron la novela– se incorporaron dos voces singulares: Francisco Massiani y Renato Rodríguez, revalorizados (e incluso reivindicados, en el caso de Rodríguez, uno de nuestros más conocidos escritores «periféricos» o «marginados») mediante galardones, estudios, reediciones y homenajes; incluso –nos referimos ahora a Massiani– comenzó a considerárseles «puente» hacia jóvenes escritores del siglo XXI (Barrera Linares, 2006, párrs. 9-13).

Al descender en la jerarquía de los productores literarios, hallamos a diestros narradores que se consolidaron en la entrada del nuevo milenio. Para 2010, Francisco Suniaga, Oscar Marcano, Alberto Barrera Tyszka y Federico Vegas tenían un papel central en nuestra narrativa; junto a ellos destacaban Juan Carlos Méndez Guédez, Israel Centeno, Victoria De Stefano, Ednodio Quintero, Ana Teresa Torres y Antonio López Ortega, así como Gisela Kozak Rovero y Juan Carlos Chirinos. Con menor figuración estaban presentes Norberto José Olivar, Milagros Socorro, Atanasio Alegre e Ítalo Tedesco.

Entre los novelistas emergentes tenemos a Eduardo Sánchez Rugeles, Lucas García<sup>9</sup>, Carmen Vincenti, Judit Gerendas, Gustavo Valle, Fedosy Santaella, Mario Morenza, Héctor Torres, Michaelle Ascencio, Milton Quero Arévalo y Leopoldo Tablante, varios de ellos reconocidos con premios literarios (que, en no pocos casos, fueron su pase de entrada al sistema; a los que ya estaban dentro, incursionar en la novela les reportaría mayor visibilidad. En cuanto a las voces femeninas, antes de aventurarse en la narrativa se habían dado a conocer en la docencia, la investigación y/o la crítica)<sup>10</sup>.

Aunque hay puntos de encuentro, no existe un claro consenso sobre las razones por las que narradores experimentados y novatos trajeron otros temas y tratamientos al campo literario en la década de 2000, en medio de la avasallante politización de todos los ámbitos de la vida nacional. Es evidente que la literatura no permaneció ajena al cierre del ciclo político y social que se produjo en 1998, ni a la inmediata apertura de una nueva etapa. Se involucró desde el plano simbólico, apelando a lo histórico como herencia común de bienes y males, o emplazándose estratégicamente en lo intrahistórico, como reflejo atomizado de las situaciones que afectan al colectivo. En cualquier caso, jamás pretendió erigirse en «respuesta u oráculo» frente a la situación, como dijera el librero Andrés

<sup>9</sup> Lucas García ya había publicado una novela en 1999, titulada *Rocanrol* y ganadora del Premio de Novela Francisco Herrera Luque. Sin embargo, no es sino hasta la aparición de su segundo libro, la colección de relatos *Payback* (2009), cuando adquiere visibilidad.

<sup>10</sup> Pocos nombres, si consideramos el copioso volumen de la producción literaria local que mencionábamos hace algunos párrafos. Lo cierto es que la mayoría de los narradores emergentes venezolanos se inclinan por el cuento, que en 2010 mantiene su hegemonía como género narrativo (a juzgar por la cantidad de publicaciones, antologías, textos críticos o académicos y concursos que le atañen). Resulta llamativo, sin embargo, que en balances de la narrativa de la década del 2000 (como el que presentara el suplemento *Papel Literario* en abril de 2010, a partir del veredicto de un grupo de críticos, periodistas especializados, escritores y libreros) favorezcan mayoritariamente a novelas del período.

Boersner (2010), para quien «la ficción [de la década inaugural del siglo XXI] como respiradero operó muy por encima de la idea de compromiso o de hacer una crónica corriente de los días» (p. 3).

En la renovación de la narrativa local de los años 2000, Gustavo Guerrero (2011) ve una traslación al terreno ficcional del combate que la sociedad civil libra en el plano real contra la «anacrónica epopeya que trata de imponerse desde el poder como único relato colectivo posible» (párr. 3). Otros observadores calificados, como Oscar Rodríguez Ortiz (2010), señalan que la producción narrativa del período retoma el rechazo de lo experimental que privó en la década de 1980, lo cual ha determinado su perspectiva «realista» y su inclinación por un patrón que podríamos denominar «épica del perdedor», en el cual «un sujeto conquista un propósito y el lector sigue el curso de las pruebas a las que es sometido el héroe o protagonista literario, aunque en la mayoría de los casos la conquista sea un fracaso o un desencuentro» (p. 6).

Estas precisiones apuntan hacia la intuición de una fatalidad, de la imposibilidad de escapar del momento en que se vive, que también afecta al escritor en su papel dual de artista y ciudadano. Y si el escritor es incapaz de escindir-se, los lectores y la crítica no se quedan atrás: según Torres (2006) y Silva Beaugard (2011), las lecturas políticas en clave alegórica de textos literarios se generalizaron en la Venezuela del siglo XXI, como si no fuera posible deslindar su contenido de las circunstancias en que se han incubado. Lo irónico era que esa motivación —¿avidez de respuestas frente a la incertidumbre ante el futuro o búsqueda de consuelo, de complicidad, en la polarización?— suscitara en los lectores cierta expectativa ante la aparición de nuevas obras de narradores venezolanos, equiparando el valor de la declaración política implícita en los textos al valor de sus virtudes estéticas:

Para comprender la dinámica del campo literario venezolano de hoy debe tenerse en cuenta que muchos lectores interpretan las obras de ficción como una intervención en el debate político, como una declaración referida a la situación política actual (Silva Beaugard, 2011, párr. 5).

Lo cierto es que lo apremiante de la situación construyó a los narradores venezolanos a redefinir su tradicional negativa al compromiso. Entre los escritores que se identificaban abiertamente con el gobierno, el compromiso podía tornarse vehemente militancia política e ideológica; para los escritores identificados con la oposición se trataba, más bien, de un cambio de actitud respecto a un

prolongado período de repliegue, de apatía, y la búsqueda de posiciones idóneas para la resistencia. Esta dinámica halla elocuente expresión en una paradoja propuesta por el narrador Gabriel Jiménez Emán en su libro de aforismos *El contraescritor* (2007): «Un escritor interviene decididamente en política. Ello quiere decir que está bajando la guardia [...] Un escritor se desentiende totalmente de política: también está bajando la guardia» (p. 11).

En paralelo con los problemas que comportaba el estado de la producción local y el papel social del escritor en 2010, se planteaban dudas sobre la organicidad del cuerpo literario venezolano. Si en efecto existía ese cuerpo, los escritores venezolanos no parecían notarlo, ni percibirse a sí mismos como parte de él, lo que a su vez ocasionaba que la producción literaria nacional fuese difícil de percibir como conjunto fuera de nuestras fronteras<sup>11</sup>. Si el cuerpo literario no existía, ¿era entonces una entelequia de críticos, antólogos y editores, con meros fines de estudio? (Torres, 2006).

Esta cuestión no es nueva en el campo literario local, pero su revisión en la década de 2000 cobró relieve frente a la necesidad de definirse unitaria y enfáticamente ante las amenazas provenientes del campo de poder. Al mismo tiempo, esa incertidumbre sobre la existencia de un cuerpo literario nacional lucía como una transposición al ámbito cultural de la crisis de identidad que sufría el país y que Guerrero (2011) define como «una revisión de la idea de nación», cuya vertiente ideológica extrema es «un proyecto revolucionario que maneja la identidad nacional, a la manera populista, como una estratagema de exclusión política» (párr. 12).

Corpórea o desmembrada, la narrativa venezolana se estudiaba con renovado aprecio durante el período que estamos diseccionando. No solo se le compraba y leía con fruición, como fuente de placer o cultura; también se promovía su difusión e investigación en el ámbito académico. Para Torres (2006), esto era indicio de un cambio significativo respecto a épocas anteriores, en que la narrativa venezolana estuvo relegada en los planes de estudio, y resultaba poco atractiva para profesores y estudiantes, por no decir que lucía poco competitiva frente a la producción de otros países. En esta nueva etapa, los mismos escritores mostraban un vivo interés, llegando a hacer las veces de promotores culturales, en especial, para sus colegas más jóvenes (Silva Beauregard, 2011).

---

<sup>11</sup> «Nos define más, pareciera, la identidad de escritores-islas», explica Torres (2006, p. 918) sobre este particular.

Por último, aunque no menos importante, en 2010 se aprecia el robustecimiento de la profesionalización del escritor (Torres, 2006; Arráiz Lucca, 2009; Sandoval, 2013). El nivel educativo de nuestros narradores (a menudo universitario y, en algunos casos, con estudios de cuarto nivel vinculados al área de Letras), junto a su asidua participación en talleres, foros y eventos, les otorgó mayor conciencia y dominio del oficio, lo cual redundaría en el enriquecimiento de la creación literaria vista como acervo colectivo.

#### 4. PROSPERAR ESCRIBIENDO CON O SIN LA VENIA ESTATAL

Aunque en 2010 parecía una cuestión estacionaria, no cabe duda de que la legitimidad fue un punto crítico de las dinámicas del campo literario durante el primer decenio del siglo XXI. En el primer apartado de este trabajo establecimos las razones por las que una fracción del sistema –políticamente identificada como opositora– dejó de contar con el apoyo y reconocimiento que, durante casi tres décadas, le había proporcionado el aparato institucional del Estado. Ante ese revés, explica Guerrero (2011), los escritores marginados por las políticas culturales del gobierno de Hugo Chávez debieron buscar fuentes y mecanismos alternos de legitimación. En su auxilio saldría el sector cultural privado y un público lector local que –debido a esta misma coyuntura– desarrollaría una insospechada apetencia por la narrativa venezolana, constituyéndose en una instancia de legitimación opuesta a la que representaban las instituciones culturales del Estado en esa hora menguada: «La distancia entre el reconocimiento institucional, que da el aparato del Estado, y el reconocimiento literario, que dan los lectores y la crítica, se ha ido ensanchando, hasta formar un foso para muchos infranqueable» (párr. 20).

Al mismo tiempo, el discurso segregacionista, el sectarismo y la exigencia de incondicionalidad respecto a una parcialidad política a quienes, por definición, se ocupaban de la creación artística, habían socavado la legitimidad del Estado como máxima instancia rectora de lo cultural, aunque siguiera detentando el poder político y económico. Desde esa perspectiva, cada bando parecía legitimar, gestionar y decidir respecto a *su* cultura y no tenía ascendiente moral ni estético sobre la cultura de la facción opuesta, por absurda que suene esta divisoria de aguas. No obstante, Guerrero identifica en la situación un acorde feliz: por fin, el campo literario se emancipaba del campo de poder, superando una prolongada relación de dependencia que era perniciosa para su desarrollo estable.

Ciertamente, el campo literario venezolano procuró suplir los espacios escamoteados por el campo de poder creando sucedáneos propios; así ocurrió con los concursos literarios organizados por entes privados, que tuvieron un repunte considerable en la primera década del siglo XXI (en especial, los premios de novela; tendencia interesante en virtud de la tradicional hegemonía del cuento como género predilecto de nuestros narradores). Vale acotar, sin embargo, que la mayoría de estas iniciativas no lograron subsistir, ni reproducirse<sup>12</sup>. En 2010 solo se mantenían activos, en el sector estatal, el Concurso para Autores Inéditos de Monte Ávila Editores (creado en 1999)<sup>13</sup> y el Premio Nacional de Literatura Stefania Mosca (también de 1999); y como iniciativa privada, el Concurso Anual Transgénico de la Fundación para la Cultura Urbana (2000)<sup>14</sup>, entre los más destacados.

En cuanto al desempeño de la crítica —otra instancia de legitimación fundamental— durante el período que estamos examinando, germinaban inconformidades de lado y lado, al margen de los elogios a su labor. Como partidario de la Revolución Bolivariana, el ensayista Leonardo Ruiz Tirado (2008b) le endilga a la crítica literaria venezolana prácticas de las que el sector opositor ha acusado previamente al oficialismo:

Sólo se reseñan en aquellos diarios los libros, películas, exposiciones artísticas o eventos no sospechosos de chavismo, y cuando éstos son aludidos, es para denostarlos, descalificarlos o asociarlos a la chabacanería, a la ramplonería, y a un odio de clase inventado por la paranoia de un sector “exquisito” hoy desplazado del control de las instituciones culturales (p. 86).

<sup>12</sup> Entre los galardones de novela creados por el sector privado que tuvieron una existencia fugaz entre 1999 y 2010 mencionaremos el Premio Francisco Herrera Luque (Grijalbo, 1999), el Premio Miguel Otero Silva (Planeta, 1999), el Premio Letra Erecta de literatura erótica (Alfa Grupo, 2003), el Premio Bienal de Novela Adriano González León (PEN Club de Venezuela / Econoinvest, 2004) y el Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Uslar Pietri (Fundación Casa Arturo Uslar Pietri, 2010). El sector público también ampliaría su oferta de reconocimientos al instituir el Concurso Nacional de Narrativa Salvador Garmendia (Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2006) y el Concurso de Novela Corta Rufino Blanco Fombona (El Perro y la Rana, 2006), entre otros.

<sup>13</sup> El hecho de que Monte Ávila Editores creara un premio para identificar y reclutar talentos desconocidos (y que lo hiciera al cabo de treinta años de labor, ostensibles en un prestigioso catálogo) refuerza nuestra percepción de que, a finales de la década de 1990, existía una sequía de nuevos autores, o bien, una laguna en los mecanismos de ingreso al campo literario, a los que esta iniciativa pretendía dar respuesta.

<sup>14</sup> A partir de 2011, la Fundación para la Cultura Urbana se convertiría en la Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana y, bajo esta nueva identidad, continuaría organizando el mencionado concurso.

Por su parte, Carlos Sandoval alertaba en 2010 sobre la posibilidad de que la crítica literaria venezolana estuviera acuartelada en el monólogo académico, «constreñida en las universidades», por lo que proponía llevarla de nuevo —y cuánto antes— al ámbito de la discusión pública, donde hallaría la necesaria retroalimentación para su desarrollo. Asimismo, Sandoval denunciaba cierto atraso en el inventario y valoración de los numerosos autores y obras insertos en la bonanza editorial de la década del 2000, al tiempo que invitaba sutilmente a sus colegas a no solapar el rezago de sus observaciones con la falta de tribunas para dar a conocer sus dictámenes (p. 72 y p. 74).

Empero, habría que apuntar que en esta década el campo cultural venezolano disfrutó plenamente de las nuevas maneras de comunicar el hecho literario que la rauda expansión tecnológica había comenzado a hacer realidad desde finales de los noventa. En el ínterin, surgieron medios analógicos y digitales dedicados a la cultura o, específicamente, a la literatura (*El Puente*, *Veintiuno*, *Revista Conciencia Activa 21*, *Qué Leer*, *El Librero*, *El Gusano de Luz*, *Gente de la Cultura*, *Relectura*, *Panfleto Negro*, *Provinci*, *Trama*, *Sexto Sentido*, *PenVenezuela*, *El Cautivo*, entre otras), que se sumaron a los ya existentes (*Papel Literario*, *Verbigracia*, *Imagen*, *Folios*, *Correo Mínimo*, *Kalathos*, *Ficción Breve*, *Letralia*, etc.). Algunos se vieron aquejados por la intermitencia o inconstancia propias de estas iniciativas en nuestro país.

La normalización del uso de Internet y de las herramientas de autoedición democratizaron el acceso y la posibilidad de generar y difundir información, propiciando el surgimiento de *blogs* y la expansión de las redes sociales, como nuevos y más informales ámbitos de crítica literaria. Como bien lo indica Gabriel Payares (2009), estas plataformas han sido un avance sin precedentes, pues permiten la libre y pública expresión de lectores y escritores, de profesionales y aficionados, creando nuevas formas de relación y acortando distancias entre los miembros de la comunidad literaria. No menos valiosas han probado ser sus bondades como medio de promoción de las obras literarias:

ya sea en términos de crítica literaria (portales literarios, boletines electrónicos con recomendaciones y promociones, blogs personales y de reseña), o de promoción social del autor (invitaciones a bautizos, foros y a otros eventos de corte literario, en particular a través de redes sociales y de boletines electrónicos) (p. 92).

Por cierto que este último aspecto —la promoción social del escritor— adquirió especial relieve al acentuarse una tendencia que venía insinuándose desde



finales de la década pasada: la participación activa del escritor en la «construcción de la figura autoral» (Pron, 2011). En el siglo XXI, es el autor quien legitima a la obra (y no al revés). Un autor consciente de (y sin dilemas morales respecto a) los procesos y estrategias del negocio literario, que no rehúsa exponerse en los medios por temor a empañar su prestigio, derrotando así el mito de la incompatibilidad de la literatura con la comunicación de masas (y la rareza que era toparse con un escritor en radio o en televisión), a fin de proyectarse ante un mayor número de potenciales lectores. En el ámbito local, esa tendencia global se combinará con el otorgamiento de espacios a autores y libros en medios masivos para refrescar «la saturación política del momento» (Torres, 2006, p. 913).

##### 5. BONANZA Y MASIFICACIÓN: DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA

Varias operaciones matemáticas se llevaban a cabo simultáneamente en el campo literario de comienzos del siglo XXI: mientras se multiplicaban los bienes culturales, se producía la división del sistema por motivos políticos; se sumaban nuevos autores, pero al mismo tiempo, se les restaban oportunidades en los espacios del bando contrario. Todo esto ocurría en un momento complicado para el mercado editorial venezolano, que Torres (2006) denomina el «pasaje entre el Estado-editor y un mercado sin industria editorial» (p. 920). Existía una modesta industria editorial, constituida por sellos robustos (Planeta, Alfaguara, Norma, Los Libros de El Nacional, Mondadori, Ediciones B y Alfa Grupo); editores independientes (Ernesto Armitano, Oscar Todtmann, bid & co., Otero Ediciones) y el mecenazgo de la empresa privada (Econoinvest, Cantv –antes de su renacionalización–, Fundación Cisneros, Fundación Banco Mercantil, Fundación BBVA Banco Provincial, Fundación Empresas Polar y Fundación Bigott). Fue esa industria la encargada de acoger y mantener en circulación a los narradores venezolanos cuando ya no fue posible contar con el Estado-editor, pero no lo hizo espontáneamente, como maniobra de salvamento, sino instada por una oportunidad que se perfiló en el horizonte.

Mucho se ha dicho sobre el *boom* que revitalizó nuestro campo literario durante la década del 2000; mucho y, a la vez, casi nada, pues aún no contamos con estudios que lo examinen con rigor y profundidad. Ello ha ocasionado que de entrada se le tome por un fenómeno literario, cuando en realidad se trata de una situación excepcional en el comportamiento del mercado editorial venezolano, desencadenada por las transformaciones sociales y políticas que por

entonces acontecían en el campo de poder, las cuales repercutían en todos los órdenes de la vida nacional.

Como antecedente directo, el periodista Rafael Osío Cabrices (2006) refiere que un primer repunte del mercado editorial se produjo en los últimos años del siglo XX; el siguiente, desde comienzos de 2003, habría tenido su origen en la aplicación del control de cambio que, aunado a la falta de una política de exenciones tributarias para el ramo editorial, «dificultó considerablemente la importación de libros e indujo a las empresas locales y a las transnacionales con presencia en Venezuela a editar más aquí» (p. 72).

Sandoval (2013) corrobora estos indicios cuando explica que hacia 2005 se empezó a hablar de un *boom* narrativo en Venezuela, el cual habría empezado dos años antes. Sin desdeñar su dimensión estética, lo define como una bonanza editorial, «un abultamiento de la oferta en el mercado del libro» (p. 9, *infra*), originado en el estremecimiento que sufrió la sociedad venezolana a raíz del ascenso de una nueva clase política en 1998. Esto habría despertado la necesidad de saber «quiénes éramos, de dónde veníamos y por qué estábamos allí», que el mercado editorial supliría con una marejada de libros sobre asuntos políticos, sociales e históricos y que llevaría a que sellos extranjeros se aventuraran a publicar autores venezolanos de ficción, con la expectativa de que este clima de renovado interés también fuera propicio para la literatura local<sup>15</sup>.

Silva Beauregard (2011) acota que, si bien la bonanza editorial incluyó a sellos privados y sellos estatales, en el caso de la novela se limitó a títulos editados por sellos privados; además, se trataba de novelas históricas o susceptibles de ser relacionadas con el momento político. Hablamos de *Falke* (2004), de Federico Vegas; *La otra isla* (2005) y *El pasajero de Truman* (2008), de Francisco Suniaga; y *La enfermedad* (2006), de Alberto Barrera Tyszka. Estos libros gozaron del doble

<sup>15</sup> En 2008, la revista *Producto* publicó un *dossier* sobre la bonanza editorial que no escatimaba en cifras. Entre otras establecía que, desde 2003, la industria editorial había mostrado un crecimiento interanual de entre 20% y 30%, gracias al crecimiento de la economía nacional por el alza en los precios del petróleo, la regulación de precios, el control cambiario y el mejoramiento del poder adquisitivo del venezolano, además de la situación política, que había despertado el apetito de los lectores. Asimismo, se habla de unas 120 editoriales en el país, cerca de 300 librerías y un centenar de distribuidoras. Para 2006, el 82% de los libros editados en Venezuela correspondía a editoriales, el 10% al Estado, 4% a iniciativas religiosas, 3% a universidades y uno por ciento a asociaciones civiles (Cruz, 2008, pp. 35-37). No es descabellado inferir que, para el momento del llamado *boom*, el Estado hubiese perdido terreno como editor, frente al avance de la industria editorial privada. Ello justificaría, hasta cierto punto, el contraataque de su política de masificación editorial.

privilegio de ser populares entre la crítica y hallarse entre los más vendidos en nuestro país en mucho tiempo. Fueron *best sellers* que no incomodaban a la institución literaria, lo cual indica un cambio, el surgimiento de una percepción que en otros tiempos era inconcebible en el campo literario venezolano.

Como reacción a ese maremágnum editorial, el Estado desplegó lo que Ruiz Tirado (2008a) denomina «la resistencia»: una política de masificación cultural, que consistía en publicar un sinnúmero de títulos de heterogénea calidad estética y grandes tirajes, con el objetivo de democratizar el acceso, la circulación y la apropiación simbólica de productos literarios que antaño se circunscribían a élites ilustradas, y de hacer contrapeso ideológico a la expansión de la industria editorial privada (p. 59)<sup>16</sup>. Si suprimimos las motivaciones ulteriores, la política de masificación parece una versión «altruista» de la bonanza editorial que disfrutaba el sector privado.

Punta de lanza de este plan era la Fundación Editorial El Perro y la Rana, adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura. En 2006 surgió con el propósito de publicar ediciones masivas de obras literarias y de otras materias, lo cual hacía velozmente, en tirajes de muy bajo costo y sin pagar derechos de autor. Sus títulos se vendían a precios simbólicos, pues las ganancias no contaban para la persistencia de sus operaciones: la producción estaba subsidiada por el petroestado, una inagotable fuente de fondos con la que si acaso podían competir las transnacionales de la edición.

Según Ruiz Tirado (2008a), esta política de editar y poner en circulación millones de libros baratos tenía como objeto difundir la literatura universal y «el nuevo pensamiento nacional», así como «valorizar y relanzar a miles de autores que las editoriales comerciales —y aun las estatales— mantenían engavetados y congelados a favor de las elites del López de turno» (p. 65). El autor advierte que negar su pertinencia sería un grave síntoma de intolerancia. Lo que para el Estado no entraba en consideración era el probable detrimento que un afán de masificación indiscriminada ocasionaría en la calidad de la cultura.

---

<sup>16</sup> Aunque, como ya dijimos en alguna ocasión, la actividad editorial nunca ha sido un negocio rentable para el Estado venezolano, no es descartable que la política de masificación cultural también implicara el deseo de competir, de eclipsar o de pescar en el extraño momento de esplendor que experimentaba la pequeña industria editorial privada. No en balde, Silva Beaugard (2011) se refiere a la situación como una «guerra de impresos».

En cualquier caso, bonanza y masificación coincidieron con el ingreso al campo literario de un vasto grupo de autores desconocidos; ambos procesos se reforzarían e impulsarían mutuamente, pese a pertenecer a órdenes distintos: el mercado y la creación literaria. Pero, ¿cómo emergieron estas nuevas propuestas literarias? ¿Existía entre los editores, la crítica, los mismos escritores y los lectores, la expectativa de un relevo?

En 1999, el crítico y ensayista Juan Carlos Santaella deploraba en un artículo de prensa la «parroquialidad» de la comunidad literaria venezolana y la concentración de la crítica en un reducido número de autores, cuyo aporte era innegable, pero cuya vigencia y reiteración como modelos insinuaba cierta incapacidad de renovación por parte del sistema:

Mientras tanto, los lectores esperan nuevas firmas, otras alternativas, distintos temas. Una literatura se construye no únicamente de símbolos y emblemas venerados, sino de la pujanza, el coraje y la capacidad de riesgo por parte de aquellos que, de verdad, no integran ese «mínimo común denominador» de las letras de un país. Queda, para otro capítulo, un estudio de la más rancia gerontocracia literaria que aún tiene el poder cultural en Venezuela. Su tiempo está contado (Santaella, 1999, párr. 3).

Sin duda, algo había —o algo faltaba— en el campo literario de 1999 que permitía presagiar la inminencia de un cambio a gran escala. A ello posiblemente se sumó la existencia de un público heterogéneamente nuevo —en edad, en ideas, en aspiraciones— que aguardaba por esos escritores emergentes.

En lo extratextual, Payares (2009) identifica un anhelo de cambio en la década de 2000, que asume estrategias y fines muy distintos según el proponente. Para democratizar el acceso a la lectura y a la publicación, el Estado centralizó todas sus actividades editoriales en la llamada Plataforma del Libro y la Lectura, un coloso editorial que concentraba las operaciones de producción, distribución y venta de los libros de los diversos sellos oficiales. En la ribera opuesta, el sector privado perseguía la creación de un mercado editorial que incentivara al público local a consumir su propia literatura, trayendo réditos y prestigio a los sellos nacionales y extranjeros que aceptaran el desafío de difundirla. Pero, al mismo tiempo, le opuso a duros competidores a la literatura venezolana: «libros de autoayuda y títulos de figuras mediáticas estelares», difíciles de remontar por su naturaleza y sus cifras de ventas (ob. cit., p. 91). Por cierto que estos últimos, los libros firmados por «celebridades locales» y respaldados por sellos importantes, vivirán su apogeo entre 2004 y 2009 gracias a la bonanza editorial que se registró en el período.

En definitiva, si algo podemos precisar acerca de la situación del campo literario en 2010 es la relación contradictoria que sostiene con el campo de poder. Aunque el sistema pareciera haber fijado el rumbo hacia una deseable autonomía al prescindir del Estado como fuente principal de legitimación, el dominio ejercido por la política sobre todos los aspectos de la vida nacional ocasionó que los productores literarios vieran mermada su autonomía estética, incapaces de sustraerse a la polarización, al discurso de la exclusión y al influjo que el tema político ejercía sobre su imaginario, y que incluso mediatiza el acercamiento de sus lectores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arráiz Lucca, R. (2009). *Literatura venezolana del siglo XX*. Caracas: Alfa.
- Barrera Linares, L. (2006, noviembre 8). Buenos y nuevos aires para la narrativa venezolana. *La duda melódica* [blog]. Recuperado de <http://barreralinaires.blogspot.com/2006/11/nuevos-aires-para-la-narrativa.html> [Consulta: 2013, diciembre 5].
- Boersner, A. (2010, abril 24). «La literatura venezolana se mostró muy activa...». En Hernández, D. y Riquelme, V. (Coords.), *Sobre narrativa venezolana actual. Mínimo balance de la narrativa venezolana. 2009-2009* (p. 4). Especial de *Papel Literario*, suplemento de *El Nacional* [periódico en línea]. Disponible por suscripción. [Consulta: Consulta: 2013, diciembre 27].
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 2ª ed. Barcelona, España: Anagrama.
- Cruz, C. (2008, enero). Libros en pleno auge. Revista *Producto*. Edición «Leer es un negocio», 34-37
- Guerrero, G. (2011, mayo 14). Narrativa venezolana contemporánea: problemas, tendencias y transformaciones del campo literario. *Papel Literario*, suplemento de *El Nacional*, 1-2.
- Jiménez Emán, G. (2007). *El contraescritor*. Caracas: El perro y la rana.
- Kozak Rovero, G. (2006). Políticas culturales y hegemonía en la revolución bolivariana: 'ética y estética socialistas'. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, julio-diciembre (28), 101-121.

- Liscano, J. (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. 2ª ed. ampliada. Caracas: Alfadil.
- López Ortega, A. (2006). Notas para un lector desprevenido. En López Ortega, A. (Comp.), *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano* (pp. 11-19). Caracas: Alfaguara.
- Méndez Guédez, J. C. (1999). Veinte años no es nada (notas sobre narrativa venezolana del noventa y el ochenta). *Especulo. Revista de estudios literarios*, (11) [en línea]. Recuperado de [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li\\_venez.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html) [Consulta: 2011, noviembre 26].
- Osío Cabrices, R. (2006). La bomba de papel: el auge editorial en Venezuela. *Debates IESA*, julio-septiembre (3), 72-76.
- Payares, G. (2009). Literatura e Internet: hacia una cartografía de las instancias digitales de promoción del libro en el reciente auge editorial venezolano (2004-2009). *Investigaciones Literarias*, (17), 87-104.
- Pron, P. (2011). Media docena de cosas que nunca hubiese debido decir sobre las relaciones entre literatura y mercado (II). *El Boomerang* [Blog]. Recuperado de <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/11393/patricio-pron/media-docena-de-cosas-que-nunca-hubiese-debido-decir-sobre-las-relaciones-entre-literatura-y-mercado-ii/> [Consulta: 2013, diciembre 30].
- Rivas, L. M. (2011). El país que nos habita: la tragedia de Vargas como metáfora. *ConcienciActiva21. La Venezuela de la escritura doscientos años después*. Número extraordinario 28 y 29, junio 2010 – enero 2011, 131-161.
- Rodríguez Ortiz, O. (2010, abril 24). «En la variedad de opciones que ofrece la narrativa venezolana...». En Hernández, D. y Riquelme, V. (Coords.). *Sobre narrativa venezolana actual. Mínimo balance de la narrativa venezolana. 2009-2009* (p. 6). Especial de *Papel Literario*, suplemento de *El Nacional* [periódico en línea]. Disponible por suscripción [Consulta: Consulta: 2013, diciembre 27].
- Ruiz Tirado, L. (2008). *Palabras de la polis*. Caracas: El perro y la rana.
- Ruiz Tirado, L. (2008a). Cultura y política en un mundo que cambia. En *Palabras de la polis* (pp. 59-99). Caracas: El perro y la rana.
- Ruiz Tirado, L. (2008b). Literatura en revolución. En *Palabras de la polis* (pp. 83-94). Caracas: El perro y la rana.
- Sandoval, C. (2000). *La variedad: el caos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Sandoval, C. (2010). ¿Para qué sirve la crítica? *ConcienciActiva21. La Venezuela de la escritura doscientos años después*. Número extraordinario 28 y 29, junio 2010 – enero 2011, 59-76.

- Sandoval, C. (2013). Hoja de ruta. En Sandoval, C. (Comp.), *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012* (pp. 7-19). Caracas: Alfaguara.
- Santaella, J. C. (1999, junio 13). Mitos y fobias de la literatura venezolana. *Papel Literario*, suplemento de *El Nacional* [Periódico en línea]. Disponible por suscripción. [Consulta: 2014, enero 16].
- Silva Beauregard, P. (2011). Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: el regreso de viejos fantasmas. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 48. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/novimagve.html> [Consulta: 2011, noviembre 26].
- Torres, A. T. (2006). Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI. En Pacheco, C., Barrera Linares, L. y González Stephan, B. (Coords.). *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 911-925). Caracas: Fundación Bigott / Equinoccio / Banesco.
- Valle (1999, octubre 24). Contra el monomegáfono parlante. *Papel Literario*, suplemento de *El Nacional*. [Periódico en línea] Disponible por suscripción. [Consulta: 2014, enero 16].