

Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas

Malena Botto¹

¹Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). e-mail: malena_botto@yahoo.com.ar

Resumen. El trabajo explora las características de algunos proyectos editoriales que se presentan como *emergentes* durante los últimos años. El concepto de emergencia supone aquí una forma novedosa de concebir al libro en tanto objeto, y a su circuito de producción y circulación. Pero, además, parece implicar un *desborde* de la noción de literatura en tanto campo relativamente autónomo. En ese sentido, estos proyectos podrían vincularse con algunas posiciones críticas en torno a la literatura, como la de Josefina Ludmer, quien sostiene esta hipótesis en sus últimos trabajos y postula la noción de “postautonomía”. Al mismo tiempo, posturas como la de Ludmer aparecen *afectadas* –no en sus fundamentos ideológicos, pero sí en su retórica y en sus objetos de reflexión– por las implicancias culturales de las políticas neoliberales en América Latina durante la pasada década. De allí que se estima de interés para el análisis la puesta en relación de esas prácticas editoriales con estos postulados críticos que pueden ofrecer herramientas conceptuales para su caracterización e indagación de sus alcances.

Introducción: algo sobre el estudio de las editoriales

En un interesante trabajo sobre el rol de las pequeñas editoriales en las recientes transformaciones de la cultura literaria argentina, Hernán Vanoli comienza afirmando que el estudio de la industria editorial puede asociarse con las palabras “cenicienta” y “mediasombra”. Tal curiosa asociación se explica en estos términos:

Seguramente oscurecido por el desprecio hacia aquellos que “lucran” con los productos artísticos, el análisis de las prácticas editoriales es cenicienta respecto a los prestigiados estudios literarios, basados en la creencia de que los textos existen por fuera de las materialidades que los sustentan. Su lugar adquiere ribetes de mediasombra incluso en aquellas teorías menos esencialistas como la de Bourdieu [donde] la especificidad del campo editorial es resuelta a través de la figura de la “homología estructural”: su lugar se limitaría a refractar el espacio de posiciones que se conforma en el campo de la producción, estructurado en torno a las tomas de posición de los escritores (Vanoli, 2009:1).

Estas afirmaciones me importan en dos sentidos. En primer lugar, en lo que hace al análisis de las prácticas editoriales: Vanoli parece exagerar, adrede, una tendencia que efectivamente existe en una parte considerable de los estudios literarios (la de no atender a las “materialidades” que sustentan los textos). Sin embargo, no es verdad que la mayoría de los estudios sobre literatura se basen en ese supuesto, ni es cierto que esta tendencia resulte hegemónica en la actualidad. Es cierto que, si por “materialidades” entendemos exclusivamente la producción editorial, los estudios sobre ésta en la Argentina han sido efectivamente muy escasos a lo largo de todo el siglo XX (o, en todo caso, durante su segunda mitad, desde que en los años 50 la crítica literaria se asimila con la crítica académica, universitaria). Este vacío creo es el que señala Vanoli. No obstante, frente a ello cabe señalar también que, durante los últimos años y luego de las notables alteraciones operadas por la globalización económica y cultural en lo que hace a la industria del libro y el rol del editor, el fenómeno editorial es objeto de estudios cada vez más numerosos. En el caso argentino, las transformaciones mencionadas adquieren características particulares de la mano de la política económica neoliberal primero (Botto, 2006) y, después, del escenario de la postdevaluación y el nuevo clima político que acompaña y sucede a la crisis de 2001. Correlativamente, durante la última década, no han cesado de multiplicarse los estudios que atienden a estos procesos, ya sea desde la perspectiva de esa nueva (pseudo)disciplina que se ha dado en llamar “economía de la cultura” –con énfasis en los aspectos cuantitativos del fenómeno- o bien mediante investigaciones de tipo cualitativo que se centran en los significados culturales y privilegian las transformaciones en relación con el campo literario.

La segunda y fundamental cuestión por la que me interesa la cita precedente es por la referencia a un trabajo tan exhaustivo para el caso francés como lo es el de Pierre Bourdieu (1999). Tal como dice Vanoli, allí la conformación del campo editorial aparece más bien como deudora de un campo literario que *a priori* determinaría las posiciones de las editoriales –grandes, pequeñas, comerciales o “de vanguardia”- en el campo de la edición, posiciones éstas que vendrían a ratificar las opciones estéticas o los proyectos culturales asumidos más que nada por los escritores (aunque también por la crítica de un lado, y de

otro por estudios de mercado en relación con la demanda de un “público” cada vez más desdibujado en la sociedad globalizada). Esa relación de homología estructural es la que hoy aparece cuestionada en los estudios cualitativos que se ocupan de las pequeñas editoriales de literatura, al mismo tiempo que la clásica caracterización de un campo literario “relativamente autónomo”, en los términos del mismo Bourdieu (1967; 1995), se ve jaqueada por ciertas posiciones críticas en torno a la literatura reciente, cuyo exponente más significativo puede hallarse en la noción de *postautonomía* propuesta por Josefina Ludmer (2008; 2010). Quizá no resulte ocioso aclarar que los estudios académicos sobre las pequeñas editoriales apelan a esta idea de unas literaturas postautónomas, de un *desborde* de la institución literaria a partir de la contaminación con otras prácticas artísticas y nuevas formas de intervención en el espacio social. Hacia el final de este trabajo me interesa –sin pretender agotar la discusión- plantear algunos interrogantes en torno a esas posiciones.

Transformaciones: mercados globalizados y libros de cartón

Hacia finales del siglo pasado y especialmente durante la década de los '90 la industria editorial argentina sufre notables transformaciones. La política económica neoliberal implementada por el menemismo contribuye a crear el contexto propicio para la enajenación de sellos editoriales de larga trayectoria en el campo cultural nacional; la inyección de capitales extranjeros que buscan intervenir en los mercados globalizados produce la desnacionalización de la industria, que se consolida durante el último tercio de la década, mientras que las nuevas tecnologías y la Ley de Convertibilidad facilitan el acceso a maquinarias e insumos importados, permitiendo a los grandes conglomerados editoriales márgenes de rentabilidad extraordinarios. De este modo, la producción de impresos se quintuplica a lo largo de la década, al tiempo que estos grandes capitales que controlan hasta un 75% de las ventas no favorecen las exportaciones, restringen fuertemente el mercado interno a partir las importaciones –provenientes sobre todo de las casas matrices españolas- y se muestran reacios a la regionalización a partir del contacto con otros mercados latinoamericanos.

Paralelamente, surgen nuevos proyectos entre las llamadas editoriales “independientes”,

una categoría que no sirve para englobar proyectos culturales que suponen emprendimientos bien diversos tanto en sus propósitos como en su infraestructura, en cuanto a los capitales disponibles y las modalidades de contratación y relación con los autores. Con todo, puede hallarse un cierto consenso en la advertencia de que estas editoriales, con distintas estrategias y cuando operan dentro de los circuitos tradicionales de distribución y comercialización, suelen volcarse hacia lo que se denomina “nichos de mercado”: buscan asegurar un pequeño porcentaje de lectores “cautivos” –la reducción de las tiradas es un fenómeno que atañe a toda la industria, incluyendo las grandes empresas-, a partir de la publicación de autores y géneros que no constituyen una inversión segura desde el punto de vista de la rentabilidad. La revitalización de la edición de poesía en nuestro país durante este período es un indicador, entre otros varios, de las estrategias que despliegan este tipo de editoriales.

La crisis del año 2001 que lleva a la salida de la convertibilidad produce, como es lógico, una fuerte caída de la producción en términos cuantitativos. Sin embargo, por otro lado, posibilita para los sellos llamados independientes eso que Sonia Budassi (2008) ha caracterizado como una “primavera efímera”. Esto implica que durante la crisis los grandes capitales proceden con cautela y, mientras rediseñan sus estrategias de modo de no ver afectados sus márgenes de ganancia –por ejemplo a partir, ahora sí, de una progresiva regionalización del mercado- las editoriales más chicas hallan una oportunidad inédita para lograr la visibilización de sus títulos en las grandes librerías o los suplementos culturales de los medios masivos, o para asociarse y lograr nuevas estrategias en lo que hace a la distribución. Si bien en términos estadísticos, el sorprendente incremento acumulado del 86% entre 2002 y 2004 (luego de una caída del 25%) se halla sostenido por los números de las grandes empresas transnacionales, el informe del Centro de Estudios para la Producción (CEP) del año 2005 no deja de notar que fueron las firmas que facturan menos de 500.000 pesos anuales las que registraron, en promedio, un mayor aumento de la producción (de un 47,7%), en tanto las grandes editoriales la incrementaron entre un 23 y un 27%.

Ahora, sin duda lo que resulta más interesante desde el punto de vista cualitativo para el análisis del fenómeno editorial durante la última década, es el surgimiento de una serie de

emprendimientos que se autodenominan ya no “independientes” sino “alternativos”, “artesanales” y, en algún caso, “antimercado”. Experiencias editoriales que aparecen en alguna medida como tributarias de las formaciones culturales que revitalizan la edición independiente de literatura durante los años '90, pero que fundamentalmente parecen surgir al calor de los movimientos sociales y el clima político que genera la crisis del modelo neoliberal. Desde distintos lugares estos nuevos proyectos alteran, cuestionan o invierten – al menos en el plano discursivo- las formas de producción literaria, el rol del editor y la materialidad del libro en tanto objeto cultural. Como dice Daniela Szpilberg postulan “nuevos cánones de producción, difusión, circulación y consumo” (2010:1). Puede afirmarse que la alteración sustantiva en las formas de producción, circulación y consumo, se consolida en Argentina durante esta última década y de la mano de estos proyectos de vanguardia.

El emprendimiento que todas estas pequeñas editoriales alternativas refieren como fundante, que inaugura este período hacia fines de 2002 a partir de la experiencia de Belleza y Felicidad, y que se establece definitivamente durante 2003, es Eloísa Cartonera. Ideado por el escritor/personaje Washington Cucurto –seudónimo de Santiago Vega- junto al artista plástico Javier Barilaro y la artista, galerista y escritora Fernanda Laguna, el proyecto aparece en principio tan simple como original: se trata de hacer libros con cartón. Sin embargo, en el momento de su aparición, esa originalidad implica toda una serie de sentidos sociales y culturales que aparecen allí condensados. La intención declarada de generar un emprendimiento “cultural, social y comunitario sin fines de lucro”, que involucraría la compra de la materia prima a los cartoneros en la vía pública a un precio por kilo muy superior al habitual, y que a la vez generaría una fuente de trabajo para esos mismos cartoneros en el taller donde se fabrican los libros de un modo que se presenta como “artesanal” –pintando a mano con témpera las tapas de cartón- justificaría la leyenda “Asociación de lucha contra la exclusión social” con la que también se define Eloísa y con la que rubrica el interior de algunos de los ejemplares. El uso de los condicionales que estoy haciendo tiene que ver con que esos presupuestos, a poco de estudiarlos en contacto con los protagonistas, evidencian tener bastante de estrategia retórica (publicitaria), no

tanto porque no sean ciertos sino porque cumplen con los propósitos declarados de manera excepcional e incluso, podría decirse, aleatoria. No voy a detenerme sobre estas tensiones que analicé en su momento en otro trabajo (Botto, 2009), baste señalar a título ilustrativo que son muy pocos los cartoneros que efectivamente abastecen al taller de materia prima, dado que el uso al que está destinado el cartón –la confección de las tapas de los libros- requiere que éste sea cuidadosamente preseleccionado (lo que explica también el alto precio comparativo que se paga por él) o que en el año 2008, luego de que el proyecto se hubiese transformado en una cooperativa, sólo una mujer cartonera se contaba entre sus miembros, etc.

Más allá de su alcance en tanto proyecto social, la estrategia de posicionamiento de la editorial y de Cucurto dentro del campo literario involucra algunos significados relevantes: implica una estética de los márgenes y del desecho; lo que es residual –literalmente basura- y que es resignificado por actores sociales marginales para procurarse un medio de subsistencia, se ve transfigurado y convertido potencialmente en objeto estético. Por esta razón esta literatura, más allá del proyecto creador de los autores que intervienen en el catálogo, lleva inscrita en su soporte material una huella que en aquel momento se presenta como un “testimonio del presente”. El objeto libro también se presenta de algún modo “estetizado” desde el punto de vista de la editorial, que presenta su confección en términos artesanales y denomina “taller de arte” al lugar donde son producidos. Pero fundamentalmente, todo lo que rodea al soporte material se ve transfigurado en tanto estos libros no tienen registro ISBN ni sus autores cobran derechos (donde debería aparecer el Copyright se puede leer un agradecimiento al autor que ha cedido su texto al proyecto). Ese absoluto desinterés desde el punto de vista económico –por parte de autores que en algunos casos son jóvenes e inéditos, y en otros casos ocupan posiciones centrales dentro del campo literario- debe explicarse sin dudas en términos de capital simbólico. En efecto, en 2003, a pocos meses de su aparición, el proyecto Eloísa Cartonera fue catalogado como “revelación” por *Página/12*, dada la avalancha de votos obtenida en la encuesta realizada por Radar Libros. El auge y la visibilidad en los medios de comunicación locales se prolongaron durante varios años, y en la actualidad las editoriales cartoneras –cerca de 40

emprendimientos bastante disímiles entre sí, distribuidos mayormente en casi todos los países de América Latina, y unos pocos en países europeos- gozan de gran popularidad en el ámbito de los estudios culturales norteamericanos y en eventos europeos de la talla de la Feria del Libro de Frankfurt.

Otros proyectos nuevos: Clase Turista y Funesiana

Prescindiendo de la discusión que puede suscitarse a partir de la relación entre estrategias de distinción vinculadas a la obtención de un capital simbólico específico y el proyecto comunitario autoproclamado por Eloísa Cartonera, reitero que esta editorial –cuyo catálogo es, además de prolífico, decididamente vanguardista- es señalada por otros pequeños editores como pionera en una serie de proyectos que se proponen trastocar unos u otros de los rasgos que venían a definir a un proyecto editorial o a la figura de un editor, a partir de búsquedas creativas que en todos los casos deberían leerse, igualmente, como estrategias de distinción. Las dos editoriales a las que me referiré a continuación aparecen de la mano de escritores jóvenes, que no han alcanzado la consagración dentro del campo literario. Y es el proyecto editorial, antes que el proyecto estético-literario de cada uno de los escritores, el que ha cobrado en ambos casos una visibilidad creciente.

Frente a la digitalización de la cultura escrita, en ambas editoriales se jerarquiza el proceso de producción en todas sus etapas y se valoriza el libro como objeto, con un carácter artesanal que aparece más enfatizado que en Eloísa Cartonera. A la vez, y sin embargo, ambas difunden sus títulos y eventos vía Internet, y los proyectos tal como están concebidos no podrían sostenerse sin la recurrencia a las nuevas tecnologías digitales. Otra coincidencia es que tanto una como otra cuentan entre los motivos de su surgimiento la necesidad de los autores/editores de publicar sus propias obras. Por lo demás, cada una presenta características diferenciales, estrategias que pueden leerse incluso -y en algunos sentidos- como contrapuestas.

Clase Turista nace en el año 2005 y es un proyecto concebido por el escritor Ivan Moiseeff, que estudió Letras en la UBA, la psicoanalista y escritora Lorena Iglesias y el también escritor y comunicador Esteban Castromán, quienes definen a Clase Turista como “la más

indie de las editoriales” (Friera, 2010). Se presenta como una “editorial experimental” que se propone “estimular el placer y la propiedad de tele-transportación que tiene la lectura, a través de enfoques narrativos originales y resoluciones gráficas no tradicionales”. Su catálogo está compuesto por apenas 8 libros-objeto, que interpelan al lector, en primera instancia, a partir de la interacción que plantea lo novedoso de sus formatos, en cuanto a imagen y texturas: repasadores, sobres-bomba, césped sintético con flores de plástico o piel sintética que emula la de un gorila albino son algunos ejemplos.

En segundo lugar, casi todos los títulos del catálogo son de autoría colectiva, en tanto se trata de antologías de poesías o micro ensayos, y sólo un par de ellos son relatos pertenecientes a un único autor. Además de esta idea del libro como resultante de una labor común –en la dilución de la autoría individual y en la realización artesanal compartida- el catálogo es “cosmopolita” –o globalizado- y refuerza esta idea de “literatura como viaje” que forma parte del discurso de los editores y da nombre al proyecto editorial. Así, el primer título que se publica (registrado en 2006) es *YaaaAliii. Pequeña antología de poesía iraquí contemporánea*, de la que participaron cinco escritores de ese país. El título reproduce el lamento de las mujeres en los funerales y el libro aparece interpelando el discurso de los medios de comunicación en relación con la guerra de Irak, focalizando el componente audiovisual de estos discursos y cuestionando la saturación homogeneizadora producida a partir de la acumulación de imágenes. En palabras de Iván Moiseeff: “la sucesión de imágenes sobre Irak no alcanzaba a transmitir la intensidad de las primeras personas”. El contacto con los autores se produjo a partir de Internet, y el propósito de la antología les fue explicado mediante un intercambio de correos electrónicos.

Algo similar ocurre con *Salvad a Copito*, la antología de poetas africanos oriundos de Guinea Ecuatorial, de Nigeria o del Congo, y que son todos ellos intelectuales “fuera de lugar” –según la expresión de Edward Said- ya que residen en distintos puntos del globo (como Madrid, Montreal o la propia Buenos Aires). Dice la presentación del libro en la página web de la editorial:

Hombres y mujeres aguardan con sus caras apoyadas detrás de las rejas de alambre. Una voz en off en el noticiero explica que los inmigrantes, capturados cuando intentaban

ingresar a Europa, serán deportados. ¿Qué piensan en esa espera? Clase Turista propone viajar por esa pregunta a través de los poemas de cinco autores africanos.

Para no abundar en la descripción del catálogo, señalo finalmente que dos de los títulos son antologías compuestas por textos de los tres editores. Las tiradas de estos libros artesanales alcanzan la cifra sorprendente de 400 ejemplares, que se ofrecen a partir de “preventas” por Internet y se distribuyen en un acotado circuito de librerías porteñas o y de Madrid (no así en el interior de la Argentina). A diferencia de los de Eloísa Cartonera y de Funesiana, estos libros sí tienen registro ISBN y la editorial se encuentra asociada a la CAL (Cámara Argentina del Libro), que nuclea a la mayor parte de las editoriales llamadas independientes que producen con una modalidad más “tradicional”.

Por otro lado, Clase Turista comparte con otros proyectos recientes la fusión del fenómeno literario con otras manifestaciones artísticas; los editores en vinculación con otros escritores, cineastas, músicos o artistas visuales idean distintas performances o intervenciones (algunas en el espacio público) que constituyen los eventos en los que las ediciones son presentadas y difundidas. Están en estrecho contacto con el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), donde hace poco se presentó la reedición del *Manual de supervivencia para los días del Gran Desastre*¹, que contó con la instalación de un “Muro de la Desesperación” en el que los asistentes podían dejar sus intervenciones. Además, desde 2010 la editorial impulsa un proyecto denominado Mental Movies, que consiste en la producción de afiches-relato, bajo la consigna “¿Qué película harías si tuvieras todo el presupuesto de Hollywood?”. Es un emprendimiento multidisciplinario: escritores o guionistas plasman en unos 10.000 caracteres la idea de una película que nunca se filmará, artistas visuales diseñan los afiches de 40 x 60 cm que servirían de publicidad, en tanto que una banda de músicos crea un tema musical que integraría la banda sonora del film apócrifo. Además de en Buenos Aires, ya se realizaron dos ediciones de Mental Movies en la Cineteca Nacional de México (DF), con la participación de artistas

¹Publicado por primera vez en 2008, los autores son los editores a cargo del proyecto (Iván Moiseeff, Lorena Iglesias y Esteban Castromán). El Manual, cuyo texto se acompaña con ilustraciones, combina en una fusión paródica –y por ende crítica– el discurso apocalíptico con las preceptivas de los libros de autoayuda. Según lo expresa Iglesias: “El discurso de la autoayuda nos pareció que era el mejor formato para hacer una novela de terror hoy” (en Frieria, 2010).

mexicanos.

La editorial Funesiana, por su parte, presenta un perfil que podríamos caracterizar como mucho más “localista”, aunque siguiendo la misma lógica de autogestión, edición artesanal y desborde de lo específicamente literario a partir de una apuesta por el acontecimiento y por la instantaneidad del presente, como factores que dotan de sentido y de algún modo “contienen” a la producción de libros. Surgida en 2007 a partir de una idea de Lucas “Funes” Oliveira –de la que en aquel momento participó también el escritor Juan Terranova- la propuesta se centra en la confección de libros que no siempre pueden diferenciarse de los producidos de manera industrial, pero que están cosidos y encuadernados a mano. “La tercera editorial más chica de Latinoamérica”, si le creemos a la página web, cuenta con unos 19 títulos y realiza tiradas de sólo 50 ejemplares, y eventualmente reedita, pero sólo en función de la demanda (esto es, a partir de pedidos vía Internet). La cantidad de 50 ejemplares deriva de un cálculo estricto, según lo expresa Oliveira:

El concepto de imprimir y después vemos qué hacemos, ya no lo manejo más (...) veíamos (cuando empezamos con Terranova) que de quinientos libros que se imprimían, trescientos quedaban en la nada y doscientos estaban dando vueltas. De esos, cincuenta se vendían en la presentación. Los números salieron de ahí. Los únicos que se venden seguro son los cincuenta de la presentación. Y no pago librerías, no pago distribuidor. (Szpilbarg y Echevarría, 2010)

Efectivamente, Oliveira presenta los títulos de su catálogo en sesiones de lectura en bares, con la participación de músicos u otros artistas invitados, y en eventos como la FLIA (Feria del Libro Independiente y Alternativa). Pero quizá lo más relevante dentro de este proyecto editorial lo constituya el hecho de que el editor organiza talleres gratuitos para enseñar a otros escritores a producir libros artesanales y de ese modo propagar la actividad en distintas localidades. De allí la idea de que se sostiene una perspectiva más localista: Lucas Oliveira -o al menos así lo declara en la entrevista citada- no es partidario de publicar en Buenos Aires a un escritor platense inédito, en tanto este escritor tiene la posibilidad de montar su propia editorial para publicar sus obras y las de otros escritores de la zona.

Oliveira ha llegado incluso a dictar su taller en Santiago del Estero, auspiciado por la Secretaría de Cultura que solventó los gastos del traslado.

Se trata de propagar la idea de que hoy por hoy la conjunción de las nuevas tecnologías y el trabajo artesanal permite producir libros a muy bajo costo a todo aquel que tenga intenciones de hacerlo (y, correlativamente, venderlos a un precio accesible). También, se trata de defender una concepción de lo literario a contrapelo del mercado: “La librería es innecesaria y además es corrupta –expresa el editor- la cantidad de ejemplares es innecesaria, la cantidad de libros también”. De la mano de la ruptura con el mercado y el circuito comercial, también aparece la ruptura con la crítica y las instituciones conformadoras del canon literario: “La idea es buscar al lector que lee, no al que le interese figurar en los espacios de legitimación (...) La idea es que la gente quiera comprar un libro por lo que vos escribiste, no porque Beatriz Sarlo dice que está bueno”. Al respecto, un poco más adelante en la misma entrevista, acota: “Es válida también la búsqueda de querer salir en la *Ñ*, que te lea Sarlo o tener un libro reseñado. Todo ese camino es válido, pero yo no lo hago [...] con esos autores yo no trabajo”.

Es curioso, sin embargo, que un mes antes de la realización de esta entrevista –en junio de 2010- había sido el propio proyecto editorial, y Oliveira en tanto que editor responsable, los que aparecieran en la Revista *Ñ* junto a otros proyectos de edición artesanal. Es demasiado breve este espacio para analizar los sentidos en tensión que este tipo de gestos pone en evidencia, así como las implicancias que puede tener el hecho de que en la actualidad un proyecto editorial logre visibilidad antes por sus modos de editar que por el contenido de su catálogo. No obstante, importa dejarlo consignado.

Consideraciones finales: en torno a la cuestión de la autonomía

En los proyectos editoriales someramente presentados, la literatura aparece *desbordada* por su materialidad y su puesta en escena: un “desborde de la escritura por la sociabilidad” (Vanoli, 2009). No obstante presentar particularidades que los diferencian o contraponen (como la importancia de lo local/territorial en Funesiana, en contraste con el

“cosmopolitismo” manifiesto de Clase Turista), ambos coinciden en la intención declarada –y efectivamente conquistada- de dar espacio a nuevos autores. En ambos, además, está presente el “do it yourself” ligado a las subculturas, y vehiculado a partir de la autogestión como principio fundamental para la puesta en marcha del proyecto.

El efecto resultante es democratizador en lo referente al acceso al universo de la producción y la puesta en circulación de la literatura. También, sin dudas, es desestabilizante y contestatario –sobre todo en el caso de Funesiana- en lo que hace a la literatura en tanto institución, y a las instituciones ligadas a ella desde la conformación de un campo relativamente autónomo (Bourdieu, 1995). La edición con estas características aparece definida explícitamente por Lucas Oliveira en términos que pretenden trascender el ámbito cultural para presentarse como gesto político, con un contenido social.

Tal como lo consigné en el primer apartado, estos fenómenos provocan que los estudios que se ocupan de estudiar las pequeñas editoriales se muestren propensos a vincular la emergencia de las nuevas modalidades de edición con la noción de *postautonomía* propuesta por Josefina Ludmer. Daniela Szpilbarg deriva de allí la posibilidad de pensar críticamente el fin de la autonomía literaria, en tanto la literatura “se vuelve presente y performance” y su especificidad se diluye a partir de la relación que se establece entre lo que se edita y las formas de edición adoptadas, que implican tomar el libro como una “totalidad social”: “Lo político estaría en los modos de editar y en los modos en que realidad y ficción se entremezclan” (2010). Las afirmaciones precedentes aparecen tributarias tanto del concepto de *realidad ficción* con que Ludmer caracteriza a las literaturas postautónomas, como de las declaraciones de Oliveira en cuanto a su propio quehacer editorial. Y parecerían ser suficientes para decretar el fin de la literatura como institución y el fin del campo en el sentido de Bourdieu.

Estas ideas, entiendo, deben ser revisadas. Es indudable la “emergencia de una estética” – parafraseando a Reinaldo Laddaga (2006)- que saca a la literatura de su especificidad y pone el énfasis en la contaminación con otras formas artísticas y culturales. Sin embargo, esa emergencia puede y debe asociarse con *estrategias de distinción* (para decirlo otra vez con Bourdieu) por las que estos nuevos proyectos postulan rupturas que apuntan *hacia el*

interior del campo literario. De alguna manera y para decirlo rápido, se trata de la lógica de la vanguardia. Dicha lógica no sería posible si la institución literaria no siguiese funcionando como tal, si no siguiese operando una relación de fuerzas en un campo atravesado por significativas transformaciones, sí, pero sin dudas aún vigente.

Típicamente vanguardista es, por ejemplo, el hecho de que lo innovador aparezca exclusivamente ligado al ámbito de la producción. Dice el citado Vanoli que las pequeñas editoriales emergentes se sustentan en una dinámica que conlleva la formación de “*pequeñas comunidades* de lectura, sustentadas en encuentros cara a cara”, mientras que Szpilbarg sostiene que estos fenómenos sólo pueden producirse a partir de un cambio en el estatuto del lector, muy distinto al que suponían los textos de Rulfo, Borges u Onetti (es decir, diferente del *público masivo* al que apuntaron los emprendimientos innovadores de los años '60). Para Szpilbarg, curiosamente, la diferencia estriba en que aquél era un lector “especializado”, “capaz de responder a presentaciones particularmente densas de lenguaje”. Sin dudas los modos de leer han sufrido transformaciones a partir de la cultura digital, al tiempo que, como ya lo destacó Gabriel Zaid en un estudio pionero (1972), la sobresaturación de la oferta y la segmentación de la demanda que caracterizan a la globalización cultural implican que “lo más difícil de conseguir sigue siendo el lector”. Precisamente por eso, y sin entrar necesariamente en contradicción con la descripción de Szpilbarg, estimo que estas editoriales sólo pueden encontrar al lector ya formado en una cierta tradición (en los circuitos institucionales, “tradicionales”), perteneciente a sectores de la clase media intelectual. No son formadoras de lectores y diseñan sus estrategias prescindiendo de la noción amplia de público (y también, de *lo público* en términos generales). Esa noción aparece aquí reemplazada por la de lo colectivo y lo comunitario, a escala global o local, pero siempre con un sentido restringido: se trata, en palabras del propio Oliveira, de apuntar “al lector que lee”. Estos gestos propios de las vanguardias –que siempre entran en tensión con la posibilidad de democratizar los productos culturales, aun cuando no lo hagan de modo programático- entiendo que deben funcionar como una advertencia para el análisis, tanto en lo que hace a decretar sin más el fin de la literatura como institución, como a la hora de evaluar los alcances rupturistas de estos

emprendimientos en un sentido de política cultural o, más ampliamente, en un sentido político.

Bibliografía

- Botto, Malena. 2006. “1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial”. De Diego, José Luis (dir). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica; pp. 209-249.
- Botto, Malena. 2009. “¿Todo es cartón pintado? El proyecto Editorial Eloísa Cartonera”. Ponencia presentada en la XXVIII edición del Lasa International Congress, Rio de Janeiro, 11 al 14 de Junio.
- Bourdieu, Pierre. 1967. “Campo intelectual y proyecto creador”. Pouillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 1999. “Una revolución conservadora en la edición”. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Budassi, Sonia. 2008. “Los nuevos desafíos de la resistencia editorial”. Diario *Perfil*, edición del 10 de agosto.
- CEP (Centro de Estudios para la Producción). 2005. *La industria del libro en Argentina*. Informe disponible: www.industria.gov.ar/cep
- Frieria, Silvina. 2010. “Para nuestros lectores, la literatura es un viaje”. *Página/12*. Cultura y Espectáculos, 31 de Mayo.
- Laddaga, Reinaldo. 2006. *Estética de la emergencia*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Ludmer, Josefina. 2008. “Literaturas postautónomas 2.0”. Disponible en la web: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm>
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Szpilbarg, Daniela. 2010. “La vuelta al libro: representaciones de editores "artesanales" sobre la industria editorial”. Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*, Nro. 9, Noviembre. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=115&nro=9>

- Szpilbarg, Daniela y Echevarría, Sol. 2010. “La Funesiana. Una editorial memorable”. Entrevista a Lucas “Funes” Oliveira. Revista *No retornable*. Año V, Nro. 6, Noviembre. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v7/dossier/oliveira.html>
- Tiscornia, Sol. 2010. “La poesía del libro artesanal”. Revista *Ñ*. Nro. 349, 5 de Junio, pp. 22-23.
- Vanoli, Hernán. 2009. “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, Nro. 15; pp. 161-185. Disponible en: <http://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245>
- Zaid, Gabriel. 1972. *Los demasiados libros*. México, Ediciones Carlos Lolhé.

Sitios web vinculados a las editoriales

- <http://editorialfunesiana.blogspot.com/>
- <http://www.edclaseturista.com.ar/esp/>
- <http://www.ivanmoiseeff.com.ar/>
- <http://www.eloisacartonera.com.ar/>