



EDITORIALES LITERARIAS EN EL CAMBIO DE SIGLO

Entre el mercado, la autogestión y
el disfrute cultural

Lucía Coppari



Editorial CEA ▶ Colección Tesis



Universidad
Nacional
de Córdoba

Editoriales literarias en el cambio de siglo: entre el mercado, la autogestión y el disfrute cultural

Lucía Coppari



Universidad
Nacional
de Córdoba

Colección Tesis

Editoriales literarias en el cambio de siglo:
entre el mercado, la autogestión y el disfrute cultural

Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea

Lucía Coppari

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Coppari, Lucía

Editoriales literarias en el cambio de siglo: entre el mercado, la autogestión y el disfrute cultural / Lucía Coppari. - 1a ed revisada. - Córdoba :

Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital, PDF - (Tesis)

Archivo Digital: [descarga](#)

ISBN 978-987-1751-90-7

1. Cultura Contemporánea. 2. Industria Editorial. 3. Comunicación.

I. Título.

CDD 338.470705



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5. Argentina

Agradecimientos

En perspectiva, considero que un valioso aprendizaje durante este trayecto de formación fue reconocer los contextos, las relaciones y las decisiones que van configurando los distintos proyectos de edición literaria en Córdoba. Análogamente, en un entramado con muchísimos otros se fue construyendo mi propio trabajo de tesis. Sin dudas, las y los editores tienen una participación destacada: la investigación se hizo con y para ellas y ellos. Durante más de tres años fui lectora de sus producciones, deambulé por sus stands y actividades, los entrevisté, los escuché reflexionar sobre su trabajo. En ese proceso transité innumerables transformaciones personales y profesionales, y por tanto deseo que estas páginas les sean útiles para continuar pensando su actividad.

A Laura Maccioni le agradezco no solo su enorme trabajo en la dirección de la tesis, sino fundamentalmente el empuje y la motivación iniciales para dar curso a la investigación. Agradezco su confianza y acompañamiento sostenido desde 2012, cuando comencé a formar parte del equipo que dirige e integramos con otras colegas. A ellas también va mi agradecimiento, por sus escuchas y sugerencias.

Un reconocimiento particular le debo a la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba, que me otorgó una beca de dos años de duración para llevar adelante la investigación. Sin esta contribución difícilmente hubiera podido dedicar el tiempo y el esfuerzo necesarios para desarrollarla en tiempo y forma.

También agradezco a la comunidad de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, que se destaca por la calidez humana y la atención personalizada del equipo integrado por la directora, la coordinadora y la secretaria, las cuales no suelen encontrarse a menudo en los ámbitos de formación académica. Me gratifica, además, haber

compartido el trayecto con un excelente grupo de compañeros y compañeras de distintas latitudes, con quienes establecimos vínculos académicos y particularmente de camaradería, que se mantienen hasta hoy.

Otro agradecimiento va dirigido a dos equipos de trabajo de la Universidad que acompañaron y realizaron aportes en diferentes etapas del desarrollo de la tesis, a partir de trayectorias y lugares de pensamiento diversos. Uno de ellos es el programa de investigación Transformaciones culturales contemporáneas, dirigido por Vanina Papalini, y el otro es el programa de extensión Centro Editor La Sofía Cartonera, coordinado por Cecilia Pacella.

A Diego y mi familia les agradezco el cariño y la paciencia, que contribuyeron a hacer llevadera la investigación en sus distintos momentos. Allí estuvieron, amorosamente, para ayudarme a sobrepasar algunos obstáculos y celebrar los avances.

Índice

Introducción general	11
Literaturas que se comparten	11
Abordajes sobre el espacio editorial: un estado del arte	13
<i>I. Autogestión y nuevas prácticas editoriales</i>	14
<i>II. Producción literaria y mediación editorial</i>	18
Producir libros y construir comunidad	20
Sobre la estructura del trabajo	24
Capítulo 1. Literatura y producción cultural: definiciones y estrategias de abordaje	27
Introducción	27
La producción cultural desde la mirada social	28
Literatura y sociedad	30
<i>I. La constitución moderna del campo</i>	32
<i>II. De la modernidad literaria a las formas de la producción artística contemporánea</i>	34
En torno a las escrituras y la figura de autor	38
Estrategia metodológica	41
Capítulo 2. Configuración histórico-política del espacio editorial	45
Introducción	45
Emergencia y trayectoria de la edición de libros en el país	46
<i>I. El siglo XIX: proceso de modernización y nuevo público lector</i>	46
<i>II. Profesionalización del sector y democratización del acceso al libro</i>	47
<i>III. El despegue de la industria local</i>	49
<i>IV. El boom de los años 60</i>	51
<i>V. Dictadura y crisis: los años de censura, represión y muerte</i>	53
<i>VI. Los libros de la democracia</i>	54

Neoliberalismo y crisis: la proliferación de la novedad y la autogestión en el espacio editorial	55
Las políticas estatales del libro en el contexto de transnacionalización y polarización	59
<i>I. Apuntes sobre el marco normativo nacional</i>	60
<i>II. El debate por el Instituto Nacional del Libro</i>	62
<i>III. El programa Sur de fomento a la traducción</i>	63
<i>IV. El Plan Nacional de Lectura</i>	65
<i>V. Importaciones sin control</i>	66
La escena editorial en Córdoba	67
<i>I. El boom de la autogestión</i>	70
<i>II. Las políticas del libro en Córdoba</i>	72
Capítulo 3. Modos de producción y mediación editorial	75
Introducción	75
Los catálogos y la “máquina” editorial	76
<i>I. Qué literatura: entre el placer y el “no complacer”</i>	84
Producir la mediación	85
<i>I. Los vínculos entre autor y editor</i>	86
<i>II. La producción material del libro</i>	90
<i>III. Las múltiples facetas del trabajo editorial</i>	97
Capítulo 4. Literaturas para el disfrute, del editor al lector	103
Introducción	103
Espacios y actividades de publicidad de lo literario	103
<i>I. La distribución</i>	104
<i>II. Las ferias y los festivales</i>	108
<i>III. Los encuentros</i>	117
<i>IV. El entorno digital</i>	122
Socializar las literaturas	124
Consideraciones finales	127
Desandar el camino	127
La producción y circulación de literatura entre el mercado, la autogestión y el disfrute cultural	129
Córdoba en la geografía editorial	135
Bibliografía	137
Anexo	147

Introducción general

Literaturas que se comparten

Ya era egresada de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) cuando conocí el programa de extensión Centro Editor La Sofía Cartonera, en 2013. El año anterior había comenzado a funcionar, por iniciativa de la profesora Cecilia Paccella y un grupo de estudiantes y egresados de la Escuela de Letras, inspirados en el trabajo –admirable, por cierto– de Washington Cucurto en Eloísa Cartonera. A partir de la obtención de una beca de extensión universitaria comencé a formar parte del equipo junto a mi compañera Verónica Villada Medina, con quien buscamos promover la vinculación en red entre editoriales cartoneras de varios países de Latinoamérica y su articulación con otros actores culturales de la comunidad, trazando diferentes líneas de intervención¹. En aquel momento, aún sin saberlo, comenzaba a transitar un camino que hoy tiene como (primer) punto de llegada esta tesis.

La experiencia de trabajo en La Sofía Cartonera abrió un horizonte de nuevas lecturas, de autores latinoamericanos en gran medida pero fundamentalmente de parte de la producción literaria local que la editorial reúne en su catálogo². Además, la participación en ferias junto al equipo fue una puerta de entrada al mundo de la edición de libros en Córdoba. Así comencé a explorar estas prácticas de lo literario. A medida que el interés crecía, fui indagando y recopilando material documental –de la prensa gráfica y de investigaciones académicas– que ofreciera pistas sobre los modos de producción, los ámbitos de circulación y las conexiones entre distintos proyectos literarios y editoriales. En paralelo, inicié un recorrido por espacios que resultaron, en aquel momento y desde la mirada

personal, tan novedosos como estimulantes: lugares de encuentro donde la palabra es puesta en escena, se comparte con otros, se vuelve “ruidosa” (Ruffel, 2015). Durante 2014, la editorial Nudista llevó a cabo varias sesiones de Estudio Q³, y estas fueron de las primeras experiencias en las que presencié cómo la literatura puede actualizarse en eventos (Laddaga, 2007) y nutrirse de otras formas expresivas. Desde entonces he sido visitante asidua de encuentros literarios, presentaciones de libros, ferias de publicaciones y festivales —que son muchos y variados— en la ciudad.

Este ejercicio a la vez introspectivo y retrospectivo que introduce el trabajo hace ver su motivación primera: examinar las formas de publicación y socialización de la literatura contemporánea en Córdoba. La investigación parte, entonces, del interés por los procesos de mediación que intervienen en los modos en que dicha literatura se vuelve pública y se inscribe en las dinámicas culturales de nuestro tiempo. En este punto, puedo situar el estudio dentro de un área de indagación específica: casi por definición, es el dispositivo editorial el que se ocupa de la selección, factura y puesta en circulación de los libros que, a través de variados canales, llegan a manos de los lectores. La edición media entre los momentos de producción y recepción de las obras, es considerada como una práctica a la vez simbólica y de mercado (Bourdieu, 1999) que se sitúa en el *continuum* que va del predominio del valor cultural al predominio del valor comercial.

Por lo tanto, la compleja configuración actual de la actividad editorial constituye el punto de entrada para analizar las múltiples formas en que la literatura se produce y circula públicamente. Resulta necesario concentrar la mirada en los procesos de organización del mercado editorial, como también en las emergencias y transformaciones que han venido ocurriendo en los últimos años, en el contexto abierto por la crisis de 2001 en Argentina, la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial (Yúdice, 2002) y el avance de los medios digitales sobre la producción cultural (Vigna, 2014). Actualmente, la diversidad de actores y modos de intervención es considerable: grandes editoriales de capitales trasnacionales que arbitran la producción de literatura de circulación masiva, editoriales locales medianas y pequeñas con diferentes niveles de profesionalización, micro-editoriales de corte artesanal, entre otras.

Así pues, los acercamientos exploratorios al campo y el relevamiento de antecedentes, guiados por los propios intereses de investigación, fue-

ron configurando y delimitando el objeto de esta tesis: el repertorio de prácticas de editoriales literarias, autogestionadas y de formación reciente. Lo novedoso de varios de los emprendimientos que reúnen estas características tiene que ver con las propuestas estéticas, los soportes y formatos de las publicaciones, los posicionamientos en el mercado del libro y las instancias de inscripción de lo literario en los espacios públicos (Ruffel, 2015), a partir de la organización –en algunos casos colectiva– de eventos de lectura, festivales literarios, ferias de publicaciones, entre otros. Dicho fenómeno me ha llevado a repensar los vínculos entre la producción literaria, sus modos de visibilidad/reconocimiento y las dinámicas sociales que los atraviesan, prestando atención a la presencia ahí no solo de los imperativos del mercado sino al entrecruzamiento de lugares de interpelación diversos (Martín-Barbero, 2010).

Abordajes sobre el espacio editorial: un estado del arte

En función de estas primeras decisiones de investigación, la formulación del “estado del arte” brindó un panorama sobre la producción académica alrededor del tema y contribuyó luego a demarcar y especificar el problema. La reconstrucción bibliográfica que presento a continuación reúne algunos enfoques desde los cuales se han estudiado las prácticas editoriales actuales⁴. Se recuperan, en primera instancia, una serie de investigaciones que ofrecen lecturas sobre las editoriales denominadas pequeñas, independientes o autogestionadas, tomando como ejes de análisis las condiciones de producción y las prácticas culturales de estos actores. En líneas generales, abunda material sobre las transformaciones económicas y políticas que desde finales del siglo pasado vienen configurando un espacio editorial concentrado y polarizado, en el que se expresan las directrices del mercado transnacional, las políticas públicas con sus variados alcances y orientaciones, y el compromiso profesional que asumen los distintos proyectos editoriales. Asimismo, se registran investigaciones sobre la producción literaria contemporánea que problematizan la mediación editorial. En otras palabras, estudios que abordan las relaciones entre las escrituras del presente y los modos de producción de las editoriales autogestionadas. Aunque con varios matices, en todos estos estudios he observado dos regularidades: una es la atención alrededor de la construcción de los catálogos, sus soportes y formatos; la otra es el centralismo geográfico en la capital del país.

1. Autogestión y nuevas prácticas editoriales

Las categorías de independencia y autogestión sirven, especialmente desde el tramo final del siglo XX, para referir a proyectos que reúnen características particulares en el contexto de mundialización y concentración económica de las empresas culturales en América Latina. En el espacio editorial estas categorías son parte de la jerga común para nombrar aquellos emprendimientos que, a diferencia de los conglomerados de la gran industria del libro, son medianos o pequeños y con frecuencia realizan apuestas culturales que renuevan la escena de las letras. En términos que exceden la doxa, durante los últimos 20 años la edición independiente ha sido objeto de reflexión académica, y se rastrearon estudios que contribuyen a definirla y describirla de manera exhaustiva.

Las fundadoras y responsables de la editorial rosarina Beatriz Viterbo, Adriana Astutti y Sandra Contreras, sistematizaron las reflexiones de editores independientes en un escenario –el año 2001 en Argentina– que era sin dudas desalentador. El punto de partida del trabajo es el siguiente:

(...) la vertiginosa transformación del mundo editorial en el contexto de la globalización, transformación cuyo signo más notorio no es ya la simple desaparición de los pequeños sellos o la absorción de empresas a nivel nacional sino la adquisición del control de todos los medios de comunicación por parte de los (pocos) grandes conglomerados internacionales (...), viene enfrentando al mundo editorial al interrogante –y al desafío– de si es posible sostener y continuar proyectos por fuera de esta creciente concentración empresarial (2001: 767-768).

Este planteo las conduce a reflexionar sobre la categoría de independencia, asumiendo que las editoriales de este tipo no se rigen por la exigencia de la máxima rentabilidad, como ocurre en los grandes grupos concentrados, sino que priorizan el valor cultural del libro y garantizan la diversidad. Su tarea consistiría en “(...) abrir –o preservar– un espacio para la pluralidad de las manifestaciones culturales que escapan a la estandarización que requiere un imperativo exclusiva o prioritariamente comercial” (2001: 768). No obstante, las autoras relativizan la oposición binaria entre editorial independiente y editorial multinacional, atendiendo a los matices que complejizan esta dicotomía. En este sentido, concentran su atención en los aspectos que hacen a la conformación del catálogo de una editorial, como aquello que define su valor. Es decir, la

apuesta por el impacto cultural de las obras, lo cual tiene estrecha relación con la dimensión creadora del editor. En definitiva, el eje de este tipo de proyectos estaría puesto en generar “intersticios” en la industria cultural: “(...) una suerte de micropolítica cultural, si entendemos por micropolítica la creación de espacios transversales *en el medio* de los espacios que distribuyen e imponen las políticas mayores” (2001: 773).

En un registro similar, Celina Manzoni (2001) pone en valor los aportes y el papel desempeñado por las editoriales independientes a lo largo de la historia cultural del siglo XX. Concretamente, la autora sostiene que contribuyeron, en distintas etapas y de formas diversas, a difundir nuevos escritores y desarrollar nuevos públicos lectores. Para trazar este recorrido, recoge las opiniones de algunos editores referentes de distintas épocas, quienes además reflexionan extensamente sobre la proliferación de grandes conglomerados de capital transnacional y las posibilidades de inserción de las pequeñas editoriales. Los editores consultados coinciden en que el nuevo escenario conlleva una segmentación del mercado, lo cual es visto como oportunidad por algunos. Otros consideran que el control de los circuitos de distribución y difusión por parte de los grupos transnacionales busca eliminar la competencia. En relación con los criterios de selección de títulos y la materialización del catálogo aparece el concepto de “nicho” –que contendría la producción de las editoriales pequeñas o independientes–, y también la tensión existente entre autonomía y rentabilidad.

Para completar este panorama, el estudio de Anna Danieli (2006), de Ediciones Trilce de Uruguay, también analiza las mutaciones de la industria editorial en América Latina desde finales de los años 80, a partir de los procesos de concentración por parte de grupos transnacionales. Según expone Danieli, estos grupos privilegian lo comercial por sobre lo cultural y promueven nuevos criterios de selección: “[la] conducta editorial que exclusivamente busca la rentabilidad empobrece los catálogos y atenta contra la diversidad al impedir que mucha creación y elaboración intelectual llegue a ser editada” (2006: 130). En este escenario, la autora afirma que la edición independiente colabora en el desarrollo de las culturas locales y la bibliodiversidad. En concreto, expone casos de asociaciones de editores en distintos países de América Latina que llevan a cabo acciones para contrarrestar los problemas específicos que se suscitan frente a la ofensiva empresarial.

Entre los estudios más actuales y de mayor densidad conceptual

sobre pequeñas editoriales en Argentina se encuentra el trabajo de Hernán Vanoli (2009, 2010). El autor rastrea las especificidades de la producción de pequeñas editoriales de Buenos Aires que intervienen el espacio de publicaciones de literatura argentina post 2001, y se propone delinear sus modelos de participación cultural. En un primer momento, Vanoli describe los cambios en el paradigma de producción y consumo de literatura ante la digitalización de la palabra, y las políticas que durante los años 90 transformaron la estructura del mercado editorial en Argentina. En este contexto se ubica el crecimiento de las pequeñas editoriales, cuyas prácticas resistentes y dinamizadoras son definidas en términos de “militancia literaria” y de “activismo cultural”. La inversión de creatividad se encuentra en las materialidades de los libros, los usos de la web, las formas de financiamiento y la organización y participación en eventos. Sobre lo último, se subraya “la conformación de comunidades de lectura que tienen un fuerte núcleo copresencial e interactivo” (2009: 182).

En esta línea, Vanoli explora las transformaciones en la cultura literaria, a la que define junto a Ezequiel Saferstein como “una escena de productores, intermediarios y lectores que movilizan afectos, tradiciones, creencias, controversias, e intervienen activamente dentro de lo que podría ser pensado como una esfera pública de lo literario en la Argentina contemporánea” (2011: 70). Haciendo foco en la participación que allí tienen las editoriales independientes dedicadas a la publicación de literatura, los autores ponen de relieve sus posicionamientos estéticos y sus propósitos culturales, la búsqueda de nuevas instancias de circulación y el tipo de público lector: profesionales, docentes, investigadores, divulgadores y lectores especializados, en los márgenes del mercado masivo.

En un estudio también focalizado en el escenario editorial de las últimas dos décadas en la ciudad de Buenos Aires, Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein (2012) contribuyen a problematizar, en términos específicos, la categoría de independencia. Los autores postulan que entre las editoriales así identificadas existe una “marcada heterogeneidad (...) en cuanto a sus modos de funcionamiento, sus representaciones y sus aspiraciones” (2012: 465), y desarrollan seis dimensiones para pensar y desagregar esta categoría: el tamaño y la nacionalidad del capital económico; la propuesta cultural y estética; la organización laboral; la difusión, distribución y comercialización; la relación con el Estado; y la relación con las corporaciones o instancias de agrupamiento. A partir

de allí, esbozan una tipología del espacio editorial considerando, al menos, tres grupos diferenciados:

las editoriales grandes, de capital transnacional; las editoriales medianas o pequeñas, de capital local, con intenciones de profesionalizarse y convertirse en un negocio rentable sin abandonar la importancia del criterio del “gusto” y una actitud de riesgo; y por último un sector de microeditoriales (under), más vinculadas a modos artesanales de fabricar libros y en los cuales el proyecto comercial muchas veces no se encuentra en los planes para el futuro (2012: 476).

En función de estas dimensiones y tipologías, el trabajo de Szpilbarg y Saferstein concluye que la independencia debe pensarse como una estrategia de posicionamiento dentro del campo editorial. Además, al igual que Vanoli, ponen de relieve que las editoriales aparecidas con posterioridad a la crisis de 2001 y en el contexto de transnacionalización tienen características específicas: “(...) son estos actores quienes conforman nuevas redes construyendo una esfera pública de lo literario, de discusión e intercambio muy valiosa para este campo” (2012: 480).

Ezequiel Saferstein (2015), por su parte, se ciñe al abordaje de los procesos de profesionalización en las pequeñas y medianas empresas. La tesis del autor es que la reconfiguración producida a partir de los años 90 modificó sus estructuras y modos de funcionamiento: “La introducción de elementos de racionalización por parte de los grandes grupos es percibida por los actores como una nueva «profesionalización»” (2015: 68). De este modo, los pequeños y medianos sellos “incorporaron estrategias que les permitieron adaptarse a las nuevas reglas del campo y competir” (2015: 68-69), lo que acentuó la tensión entre lo comercial y lo cultural en este tipo de proyectos. El autor describe el modelo de “pequeño editor empresario” que busca intervenir simbólicamente en el campo editorial y literario “sin descuidar el aspecto económico y comercial de su empresa”⁵ (2015: 71). En este marco, postula que la profesionalización no se reduce a la búsqueda de rentabilidad, sino que también supone “una nueva forma de *expertise*, una reconfiguración del «sentido práctico del editor»” (2015: 72).

En el trabajo dirigido por José Luis de Diego, de referencia entre los estudios sobre edición, Malena Botto (2014) vuelve sobre el escenario de concentración y polarización durante los años 90, describiendo con detalle las políticas económicas y el desarrollo de la industria du-

rante aquellos años. También se refiere a la crisis de 2001 y al escenario que se abrió para la emergencia de nuevos proyectos editoriales. En este punto, la autora distingue y describe las políticas editoriales de los grandes grupos, la tradición independiente de los años 90 y 2000, y dedica un apartado a la descripción y el análisis de proyectos artesanales, alternativos o antimercado. En relación a los dos últimos, Botto dice: “Son estas editoriales pequeñas las que llevan o continúan llevando adelante las políticas más activas en lo que hace a la edición y difusión de nuevos autores, intervenciones en el campo literario a partir de eventos y reuniones de distinto tipo” (2014: 226-227). Y agrega: “(...) estos nuevos proyectos alteran, cuestionan o invierten –al menos en el plano discursivo– las formas de la producción literaria, el rol del editor y la materialidad del libro en tanto objeto cultural” (2014: 255).

II. Producción literaria y mediación editorial

Las investigaciones de corte sociohistórico sobre la actividad editorial se complementan con los aportes que ofrecen los estudios que analizan la literatura contemporánea y las condiciones sociales en que se produce y se pone a circular. El trabajo de edición aparece como una de las claves de abordaje de estas producciones recientes.

En “Poesía actual y cualquierización” (2006) de Ana Mazzoni y Damián Selci se expone una tesis novedosa y provocadora que irrumpe en el espacio de la crítica literaria: la novedad de la llamada poesía de los 90 o poesía actual es su soporte, que constituye “la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta a la hora de leer” (2006: 258). Si bien esta afirmación puede considerarse arriesgada por el hecho de subsumir la escritura a la materialidad de su publicación, también es cierto que constituye un aporte para problematizar y pensar críticamente esta dimensión, más allá de su mera descripción. Los autores hablan de una literatura mediada por el diseño, ya que este posibilita la edición en un contexto de difícil acceso a la industria y el mercado editorial. Las características de este diseño serían su fragilidad y su condición de perecedero⁶, en oposición a la idea de conservación que está implícita en la concepción hegemónica del libro en Occidente. Otra de las afirmaciones polémicas que se desprende de la tesis expuesta es que el principio económico que se impone a las publicaciones por el contexto de crisis determina la edición de poesía en detrimento de la

narrativa, por su brevedad. Como consecuencia, Mazzoni y Selci entienden que las condiciones objetivas de producción de la literatura actual habilitan algunas redefiniciones: el concepto de “cualquierización” implica la conversión y el ensanchamiento de la idea de libro y de escritor, por la dinámica que aporta el diseño y las posibilidades de editar las propias obras.

Matías Moscardi se ocupa también de analizar las conexiones entre materialidad y prácticas de escritura a partir del caso de Belleza y Felicidad (ByF) (2013), que publicaba sobre hojas dobladas por la mitad, fotocopiadas, y con portadas dibujadas a mano. Aquí se subvierte el formato tradicional del libro para conseguir instantaneidad, y la materialidad elegida “está en diálogo activo con la literatura a la que sirve de soporte” (2013: 39). Este modo de producción se asocia además a un posicionamiento político frente al mercado editorial. El concepto de “cualquierización” –acuñado por Mazzoni y Selci– es cuestionado por responder a “la misma vieja categoría de «autor», ocupada ahora por un «cualquiera»” (2013: 42), el cual sigue siendo un sujeto que se actualiza por medio de la publicación. En cambio, para Moscardi el problema radica en pensar un orden colectivo, en términos de conectividad. En este sentido, afirma que los textos de ByF conforman un entramado cohesivo que puede leerse como obra, lo cual requiere de una práctica de lectura específica que se construye por fuera de la singularidad del autor. Una de las novedades que introducen estas escrituras es que “en el aprendizaje del trazo interviene el otro, como si ya no fuera viable representar la escritura en términos individuales” (2013: 49). En virtud de todas estas constataciones, para Moscardi la edición no puede pensarse como mera exterioridad, dado que se solapa con la escritura:

(...) la edición, entonces, se transforma en el límite de la literatura, porque funciona como transparencia, el artificio por medio del cual se pone a la escritura en estado de desnudez, produciendo el efecto de mostrarla *tal como es*, al reducir radicalmente las distancias temporales concretas, pero también las intensidades de la mediación entre escribir y publicar (2013: 59).

Y es precisamente el cuestionamiento de los límites lo que está en la base del proyecto que analiza Moscardi: se busca ampliar, ensanchar, tensionar el concepto de literatura, de espacio literario. “Lo que ByF pone en riesgo son, precisamente, las coordenadas de lo «sagrado litera-

rio» (...) para proponer e instaurar, en su lugar, la posibilidad de otro sistema de creencias, de otros valores, que tengan la organización, la organicidad, de otra literatura dentro de la literatura” (2013: 57), explica.

Moscardi aborda además el caso de la editorial Siesta (2015) y la convivencia en su catálogo de estéticas diversas por las diferencias entre las poéticas de los propios editores-autores, Santiago Llach y Mariana Mariasch. Al recuperar las operaciones de la crítica literaria sobre la poesía de los 90, el autor observa cómo se arma prematuramente un “*reparto estético disociado*, que agrupa en dos líneas poéticas ciertos títulos y autores” (2015: 36). Por un lado, el realismo con su carácter referencial, objetivo, antilírico, a veces de tono social y político. Por otro, un neobarroco asociado a lo kitsch, la moda, lo lúdico, lo infantil y lo femenino. Moscardi destaca el gesto de algunos críticos que cuestionan tales dicotomías, y en relación a su objeto declara:

Siesta pone en entredicho tanto el *reparto de la crítica* como la *crítica del reparto* y lo hace desde el lugar compartido del editor y desde el diseño de un catálogo fuertemente heterogéneo. Editar será, luego, *interpretar* la trama del presente, en el sentido de concebir, ordenar o expresar un momento dado de la poesía argentina (2015: 37).

En definitiva, el dispositivo editorial crea un “nuevo contexto” para la producción literaria contemporánea, en relación a lo cual Moscardi concluye: “En Siesta, entonces, el catálogo se construye como un *montaje heterogéneo de voces*. No hay un estado previo de la poesía argentina del cual Siesta sería el *reflejo*” (2015: 42). La figura de la máquina es utilizada como analogía para dar cuenta de los procedimientos que llevan a cabo los responsables del trabajo editorial: cortar, extraer, separar, reagrupar y producir algo nuevo.

Producir libros y construir comunidad

En este mapa de antecedentes de investigación he podido reconocer áreas de vacancia e interés en dos niveles. Por un lado, la necesidad de abordar con profundidad los modos múltiples y diversos en que las nuevas editoriales independientes o autogestionadas ponen a circular y socializan la literatura contemporánea. En concreto, la organización de encuentros que reducen la brecha temporal y espacial entre los momentos de producción y recepción, tejen redes de sociabilidad, y otorgan a

los propios sellos mayor intervención en la formación de comunidades interpretativas (Fish, 1976) y sentidos en torno a lo literario. Por otro lado, la atención está dirigida a lo que ocurre en la ciudad de Córdoba, con intención de examinar la productividad cultural y política de un conjunto de prácticas editoriales locales que, en comparación con los numerosos estudios en torno al gran centro editorial que es Buenos Aires, hasta el momento han dado lugar a escasas investigaciones, con particular énfasis en la historia cultural de las ideas⁷. Por consiguiente, los interrogantes que se abrieron son: ¿Cuáles son y qué características tienen las prácticas de producción y circulación de literatura de editoriales autogestionadas y de formación reciente en la ciudad de Córdoba? ¿De qué maneras intervienen y configuran la cultura literaria contemporánea en relación con las orientaciones dominantes del mercado, el Estado y la institución artística?

Muchas de las editoriales autogestionadas que proliferaron desde fines de los años 90 en la ciudad de Córdoba pueden ser caracterizadas por la impronta literaria de sus catálogos y la promoción de pactos de lectura novedosos en relación con los cánones que dictan, en mayor medida, los imperativos comerciales de la industria del libro. Los actores que integran este espacio ponen en valor los aportes de los diferentes proyectos no solo desde la construcción de los catálogos y la opción por determinadas estéticas sino también desde la definición de formas alternativas de participación en la cultura literaria actual. Algunos emprendimientos trabajan sobre las materialidades de las obras, otros autorizan la reproducción libre, y varios apuestan por el asociativismo entre editores, la organización de encuentros de intercambio alrededor de la literatura, y la apertura de espacios para visibilizar y difundir las publicaciones a partir del diálogo directo con los públicos. Como apuntan o sugieren algunos de los estudios referenciados (Vanoli, 2009; Szpilbarg y Saferstein, 2012; Botto, 2014), se reconoce que estas editoriales, además de poner los libros a circular por librerías, ferias oficiales e incluso plataformas digitales como “tiendas virtuales”, organizan eventos que crean o afirman vínculos entre los autores, las obras, los editores y los lectores. Por la amplitud del fenómeno, opté por realizar un recorte de casos a estudiar que se valió de los siguientes criterios: la formación reciente del proyecto editorial, el trabajo autogestivo, el espacio otorgado a la literatura escrita en Córdoba, la producción de eventos y la participación en redes con otros emprendimientos. En base a estos criterios,

el objeto quedó conformado por cinco editoriales, que presentan variadas propuestas y formas de organización. Ellas son: Pan comido, Caballo negro, Nudista, De la terraza y Borde perdido.

El colectivo de poetas-editores Pan comido se formó en 1998, y desde entonces difunde poesía de autores de la escena cordobesa contemporánea, privilegiando la edición en formatos económicos. La apuesta aquí es por un género que resulta ajeno a las preferencias del gran público, y también por el trabajo colectivo, que los vincula con diversos actores y acontecimientos locales. Desde fines de los 90 y hasta los últimos años de la primera década del 2000, editaron plaquetas y hojas de poesía con la obra de los propios integrantes del colectivo, incluyendo algunas antologías. A partir de 2009, comenzaron a editar libros en el marco de la colección *Música del lugar* que, como se expresa en la contratapa de los ejemplares, “busca tonadas en la experiencia de la poesía presente”. En esta colección se publicaron autores como Alejandro Schmidt, Marcelo Dughetti, Leticia Ressia y Laura García del Castaño.

Caballo negro, surgida en 2009, tiene un catálogo de alrededor de 40 títulos, mayormente de poesía y narrativa, donde conviven autores como Elvio Gandolfo, Daniel Moyano, Martín Cristal, María Teresa Andruetto, Leticia Obeid, Lucas Tejerina, Elena Anníbali, Camila Sosa Villada y Flor López. También se encuentran algunas antologías, y una colección que se abre a públicos variados e incluye una compilación de ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba, una obra de Diego Tatián y las memorias de Paco Jamandreu, entre otros. La colección *En obra* es la más reciente novedad en el catálogo de la editorial, que incursionó en la recopilación de las obras completas de reconocidos escritores. Después de varios años de trayectoria, Caballo negro se presenta como una editorial consolidada tanto en su aspecto estructural como en el posicionamiento del catálogo, que se construye a partir de la necesidad de producir ideas alrededor de la literatura. En relación a esta búsqueda, el sello participa en la organización de varios eventos y festivales literarios.

Nudista apareció en 2010 y hoy cuenta con más de 50 títulos de poesía y narrativa de una gran cantidad de autores como Pablo Natale, Luciano Lamberti, Federico Falco, Cuqui, Margarita García Robayo, Leopoldo Castilla, Carlos Schilling, Eloísa Oliva, Fabio Martínez, Osvaldo Bossi, Natalia Ferreyra, Carlos Surghi y Francisco Bitar. La mayoría de las publicaciones también están disponibles y pueden adquirirse en soporte *e-book* o libro electrónico, por un precio más accesible que

el del libro de papel. Así también, una faceta del trabajo editorial bastante explorada por Nudista es la producción de eventos y proyectos que proponen cruces entre la literatura y otras formas expresivas. Un caso paradigmático es Estudio Q, sobre el que referí al comienzo. La editorial también llevó a cabo un proyecto de emisiones de micros radiales sobre fragmentos de las obras publicadas en su catálogo, que se denominó Un púlsar y se transmitió por FM Apolo.

Ediciones De la terraza se inició en 2012 y ya cumplió seis años publicando libros ilustrados con diferentes materiales y formatos, todos ellos de acceso libre para los públicos por la implementación de licencias Creative Commons, y varios financiados a través de campañas colectivas o *crowdfunding*. Una gran diversidad de escritores e ilustradores como María Zeta, Luis Paredes, Matías Lepka y Jo Rivadulla forman parte del colorido catálogo. Los editores gestionan además un espacio de recomendación de libros de editoriales afines de varios puntos del país que se denomina Traficante de libros. La iniciativa tomó forma a partir del interés por establecer vínculos con los lectores y con sus colegas editores. Para eso, participan en ferias de publicaciones en distintas ciudades y periódicamente ellos mismos organizan encuentros para leer, acercar las novedades e intercambiar apreciaciones y sugerencias con los participantes.

Borde perdido surgió en el año 2013, y está dedicada a la publicación de poesía, narrativa, y también dibujo y ensayo. Uno de los aspectos distintivos del proyecto editorial es la impronta visual del arte de tapa y los interiores. El director del sello, Sebastián Maturano, escoge aquellas escrituras en las que reconoce compromisos de los autores y aspectos de orden formal, lo cual configura “estéticas no complacientes” con los cánones o las modas dominantes. Entre los muchos escritores que componen el catálogo se encuentran Claudia Huergo, Mariela Laudecina, Silvio Mattoni, Javier Martínez Ramacciotti, Ioshua, Facundo Soto, Cristian Hertel, Liria Evangelista, Ricardo Strafacce y Mauro Césari. Asimismo, en Borde perdido se reivindica la tarea de pensar el territorio desde el cual se produce y en el que se ponen a circular las publicaciones, para intervenirlo no solo en relación con lo literario sino también a partir del trabajo autogestivo y la exploración de diversas instancias de encuentro con los libros, que se examinan en los capítulos siguientes.

En síntesis, la investigación que a continuación se desarrolla ha sido conducida por una hipótesis de trabajo que puede formularse de la siguiente manera: las editoriales autogestionadas de formación reciente

participan en la reconfiguración de los actores, las relaciones, los textos, las actividades y los espacios que hacen parte de la cultura literaria contemporánea. Se partió del supuesto de que sus modos de intervención se juegan entre visibilizar escrituras que se diferencian de las que son propias de la escena moderna de las letras y de la estandarización que requieren los imperativos comerciales a nivel global; sostener y posicionar los emprendimientos en el marco de las condiciones organizadas por el Estado y el mercado; y conformar comunidades de intercambio y disfrute alrededor de las literaturas.

El objetivo general de este trabajo es, entonces, reconocer e interpretar de qué maneras las prácticas de editoriales autogestionadas intervienen y configuran la cultura literaria contemporánea en/desde la ciudad de Córdoba, a partir de la proliferación de estos actores desde el último tramo de la década del 90 hasta la actualidad. En términos específicos, se busca:

- Identificar las prácticas de producción y circulación de literatura de editoriales autogestionadas de formación reciente en la ciudad de Córdoba.

- Describir las prácticas de producción y circulación de literatura, a partir de la caracterización de los actores, las relaciones entre ellos, los textos que hacen circular, las actividades que desarrollan y los espacios donde tienen lugar.

- Reconstruir el contexto histórico-político en el que se viene organizando la cultura literaria contemporánea, haciendo foco en la ciudad de Córdoba.

- Establecer relaciones entre las prácticas editoriales consideradas y la cultura literaria contemporánea, tomando en cuenta las particularidades locales.

- Examinar los alcances y las posibilidades de las formas de publicación de lo literario.

Sobre la estructura del trabajo

El trabajo se organiza en cuatro grandes capítulos. En el primero de ellos presento las definiciones teóricas y la estrategia metodológica que contribuyen al abordaje del problema. Se exponen allí los lineamientos conceptuales de la sociología de la cultura –en sus variantes inglesa, francesa y latinoamericana–, los cuales recortan el marco general del estudio

colocando el foco en las condiciones sociales de las prácticas de edición y literarias. Además, se enumeran y describen las etapas del plan de trabajo empírico y el conjunto de técnicas cualitativas que se implementaron para el relevamiento de datos. En el segundo capítulo examino las dimensiones históricas y político-culturales que contextualizan el problema de investigación, a saber: la historia alrededor de la edición de libros en Argentina, las transformaciones sociales y culturales recientes que enmarcan las prácticas editoriales que son objeto de análisis, las políticas estatales en relación a las cuales se organiza el mercado del libro, y las características de la actividad editorial en Córdoba.

El tercer y cuarto capítulos se enfocan en la descripción y el análisis de las editoriales seleccionadas, a partir de la información recolectada durante el trabajo de campo y a la luz de las definiciones teóricas y el marco histórico-político presentados en los capítulos anteriores. Por una parte, el capítulo tres se trama alrededor de las operaciones de selección y puesta en relación de los textos que integran los catálogos, y de diferentes prácticas de mediación editorial: las relaciones con los autores, la producción material de las publicaciones, entre otras particularidades de cada sello. Por otra parte, el cuarto capítulo se enfoca en los circuitos de distribución de los libros y las múltiples actividades de publicidad y socialización de lo literario: los eventos de lectura, los festivales literarios, las ferias de publicaciones y también la difusión a través de las herramientas digitales.

Finalmente, las conclusiones del trabajo vuelven sobre los interrogantes planteados y la formulación de la hipótesis para confirmar que los modos de producción y circulación de literatura de las editoriales no quedan estrictamente subsumidos al valor de cambio del objeto libro y operan también como experiencias de disfrute cultural. En el trabajo de campo se relevaron instancias donde las literaturas se comparten poniendo en suspenso la mediación de la industria cultural, dando lugar a reconfiguraciones en las subjetividades y relaciones fundantes de la modernidad literaria: se descolocan las jerarquías, el lugar de lector/público como consumidor pasivo de obras cerradas, y por tanto también la identidad del autor, el editor y la crítica como dominio especializado.

Para terminar, añado una breve aclaración sobre los usos de dos categorías de relevancia para este trabajo, que son empleadas recurrentemente a lo largo del desarrollo que sigue. Por un lado, la decisión de nombrar las editoriales como *autogestionadas*, *pequeñas* o *independientes*

de manera indistinta, considerando que se trata aquí de adjetivos equivalentes que refieren a las estructuras de trabajo y los posicionamientos que adoptan estos actores en el espacio editorial, el cual más adelante me detengo a caracterizar. Por otro lado, en varios momentos empleo *literaturas* en plural, a partir de la propuesta de Lionel Ruffel (2015), tomando en consideración las múltiples actualizaciones posibles de lo literario y de la publicación.

Notas

1 Las principales líneas de intervención fueron la construcción colaborativa de un archivo de libros cartoneros, la creación de un sitio web para difundir la actividad, y la realización de talleres de armado y lectura de libros cartoneros en espacios de memoria de la ciudad de Córdoba.

2 El catálogo de La Sofía es sumamente prolífico y variado. Algunos autores de Córdoba que lo integran son Luciano Lamberti, Silvio Mattoni, Cuqui, Fabio Martínez, Eloísa Oliva, Pablo Natale, Carlos Schilling, Javier Martínez Ramacciotti, entre otros.

3 En líneas generales, la iniciativa –que es objeto de indagación de este trabajo– se centra en la realización de producciones audiovisuales sobre diálogos con autores que producen desde Córdoba, las cuales se presentan y comparten con los públicos en distintos encuentros.

4 El estado del arte propuesto no agota la producción académica sobre el tema, sino que propone un recorte orientado por el área de interés de este trabajo. También se pueden encontrar estudios que indagan sobre políticas públicas específicas (ej. Mihal, 2011) o el fenómeno de la traducción y su impacto en la edición de libros (ej. Szpilbarg, 2015), por mencionar algunos.

5 En consonancia con el modelo analizado por Ezequiel Saferstein (2015), Bertrand Legendre (2013) observa que, en el contexto francés, muchas editoriales independientes desaparecen por el agotamiento de recursos financieros, pero también por la falta de proyectos o el cansancio de los responsables frente a las dificultades del sector y a la ausencia de resultados estimulantes. Al respecto, afirma: “(...) el tema de la independencia se ve ligado a la profesionalización. Porque el hecho de ser independiente requiere, al mismo tiempo, un conocimiento exhaustivo de la cadena del libro, diversas competencias técnicas, medios financieros y un proyecto intelectual” (2013: 29). En este punto, Legendre considera que el desafío del sector independiente consiste en sostener económica y profesionalmente un proyecto sin caer en la estandarización comercial y, al mismo tiempo, sin encerrarse en la marginalidad.

6 Durante los primeros 2000, por la escasez de recursos, varios autores-editores comenzaron a producir libros pequeños, de cartón, o fotocopias dobladas y brochadas.

7 Los estudios de referencia son aquellos realizados por investigadores del Instituto de Antropología de Córdoba (IDACOR - CONICET/UNC): Gustavo Sorá, Ana Clarisa Agüero, Diego García, Ezequiel Grisendi, entre otros.

Capítulo 1. Literatura y producción cultural: definiciones y estrategias de abordaje

Introducción

A lo largo de este primer capítulo desarrollo los enfoques conceptuales y metodológicos que sirven al abordaje del problema que estoy presentando: caracterizar el trabajo de un grupo de editoriales cordobesas e interpretar su inserción en la cultura literaria contemporánea. Dicho planteo conduce directamente a analizar las múltiples prácticas de lo literario en relación con las condiciones históricas y sociales de producción cultural. Estas constituyen un factor explicativo fundamental, debido a que los modos de mediación editorial que propongo estudiar se asocian al cuestionamiento que atraviesa la concepción moderna del campo literario –produciendo unas rupturas novedosas–, y profundizan tendencias que vienen expresándose desde fines del siglo pasado, relacionadas especialmente con las formas de publicidad de las escrituras y la producción de vínculos alrededor de las literaturas, las cuales permiten avizorar hacia dónde están yendo aquellas rupturas en el contexto de mundialización cultural. Las perspectivas dialogan entre sí en virtud del propio interés y ofrecen “herramientas” para responder las preguntas de investigación en relación con la empiria: el recorrido propuesto pone atención en los casos, los contextos, su historicidad y complejidad.

En líneas generales, los estudios culturales y particularmente la perspectiva materialista cultural de Raymond Williams (1980) contribuyen al abordaje de un repertorio de prácticas culturales manifiestas –de edición y literarias–, haciéndolas converger con los sistemas significantes que constituyen la totalidad social (Williams, 1981). Estos postulados se conectan con los desarrollos de la sociología de la literatura que, como establece Gisèle Sapiro (2016), tiene por objeto de estudio el hecho li-

terario en tanto hecho social, lo cual “implica una doble interrogación: sobre la literatura como fenómeno social, del que participan muchas instituciones e individuos que producen, consumen, juzgan las obras; y sobre la inscripción en los textos literarios de las representaciones de una época y de las cuestiones sociales” (2016: 13).

En concreto, en el presente capítulo se trata de examinar el devenir de las literaturas en su relación activa con los movimientos históricos (Williams, 1980). Por lo tanto, el análisis de la producción literaria en la sociedad contemporánea se fundamenta en el reconocimiento de las continuidades y transformaciones en relación con un momento clave como fue la modernidad estética. En primer lugar, se dedica un apartado al trazado de un breve recorrido histórico que se basa en la tarea genealógica de Raymond Williams (1980), la crítica de Herbert Marcuse (1978) a la versión idealista de la cultura y las artes, y la reconstrucción del proceso de formación y estructuración del campo literario –particularmente en Francia– que realiza Pierre Bourdieu (1995). Dicho recorrido permite, en un segundo momento, recuperar la propuesta de Arjun Appadurai (2001) para leer las derivas actuales de la modernidad en función de las dimensiones culturales de lo global y sus apropiaciones locales, y el diagnóstico de Reinaldo Laddaga (2006) en torno al nuevo paradigma de las artes que estos procesos propician. Dichos enfoques enmarcan los análisis sobre los cambios en la figura de autor, los regímenes de escritura y las prácticas de publicidad de lo literario que formulan, entre otros, Josefina Ludmer (2006) y Lionel Ruffel (2015).

En términos metodológicos, la investigación también se orienta por los lineamientos que ofrecen los estudios culturales y la sociología de la literatura. En particular, la estrategia se basa en el registro en campo de las prácticas que conforman el objeto, a partir del reconocimiento de la perspectiva de los actores involucrados y sus contextos (Grossberg, 2012).

La producción cultural desde la mirada social

El enfoque de Raymond Williams (1980) que orienta la investigación se construye sobre la compleja relación entre el proceso social material y la producción cultural. Para Williams, la comprensión de este vínculo se completa, necesariamente, con la introducción de la noción gramsciana de hegemonía, que se define como el proceso social vivido y organizado prácticamente por significados específicos y dominantes

asociados a las distribuciones de poder. En este sentido, la hegemonía no debe ser vista como simple imposición, sino que debe ser comprendida en sus procesos activos y formativos pero también en sus procesos de transformación, desafiada y alterada por elementos reales y persistentes de la práctica (Williams, 1980).

De esta manera, uno de los aportes centrales de la lectura de Williams es que habilita la comprensión de aquellas experiencias que, al desafiar los límites que impone la hegemonía, pueden calificarse como emergentes y producen desacoples en relación con la organización dominante de la cultura. Para el autor “(...) ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (1980: 166). Por caso, las prácticas editoriales que propongo analizar pueden leerse en términos de activismo o militancia literaria (Vanoli, 2009) porque abren intersticios en el mercado del libro (Astutti y Contreras, 2001) e intervienen creativamente sobre la producción y circulación cultural.

El lenguaje aparece como una categoría fundamental en el marco de esta teoría, en tanto es concebido como actividad práctica constitutiva de lo social, a contracorriente de los desarrollos idealistas que aíslan o individualizan la palabra creativa, pero fundamentalmente de perspectivas formalistas y objetivistas que lo proyectan como un sistema con leyes inmanentes y como reflejo de una realidad social preexistente. A propósito de ello, el rescate que Williams realiza del pensamiento marxista en torno a la literatura tiene que ver con su reconocimiento como forma particular del desarrollo histórico y social del lenguaje, como práctica específica de autoproducción.

El lugar del lenguaje –y las literaturas– en la producción social de sentidos no excluye los procesos de mediación de la cultura escrita. Al respecto, las reflexiones de Roger Chartier (2008) revelan que tanto el orden del discurso que gobierna las escrituras de una época, las decisiones de publicación, las formas materiales de las producciones, las técnicas de reproducción, como las maneras de leer de las comunidades en que tienen lugar las apropiaciones, entre otros, también operan en la inversión de sentidos sobre los textos. En términos generales, el desafío que se impone es el de

(...) comprender cómo las apropiaciones particulares e inventivas de

lectores, oyentes o espectadores dependen, a la vez, de los efectos de sentidos apuntados por los textos, de los usos y significaciones impuestos por las formas de su publicación, y de las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad de interpretación entabla con la cultura escrita (2008: 47).

Precisamente, esta investigación se interesa por un conjunto de prácticas de mediación editorial que, tomando en cuenta los supuestos de partida, amplían/modifican/diversifican la cultura literaria, la cual es configurada por unos rasgos dominantes—fundamentalmente las estrategias desplegadas por la gran industria del libro— y también por elementos residuales y emergentes interrelacionados. La definición que Williams ofrece sobre lo residual refiere a aquello que “ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural” (1980: 161). Lo residual —identificado con la tradición— puede presentarse en relación alternativa o de oposición respecto de la cultura dominante, aunque también como manifestación activa incorporada a ella. Por otra parte, lo emergente refiere a “los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones” (1980: 163) que pueden configurar una nueva fase de la cultura dominante o también definirse en términos de alternativa u oposición.

En el planteo de Williams lo emergente encuentra correspondencia con las denominadas formaciones, las cuales son conceptualizadas como “aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (1980: 156). A la luz de este concepto puede pensarse el fenómeno de multiplicación de pequeñas editoriales durante las dos últimas décadas, tomando en cuenta aquellos emprendimientos cuyas prácticas de producción, circulación y vinculación con los públicos lectores vienen irrumpiendo en el espacio editorial con una orientación distintiva respecto del ordenamiento dominante, tributario de la cultura moderna de las artes y articulado en función de los intereses de la gran industria.

Literatura y sociedad

En el preámbulo de *Las reglas del arte* (1995), Bourdieu sentencia: “El análisis científico de las condiciones sociales de producción y recepción

de la obra de arte, lejos de reducirla o destruirla, intensifica la experiencia literaria” (1995: 13). Si bien en este trabajo no me ocupo del análisis de la recepción, esta potente afirmación permite condensar los fundamentos de la sociología de la cultura en la tradición francesa, basada en la misma idea que hasta aquí se ha venido sosteniendo: que la producción literaria y la experiencia de la literatura no son ajenas a la producción social de sentidos. El interés por la situación de la literatura en la sociedad está en la base de la propuesta de Gisèle Sapiro (2016), quien recupera los lineamientos de Bourdieu y los reintroduce en la historia del pensamiento social sobre este campo de producción cultural. Su trabajo resulta útil para reponer y precisar las condiciones sociales de las prácticas de lo literario.

La autora distingue entre condicionantes externos de tipo ideológico y económico. El control ideológico se opera por medio de las sanciones legales o sociales que recaen sobre las publicaciones –las cuales pueden ser explícitas, bajo la forma de autocensura o doble lenguaje–, así como a través de la regulación de los intercambios económicos y la organización profesional. Estas condiciones contribuyen a definir el rol social del escritor y también del editor, en el marco de la división de las actividades sociales y el trabajo intelectual.

El mercado, fundamentalmente a partir de la industrialización de lo impreso, orienta las producciones literarias hacia las demandas del gran público. Sapiro se sirve de la diferenciación que establece Bourdieu entre el polo de producción regido por la lógica económica de rentabilidad a corto plazo y el polo de producción restringida que decreta la irreductibilidad del valor estético al valor mercantil de la obra. No obstante, la autora reconoce las transformaciones en el mercado del libro a partir de los procesos de concentración y transnacionalización a nivel global, dando cuenta del peso creciente de los condicionantes económicos sobre la producción cultural, y observa que “la implementación de políticas estatales de ayuda a la creación y a la edición apunta a contrabalancear las consecuencias de esta imposición y a proteger a los creadores” (2016: 57).

En dicho contexto, la categoría de autonomía de lo literario se vuelve cada vez más imprecisa, si bien todavía permanece el aura de cierta normatividad interna por parte de las instituciones. Sapiro observa, por un lado, la débil profesionalización del campo literario y, por otro, la multiplicidad de instancias de difusión y consagración (revistas, editoriales, periódicos, grupos literarios, premios, asociaciones, univer-

sidad, etc.). En relación con estas instancias se definen modos de posicionarse y relacionarse en “el universo de fronteras difusas y porosas que conforma el mundo de las letras” (2016: 72). En este punto, para caracterizar el momento actual de las literaturas en la sociedad, es necesario trazar la configuración histórica de la cultura de las artes.

1. La constitución moderna del campo

Como ya se expuso, desde las perspectivas que dan sustento a este estudio las prácticas artísticas no pueden ser concebidas como fenómeno extra-social aislable, sino en el marco de un conjunto de procesos sociales de producción simbólica. Así es como Williams (1980) busca reconocer las situaciones precisas en que ha tenido lugar lo que ha sido aislado como respuesta o intención estética. Siguiendo la genealogía que traza el autor, es en los albores del pensamiento moderno y el iluminismo cuando comienza a cristalizarse una idea de cultura ligada al desarrollo del espíritu humano, al trabajo interno de cultivo de las artes, la religión y la vida personal, la cual fue tomando distancia de los conceptos también modernos de sociedad y civilización, asociados a instituciones y prácticas agregadas. La crítica que introduce el marxismo da cuenta de que el olvido de las condiciones materiales –históricas y sociales– de la producción artística y su valor es deudor de esta concepción idealista y universal de cultura. La contribución de la Escuela de Frankfurt resulta decisiva, y en particular se destaca aquí la perspectiva que aporta Herbert Marcuse:

El concepto de cultura, que constituye un elemento fundamental de la praxis y de la concepción del mundo burguesas, se basa en sostener valores universalmente válidos y obligatorios que “desde arriba” debieran penetrar e iluminar el ámbito de lo necesario, del orden material de la vida (1978: 7).

Con el término “cultura afirmativa”, Marcuse nombra el proceso de separación del mundo anímico-espiritual de la civilización, propio de las sociedades burguesas. Dicha abstracción desconoce la materialidad de la existencia social, las condiciones de producción y las relaciones antagónicas y desiguales que las fundamentan. En definitiva, la cultura burguesa proclama “un reino de unidad y de libertad aparentes” cuya característica fundamental es

(...) la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo (1978: 13).

En el marco de esta concepción burguesa de cultura, Reinaldo Laddaga (2006) define la modernidad en las artes colocando como principio regulador la idea de obra, creada a partir de la práctica aislada por parte del artista. Ello supone

(...) la puesta a distancia de un fragmento de materia o de lenguaje que, en virtud de la interrupción de sus vínculos inmediatos con el espacio en el que viene a aparecer, se expone como el portador de otras potencias, como el vehículo del sentido de un todo o el interpretador universal, como un sitio de combinaciones y metamorfosis a través de las cuales se dibuja un cierto orden del mundo (2006: 31).

Sobre este suelo teórico y de modo general se puede afirmar, junto con Bourdieu (1995), que la modernidad consolida el proceso de autonomización del campo artístico. Para el caso francés el autor da cuenta de un conjunto de cambios—afirmación de la economía burguesa, desarrollo de la prensa, expansión del mercado de bienes culturales y flujo de nuevos escritores— que correlativamente impactan en las relaciones de los artistas modernos con las instituciones y el Estado. A partir de entonces, el campo literario se organiza en dos grandes polos: el de la producción pura destinada a un mercado restringido, con mayor autonomía respecto del campo de poder; y el de la producción orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público, con menor autonomía pero mayor capital económico. Sobre la instauración de aquel “mundo aparte”, Bourdieu señala:

La construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social (y de las representaciones literarias y artísticas de ese mundo), es decir a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético que sitúe el principio de la «creación» en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma con tanta plenitud como en la capacidad de constituir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno (1995: 201).

En este marco, la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas es lo que hace la historia del campo y define la temporalidad de los gustos: “*Hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo” (1995: 237). Las donaciones de sentido y valor a una obra se originan en esta disputa que estructura el campo de producción, a la vez que lo constituyen. Bourdieu explicita:

Las oposiciones que estructuran la percepción estética no vienen dadas *a priori*, sino que, históricamente producidas y reproducidas, son indisolubles de las condiciones históricas de su establecimiento; de igual modo, la disposición estética que constituye como obra de arte los objetos socialmente designados a su aplicación, asignando al mismo tiempo su ámbito a la comprensión estética, con sus categorías, sus conceptos, sus taxonomías, es un producto de toda la historia del campo que debe ser reproducido, en cada consumidor potencial de la obra de arte, a través de un aprendizaje específico (1995: 437).

Para cerrar esta aproximación histórica sobre los principios de estructuración y autonomización del campo, Lionel Ruffel (2015) recupera el vínculo que Jürgen Habermas establece entre las premisas de constitución de una esfera pública política y los espacios de debate intelectual y literario —salones y cafés—, con el fin de mostrar que, en su versión moderna, tanto el público-pueblo de la democracia como el nuevo público masivo de la literatura se tornan unidades abstractas, idealizadas, que excluyen las prácticas *in praesentia* y se basan en una igualdad de principio que ignora las diferencias sociales reales. Al trazar este paralelismo, Ruffel concluye que “la idea de literatura que se impuso durante la modernidad está estrechamente vinculada al silencio” (2015: 4).

II. De la modernidad literaria a las formas de la producción artística contemporánea

Desde finales del siglo pasado, venimos asistiendo a diferentes acontecimientos y procesos históricos que alteran la configuración de la sociedad moderna, y por lo tanto sus modalidades de producción y consumo cultural. De acuerdo a las definiciones de Arjun Appadurai (2001), los

cambios se fundamentan en el proceso de mundialización cultural, que tiene a los medios de comunicación electrónicos y a los movimientos migratorios como protagonistas. El esfuerzo del autor está dirigido a exponer de qué maneras impactan en el “trabajo de la imaginación” sobre las subjetividades y las prácticas sociales cotidianas en cada contexto. Dirigiendo el foco al campo de la comunicación masiva, afirma:

Los medios de comunicación electrónicos (...) ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo. (...) tienden a cuestionar, subvertir o transformar las formas expresivas vigentes dominantes en cada contexto particular (2001: 6-7).

La tesis fuerte del autor es que la retórica de la modernidad está siendo reelaborada y cuestionada por las narrativas y modalidades de expresión vinculadas a la televisión, el cine y la música. Estas transformaciones deben ser leídas como procesos globales que ya no dependen exclusivamente de políticas nacionales e internacionales de gran escala: las culturas se solapan, confluyen, contrastan y se nutren unas a otras, en virtud de sus intercambios, de aquello que comparten y/o disputan, de las relaciones de dominación. En dicho contexto, las formas culturales se configuran de maneras fracturadas, irregulares y yuxtapuestas, todo lo cual conduce a la pregunta sobre su complejidad inherente, y sus dinámicas particulares.

En este (des)orden, para Josefina Ludmer (2006) el proceso de autonomización del arte y las esferas de pensamiento inaugurado por la modernidad, y específicamente de lo literario con sus instituciones, lógica interna y leyes inmanentes, se encuentra en proceso de cierre. Los límites de las formas expresivas se desdibujan, y estas quedan contenidas y fusionadas en la “realidadficción” construida a partir de la mediatización de la imaginación pública. En virtud de este diagnóstico, Ludmer caracteriza las escrituras del presente y las define como postautónomas: son escrituras que ya no se ajustan a las categorías de la literatura y atraviesan sus fronteras.

Estas escrituras salen de la literatura y entran a “la realidad” y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.]. Y toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico,

la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo) (2006: 2).

En correspondencia con el planteo de Appadurai, la realidadficción en las literaturas postautónomas del presente es un tejido de palabras e imágenes producido y construido en gran medida por los medios y las nuevas tecnologías. No hay índice de realidad o de ficción, sino que tales escrituras son parte de “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y «real»” (Ludmer, 2006: 5).

El agotamiento del paradigma moderno en el ámbito de las artes también ocupa a Laddaga (2006), quien observa que las prácticas artísticas abandonan la mayor parte de los gestos, las formas y las operaciones heredadas de la modernidad estética, y que el presente de las artes es definido por

(...) la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias (2006: 21-22).

La figura individual del artista en tanto especialista se debilita ante un número creciente de sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, cuyo despliegue favorece la exploración colectiva de mundos comunes. Laddaga (2007) trabaja específicamente el problema de las literaturas actuales y observa que la tendencia es menos a construir objetos concluidos que perspectivas, marcos o dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo. Para Laddaga las literaturas contemporáneas aspiran a la condición de la improvisación, lo instantáneo y lo mutante, lo cual configura un modo de producir que se aleja del universo moderno y del lector que el mismo prevé. Una afirmación interesa aquí especialmente: que la escritura, su composición y diseño, se realiza en vistas a su actualización en eventos. Esto se traduce en la “preocupación por construir activamente las condiciones bajo las cuales un texto se vincula con el campo en que se encuentra” (2007: 169-170). De esta manera, Laddaga decreta la obsolescencia de la cultura moderna de las

letras, por la emergencia de unas literaturas que “conversan” y se encuentran atravesadas por una multiplicidad de discursos e imágenes. En sintonía con tales planteos, Alicia Entel propone una síntesis elocuente:

Si la Modernidad había consagrado el tándem razón-individuo-propiedad privada-originalidad artística individual, los Tiempos Contemporáneos, después del desacelere posmoderno, proponen otro modo de ser de la creatividad: con mucha conciencia de que crear es casi siempre sobre algo, con otros, y hasta puede articularse con formas de expresión social rebelde en el espacio público. Las prácticas creativas han logrado que sectores excluidos puedan hacer escuchar su voz. Entendemos por tales aquellas que se salen de lo esperado, del orden establecido, o del género y estilo previsto para cada situación social (2013: 11).

De todo lo dicho se puede concluir sucintamente que, en la actualidad, las prácticas artísticas –y literarias– se diversifican, se desjerarquizan y propician formas de colaboración. De hecho, entre las editoriales que analizo se registran una multiplicidad de prácticas que se proponen estimular y visibilizar el trabajo autogestivo alrededor de las literaturas contemporáneas y derivan en la formación de redes, en los márgenes de la gran industria del libro y el corporativismo tradicional: se trabaja colaborativamente en la distribución de publicaciones, la difusión de las actividades de las editoriales, la organización conjunta de ferias y festivales, y la participación colectiva en estos espacios. A propósito de las transformaciones que se observan en estas prácticas de publicidad de lo literario, dice Lionel Ruffel:

[la] multiplicidad de espacios públicos es un rasgo característico del momento contemporáneo de la literatura, tal como la esfera pública de la Literatura era un rasgo característico de su representación moderna. Si bien esos espacios públicos siempre han existido, aunque silenciados, nunca han sido tan numerosos y visibles. No solo se han multiplicado, sino que se han diversificado enormemente, hasta el punto de que la literatura es hoy en día, en su mayor parte, una arena conflictiva compuesta, por un lado, por una esfera pública hegemónica fundada en lo impreso y, por otro lado, por una multiplicidad de espacios públicos contra-hegemónicos vinculados a una “literatura ruidosa” (una literatura expuesta, actuada, *in situ*, en soportes variados), con numerosas conexiones entre ellos (2015: 5).

La cita ilustra la existencia de “contra-públicos subalternos” –en términos de Nancy Fraser– que se oponen a la esfera pública idealizada y desarrollan “literaturas ruidosas” a través de performances, lecturas y exposiciones que dejan de reproducir las formas dominantes de la modernidad. Ruffel concibe una idea plural de publicación a partir de la multiplicidad de espacios públicos en que se inscriben las literaturas del presente.

Así pues, lo que caracteriza a nuestra época es el fin de la representación única de la literatura en su relación con la cosa impresa y con una esfera pública idealizada. Una nueva representación surge: la de una arena literaria en mayor o menor grado conflictiva, en la que la esfera pública dialoga con una multiplicidad de espacios públicos, donde se desarrollan las literaturas ruidosas. La “Literatura” ya no es más que una de las actualizaciones posibles de lo literario y de la publicación (2015: 7).

En consonancia con Ludmer, para Ruffel lo literario no se piensa ya como excepcionalidad sino que se entrelaza en el flujo de la discursividad social contemporánea. En el mismo sentido, la idea de publicación deja de corresponderse unívocamente con el objeto-libro y, en cambio, cobra sentido como acción de hacer público. En este proceso de resignificación, se pluraliza y adquiere una nueva dimensión política, que se fundamenta en la conformación de comunidades que apuestan por el vínculo social, de carácter co-presencial.

En torno a las escrituras y la figura de autor

La pregunta por las condiciones sociales e históricas de las prácticas de lo literario equivale a la pregunta por las relaciones entre los productores, las escrituras y sus contextos. La figura de autor, en particular, ha sido objeto de reflexiones a lo largo de la historia y, por tanto, de concepciones diversas sobre su actividad. Raymond Williams (1980) propone analizar al autor desde una perspectiva social, que implica establecer límites al aislamiento y a la autonomía. Desde este enfoque, toda individualidad se inscribe en condiciones sociales que le son inherentes: “(...) el reconocimiento de todos los niveles de sociabilidad –desde las formas externas de la economía política de la literatura, a través de las formas heredadas de los géneros, notaciones y convenciones, hasta las formas

constitutivas de la producción social de la conciencia— es inevitable” (1980: 255). De esta manera, Williams muestra que un proyecto individual se inscribe en un complejo de relaciones activas con otros proyectos contemporáneos y en desarrollo. Porque desde este enfoque social e histórico, el autor es una individualidad socialmente constituida.

En clave similar, Pierre Bourdieu (1995) concibe al autor a partir de su vehemente crítica a la idea del “intelectual total” que se encarna en los desarrollos de Jean Paul Sartre:

La representación carismática del escritor como “creador” induce a poner entre paréntesis todo lo que está inscrito en la posición del autor en el seno del campo de producción y en la trayectoria social que le ha llevado a ella: por una parte la génesis y la estructura del espacio social absolutamente específica en el que el “creador” se inserta, y se constituye como tal, y donde su propio “proyecto creado” se ha formado; por la otra la génesis de las disposiciones a la vez genéricas y específicas, comunes y singulares, que ha introducido en esa posición (1995: 286).

La teoría desarrollada por Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) reconoce, a partir de esta crítica, tres niveles de análisis de las obras culturales. En el nivel más general, el análisis de la posición del campo literario en el marco del campo de poder, y de su evolución temporal. En segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario, las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan individuos o grupos en competencia por la legitimidad. Por último y más específico, el análisis de los habitus, es decir “los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario, encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse” (1995: 318). Más allá de las anacronías que se encuentran hoy en el planteo —relacionadas con los límites difusos de los campos, los cruces y los préstamos que cuestionan y debilitan “las reglas del arte” como las define Bourdieu—, y fundamentalmente de las particularidades del campo literario francés como objeto de estudio, su contribución actual radica en mostrar que el valor de la obra de arte no depende exclusivamente del artista, sino del campo de producción que promueve la creencia en el poder creador del artista a partir de los conflictos por la legitimidad de los productores y los productos. Y que, aun así, las relaciones entre las posiciones en el campo de producción y las tomas de posición en el espacio de las obras no están determinadas me-

cánicamente: “Todo acto de producción depende en parte del estado de las producciones posibles que se abre concretamente a la percepción bajo la forma de alternativas prácticas” (1995: 349).

La afirmación de este espacio de los posibles y su carácter histórico también está presente en Roland Barthes: “La historia se presenta entonces frente al escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje –lo obliga a significar la literatura según posibles de los que no es dueño” (2011: 12). Por lo tanto, cada momento histórico marca límites a las escrituras, pero las elecciones no dejan de constituir un compromiso y también una libertad de los escritores. A esto hay que agregar que Barthes registra la invención moderna de la “persona” del autor, pero decreta su muerte en la escritura, porque concibe a esta última en términos de multiplicidad:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (1968: 3).

Con esta operación, Barthes cuestiona la imposición de un significado último a las escrituras –tarea propia de la crítica– y reivindica el papel del lector, quien “recoge” la multiplicidad: “(...) el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (1968: 4).

Michel Foucault (1984), por su parte, coincide con Barthes en asociar la noción de autor al proceso histórico de afirmación del individuo. Así también, reconoce como Barthes que, en el juego de la escritura, el sujeto escritor desaparece, representa el papel de muerto. Sin embargo, Foucault va más allá al proponerse localizar “las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (1984: 58), a partir del papel que ejerce el nombre del autor –no el individuo real– con relación al discurso: caracterizar y clasificar los textos, agruparlos y distinguirlos por su estatuto de la palabra cotidiana. Al respecto, dice Foucault: “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (1984: 61).

Los textos portadores de la función autor son objetos de apropiación

ción: desde la instauración del régimen de propiedad para los textos, estos se convirtieron en bienes o productos sobre los cuales se establecen reglas de reproducción y circulación. Estos textos son, por lo tanto, susceptibles de ser atribuidos en un contexto sociohistórico determinado, ya que no todos los discursos gozan de la función autor de manera universal y permanente. Por estas razones, la función es resultado de operaciones específicas y complejas, y no remite al individuo real sino a diferentes posiciones-sujetos en simultáneo. Nuevamente se hace declinar al sujeto como fundamento originario del sentido, para analizar en cambio la función que ejerce, las formas variables en que puede aparecer en los discursos.

Los recorridos teóricos alrededor de la figura del autor y de las escrituras proponen, de distintos modos, un movimiento que reubica el sentido en los contextos, y ya no los ciñe estrictamente a los textos. La autoridad proclamada de lo escrito en la definición del sentido se ve relativizada al tomar en consideración las formas que le confieren su existencia y las mutaciones en las maneras de leer (Chartier, 2008). Dicha operación, que da cuenta de las reformulaciones históricas en las teorías de lectura y recepción, es analizada por Stanley Fish (1976) a partir de la categoría de comunidad interpretativa. Desde este enfoque, tanto productores como lectores integran comunidades en las que sus miembros comparten estrategias interpretativas, a partir de las cuales se escriben y se leen los textos. En otras palabras, se produce el sentido de aquello que cuenta como literatura.

Estrategia metodológica

En sintonía con las perspectivas teóricas que dan sustento conceptual al estudio, la estrategia metodológica se fundamenta en el enfoque sociológico del hecho literario que, como ya se introdujo, focaliza en el estudio de las mediaciones entre las escrituras y las condiciones sociales de su producción y circulación. La siguiente cita de Sapiro condensa los lineamientos de dicho enfoque:

Al contrario que el presupuesto de la indeterminación social de las obras de arte, expresión de la ideología romántica del “creador increado”, así como también que los enfoques formalistas o puramente textuales de la literatura, la sociología de la literatura considera la literatura como una actividad social que depende de las condiciones

de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una “visión de mundo”. Por lo tanto, requiere un estudio de las relaciones entre el texto y el contexto que plantee, en el plano metodológico, el problema de la tensión entre análisis interno y análisis externo (2016: 20).

En este marco, la cultura literaria es concebida como un entramado heterogéneo de productores, obras, intermediarios y lectores. La diversidad de actores, propuestas literarias y formas de participación articula en relaciones de poder, conflicto, reconocimiento y colaboración de carácter histórico. Como indica Lawrence Grossberg (2012) y se ha venido referenciando a lo largo de este capítulo, se vuelve necesario focalizar en los contextos, definidos por su complejidad y contingencia, y configurados a partir de la articulación, desarticulación y rearticulación de aquello que hace parte. Esta propuesta se fundamenta en el trabajo político-intelectual de los estudios culturales –en particular ingleses–, cuyas prácticas de producción de conocimientos se basan en el compromiso con la relacionalidad. Siguiendo a Grossberg:

la identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento (incluyendo las prácticas y los acontecimientos culturales) se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones que los rodean, interpenetran y configuran y que los convierten en lo que son (2012: 36).

En dicho planteo la categoría de contexto se define precisamente como “un ensamblaje activo organizado y organizador de racionalidades que condicionan y modifican la distribución, la función y los efectos –el ser mismo y la identidad– de los acontecimientos que, a su vez, están activamente implicados en la producción del contexto mismo” (2012: 47-48). Dicho ensamblaje es producto de una variedad de prácticas culturales atravesadas por relaciones desiguales de poder, procesos de lucha y negociación, con diferentes temporalidades y espacialidades.

Dicho de otro modo, la estrategia implica el ejercicio de “cartografiar” el objeto de estudio, estableciendo las conexiones necesarias con la trama sociohistórica que le otorga sentido. Para Jesús Martín-Barbero (2004), este ejercicio supone, en una línea cercana a la de Sapiro y también a la de Grossberg, tematizar las mediaciones que vinculan dicho objeto con las dinámicas culturales y sociales. En los términos de Renato

Ortiz (2004), el investigador social así concebido debe restringir las pretensiones de universalidad y proponer interpretaciones que estén sujetas a sus realidades concretas. Tales compromisos epistemológicos se pueden rastrear, de hecho, en la labor de Birmingham.

A la luz de estas perspectivas, se diseñó y ejecutó un plan de trabajo empírico organizado en etapas que encuentran correspondencia con los objetivos planteados. En cada una de estas etapas se implementaron distintas técnicas cualitativas, que se detallan a continuación.

En primera instancia, con intención de explorar el campo y delimitar el objeto –identificar y tipificar proyectos y prácticas editoriales para poner el foco en aquellos considerados significativos para la investigación–, se utilizó la técnica conocida como análisis documental. El corpus se construyó con artículos publicados en versiones digitales de periódicos o revistas de alcance local y nacional, y el acervo de información contenido en sitios web, blogs y páginas de Facebook de las editoriales. La aplicación de esta técnica permitió relevar editoriales que operan en la ciudad de Córdoba, y conocer a grandes rasgos sus catálogos, sus posicionamientos, las actividades que realizan, entre otros. Como resultado, se elaboró una cartografía del fenómeno editorial en esta zona del interior del país, lo que permitió luego efectuar un recorte en función de los criterios que fueron precisados en la introducción general y vuelvo a detallar aquí: la formación reciente del proyecto editorial, el trabajo autogestivo, el espacio otorgado a la literatura escrita en Córdoba, la producción de eventos y la participación en redes con otros emprendimientos. De esta manera, opté por trabajar con las editoriales Borde perdido, De la terraza, Caballo negro, Pan comido y Nudista.

En un segundo momento, la tarea consistió en describir y examinar las prácticas de las editoriales, y en función de dicho objetivo se implementaron varias técnicas en simultáneo. Una de ellas fue la observación con registro de notas que llevé a cabo en librerías, presentaciones de libros, ferias de publicaciones, festivales literarios, encuentros de lectura y otros eventos y actividades que organizaron o en los que participaron estas y otras editoriales literarias en la ciudad de Córdoba. Algunos de ellos, abordados en los capítulos siguientes, son: el proyecto Estudio Q gestado por Nudista; el Festival Internacional de Poesía coorganizado por varios editores y escritores; el Festival Internacional de Literatura; el breve festival literario Primavera organizado por Caballo negro y Adriana Hidalgo; la feria de ediciones contemporáneas Capítulo que

convocan De la terraza y Borde perdido; la feria de ediciones autogestionadas Libros son; los encuentros que promueve Traficante de libros; las actividades del Espacio Baron Biza en la Feria del Libro; las lecturas de poesía auspiciadas por diferentes sellos, entre otros. En paralelo, empecé también la lectura de publicaciones de las editoriales consideradas, para conocer las colecciones, los géneros predominantes, los autores y sus trayectorias, y las materialidades de las producciones.

La observación y la lectura se complementaron con la realización de entrevistas en profundidad a editores, considerados informantes clave para la investigación. La aplicación de esta técnica implicó el diseño de instrumentos acordes a los objetivos planteados, y permitió identificar categorías de los actores para orientar y pormenorizar el análisis. Desde septiembre de 2016 a junio de 2017 realicé entrevistas a Sebastián Maturano de Borde perdido, Bárbara Couto de Ediciones De la terraza, Alejo Carbonell de Caballo negro, Sebastián Cantoni de Pan comido y Martín Maigua de Nudista.

En una tercera etapa, con intención de reconstruir el contexto histórico-político en el que se desenvuelven las prácticas editoriales que son objeto de estudio, procedí al análisis de material documental histórico y de fuentes estadísticas. A partir de estos materiales se identificaron y describieron las dinámicas históricas ligadas a la producción y circulación de literatura en Córdoba y el país. Legislaciones, bibliografía específica, artículos en prensa e informes de las cámaras empresarias del rubro fueron los principales insumos analizados.

Por último, a partir de la información relevada en el trabajo de campo, el análisis general permitió describir y elaborar nuevo conocimiento sobre el fenómeno conceptualmente construido e hipotetizado. De esta manera arribé a una serie de interpretaciones que, sin pretensión de ser concluyentes, contribuyen a la comprensión de un conjunto de prácticas de edición de literatura en Córdoba y las dinámicas históricas y políticas que las contienen.

Capítulo 2. Configuración histórico-política del espacio editorial

Introducción

Este capítulo tiene como objetivo examinar las dimensiones históricas y político-culturales que configuran el problema de investigación, siguiendo los lineamientos teóricos y metodológicos ya presentados. Para ello, propongo un conjunto de ejes que contribuyen a contextualizarlo y delimitar sus alcances.

En primer lugar, la historia alrededor de la edición de libros en Argentina permite indagar sobre los antecedentes de las prácticas editoriales que son objeto de esta investigación, e identificar las líneas de continuidad, resignificación y ruptura en relación con el pasado. Constituye, por tanto, el sustrato cultural sobre el que se van tejiendo las prácticas y producciones actuales. La reconstrucción histórica se estructura a partir de dos trabajos fundamentales para el campo de estudios en cuestión: *La edición de libros en Argentina. Una empresa de cultura* de Leandro de Sagastizábal (1995) y *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* dirigido y compilado por José Luis de Diego (2014). De manera complementaria, echo mano sobre un conjunto de estudios específicos que contribuyen a profundizar el abordaje de determinados momentos históricos y la actividad de algunos proyectos editoriales a partir de las relaciones con su tiempo.

En segundo lugar, las transformaciones sociales y culturales que han tenido lugar desde la última década del siglo pasado delinean el marco inmediato en el que se despliegan las prácticas editoriales y literarias que interesa analizar. En concreto, las características de la nueva etapa del capitalismo globalizado, el proceso de liberalización de la economía de los años 90, la crisis estructural de 2001 y la digitalización de los medios de producción cultural.

En un tercer punto sistematizo y analizo algunas políticas estatales que orientan y fijan límites a la actividad editorial y enmarcan la actualidad del mercado del libro en Argentina. Estas políticas se inscriben en un telón de fondo histórico atravesado por el debate alrededor de la bibliodiversidad y se desenvuelven sobre un sustrato legal que opera como antecedente, fundamentalmente la ley de fomento del libro y la lectura sancionada en 2001. Asimismo, se abre la reflexión sobre las continuidades y rupturas en materia de políticas del libro a partir del cambio de gobierno ocurrido en 2015 y la crisis que viene atravesando el sector editorial.

Sobre el final, presento una cartografía posible del fenómeno editorial en Córdoba –que se lee en relación con aquel contexto más amplio–, haciendo foco en su progresiva expansión durante las últimas décadas, las características de los emprendimientos, los catálogos y algunas de sus prácticas de intervención cultural.

Emergencia y trayectoria de la edición de libros en el país

1. El siglo XIX: proceso de modernización y nuevo público lector

Para comenzar a trazar la historia de la edición en Argentina es preciso remontarse a la segunda mitad del siglo XIX y situarse en el contexto de conformación del Estado nacional. El proceso de modernización desarrollado al calor de los flujos inmigratorios, la urbanización, la expansión de la red ferroviaria y la paulatina alfabetización de la población repercutió en la ampliación del público lector. En referencia a esta nueva conformación social, Leandro de Sagastizábal señala: “Urgía transmitir valores e ideas unificadores para construir la identidad nacional, y esta tarea fue asumida por la educación y la cultura” (1995: 37).

En ese marco se dieron las condiciones económicas y sociales para el desarrollo de la prensa gráfica y las primeras experiencias de edición de libros con éxito de ventas. El mercado editorial en formación fue impulsado por el aumento en la producción de textos y la aparición de los primeros *best sellers*. En mayor medida, quienes emprendieron el trabajo de edición fueron los propietarios de imprentas, aunque también librerías y en menor número editores sin librería ni imprenta (Pastormerlo, 2014). Leandro de Sagastizábal (1995) subraya algunos nombres de reconocida trayectoria: Carlos Casavalle, quien publicó por ejemplo las

Obras completas de Esteban Echeverría, y también Emilio Coni, Jacobo Peuser y Guillermo Kraft.

La literatura gauchesca, las colecciones populares y la proliferación de ensayos adquirieron centralidad en este momento histórico de emergencia del mercado editorial, en el que se buscó captar y estimular a los nuevos públicos. Algunas colecciones destacadas de la época fueron la Biblioteca Popular dirigida por Miguel Navarro Viola y la Biblioteca Económica de Autores Argentinos editada por Pedro Irueme (Pastor-merlo, 2014).

II. Profesionalización del sector y democratización del acceso al libro

Iniciado el siglo XX, la producción editorial nacional fue mejorando sus condiciones técnicas y ganando terreno a las importaciones de libros impresos en el exterior, a partir de la expansión del mercado de publicaciones a bajo costo y la diversificación de las estrategias editoriales para alcanzar a los lectores (Merbilháá, 2014).

En paralelo a la expansión y difusión de la prensa gráfica, aparecieron ediciones como las de la Biblioteca de La Nación, que se publicó desde 1901 y durante casi dos décadas bajo el lema “La lectura al alcance de todos”. Con más de 800 volúmenes de frecuencia semanal y precios accesibles, la biblioteca ofrecía un programa de lectura variado, en el que más del 80 por ciento de los títulos fueron traducciones (Sin autor - *Revista Ñ*, 2012). “La calidad de los trabajos publicados, la prolongación del proyecto en el tiempo y el éxito de público hicieron de la Biblioteca un verdadero fenómeno cultural”, afirma De Sagastizábal (1995: 47).

Además, vieron la luz emprendimientos editoriales impulsados desde sectores intelectuales: La Cultura Argentina de José Ingenieros y la Biblioteca Argentina de Ricardo Rojas. Otros dos hitos de los comienzos del siglo fueron la creación de la editorial Tor, de Juan Torrendell, y de la Cooperativa Editorial Buenos Aires, promovida por Manuel Gálvez, que empezaron a reconocer a los jóvenes escritores argentinos de la época.

Por estos años próximos al centenario, comenzaron a notarse los signos de debilitamiento del régimen oligárquico y la emergencia de nuevas expresiones políticas, mientras que en el terreno de la producción literaria se difundió la llamada revolución modernista y se promovió la circulación de sentidos en torno a la identidad nacional (Merbilháá,

2014). A partir de la visibilidad que fue cobrando la producción local, se dieron las condiciones para la progresiva profesionalización de la figura del escritor, de la crítica especializada y también del editor. Al respecto, Margarita Merbilhá dice:

Hasta ese momento aún no había aparecido una figura de editor que no solamente estuviera dispuesto a financiar los libros de nuevos escritores, sino que desarrollara esa actividad en forma única y sostenida y que además asumiera activamente ese papel, seleccionando escritos para difundir (2014: 58).

El incipiente proceso de profesionalización se vio consolidado a raíz del escenario abierto por la Primera Guerra Mundial, que desplazó del dominio del mercado hispanoamericano a las editoriales francesas y alemanas para abrir el juego a los editores españoles y dar lugar a la expansión de la producción local. Para Verónica Delgado y Fabio Espósito (2014), este contexto favoreció el surgimiento de emprendimientos editoriales que procuraron cubrir la demanda del mercado interno e impactó sobre la difusión de las obras de autores nacionales. En septiembre de 1928 se desarrolló la primera Exposición Nacional del Libro.

Según informan Delgado y Espósito, si bien el público todavía se encontraba pendiente de las novedades de literatura europea y sumado a esto las casas editoriales locales tenían dificultades para distribuir los libros por el territorio nacional, durante las décadas del 20 y el 30 se registraron algunos avances que fortalecieron el mercado: la expansión y modernización del sistema educativo en todos sus niveles, la sanción de la ley de propiedad intelectual en 1933, y la financiación de la red de bibliotecas populares:

aquella nueva distribución de la lectura y la escritura que alcanza a los sectores medios y populares favorecerá la emergencia de un nuevo tipo de editor (...). Esta nueva figura, definida como un agente cultural moderno, controla financieramente las publicaciones, y a la vez define las características de los productos impresos según el gusto y los intereses del nuevo público; dispone la edición de libros como bienes culturales organizados en series y colecciones que funcionan como verdaderas guías de lecturas; orienta su intervención hacia el mercado y planea y estimula líneas de producción literaria contribuyendo a su consolidación como profesión remunerada (2014: 68).

En este contexto se posicionaron las colecciones populares con entregas económicas –por el bajo costo del papel, que se mantuvo hasta iniciada la Segunda Guerra Mundial–. Entre ellas pueden mencionarse Ediciones Mínimas dirigida por Ernesto Morales y Leopoldo Durán, las colecciones de la editorial Tor, y Ediciones Selectas-América editada por Samuel y Leonardo Glusberg: “El editor (...) sale a la calle a captar esos nuevos lectores con expectativas de ascenso social y cultural, poniendo en sus manos obras cuya calidad estética ha sido confirmada por los círculos letrados tradicionales” (Delgado y Espósito, 2014: 80).

Otro de los emprendimientos destacados fue la Cooperativa Editorial Claridad, fundada en 1922 por el español Antonio Zamora. Referenciado con las ideas socialistas de su editor, quien tuvo una sostenida actuación política (Ferreira de Cassone, 1998), el sello es recordado por la edición de la revista *Los pensadores*, que desde 1926 pasó a llamarse *Claridad*. La revista *Claridad* se editó hasta 1941, con un programa fundado en el pensamiento de izquierda que “contribuyó a la difusión y discusión del material sobre ideas políticas, filosóficas y artísticas, tanto argentinas como americanas y europeas” (Ferreira de Cassone, 1998: 192). La editorial también publicó varias colecciones de libros incluyendo autores consagrados y jóvenes escritores del país, como Roberto Arlt. Sus ediciones económicas tuvieron importante penetración y éxito de ventas en Argentina y otros países de América: “Claridad ejerce un claro predominio en el segmento de libros baratos hasta la década de 1940, cuando el aumento en el precio del papel y el surgimiento de las nuevas editoriales como Sudamericana, Emecé y Losada marcan su declinación” (Delgado y Espósito, 2014: 79).

Por entonces también comenzaron su actividad la editorial Babel, dirigida por Samuel Glusberg, y la editorial fundada por Manuel Gleizer. Ambas fueron difusoras de autores consagrados y de la nueva generación de escritores. Asimismo, surgieron editoriales a partir de los distintos proyectos de revistas culturales: *Nosotros*, a cargo de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi; *Proa*, fundada por los martinfierristas en 1924; y *Sur*, de Victoria Ocampo, con su particular política editorial afín a la traducción y la publicación de obras extranjeras (Delgado y Espósito, 2014).

III. El despegue de la industria local

Desde finales de la década del 30 la edición de libros en Argentina evi-

denció un notable desarrollo, asociado a la llegada de editores y libreros españoles que migraron o se exiliaron con motivo de la guerra civil que tenía lugar en su país, donde la actividad se vio notablemente resentida. Esta “época de oro” (De Diego, 2014) o *take off* (De Sagastizábal, 1995) se caracterizó por el surgimiento de varias casas editoriales que desarrollaron un trabajo exitoso y sostenido. De esta manera, Argentina se consolidó como proveedora de libros para toda la región (De Sagastizábal, 1995), ya que cerca del 40 por ciento de la producción se exportaba (De Diego, 2014).

En 1937 la editorial española Espasa Calpe, que ya contaba con una filial a cargo de Gonzalo Losada y Julián Urgoiti, se trasladó a Argentina a raíz del conflicto político de su país. Espasa Calpe Argentina se fundó bajo la dirección de Manuel Olarra y publicó durante décadas obras universales que también tuvieron como destino el mercado externo (De Diego, 2014).

Dos de las editoriales emblemáticas que aparecieron en este período fueron Losada y Sudamericana. La primera se estableció en 1938 de la mano de Gonzalo Losada, quien fuera responsable de la filial argentina de Espasa Calpe y además reconocido por su compromiso con el desarrollo y la profesionalización del sector (De Sagastizábal, 1995). También en 1938, su compañero Julián Urgoiti integró el grupo fundador de Sudamericana, del que participaron socios comerciales que ejecutaron la inversión de capital. Desde 1939 Antonio López Llausás se hizo cargo de la empresa junto a Urgoiti y comenzó una etapa de gran expansión, que continuó bajo la dirección de los herederos de López Llausás. Durante la década de 1940, algunos indicadores de ese crecimiento fueron la compra de la Librería del Colegio y la apertura de editoriales distribuidoras de sellos locales en el exterior: Edhasa en Barcelona y Hermes en México (De Sagastizábal, 1995; De Diego, 2014).

Emecé apareció el mismo año, por iniciativa de Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas, con aportes de capital de la familia Braun Menéndez. Años más tarde se incorporó a la editorial Bonifacio del Carril, quien ocupó la presidencia durante décadas. Como referencian De Diego (2014) y De Sagastizábal (1995), la editorial tuvo desde sus comienzos un perfil comercial con abundancia de *best sellers*, y también se caracterizó por la publicación sistemática de Jorge Luis Borges, quien había creado y dirigía junto a Adolfo Bioy Casares la colección de novelas policiales *El Séptimo Círculo*. “Desde 1950, Emecé dio un impor-

tante impulso a la literatura nacional, y llegó a editar a más de 300 autores argentinos”, informa De Sagastizábal (1995).

Estas y otras tantas editoriales funcionaron en paralelo a casas editoras extranjeras con sucursales en Buenos Aires. Una de las más importantes fue Fondo de Cultura Económica de México, cuya sede abrió en 1945 y estuvo a cargo de Arnaldo Orfila Reynal, el mismo que unos años después se hizo responsable de la casa matriz y más tarde fundó la editorial Siglo XXI.

En palabras de De Diego (2014), esta época de gran crecimiento de la industria editorial argentina se debió a la coyuntura económica favorable, no solo por el creciente público lector, sino por la crisis de la industria en España y la posibilidad para las editoriales locales de iniciar una política de expansión hacia el mercado externo. Los niveles de exportación demandaron que una buena parte de los catálogos se conformaran por literatura universal, con importante cantidad de traducciones. Los números que se registraron por estos años son reveladores: por mencionar alguno, en los tres años que van desde 1936 a 1939 se registraron casi dos veces más obras que en el período que cubre los 35 años precedentes (De Diego, 2014).

Además, en 1938 se llevó a cabo el Primer Congreso Nacional de Editores e Impresores Argentinos y quedó constituida la Sociedad de Editores Argentinos, que en 1939 se transformó en la Cámara Argentina del Libro (CAL). Los objetivos definidos por estatuto eran impulsar y defender la industria editorial argentina, difundir el libro, formar profesionales, relacionarse con instituciones afines, proteger los derechos intelectuales, gestionar apoyo del Estado y promover mejoras técnicas (De Sagastizábal, 1995).

IV. El boom de los años 60

La autodenominada Revolución Libertadora en 1955 impactó en la producción editorial por la censura de publicaciones asociadas al peronismo, provocando una caída en la cantidad de títulos. Además, por estos años, las políticas de fomento para la industria editorial española contribuyeron a su recuperación, y las editoriales locales disminuyeron su incidencia en el mercado externo. Estas se ocuparon en cambio de desarrollar y consolidar el mercado interno, con nuevos autores y nuevas problemáticas (Aguado, 2014). La década de 1960 fue entonces un pe-

ríodo de crecimiento, que se asoció fuertemente al denominado *boom* de la literatura latinoamericana y argentina.

En 1958 inició su actividad la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), en el contexto en que se estaban configurando en toda América Latina los actuales sistemas de educación superior (De Sagastizábal, 1995). A partir de la gestión de Boris Spivacow, su primer gerente, marcó diferencias respecto de los materiales que publicaban otras editoriales universitarias, menos atentas al interés general (Aguado, 2014), y procuraba lograr masividad con precios accesibles y ventas a través de canales no tradicionales (De Sagastizábal, 1995). Una de las colecciones emblemáticas fue la *Serie Siglo y medio*, que salió en 1960 por los 150 años de la Revolución de Mayo.

La intervención de la UBA en 1966 desplazó al grupo liderado por Spivacow, que en 1967 fundó el Centro Editor de América Latina (CEAL). Precisamente durante la dictadura de Juan Carlos Onganía comenzaron a consolidarse los mecanismos de la represión cultural que servirían de base a los gobiernos posteriores¹ (Invernizzi y Gociol, 2015). Entre las primeras colecciones del CEAL estuvo la *Serie del Encuentro*, de autores argentinos, a la que siguieron más de 70 colecciones con cerca de 5.000 títulos publicados hasta 1995, después de la muerte del editor (Gociol, 2007). “Más libros para más” fue el lema de este emblemático emprendimiento cultural: “Para Spivacow el libro era una necesidad básica, de modo que debía costar menos que un kilo de pan, tal como afirmó muchas veces durante su gestión en Eudeba” (Gociol, 2007: 11). El CEAL ofrecía sus publicaciones en quioscos, por fascículos, pero también utilizó el canal de venta tradicional en librerías.

Durante los años 60, las editoriales Sudamericana, Losada, Emecé y Sur acompañaron la difusión de la literatura latinoamericana y argentina, y fueron protagonistas del *boom*. Por caso, se destacó por su gran éxito la primera edición de *Cien años de soledad* que publicó Sudamericana en 1967. La demanda creciente de textos para la enseñanza primaria y secundaria sostuvo el trabajo de editoriales como Estrada o Kapelusz, por mencionar algunas, e incluso la actividad de editoriales que producían material de divulgación para el mismo público, como Atlántida con la revista *Billiken*. En relación con los textos universitarios y profesionales, algunos referentes de este período fueron El Ateneo, Paidós y Amorrortu (Aguado, 2014).

A lo largo de la década del 60 también surgieron otras editoriales

con apuestas novedosas en sus catálogos. Ediciones de la Flor de Daniel Divinsky comenzó a editar en 1967, con una propuesta que se construyó en base a la narrativa, la poesía, el ensayo, el humor gráfico, la historieta y los libros infantiles. La editorial Corregidor de Manuel Pampín apareció en 1970 y también propuso un catálogo diverso que contó entre sus referentes a Arturo Jauretche, Homero Manzi, Macedonio Fernández y Osvaldo Soriano. Por su parte, la editorial Jorge Álvarez dio lugar a una nueva generación de escritores que años después ocuparían el centro del campo literario nacional: Manuel Puig, Ricardo Piglia, Aníbal Ford y Juan José Saer (Aguado, 2014).

La síntesis que propone Amelia Aguado sobre estos años es concluyente: “(...) la industria editorial produjo un volumen considerable de libros, en su mayoría dirigidos al consumo de los grupos ilustrados: de los que se encerraban para disfrutar de la literatura y de los que querían cambiar el país” (2014: 169).

V. Dictadura y crisis: los años de censura, represión y muerte

El golpe militar iniciado en 1976 marcó el punto de inflexión de la crisis que atravesó más tarde la industria editorial argentina, a partir de la estrategia de represión y control que se llevó adelante en el terreno de la cultura a nivel nacional. Siguiendo la tesis de Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2015), dicha estrategia fue sistemática y funcional para el ejercicio del terrorismo de Estado y el disciplinamiento de la sociedad argentina. Los principales organismos estatales configurados para esta tarea fueron la Dirección General de Publicaciones dependiente del Ministerio del Interior, la Secretaría de Información Pública (SIP), el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) y el Ministerio de Cultura y Educación, entre otros. Las autoridades de facto también impusieron como herramienta de censura la ley 21272 que endurecía aspectos de la 20840, conocida como “ley antisubversiva” (Invernizzi y Gociol, 2015).

El campo de producción intelectual y literaria que se había desarrollado durante los años 60 se vio arrasado por la política de control sobre los libros que ejecutó la Dirección General de Publicaciones, y fundamentalmente por las desapariciones y muertes, las persecuciones y exilios forzados, y los encarcelamientos de escritores y editores. Durante este período oscuro de la historia argentina hubo varios editores desapareci-

dos, como Alberto Burnichón, Roberto Santoro, Carlos Pérez y Héctor Fernández (Invernizzi y Gociol, 2015).

Muchas editoriales se sostuvieron con actividades reducidas por la censura y las dificultades económicas, procurando diversificar sus catálogos. Fueron los casos de Sudamericana, Galerna, Corregidor o Ediciones de la Flor (De Diego, 2014). Por su parte, la filial argentina de Siglo XXI fue allanada y clausurada, al tiempo que fueron desaparecidos, se exiliaron y encarcelaron varios de sus integrantes y colaboradores. Ediciones de la Flor también sufrió la censura, e incluso la detención de Daniel Divinsky y su esposa Kuki Miler, que una vez liberados se vieron obligados al exilio. En 1976 los militares ingresaron a la sede de Eudeba y tomaron posesión de la editorial, hasta que se impuso plenamente la intervención en la UBA. Más tarde, en el marco de la crisis política del directorio civil, los destinos de la editorial fueron nuevamente arbitrados por las fuerzas militares, que retiraron de circulación varios títulos y ejecutaron un programa de edición de obras afines al proyecto dictatorial. También el CEAL sufrió presiones, secuestro y quema de ejemplares, clausuras y, como en la mayoría de los casos referidos, la detención de varios trabajadores (Invernizzi y Gociol, 2015).

VI. Los libros de la democracia

El retorno de la democracia trajo aires renovados para el mercado editorial, con la publicación de la producción prohibida durante los años de dictadura y las nuevas generaciones de escritores. En este contexto, además, se abrieron debates y polémicas en el campo intelectual alrededor de la reconstrucción de la vida cultural del país. Sin embargo, José Luis de Diego (2014) señala que la conjunción negativa de autoritarismo político y crisis económica había resultado letal, por la enorme reducción en los volúmenes de producción y los tirajes. Siguiendo el estudio de Octavio Getino (1995), los niveles más bajos de producción se verifican en el marco de procesos de inestabilidad política y económica: por ejemplo, en 1975 se registró un tiraje de 41 millones de ejemplares, mientras que en 1979 la cifra descendió a 17 millones.

La literatura argentina, y sobre todo el género novela, ocupó un espacio relevante en los catálogos de las editoriales durante los primeros años de la democracia. Al respecto, De Diego afirma: “Razones políticas y económicas impulsaban estos proyectos: si era necesario dar un espacio

a mucha literatura silenciada durante la dictadura, también se vio en esa alternativa, como ya lo señalara López Llausás, una salida a la pérdida de mercados externos” (2014: 192). Sin embargo, también observa el auge que durante estos años comenzaron a tener los libros sobre historia reciente, opinión política e investigación periodística. A este escenario se sumó el reclamo del sector editorial por la ley del libro que había sido aprobada en 1973 pero no reglamentada, y por los altos costos para la inversión de capital y de producción, que derivaron en la pérdida de competitividad (De Diego, 2014).

Neoliberalismo y crisis: la proliferación de la novedad y la autogestión en el espacio editorial

Como se introdujo en el capítulo anterior, las modalidades de producción y circulación cultural vienen transformándose en tándem con las modificaciones en la experiencia de las sociedades en el mundo globalizado, a propósito del proceso de reestructuración capitalista desplegado desde finales del siglo pasado (Castells, 2000). Al respecto, George Yúdice señala:

La desmaterialización característica de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico (...) y la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial (...) han dado a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier otro momento de la historia de la modernidad (2002: 23).

En esta época signada por los flujos globales, las prácticas y los bienes artísticos y culturales se invocan como recursos susceptibles de ser gestionados y puestos al servicio del desarrollo económico y político de las sociedades. Tales condiciones vienen favoreciendo el crecimiento de industrias culturales multinacionales, que además se ven beneficiadas por los procesos de flexibilización, descentralización e interconexión permanente. Así es como se fortalecieron y expandieron las grandes editoriales de capitales transnacionales, los *best sellers* comenzaron a difundirse en todos los rincones del planeta y se pusieron en marcha estrategias de mercado a escala mundial. En este sentido, Yúdice observa: “(...) la cultura se invierte, se distribuye de las maneras más globales, se utiliza (...) como el primer motor de las industrias culturales y como

un incentivo inagotable para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual” (2002: 16).

En Argentina, a lo largo de las últimas décadas, el espacio editorial fue redefiniéndose en función de estas dinámicas históricas. Durante los años 90, la implementación de políticas neoliberales –privatizaciones, flexibilización laboral, apertura a los mercados internacionales y ausencia de incentivos a la producción– impactó en el curso de la economía del país y el establecimiento de la gran industria del libro, que mostró crecimiento a causa del notable incremento de las importaciones y la reducción de los costos de producción. De acuerdo a un informe publicado en 2005 por el Centro de Estudios para la Producción (CEP), en 1991 se editaron 13 millones de ejemplares de libros, y para 1992 la producción ascendió a 49 millones. En 1997 se registraron 53 millones de ejemplares y el pico máximo durante esta década fue de casi 72 millones en 1999 (CEP, 2005).

La estructura del mercado editorial argentino evidenció transformaciones asociadas al crecimiento exponencial de la industria editorial transnacional en el país y la consolidación de un modo de producción y circulación a gran escala, que se puso en evidencia a través de la publicación de escritores consagrados, la proliferación de las grandes cadenas de librerías, la pérdida de lugar de la figura del librero, y la rápida obsolescencia de los títulos (Botto, 2014). Muchas empresas nacionales fueron adquiridas por capitales extranjeros, estableciendo un mercado concentrado –los conglomerados de empresas vienen controlando casi las tres cuartas partes (CEP, 2005)– y orientado a la producción y distribución de novedades vendibles al gran público. En 1991 el grupo colombiano Norma compró la editorial Tesis, y más tarde, en 1994, adquirió Kapelusz. Por su parte, el grupo Planeta de España –integrado por empresas como Seix Barral, Crítica, Paidós, Tusquets y Martínez Roca–, se consolidó como uno de los líderes del mercado argentino con la compra de Emecé en el año 2000. En 1998 el destino de Sudamericana quedó en manos de Random House Mondadori, con capital mayoritario del conglomerado alemán Bertelsmann. Más tarde, en 2013, quedó conformado el gigante Penguin Random House Grupo Editorial –del que forman parte, entre otras, Lumen, Grijalbo y Plaza y Janés–, producto de la fusión de Penguin del grupo Pearson y Random House Mondadori. Durante aquellos años también se posicionó como líder el conglomerado Prisa-Santillana, constituido entre otras por Alfaguara,

Taurus y Aguilar (Botto, 2014). Luego, en 2014, los sellos de Santillana Ediciones Generales fueron vendidos por Prisa a Penguin Random House Grupo Editorial².

Por aquellos años, paralelamente, comenzaron a formarse emprendimientos editoriales cuyas prácticas se encontraban menos condicionadas por las estrategias del mercado, y dinamizaron el espacio de la edición de libros (Botto, 2014). En Buenos Aires estaba teniendo lugar un movimiento estético-cultural con el surgimiento de editoriales que difundían la denominada poesía de los 90 o poesía actual: Vox, Siesta, Belleza y Felicidad, Deldiego, entre otras. Estos proyectos editoriales fueron caracterizados por la novedad de sus posicionamientos estéticos, la búsqueda de nuevos ámbitos de circulación —sin renegar de los circuitos oficiales— y por la alteración de los soportes de las obras (Vanoli y Saferstein, 2011).

La crisis económica de 2001 y el clima de efervescencia social complejizaron el escenario, definiendo condiciones que favorecieron la innovación cultural. En aquel contexto, habían comenzado a desarrollarse emprendimientos colectivos de índole diversa, que se presentaban como alternativas a un sistema político y económico que ya no podía interpretar ni contener las necesidades de los ciudadanos. Asambleas barriales, agrupaciones de desocupados, clubes de trueque y fábricas recuperadas por sus trabajadores fueron algunas de las iniciativas de una sociedad cuyo lazo había sido desintegrado durante la década neoliberal. Las diversas expresiones de asociación y autoorganización ciudadana se desarrollaron a la par de una redefinición del vínculo social, que hasta entonces se había basado predominantemente en el consumo y el interés individual, representados en la creciente retracción hacia el ámbito de lo privado. Las nuevas formas en que estos grupos sociales se fueron instituyendo con posterioridad a la crisis son definidas por Verónica Gago (2014) como una red de prácticas y saberes comunitarios, tácticas populares de resolución de la vida, emprendimientos autogestivos y modalidades de negociación de derechos que se valen de la “pragmática vital” y su potencia creadora. En palabras de Gago, “esas prácticas revelan, sobre todo, el carácter heterogéneo, contingente y ambiguo en que la obediencia y la autonomía se disputan, palmo a palmo, la interpretación y la apropiación de las *condiciones neoliberales*” (2014: 18).

Dichas experiencias sociales que comenzaron a tener lugar en todo el país reverberaron también en la formación de proyectos asociativos de corte artístico-cultural. Al respecto, Marina Yuszczuk sostiene: “El

2001 y los años que siguen representan la era de los colectivos de artistas, que se reúnen por razones como la precariedad económica, la solidaridad, la experimentación” (2015: 26). Se crearon espacios colectivos de pertenencia, producción y distribución cultural como forma de activismo frente al mercado globalizado de bienes culturales, las relaciones organizadas en torno al consumo y la débil participación del Estado. En resumidas cuentas, la práctica artístico-cultural fue concebida como práctica de producción de vínculos, de exploración de formas de comunidad (Laddaga, 2006).

En ese marco, proliferaron editoriales constituidas en muchos casos por grupos de escritores-editores, que aparecieron en escena replanteando creativamente las articulaciones entre el proceso social y la producción cultural (Williams, 1980). Las restricciones que el mercado editorial concentrado interpuso a la participación de poetas y narradores que comenzaban a configurar “otras escenas de literatura” (Laddaga, 2008) –aquellos cuyas prácticas de escritura pueden considerarse experimentales o disruptivas en relación a los cánones del circuito *mainstream* y las formas típicas del arte literario en condiciones modernas– abrieron un campo de posibilidades para la autogestión, impulsada a su vez por los nuevos medios digitales.

Un caso de referencia es Eloísa Cartonera, la primera de su tipo, que surgió en 2003 en Buenos Aires por iniciativa de Washington Cuccurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna. La editorial cartonera vino a proponer una alternativa económica en el contexto de crisis y una nueva relación con los libros y las literaturas. Por un lado, ofreciendo inclusión laboral a un grupo de cartoneros, actores sociales que emergieron con la crisis. Por otro lado, planteando una renovación literaria y una fuerte afirmación de lo latinoamericano por sobre las fronteras que marcan las literaturas nacionales, así como la democratización del acceso al libro por su bajo costo. La iniciativa ha tenido eco y repercusión en diversas ciudades, propiciando la emergencia de editoriales cartoneras a lo largo y ancho de todo el continente. “El mundo está sembrado de libros cartoneros, y no es una metáfora”, evaluaban los fundadores de Eloísa al cumplir una década de trabajo³.

En Córdoba se destaca la experiencia de La creciente que, si bien breve, fue fecunda en un contexto económicamente adverso pero sin dudas estimulante en términos de producción literaria y autogestión editorial: visibilizó las obras de nuevos escritores, innovó en el formato

de los libros, participó en ferias en todo el país y abrió nuevos espacios de circulación y socialización literaria. La editorial había tomado forma en 2004, a partir de la iniciativa de Alejo Carbonell, Alejandra Baldovin y Luciano Lamberti, un grupo de escritores jóvenes interesados por la literatura que se producía en la provincia y sus alrededores.

La diversidad de emprendimientos editoriales autogestionados que comenzaron a multiplicarse desde entonces se caracterizan por la financiación genuina, la constante reinversión y la activa participación de los propios promotores de los proyectos —aunque en algunos casos esta no sea la actividad principal que les provee sostén económico—, así como por el despliegue de un conjunto de tácticas que se analizan con precisión en los capítulos siguientes.

Las políticas estatales del libro en el contexto de transnacionalización y polarización

En los últimos años la intervención de los Estados nacionales en materia de políticas culturales ha tenido lugar en grados distintos y con diversas orientaciones, siguiendo las pautas de organismos supranacionales (Bayerdo, 2008) que tensionaron las definiciones sobre los procesos de producción, circulación y recepción cultural.

En Argentina, como ya se explicitó, las políticas neoliberales se expresaron en el terreno de la cultura acotando la capacidad reguladora del Estado y abriendo camino a la concentración y extranjerización de varios sectores, entre ellos el editorial. Más tarde, comenzaron a generarse nuevos consensos en torno al rol del Estado en la promoción de la diversidad cultural y la protección de los derechos culturales. En este marco se sucedieron un conjunto de políticas públicas tendientes a regular el mercado del libro. Al respecto, Ivana Mihal apunta:

La bibliodiversidad se instaló en la agenda pública con la relevancia que adquirió en los últimos años la diversidad cultural como desafío de las políticas culturales y elemento indispensable en la efectivización de los derechos culturales (...). Sin embargo esta problemática está vinculada desde nuestra perspectiva no sólo con la diversidad cultural en relación con libros. La bibliodiversidad atañe también a la diversidad de lecturas, a las implicancias que tienen los libros y materiales de lectura en tanto bienes culturales para la constitución simbólica, imaginaria e identitaria de los conjuntos sociales (2011: 2).

En esta línea Mihal (2011) sostiene que el compromiso de los Estados debe pasar por establecer políticas que favorezcan la circulación de ideas y autores, y la ampliación de la oferta en el mercado interno e internacional, propiciando acuerdos con el sector privado y un conjunto de medidas fiscales y financieras, entre otras. Para los emprendimientos editoriales de carácter independiente o autogestivo, la importancia concreta de la acción del Estado radica en ofrecer perspectivas a la diversidad de proyectos culturales y evitar su atomización, en un escenario cada vez más asediado por la lógica mercantil. Bárbara Couto de Ediciones De la terraza lo pone en palabras de la siguiente manera: “Cuando vos tenés un Estado que acompaña, todo se magnifica”. Así lo piensa también Sebastián Maturano de la editorial Borde perdido:

Es necesario que haya políticas públicas que cuiden e incentiven estos proyectos. Después está en cada uno si quiere aceptar eso o no, y no se trata de dádivas ni de subsidios ni nada de eso. Sino de políticas públicas que puedan apuntalar y hacer crecer mucho más a todo este tipo de proyectos, que no pendan tan frágilmente de un hilo en situaciones económicas x.

De esta manera, la bibliodiversidad se juega entre la orientación dominante del mercado en la nueva fase del capitalismo, los lineamientos técnicos y legales formulados por las instituciones del Estado, y el repertorio de prácticas culturales de actores que forman parte, rechazan o resignifican ese ordenamiento. Debido a la marcada polarización y las relaciones desiguales que estructuran el espacio de la edición de libros en nuestro país, la acción del Estado continúa siendo débil e insuficiente.

1. Apuntes sobre el marco normativo nacional

En la escena nacional, la ley 25446 de fomento del libro y la lectura sancionada en 2001 reconoce en este objeto uno de los instrumentos de enriquecimiento y transmisión de la cultura. Es sabido que la lógica de producción y reproducción cultural de la modernidad occidental se ha venido organizando, desde sus albores, alrededor del libro impreso como artefacto verbal. Depositario de obras cerradas, con su sucesión de páginas, portada y organización interna, el libro es concebido como objeto de culto y conservación, donde se inscribe el capital simbólico del campo intelectual y literario. Hasta la actualidad, y en virtud de su transforma-

ción en mercancía de producción masiva, “sigue siendo el formato (y soporte) que los escritores conciben como *destino* para que sus obras se distingan y obtengan retribuciones monetarias” (Vigna, 2014: 23).

La ley establece que la política integral del libro y la lectura tiene entre sus objetivos fomentar el trabajo intelectual y la edición de obras de autores nacionales; incrementar y mejorar la producción editorial nacional con vistas a dar respuesta a los requerimientos culturales y educativos del país; proteger los derechos morales y patrimoniales de los autores y editores; adoptar un régimen tributario de fomento para el sector; promover la cultura del libro a través del sistema educativo, los medios de comunicación, los organismos de cultura; y apoyar a los autores, editores, comercializadores e industriales gráficos del libro, asegurándoles aquello que garantice el desarrollo sostenido y democrático de la cultura del libro y de la lectura. Para esto la ley crea el Fondo Nacional de Fomento destinado a financiar proyectos, programas y acciones que ejecuten la política integral del libro y la lectura. Se destina una partida del presupuesto nacional, los recursos asignados por leyes especiales, las donaciones y también las multas previstas por la propia norma. Asimismo, se regula la compra de libros por parte del Estado nacional para abastecer a bibliotecas públicas y populares, con el objetivo de fomentar tanto la demanda editorial como los hábitos de lectura.

Sin embargo, esta ley no se encuentra en vigencia plena debido a que carece de reglamentación y fue vetado parte de su articulado por el decreto presidencial 932/2001, en particular aquellos puntos relacionados a la exención del pago de impuestos y gravámenes para impulsar la cadena de producción del libro. La adopción de un régimen tributario de fomento para el sector en términos integrales sigue siendo una de las principales demandas dirigidas al Estado. En la actualidad, solamente la comercialización de libros está exenta del Impuesto al Valor Agregado (IVA), no así las distintas etapas de su producción. Por esta razón, la impresión de libros en el país se encuentra en desventaja ante los importados que no pagan IVA y desde 2016 tampoco están sujetos a la norma técnica de control de plomo en tinta, como se verá luego con detalle.

En 2001 también se sancionó la ley 25542 sobre el precio uniforme de venta al público de libros que se editen o importen. Esta norma promueve la defensa de la actividad librera estipulando que el precio de tapa fijado por editores o importadores sea respetado por los distintos canales de comercialización del libro.

Otra normativa que ordena el funcionamiento del sector editorial es la ley 11723 de propiedad intelectual, sancionada en 1933 y modificada en sucesivas oportunidades. La propiedad intelectual y los derechos de reproducción de las obras están en la base de la actividad editorial en tiempos en que el capitalismo se organiza alrededor del expediente cultural y en función de su circulación global (Yúdice, 2002). En este sentido y en líneas generales, la legislación resuelve los intereses de quienes forman parte de la cadena de producción, reproducción y difusión de bienes simbólicos, pero en términos de políticas públicas de cultura la pregunta es si es posible trascender esta perspectiva utilitarista, generando condiciones para dar respuesta a las necesidades que crean las nuevas cartografías y los nuevos actores y sus prácticas culturales (Miralles, 2006).

En paralelo, se está produciendo el debate sobre el funcionamiento de las licencias libres, que sin desconocer los derechos individuales de los autores se inspiran en el reconocimiento de los derechos colectivos de sus públicos. En el caso de las licencias Creative Commons, por ejemplo, se puede elegir entre variados tipos o combinaciones en función de los requerimientos de los propios autores y sus editores. En efecto, las políticas culturales se construyen e implementan como un entramado con múltiples hilos y anudamientos, y más allá de la letra de la ley existen formas de experimentación que desafían las fronteras de la hegemonía. Así lo entienden Toby Miller y George Yúdice: “(...) se trata de una lucha entre concebir la política cultural como una esfera transformadora frente a considerarla una esfera funcionalista” (2004: 13).

II. El debate por el Instituto Nacional del Libro

Durante 2006 tuvo lugar un debate público –que retomó impulso en 2009 pero finalmente no prosperó la aprobación– entre actores del sector editorial y representantes del Estado alrededor del proyecto para la formación del Instituto Nacional del Libro (INLA), inspirado en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). La iniciativa del entonces diputado Jorge Coscia consistía en crear el Fondo de Fomento del Libro Argentino, constituido por el uno por ciento de la facturación por las ventas realizadas por las empresas editoriales, el 0,5 de los ingresos de las distribuidoras y el 0,5 correspondiente a los comercios. Como contrapartida, se preveía descargar el IVA del impuesto a las ganancias para las distintas etapas del proceso de producción, como

así también beneficiar a los distintos actores con el otorgamiento de créditos y la implementación de acciones de fomento.

En líneas generales, las tomas de posición de los editores mostraron relación con el lugar que ocupan en el espacio editorial: fueron las empresas de capitales extranjeros con mayores volúmenes de producción y nucleadas en la Cámara Argentina de Publicaciones (CAP) las que rechazaron el proyecto. Las editoriales pequeñas y medianas agremiadas en la Cámara Argentina del Libro (CAL) dieron respaldo al proyecto, aunque con observaciones para mejorarlo⁴. Los argumentos de editoriales como Planeta, Sudamericana y Santillana, entre otras, giraron en torno a lo que denominaron “impuesto al libro”, en referencia al porcentaje de retención de su recaudación para constituir el fondo de fomento que sería uno de los principales instrumentos del Instituto. Este grupo de editoriales manifestó su desconfianza sobre la promesa de desgravación del IVA no solo en la venta del libro sino también en el proceso de su producción. Además, denunciaron que el nuevo organismo propiciaría formas de control y de regulación que atentarían contra el crecimiento de la industria. Se deja ver el rechazo hacia la intervención del Estado en el terreno de la cultura y la defensa de la libre acción del mercado, más allá de las desigualdades estructurales del sector. En cambio, las editoriales más pequeñas y de capital nacional dieron su apoyo al proyecto de creación del Instituto, el fondo de fomento y la ampliación de la desgravación del IVA en el proceso de producción del libro. Estos actores consideraron además los beneficios que recibirían en materia de créditos y subsidios.

En general, las empresas más pequeñas admiten y valoran las políticas públicas de fomento a la actividad, mientras que las mejor posicionadas en el mercado disputan con el Estado los límites de su accionar. En cualquier caso, se reconoce el poder de este actor clave para establecer las condiciones en que se desenvuelve la industria del libro, pero también y al mismo tiempo la capacidad de los sectores involucrados de exponer sus posicionamientos e incidir en las decisiones.

III. El programa Sur de fomento a la traducción

El programa Sur de la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina se estableció en febrero de 2009 para promover la traducción de obras de autores argentinos, facilitar su edición en lenguas extranjeras y difundir en el ex-

terior el imaginario, ideas y valores del país. En concreto, el programa subvenciona proyectos presentados por editores extranjeros para la traducción de obras de autores argentinos que hayan sido editadas previamente en castellano y cuyas temáticas sean representativas de la identidad nacional.

La implementación de esta política cultural por parte del Estado argentino fue motivada por la participación del país como invitado de honor a la Feria del Libro de Frankfurt en el año 2010. El evento es considerado la “plaza central” del mercado mundial de la edición y la traducción, por los flujos comerciales alrededor de la compra y venta de licencias. Para Carmen Villarino Pardo (2016) esta invitación brinda a los países la oportunidad de visibilizar y legitimar el mercado editorial nacional y conquistar capitales comerciales y culturales. Además, en los términos de Gustavo Sorá (2003), la traducción opera como factor de diferenciación y afirmación de una cultura nacional en la escena mundial, y tiene un rol destacado en los procesos de comunicación entre los países y sus sistemas literarios.

El problema de la traducción constituye una dimensión de la mundialización editorial y de la conformación de un espacio internacional organizado por mercados que ocupan posiciones centrales y otros que operan en la periferia de esos centros (Szpilbarg, 2015). En este marco, Alejandro Dujovne (2016a) expone algunos datos reveladores en torno a los flujos de traducción y la centralidad del mercado de lengua inglesa, seguido por el alemán y el francés. Estos datos adquieren sentido si se establecen conexiones con el poder económico de algunos países que hablan esas lenguas en la escena mundial. También se ponderan otros factores y actores que intervienen en la distribución de poder: las políticas públicas de los Estados, la historia cultural y la estructura del mercado editorial de cada país, la valoración social del libro, y el accionar de las cámaras gremiales del sector.

El programa Sur procura ampliar la circulación internacional de la producción intelectual argentina. De acuerdo a un informe presentado por la Fundación Typa (Adamo, Añón y Wulichzer, 2009), entre 2002 y 2008 se vendieron por lo menos 706 licencias de traducción de un total de 268 títulos de autores argentinos, porque varios de ellos fueron cedidos para más de un idioma. Desde la puesta en marcha del programa Sur en 2009 y hasta 2017 se subsidiaron más de 1.210 obras, traducidas a 45 idiomas⁵: en general los títulos traducidos son equiva-

lentes a la cantidad de licencias vendidas para la traducción, pero hay casos de títulos que fueron traducidos a más de una lengua (Szpilbarg, 2015). Por un lado, se incrementaron los países de llegada de traducciones de autores argentinos, y por otro lado se produjo un fenómeno ambivalente en términos de reproducción de la estructura concentrada del mercado argentino –las editoriales de origen son mayormente las transnacionales con filial en Argentina– y de expansión y diversificación por el ingreso de editoriales pequeñas y medianas (Szpilbarg, 2015).

IV. El Plan Nacional de Lectura

Durante el año 2009, además del programa Sur se estableció en nuestro país el Plan Nacional de Lectura, programa del Ministerio de Educación integrado por representantes de las distintas jurisdicciones para trabajar de manera articulada en la implementación de políticas públicas de promoción de lectura. La resolución ministerial 1044/2008 fusionó el Plan de Lectura y la Campaña Nacional de Lectura que venían desarrollándose desde 2003⁶.

Los objetivos centrales del Plan consisten en promover el desarrollo de competencias lectoras a través de acciones educativas en todos los niveles del sistema, fomentar el gusto por la lectura desde edades tempranas, y focalizar en las estrategias de formación y perfeccionamiento docente, en su calidad de mediadores de lectura. En este orden, las principales líneas de acción son talleres de lectura y literatura; trayectos de formación y perfeccionamiento para docentes, bibliotecarios, profesionales de la educación e interesados; provisión de libros y textos a bibliotecas; y apoyo a proyectos institucionales de lectura. Desde la creación del Plan se han publicado y distribuido gratuitamente 40 millones de ejemplares de cuentos y poemas y más de 15 millones de libros en todas las escuelas del país y en espacios no convencionales⁷.

A partir de 2016, tras el cambio de gobierno, los trabajadores de la cultura han venido denunciando la sub-ejecución presupuestaria y el desmantelamiento de programas centrales para el desarrollo de las políticas educativas y culturales a nivel nacional⁸. El Plan Nacional de Lectura fue uno de los blancos del ajuste, y en la actualidad no se encuentra operando de manera regular. Los sectores movilizados se oponen a concebir las políticas culturales como gasto para el Estado y al funcionamiento desregulado del circuito comercial masificado.

V. Importaciones sin control

Una disposición que paradójicamente afecta la variedad de propuestas del sector editorial en Argentina es el levantamiento de las restricciones para la importación de libros al país, establecida por el gobierno nacional durante los primeros días de 2016. Desde 2010 regía la medida de control de plomo en tinta –concebida como instrumento para limitar la salida de divisas–, la cual había suscitado una serie de consecuencias para el mercado del libro. La anulación de este control liberó de manera irrestricta las operaciones de importación para el sector. Desde los ministerios de Cultura y Producción, la decisión se justificó en la ampliación de la oferta, utilizando el mentado concepto de bibliodiversidad. Así también, en la reducción de los costos de producción y en garantizar la libertad de elección por parte de los lectores.

Sin embargo, estas referencias a los valores “libertad” y “diversidad” operan al servicio de un poder: el de los grupos editoriales de capital trasnacional y los sellos de origen nacional con mayor capacidad productiva y de distribución. “Libertad” significa aquí apertura y desregulación de la economía. “Diversidad” se asume como incorporación privilegiada de la oferta de los mercados internacionales. En este punto es necesario recuperar el texto de la ley 25446 y reconocer que la medida entra en tensión con los objetivos de incrementar y mejorar la producción editorial nacional y garantizar el desarrollo sostenido y democrático de la cultura del libro y de la lectura.

La apertura económica y la libre competencia son consideradas en este contexto como valores que cancelan la discusión en torno a las desigualdades en la estructura del mercado editorial y la aplicación de políticas públicas de fomento a la actividad. Así lo expresa Alejandro Dujovne: “El número y diversidad de títulos al alcance del lector, y, sobre todo, la diversidad de contenidos y géneros de las obras que circulan, depende menos de la entrada irrestricta de libros al país, que de la estructura y funcionamiento del mercado editorial, y del papel que juega el Estado” (2016b). Dujovne entiende que la eliminación total de barreras a la importación tiende a fortalecer a las empresas con posición dominante y pone en desventaja a los múltiples sellos pequeños y medianos, que diversifican la producción editorial local. Los pequeños y medianos emprendimientos editoriales difícilmente puedan competir con los grupos dominantes que optan por reducir

los costos de producción de sus grandes tiradas buscando imprimir fuera del país.

Las decisiones unilaterales del nuevo gobierno en el dominio cultural, en consonancia con el paradigma tecnocrático y gestor de la cultura propio del capitalismo globalizado (Bayardo, 2010), amenazan la diversidad y el reconocimiento de las particularidades locales y regionales. Desde 2016 viene estando en boca de editores, libreros y empresarios del sector gráfico la llamada “crisis del libro”, la cual encuentra fundamentos en esta tendencia desreguladora que depara un futuro incierto.

La escena editorial en Córdoba

En Córdoba, como en otros puntos del país, la actividad editorial ha venido expandiéndose desde finales de los 90 –y en particular durante los primeros 2000– por la progresiva aparición de nuevos sellos, la proliferación de autores y estéticas, y también las dinámicas históricas en materia de políticas culturales.

La escena se presenta compleja y diversa en varios aspectos. Uno de ellos es el diseño de los catálogos, entendido como operación que supone un recorte sobre el repertorio de textos de una época y un modo particular de reunirlos o ensamblarlos (Moscardi, 2015). Aunque algunas tipificaciones pueden parecer un tanto constreñidas, un paneo general muestra editoriales que se proyectan al gran público con novedades asociadas a los géneros de circulación masiva, sellos en los que predominan la narrativa o la poesía en un amplio espectro de estéticas, publicaciones de ensayos, crónicas y/o producciones académicas, editoriales asociadas al cómic o la ilustración, a las artes visuales o escénicas, otras tantas que orientan sus publicaciones al público infantil o juvenil.

En cuanto al proceso de producción, si bien el libro impreso de manera tradicional persiste como soporte paradigmático de la producción literaria e intelectual contemporánea, se reconocen algunas prácticas editoriales que diversifican las materialidades de las obras, incursionando en lo artesanal –por ejemplo plaquetas de poesía, libros cartoneros o producidos con materiales en desuso, libros cosidos a mano– y también en lo digital. El espacio digital se convirtió en terreno privilegiado de nuevas generaciones de autores que hacen circular y difunden sus producciones a través de blogs y redes sociales (Vigna, 2014), y también los sellos hacen un uso intensivo de las nuevas herramientas tecnológi-

cas: el desarrollo de sitios web, el recurso de la venta *online*, la edición de *e-books*, la producción de *booktrailers*, la activa participación en redes sociales son algunos de ellos.

En relación a la distribución el panorama también se presenta variado, ya que se encuentran editoriales con estructuras más o menos profesionalizadas y con alcance en los circuitos *mainstream* y otras más pequeñas cuyos ámbitos de circulación son más reducidos. Las librerías, las ferias oficiales y las presentaciones configuran el recorrido casi obligado para mover las publicaciones, y de manera complementaria algunos sellos vienen multiplicando los espacios de encuentro alrededor de las escrituras, como se analizará más adelante.

Un punto de entrada para comenzar a cartografiar es observar los datos estadísticos de escala nacional¹⁰, en los que se evidencian los volúmenes de producción y distribución de los grandes sellos con posición dominante en el mercado, a la vez que se identifica el lugar que vienen ocupando los sellos medianos y pequeños, tomando en cuenta aquellos representados en los registros de ISBN. Uno de los datos más significativos para el trazado del mapa es el que revela la concentración geográfica de la actividad editorial en la ciudad y la provincia de Buenos Aires, a distancia secundadas por Córdoba y Santa Fe. En este marco, lo que se produce en las provincias en algunos casos suele confinarse a una posición periférica o marginal en relación a la producción del centro que es Buenos Aires, donde a lo largo de la historia cultural del país se concentró el poder de consagración. Estas simplificaciones sobre la geografía cultural (Agüero y García, 2010) no reconocen el trabajo y la proyección de escritores, sellos y circuitos literarios que fortalecen los distintos espacios de producción. En otro orden, los informes estadísticos muestran un vacío en relación con aquellos emprendimientos que no son relevantes pero también contribuyen a diversificar las modalidades de participación en el espacio editorial.

Si bien en Córdoba se puede rastrear, a lo largo del siglo XX, una pujante historia alrededor de la edición (ej. Agüero, 2017; Grisendi, 2014), la actualidad del espacio editorial en esta zona del interior del país empezó a configurarse durante la década del 80. En el marco del proceso de reinstauración democrática y al calor de las ideas de renovación cultural apareció Alción, de Juan Carlos Maldonado. El sello tiene más de 30 años de trayectoria difundiendo producciones en narrativa, poesía y ensayo de escritores locales y de distintas latitudes. Más tarde,

durante la década del 90, surgieron en Córdoba emprendimientos que comenzaron a operar en los nichos e intersticios de un mercado dominado por las estrategias de los grandes grupos.

Editorial Comunicarte apareció en 1993 como iniciativa derivada de un proyecto universitario, que ha logrado un crecimiento sostenido y hoy se consolida como una de las editoriales con mayor visibilidad en Córdoba. Con el tiempo, el sello fue construyendo una identidad ligada a la producción de manuales de estudio y literatura infanto-juvenil, un terreno que le ha abierto camino a mercados internacionales, con títulos de María Teresa Andruetto, Graciela Bialek, Laura Devetach, Jorge Luján y Lilia Lardone, entre otros. En el mismo período se registraron las primeras publicaciones de Ediciones Del copista, un sello con altos niveles de productividad y una grandísima diversidad de géneros. En 1995, con la publicación de *Como vivido cien veces* de Cristina Bajo, comenzó su actividad Ediciones Del boulevard. El éxito en ventas definió fuertemente la orientación del catálogo: novelas históricas, cuentos y ensayos de autores de Córdoba y el país. Sobre finales de la década se gestó también la editorial Brujas, cuyo perfil se encuentra netamente orientado a la publicación de producciones académicas y educativas.

También por estos años apareció Llantodemudo, dirigida por el recordado Diego Cortés, editorial que hasta su cierre en 2016 realizó una enorme tarea alrededor del género del cómic o la historieta, así como en la difusión de la poesía y la narrativa de autores jóvenes. Desde el local comercial en la galería Cinerama y durante sus 20 años de existencia, el proyecto se apreció como un gesto a las nuevas vanguardias, en un contexto cultural organizado bajo la primacía del canon de consumo. Otra iniciativa novedosa que surgió en 1998 en disonancia con la orientación del mercado es el colectivo de poetas-editores Pan comido, sobre el que profundizaré más adelante.

Tras la crisis económica de 2001 que afectó de modo particular la producción cultural, más aún fuera del epicentro que es Buenos Aires, comenzaron a surgir en Córdoba nuevos proyectos editoriales. Algunos, como El Emporio o Raíz de dos, se iniciaron con un perfil de pequeña empresa que se orienta al gran público con novedades adecuadas a las estrategias de marketing editorial, proponiendo una impronta local. En estas editoriales se publican novelas históricas y/o románticas de autores cordobeses, antologías de cuentos y géneros de no ficción como biografías, investigaciones o ensayos sobre coyuntura política, salud y estilo

de vida, entre otros. En el caso de Raíz de dos, el éxito en ventas también se asocia a la estructura mediática de la que forma parte su director, el periodista Jorge Cuadrado. El Emporio, en cambio, cuenta con el capital acumulado de la librería que le dio origen al emprendimiento, con una trayectoria que se inició en 1954.

También a mediados de la primera década de 2000 pero con una orientación distintiva apareció la editorial Buena vista dirigida por Daniela Mac Auliffé, que se destaca por recuperar libros históricos o descatalogados. Por ejemplo, la obra de Arturo Capdevila, de Azor Grimaut y de las primeras escritoras argentinas, como Juana Manuela Gorriti. En este mismo período comenzó su actividad La creciente, que duró unos pocos años, desde 2004 hasta 2007. El grupo de editores-escritores fue construyendo un catálogo prolífico, con la mirada puesta en el trabajo de algunas editoriales pequeñas con propuestas innovadoras en materia de estéticas y formatos, las cuales venían abriéndose paso desde los años 90.

Los primeros años del nuevo siglo también enmarcaron el surgimiento de las editoriales universitarias. Tanto la editorial de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) como la de la Universidad Católica de Córdoba (UCC) construyen catálogos que recuperan la producción académica originada en el seno de las propias casas de estudio y por intelectuales de otros ámbitos. Los títulos publicados se encuentran ordenados en colecciones, en muchos casos coordinadas por reconocidos especialistas en cada área temática. Por su parte, Eduvim, la editorial de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM), tiene una marcada presencia en la capital provincial y un catálogo abierto que incluye, de modo más sistemático, literatura —por ejemplo la colección de narrativa de escritoras argentinas—, teatro y proyectos especiales, entre otras cosas.

1. El boom de la autogestión

Como se viene referenciando, si bien la actividad de las editoriales llamadas independientes cuenta con una larga tradición durante todo el siglo XX, en la actualidad estos actores se han multiplicado y han modificado sus modalidades de intervención a partir de las dinámicas históricas de los últimos años. Desde finales de la primera década del nuevo siglo, en un terreno más fértil por las posibilidades tecnológicas y la multiplicación de espacios para la circulación y difusión de los libros, surgieron muchas nuevas editoriales en Córdoba. Una de ellas es Viento

de fondo, que se caracteriza por editar libros-objeto y también discos. En este sello predominan la poesía y la traducción de autores extranjeros, y cada edición constituye una pieza singular, trabajada con materiales y recursos de estilo cuidadosamente elegidos. La editorial ha recibido en reiteradas oportunidades el Premio Alberto Burnichon al libro mejor editado en Córdoba. También por estos años empezó a publicar la editorial DocumentA/Escénicas que, en consonancia con la actividad del proyecto y del espacio que la contiene, difunde producciones de narradores, poetas, artistas visuales, dramaturgos, directores teatrales y otros, las cuales incluyen registros de obras e instalaciones. Asimismo, el sello de Casa trece apareció como iniciativa asociada a las actividades culturales del espacio, y se dedica a publicar materiales sobre producciones artísticas contemporáneas en Córdoba. Por su parte, la editorial Recovecos comenzó su actividad en el año 2008, de la mano de Carlos Ferreyra. El sello cuenta con un amplio catálogo de narrativa, poesía, ensayo, crónica, entre otros géneros, marcado por una impronta local y la pluralidad que caracteriza a la escena literaria actual. La editorial Letranómada, dirigida por María Eugenia Romero, es otro proyecto distintivo que además de publicar obras de escritores argentinos se dedica fuertemente a la traducción de autores extranjeros poco conocidos en el país.

Bajo la dirección de Alejo Carbonell, quien integrara el consejo editor de *La creciente*, en el año 2009 apareció *Caballo negro*, otro de los casos sobre los que se indagará luego con profundidad. Por entonces también aparecieron las editoriales *Babel* y *Textos de cartón*. La primera, a cargo de Ramiro Iraola, organiza su catálogo alrededor de la producción literaria contemporánea y participa activamente de las ferias y eventos culturales que tienen lugar en Córdoba. *Textos de cartón* es la editorial cartonera fundada por el escritor Andrés Nieva, quien además participa del sello *Postales japonesas*. Esta última iniciativa apunta a la edición de poesía, narrativa, crónicas y ensayos con un cupo interesante de autores de Córdoba, entre los que se incluyen los compilados en las antologías de cuentos *Esperando el 600* y *Esperando el 601*.

Otros dos sellos que interesan especialmente a este estudio son *Nu-dista* y *De la terraza*. La primera comenzó sus actividades en el año 2010, y más adelante, en 2012, surgió la editorial de libros ilustrados. También en 2012 se inició *Portaculturas*, que se presenta como una plataforma con varios frentes: una librería, una editorial y un espacio para exposiciones y eventos culturales. *Dínamo poético* se concibió como

una editorial artesanal de libros de poesía y artes visuales, y apunta a la singularidad del libro, su carácter no industrial, ya que los ejemplares se realizan a mano con materiales en desuso. La iniciativa surgió a partir de un proyecto cultural itinerante, intercambiando libros y estableciendo vínculos con autores y lectores. Las presentaciones de sus libros de poesía se realizan con lecturas y performances, y además organizan talleres de performance literaria. Otra editorial que produce libros de manera artesanal es La Sofía Cartonera, constituida como programa de extensión en la Universidad Nacional de Córdoba e integrada por estudiantes, docentes y egresados. La editorial cartonera universitaria se propone generar vínculos con diversos sectores de la sociedad: cartoneros a quienes se compra la materia prima, escuelas, bibliotecas e instituciones donde se realizan talleres.

En 2013 se formaron Borde perdido –uno más de los casos de referencia de este trabajo– y también la editorial Los ríos, la cual se posicionó rápidamente a través de sus publicaciones sobre cine contemporáneo. En los últimos cinco años aparecieron en la escena cordobesa muchas nuevas editoriales. Diez mil cosas, de Flor López y Anuar Cichero, es un proyecto de edición de literatura que apuesta por la cultura libre. Malasaña es el sello a cargo de Florencia Ordóñez, quien edita artesanalmente libros escritos por mujeres. También se multiplicaron las editoriales de historietas e ilustraciones, como *Atmósfera* y los que integran el colectivo *Prendefuego*: *Gatomadre*, *Buen Gusto*, *Mitomante*, *Holograma* y *Contamusa*. Uno de los más recientes emprendimientos editoriales es *Hiedra*, formado por Denise Pastrello y Luciana Mora, cuyo catálogo busca incluir voces y manifestaciones artísticas novedosas. Por último, sobre el cierre del trabajo de tesis dos nuevos sellos autogestionados se sumaban al mapa editorial de esta zona del país: *Chatmuyo* y *Prebanda*.

II. Las políticas del libro en Córdoba

En materia de políticas del libro en el ámbito provincial, la ley 10246 de estímulo a las ediciones literarias cordobesas, sancionada en 2015, establece una suma para la adquisición de libros de autores cordobeses publicados por editoriales de la provincia de Córdoba. Los ejemplares adquiridos son distribuidos en la sede del Poder Legislativo, bibliotecas populares, instituciones educativas, gremiales, y culturales que solicitan

su participación en el programa. Algunos editores entrevistados destacan esta iniciativa de compra por parte del Estado provincial, que establece requisitos como poseer una antigüedad en el ejercicio de la actividad no menor a tres años, contar con el cien por ciento del capital del sello de origen nacional y que el mismo se encuentre radicado en el territorio provincial, estar habilitados para contratar con el Estado provincial, entre otros. Alejo Carbonell de Caballo negro relata su participación en dos de las convocatorias: “Vendimos, cobramos, todo bien, funciona. Y los libros están, el proyecto es bueno. Los libros están en las bibliotecas, los he visto realmente”. También Martín Maigua de Nudista evalúa positivamente esta política pública: “Te pagan al toque y sobre el precio de venta al público, o sea que sirve muy bien. Verdaderamente ayuda a la economía de una editorial”.

Asimismo, se encuentra vigente la convocatoria municipal dispuesta por la ordenanza 8808, que periódicamente destina un fondo para reactivar y promover la publicación de obras inéditas de autoría cordobesa. El editor de Nudista, por caso, cuenta que ganó el financiamiento para uno de sus títulos pero el pago se retrasó y quedó desactualizado. En el ámbito local se destaca especialmente, desde hace algunos años, la formación y el notable crecimiento del Espacio Baron Biza en la Feria del Libro, producto de la construcción colectiva de varios sellos que participaron del Foro Editorial convocado por la Secretaría de Cultura. El espacio reúne a editoriales independientes de Córdoba y otros puntos del país que participan de la feria con un stand y su propia programación de actividades. En el cuarto capítulo examino detalladamente su conformación y progresiva consolidación.

Notas

1 Se sancionaron las leyes 16970 de Defensa Nacional y 17401 de represión y prevención de las actividades comunistas. Además de Eudeba, fueron objeto de atentados, allanamientos y presiones las editoriales Paidós, Jorge Álvarez, Schapire y también CEAL (Invernizzi y Gociol, 2015).

2 La información sobre los últimos movimientos comerciales de Penguin Random House Grupo Editorial puede encontrarse en el sitio web: <http://penguinrandomhousegrupoeditorial.com/sobre-nosotros/>. Fecha de consulta: junio de 2018.

3 La expresión se encuentra en el manifiesto titulado *¡Te amo, te odio, dame más!*, a propósito del cumpleaños número diez de la editorial cartonera.

4 Para profundizar en los distintos posicionamientos, se pueden consultar los siguientes artículos: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2461-2006-05-05.html>, <http://www.lanacion.com.ar/817872-la-industria-editorial-da-una-voz-de-alerta>

5 Información publicada en el sitio web de Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina: <http://programa-sur.mrecic.gov.ar/>. Fecha de consulta: junio de 2018.

6 Ivana Mihal estudia este antecedente en el artículo “Plan Nacional de Lectura: notas sobre una política de promoción de la lectura”, publicado en *Pilquen*, N° 11 (2009): <http://www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/n11/n11a04.pdf>

7 Información publicada en el sitio web del Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación de la Argentina: <http://planlectura.educ.ar/>. Fecha de consulta: junio de 2018.

8 Se pueden consultar los siguientes artículos: <https://www.pagina12.com.ar/57532-por-un-freno-al-recorte-en-cultura>, <http://www.laprimera Piedra.com.ar/2016/12/ano-la-presidencia-mauricio-macri-la-politica-cultural-despues-del-tijeretazo/>

9 En el discurso de apertura de la 43° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, Martín Gremmelspacher, presidente de la Fundación El Libro, dijo: “La industria editorial en su conjunto está atravesando uno de sus momentos más delicados, con caídas en las ventas del 25 por ciento, lo que afecta especialmente a las pequeñas y medianas editoriales. Permítanme mencionar solo un dato: de un año al otro se han dejado de producir 20 millones de ejemplares, o sea casi 55 mil ejemplares por día”. Además, se hizo eco de los reclamos del sector, como el sistema simplificado de exportación y el tratamiento impositivo para la recuperación del IVA durante todo el proceso industrial/comercial.

10 Los datos estadísticos se encuentran en el *Informe anual de producción del libro en Argentina* de la Cámara Argentina del Libro (CAL) y *El libro blanco de la industria editorial argentina* de la Cámara Argentina de Publicaciones (CAP). El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) también elabora informes sobre la actividad editorial en base a estos datos.

Capítulo 3. Modos de producción y mediación editorial

Introducción

Como quedó evidenciado en los capítulos anteriores, el espacio editorial se ha venido configurando históricamente a partir de las prácticas culturales de una variedad de actores, y se encuentra atravesado por políticas y relaciones de poder que lo vuelven un territorio en disputa, complejo y cambiante. En tal contexto tienen lugar las prácticas editoriales autogestionadas sobre las que indago con profundidad en este capítulo y el siguiente: en concreto, examino los modos de producción y circulación que caracterizan a estos pequeños sellos, los cuales involucran una multiplicidad de actividades y espacios, desde que el autor da forma a unas ideas hasta que las reciben los lectores en circunstancias diversas. La mediación editorial se compone de varios momentos: seleccionar las obras, establecer acuerdos con los escritores, organizar las tareas de diseño, impresión y registro de los libros, implementar la distribución y realizar el seguimiento de las ventas, generar acciones de difusión, por mencionar algunos.

En particular, en este capítulo se reconstruyen dos operaciones fundamentales: la construcción de los catálogos y, con ello, la definición de modos de habitar el espacio editorial, todo lo cual implica examinar el contexto, producir vínculos y tomar decisiones en relación al propio proyecto. En las editoriales estudiadas estas tareas son desempeñadas por el propio editor o el grupo de editores que encabeza cada emprendimiento: son ellos los que realizan la mayor parte del trabajo que involucra la publicación de los libros. A partir de sus testimonios y los datos recolectados en campo se registran aquí las escrituras, las materialidades y las relaciones que van delineando sus formas de hacer.

Los catálogos y la “máquina” editorial

La primera y principal tarea de un editor consiste en seleccionar y reunir los textos que van componiendo su catálogo. Dicho trabajo comprende conocer y evaluar lo que se está produciendo en un momento dado, las trayectorias de los autores, los recorridos que vienen realizando otras editoriales, y también, como se analizará luego, está condicionado por la estructura y la posición distintiva que va construyendo el propio sello en el extenso espacio editorial. De esta manera, el editor va delimitando sus orientaciones y posibilidades, propiciando los vínculos con los autores de los textos que le interesa publicar, dando forma a unas colecciones. Buscar, separar, agrupar son algunas de las acciones de lo que Matías Moscardi (2015) nombra como la “máquina” editorial, que en cada caso va realizando montajes de voces y creando el contexto de la producción literaria de una época (Moscardi, 2015). Los editores entrevistados se explayaron largamente sobre este punto, lo cual hace posible reconocer su involucramiento con la tarea realizada.

Borde perdido inauguró su catálogo con la reedición de *Poemas sentimentales* —que había sido editado por Siesta en 2005— del reconocido Silvio Mattoni. “Pensamos en Silvio Mattoni porque, por empezar, era un poeta que para nosotros como lectores, digamos, nos conmovía y nos gustaba mucho. Era un súper referente, era algo muy groso proponerle a él editar un libro”, cuenta Sebastián Maturano, director del sello. *Poemas sentimentales* tuvo segunda edición, y varios años después la editorial publicó una novedad del autor: *Tanatocresis*. Desde sus inicios, Borde perdido cuenta con colecciones dedicadas a la poesía, la narrativa y el dibujo, en las que se exploran los entrecruzamientos entre escrituras y artes visuales. Más recientemente, la editorial abrió una nueva colección denominada *Golpe ciego*, con textos de ensayo y pensamiento crítico como *Bonino, la lengua de la inocencia* de Manuel Ignacio Moyano. En líneas generales, el catálogo de Borde perdido es amplio, dinámico, y aloja escritores como Claudia Huerger, Mariela Laudecina, Javier Martínez Ramacciotti, Ioshua, Nitsuga, Facundo Soto, Cristian Hertel, Liria Evangelista, Mauro Césari, entre otros tantos. La pluralidad también se expresa en las trayectorias de los escritores editados: autores jóvenes —entre ellos algunos que publican sus primeros textos en las colecciones *Poesía encendida* y *Narrativa encendida*— y autores ya consagrados o con recorridos más extensos.

Desde la perspectiva de Sebastián Maturano, el trabajo de selección de las obras que componen el catálogo se realiza a partir de su trayectoria como lector y su experiencia como editor –que al mismo tiempo va alterando sus modos de lectura–, y por lo tanto los criterios y fundamentos son móviles. En líneas generales, la búsqueda se orienta hacia “estéticas no complacientes”, vinculadas con procedimientos formales que se perciben en las escrituras y los compromisos de los propios autores en/con sus producciones:

el catálogo se va construyendo, a mí me parece, a grandes rasgos, desde ciertos reconocimientos de orden formal, si se quiere, que puede haber en ciertos procedimientos de escritura, que uno reconoce por su formación o como lector, digamos. Uno identifica: éste me parece que es un trabajo, un material que está bien hecho. Pero no desde una mirada clásica o conservadora, ¿me entendés? Si no... A veces cuestiones muy estrictamente formales, es una composición que está bien realizada. Pero también hay componentes que tienen que ver más, para mí, con ciertos compromisos que uno percibe en un escritor, en un autor, en cómo se relaciona con lo que escribe. Es un compromiso como existencial, digamos. Yo por lo menos lo veo así. Entonces cuando percibo eso en un libro, en el material de un autor, me parece que ahí se va como integrando. Y en eso se van configurando muchas veces estéticas que yo siento que no son... Todo esto que describo va generando, me parece, un lineamiento estético, estéticas que no son complacientes. Sino que por ahí tienen cierta dureza, no sé si decir agresión, pero no son complacientes ni con el lector ni con el entorno en el cual están girando. O sea, no son cuentos de hadas.

El flujo de producciones que llega a las manos del editor ha ido aumentando con los años, e intenta dedicar el tiempo necesario para leer la totalidad de los materiales. No obstante, la editorial realiza sus propias búsquedas y se va produciendo un equilibrio en relación con las propuestas que llegan. “A mí me parece espectacular que llegue, porque son cosas que son inesperadas, y te encontrás con cosas muy buenas”, opina Maturano.

Por su parte, la exploración del catálogo de la editorial De la terraza activa, inevitablemente, más de un sentido. Cada edición propone un recorrido por poemas o relatos contruidos por palabras e ilustraciones, con diseños y materiales que también “cuentan” y hacen de los libros objetos originales y únicos. Se encuentran allí varias publicaciones que

componen la colección *Acordeón* –llamada así por el modo particular en que se despliegan las páginas–, como *Las manos* de Matías Lepka y *El amor es circular* de María Zeta, entre otros. Por su parte, la edición de *Apapachaditos* del colectivo Abriendo rondas con ilustraciones de El Esperpento está confeccionada con telas, material poco convencional en los libros, y cuenta con un disco del que participan músicos y narradores, entre ellos María Teresa Andruetto. La edición de *Separaciones mínimas* de Germán Machado y Matías Acosta ganó en 2016 el premio Alberto Burnichón al mejor libro editado en Córdoba, y se destaca por la encuadernación japonesa y la inclusión de papel vegetal, con el objetivo de acoplar los poemas a las ilustraciones de las páginas siguientes. El catálogo también se compone de publicaciones como *Abril y Patricio* del ilustrador Luis Paredes, y *Muertos de amor y de miedo*, un experimento colectivo coordinado por Marina Ceballos a partir de fotografías de usuarios voluntarios de las redes sociales, con textos de más de 60 escritores.

Los aspectos que definen la composición del catálogo de libros ilustrados de De la terraza también son móviles. Al respecto Bárbara Couto, una de las editoras junto a Mauricio Micheloud y Vanina Boco, señala: “Creo que si hay un criterio es que nosotros realmente creamos que el libro tiene lo que hace falta para diferenciarse como objeto, para destacarse, para llamar la atención por lo atractivo visualmente, porque creemos que suma a un mundo editorial que es amplísimo”. Los editores realizan intervenciones en los distintos momentos del proceso de producción del libro, tanto en las propuestas que reciben –con distintos niveles de avance– como en los proyectos que ellos mismos propician:

Algunos libros nos llegaron como propuesta integral ya armada... En todos los casos nos hemos metido y hemos hecho algo (risas). Pero algunos nos llegaron como propuesta muy terminada y por ahí veíamos de revisar materiales, o solo el diseño, o algún plus, o que aparecieran los datos del autor, algunos pequeños detalles. En otros casos nos han llegado propuestas integrales pero hemos generado instancias para que se cambiara mucho, se mejorara mucho. Qué sé yo, proponerle al ilustrador que hiciera nuevas ilustraciones, que algunas no estuvieran, dependiendo de la evaluación del proyecto. Y después nos han entrado también textos, que por ahí eso es lo que más nos entusiasma... Cuando decís “está todo por hacer”: buscar una propuesta estética de un ilustrador que nos parezca que puede entrar en diálogo con esos textos, ver con el autor si se siente más o menos cómodo con esa es-

tética, involucrar a otra persona al equipo. Y en otros casos (...) armar nosotros la pareja y proponerles publicar un libro.

Esta forma de producción se caracteriza por el trabajo colectivo de los editores con los autores e ilustradores, y también por la inversión considerable de tiempo, lo cual impide que se lleven adelante demasiados proyectos a la vez. “Hasta que no se construya un consenso de que es el mejor libro que hemos podido hacer entre todos no se publica”, afirma Bárbara Couto.

Por otro lado, el catálogo de Caballo negro se puede leer con mayor facilidad como conjunto, aun reconociendo las propuestas de las distintas colecciones y la gran cantidad de autores que alberga. Las colecciones más prolíficas son las de poesía y narrativa, de las que forman parte Martín Cristal, Elena Anníbali, María Teresa Andruetto, Lucas Tejerina, y otros tantos. La más reciente es *En obra*, creada a partir de las ediciones de obras completas de autores entre los que se encuentran Elvio Gandolfo y Daniel Moyano, de quienes anteriormente el sello ya había publicado varios de sus relatos, y también la poesía de la recordada Glauce Baldovin. La colección *Vida acuática* incluye crónicas de Juliana Rodríguez, una narración biográfica de Kuroki Murúa junto a Marcelo Casarin, y dos antologías de relatos de mujeres. Mientras que *De la buena memoria* cuenta con un libro de ensayo sobre la historia cultural de Córdoba escrito por Diego Tatián, otro sobre cine coordinado por Alejandro Cozza, las memorias de Paco Jamandreu y también las del DJ Cristian Trincado, una compilación de entrevistas a Jorge Bonino, y las *Fábulas materialistas* de Alfredo Zitarrosa.

El editor, Alejo Carbonell, coincide con sus colegas en afirmar la movilidad de las pautas de selección de los libros a publicar. Aun así, hay por lo menos dos aspectos que sobresalen y se mantienen constantes en su relato: uno es el gusto, aquello que la obra moviliza en determinadas circunstancias; el otro tiene que ver con las posibilidades de edición de una obra en relación con la modelación del catálogo, lo que remite –nuevamente– a la cuestión del gusto:

No publicamos ningún libro que no nos guste, para arrancar. Ahora, ¿qué es el gusto? La verdad es que es un concepto... En nombre del gusto... Cualquier barbaridad puede alojar el concepto. Pero en principio si el libro no nos moviliza, si no decimos “che, acá pasa algo”, no lo sacamos, por más que esté re bueno. Me ha pasado de recibir li-

bros que están muy bien en casi todos los aspectos, pero yo digo “qué hago con este libro”, ¿viste? Porque vos tenés que intervenirlo como editor, algo... Pero no es porque tenés que pisarlo o porque tenés que dejarle tipo gallo, o porque “acá mando yo”, la relación de poder. Pero si el libro va a estar alojado en tu catálogo vos tenés que involucrarte, y hay libros que no tienen nada para hacer, no tienen nada para... Entonces digo “no, no es para nosotros”. Los libros que son de género duro por lo general quedan afuera, porque no... Tampoco le sirve al autor (...). Me mandás una novela policial que puede ser la mejor novela policial del mundo, y ¿qué hago? O sea, no la voy a hacer rendir, no voy a saber editarla, no voy a saber comunicarla, y vos vas a tener un libro buenísimo en una editorial que está bien pero como que estuviera pegado con moco, vas a mandar tu libro a que no funcione. Te conviene mandar ese libro a una editorial que venga trabajando... Yo se lo daría a Ricardo Romero, no se lo daría a Caballo negro. O a Sasturain. Qué sé yo, capaz que dentro de dos años saco un policial. Así como te digo esto, dentro de dos años puedo decir “che, este policial tiene que ver con nosotros, porque no sé qué...”.

A partir de este posicionamiento general, que se reconoce distante de las prerrogativas de la moda, los criterios específicos que la editorial toma en cuenta para la publicación de determinadas obras y no de otras son la construcción formal del texto, su contenido, y/o su contribución al contexto en el que se pone a circular. Un caso que sirve de ejemplo para mostrar los límites del catálogo y las intervenciones del trabajo editorial es *Contra Córdoba*, del entonces decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Diego Tatián:

Tenemos una colección que se llama *De la buena memoria* (...). Es el espacio que le podemos dar nosotros a lo social y las humanidades, porque no venimos de ahí. Entonces son textos (...) que vienen como de una idea de registro. De registro nos gusta decir a nosotros, no son académicos. Y cae un libro de Tatián, que es el centro del centro... Digamos, es el decano de Filosofía. Por el nombre yo tendría que decir “este libro no va, no va con nosotros”. Pero sin embargo el libro que el loco nos ofrece es un libro casi de divulgación, que está perfecto para lo que estamos haciendo, y está perfecto para nuestra lectura del contexto político. Entonces, bueno, hay una pelea con el autor, en el sentido... “Diego, no le vamos a poner una foto en sepia, con los tipos arriba del techo del rectorado” (risas) (...). Es una negociación, que siempre es productiva. Entonces le metimos un tapón con una foto

de un artista híper contemporáneo que se llama *Cuidar la cabeza*, que son unos cascos y unos libros. Tec se llama el flaco, un cordobés que está en Brasil (...). Digo, la estética es nuestra. Lo pusimos en una colección con Paco Jamandreu, con Bonino, entonces ahí funciona el libro. Si yo no hubiera podido hacer eso, el libro no va en la editorial nuestra porque no... Queda como despegado.

La mayoría de las obras publicadas por Caballo negro fueron búsquedas del editor, que establece vínculos con autores y va proyectando las ediciones de años venideros con antelación. Con el tiempo ha ido creciendo el volumen de ofertas que recibe, por lo que se dificulta su lectura y evaluación, sumado a que hoy el promedio de novedades de la editorial es de aproximadamente ocho por año.

En relación con el catálogo de Pan comido, lo primero que se reconoce es la progresiva ampliación de voces: si al comienzo las plaquetas y hojas de poesía materializaban las escrituras de los miembros del colectivo –Ceferino Lisboa, Pablo Carrizo, Juan Stahli, Fabricio Devalis, Alexis Comamala, Fernando Bellino, Andrés Rubino y Sebastián Cantoni–, con el tiempo, la comprometida participación del grupo en la escena cultural y las reorientaciones en el rumbo del proyecto, las publicaciones también se volvieron vehículo de difusión de otros actores de Córdoba y alrededores. En este sentido, Pan comido es un colectivo multiplicador de poesía que se caracteriza por la ausencia, en casi todas sus prácticas, de una visión comercial. En cambio, la producción cultural se funda en la metáfora de convidar poesía como pan (Boccanera, 2015) y adquiere sentido a partir del trabajo con otros artistas y organizaciones sociales. En 2009 comenzó a tomar forma la colección *Música del lugar*, coeditada con la Cooperativa Gráfica 29 de mayo y basada en la búsqueda de las “tonadas” de la poesía actual. Laura García del Castaño, Liliana Lukin, Alejandro Schmidt, Marcelo Dughetti y Leticia Ressia son algunos de los escritores publicados en el marco de esta colección. Por otro lado, en 2012 el colectivo coorganizó el ciclo “Habitar el grito: poesía y memoria en La Perla” junto al Espacio de Memoria y el Programa Derecho a la Cultura de la UNC. El ciclo finalizó con la publicación de una obra colectiva de la cual participaron más de 20 escritores.

Aquí también el catálogo está modelado por el gusto y la búsqueda por aportar al contexto de producción de la poesía contemporánea. En referencia a esto, Sebastián Cantoni, uno de los miembros del colectivo, afirma: “Publicamos lo que nos gusta, lo que nos parece que puede ser

un material interesante, en líneas generales, para la poesía”. El colectivo recibe materiales de otros autores y también dirige sus búsquedas, a partir de los vínculos que van estableciendo en distintos eventos y presentaciones. En cualquier caso, se evalúan e intervienen las propuestas, en un diálogo fecundo entre las partes:

A veces nos hablan y nos dicen: “che, tengo un librito ahí colgado”. Por lo general, la mecánica siempre es la misma, o llega o lo buscamos. Hay autores que queremos editar y salimos a buscar. A veces nos sale, a veces no. A veces nos gusta lo que tienen, a veces no nos gusta. Pero vamos, charlamos con el autor, nos deja el material. De los siete que estamos participando activamente del colectivo, somos cuatro los que estamos en un mini consejo que leemos todo lo que entra. Seleccionamos, se somete a votación, digamos. Si nos gustó, si no nos gustó principalmente. Después le aplicamos correcciones. Sea un autor consagrado o no, le aplicamos correcciones. Y siempre, ya sea que lo rechacemos o que lo aceptemos, nos juntamos con el autor y le decimos los motivos y las cosas que le haríamos (...). Por ahí no entendés una palabra o te suena que está de más, un verso que está mal puesto, o un poema entero que vos te das cuenta que es de otra época. Y bueno, se va charlando y se va como acomodando.

En el caso de Nudista, si bien comenzó a publicar formalmente en 2010 sus orígenes pueden remontarse a 2008, cuando Martín Maigua realizó un taller literario a cargo del escritor Luciano Lamberti. Maigua, un joven proveniente de Salta que acababa de finalizar sus estudios de abogacía, participó de ese espacio por su afición a la literatura y desde allí generó vínculos con los escritores que luego serían “la columna vertebral” de su proyecto: el propio Lamberti, Fabio Martínez, Pablo Natale, Eloísa Oliva, Federico Falco y Osvaldo Bossi. A modo de cierre de la experiencia en el taller y en colaboración con un compañero, en 2009 organizó Circo invisible: un escenario abierto en el que se conjugaban expresiones artísticas diversas, entre ellas la literatura. En ese contexto, la búsqueda de Martín Maigua alrededor de la literatura fue tomando forma de proyecto editorial y en junio de 2010 salieron a la calle los dos primeros libros de Nudista: *Despiértenme cuando sea de noche*, cuentos de Fabio Martínez, y *1027*, poesía de Eloísa Oliva. Sobre el vínculo con estos autores, Maigua cuenta:

A Fabio lo conocí en el taller de Lamberti, y me acuerdo que él escribía

ese libro ahí en el taller. Cuando Luciano nos hacía leer yo pensaba: “Este chango qué bárbaro cómo escribe”. Y le decía: “Cuando tenga una editorial te voy a publicar el libro”. “Bueno, bueno”, me decía él. Y a Eloísa también la conocí porque Lamberti llevaba textos de otros colegas.

El catálogo de Nudista realiza una apuesta fuerte a la narrativa y la poesía. En este marco, Maigua explica: “Hay algunos libros que son más extremos, más... Quizás están en el borde dentro de la narrativa, entre lo que es el diario y la crónica. No hay ensayo todavía, pero hay algunos proyectos”. Como se adelantó, un núcleo de autores conocidos por el editor dio el primer impulso al proyecto: todos, con excepción de Falco, tienen más de un título en el catálogo de Nudista, y varios han sido reeditados. Durante el primer año, el propio Maigua publicó su libro de poemas, titulado *El mundo no es más que eso*. El catálogo también se compone con autores como Cuqui, Francisco Bitar, Carlos Schilling, Silvio Mattoni, Mariana Robles, Carlos Surghi, Natalia Ferreyra, Leopoldo Castilla, Carina Radilov Chirov, entre otros tantos.

Para el editor, todos los libros integran una “colección nudista”, forman parte de un mismo “universo”. La propuesta estética consiste en que los títulos aparezcan como un todo integrado y consistente, dado que la concepción de literatura con la que trabaja el editor no se basa en etiquetas o estrategias de diferenciación, sino que se rige por la búsqueda de movilizar al lector desde el contenido y/o la forma. De allí el concepto de “nudista”, sin género reconocible, como “aquello que no hace falta disfrazar o vestir con nada”.

hay libros que me conmueven mucho y decido publicarlos, hay otros libros que me seducen mucho por cómo están contruidos (...). Como editor le doy el lugar a cada libro. Cuando leo un manuscrito le doy el lugar que ese libro me propone. Si no me convence ni por una ni por otra vía, evidentemente creo que no entraría, ¿no? Pero cuando llega a mi lectura un libro, un manuscrito, que por un lado o me conmovió, me emocionó, o bien me parece genial su escritura, su estética, y a su vez tranquilamente lo puedo ubicar y lo puedo relacionar con otros libros de la editorial o hacia donde va la editorial, listo. Tenemos un gran paso para ver cómo seguir.

En esta línea, aparece una idea de catálogo que expresa deseo y proyección:

Para mí el catálogo no es solamente lo que ya publiqué (...), también es todo lo que va a venir, toda la planificación, y cómo eso se va a ir insertando de a poco en la propuesta que la editorial haga (...). Hay que correr riesgos obviamente y hay que estar dispuestos a correr esos riesgos. Pero sobre todo hay que tener la seguridad de lo que uno hace, y pensar muy a largo plazo. Nada te asegura que te vaya a ir bien, nada te asegura que los demás lo vayan a leer así. Pero cuando uno toma una decisión, o cuando yo tomo la decisión de publicar un libro es porque sé adónde lo voy a ubicar. Un catálogo es un rompecabezas que no tiene fin, para mí es eso. Supongamos que es un rompecabezas que nosotros enmarcamos en esta mesa. Hoy aparece esta pieza, después otra, y se va armando un paisaje. Y quizás un día me aparece una pieza que está acá (señala fuera de la mesa). Y bueno, hay que decidir en ese momento... Está fuera del marco de esta mesa. Hay que decidir qué hacer con esa pieza: si vamos a agrandar la mesa o no para ubicarla, y dónde van a estar las otras piezas.

En la descripción del catálogo se puede ver cómo la materialidad del libro entra en sintonía con la propuesta estética y las ideas alrededor de la literatura. Otro aspecto interesante del catálogo de Nudista es su composición federal, con autores de Córdoba, Santa Fe, Buenos Aires, Salta, Santiago del Estero y Tucumán. El editor tiene la clara intención de no circunscribirse solamente a un punto determinado del mapa argentino, y busca sostener esta apuesta a largo plazo.

1. Qué literatura: entre el placer y el "no complacer"

El recorrido por los catálogos de las editoriales estudiadas permite elaborar algunas definiciones que atraviesan transversalmente los distintos casos. Primero se observa que los editores consultados vienen construyendo catálogos en base al placer: el gusto aparece como criterio de selección por excelencia, adoptando diferentes modulaciones en cada proyecto. A partir de dicha afirmación se pueden formular dos interpretaciones, de carácter preliminar: una es la primacía que para estos editores tiene el valor estético y cultural de los textos por sobre su valor mercantil; la otra es la satisfacción que produce la tarea realizada en estas condiciones. De esto se sigue, además, que la estructura comercial de los emprendimientos se desarrolla, en mayor o menor medida según los distintos casos, en consonancia con esta motivación primera.

En estrecha relación con lo anterior, la búsqueda de los textos y el

diseño de los catálogos se producen en un terreno abierto a la exploración, cuyos límites exceden ampliamente las constricciones comerciales de la industria del libro y el entretenimiento. Tampoco se ciñen a los cánones academicistas que estructuran los planes de estudio de las universidades. El armado de los catálogos, en cambio, expresa las redes de relaciones con escritores y colegas editores, que en muchos casos son a la vez profesionales y afectivas, y también el compromiso con una trayectoria que se va construyendo sobre la marcha, y por tanto no está exenta de cambios y nuevas incursiones.

Por todo lo dicho, en los catálogos los editores ponen de manifiesto sus ideas alrededor de la producción literaria actual y del lugar que esta ocupa en nuestra vida cultural. Para Sebastián Maturano, las prácticas literarias se desarrollan cotidianamente de diversas maneras y en múltiples ámbitos, por “esa necesidad de contar, de contarnos, de narrarnos y de construir historias”. Asimismo, las escrituras producen ideas que, como observa Alejo Carbonell, inevitablemente se expanden y se disputan. El desafío que atraviesa el trabajo editorial tiene que ver con volverlas públicas y accesibles, buscando –en palabras de Martín Maigua– “abrir el juego” para que se divulguen, se impugnen, se defiendan y/o se perpetúen.

Producir la mediación

Roger Chartier afirma, y desde aquí suscribo, que los libros son “el resultado de operaciones que suponen decisiones, técnicas y competencias muy diversas” (2008: 35), revalidando las definiciones trazadas al comienzo de este capítulo: la publicación de los textos involucra una pluralidad de intervenciones, principalmente las concernientes al trabajo editorial. En el apartado anterior comenzaron a distinguirse algunas de ellas, vinculadas con la selección y organización de las obras en el catálogo, un armado en construcción permanente por parte de los editores.

A continuación se describen y analizan otras prácticas de mediación editorial. Entre ellas, las negociaciones y los acuerdos con escritores y/o ilustradores que empiezan a producirse desde el momento en que se define la publicación de determinada obra. En las editoriales estudiadas estas relaciones asumen por lo general una forma personalizada, y las partes establecen condiciones más o menos flexibles que van ajustándose a sus necesidades y posibilidades. Las decisiones sobre la producción

material de los libros constituyen otro aspecto relevante en el proceso de mediación editorial, y están determinadas no solo por la estructura, las posibilidades técnicas y/o el perfil estético del emprendimiento sino también por las condiciones actuales del trabajo editorial: el encarecimiento de los costos de producción y las caídas en las ventas. Finalmente, se abordan en este apartado algunos rasgos distintivos que definen la orientación de cada proyecto y sus aportes a la diversidad que caracteriza al espacio editorial.

1. Los vínculos entre autor y editor

Las relaciones que se establecen entre las editoriales y los productores de las obras tienen al menos dos vertientes, asociadas entre sí: una es la relativa a los derechos de edición y reproducción, y la otra concierne a los arreglos económicos por la publicación de las obras. Entre los sellos autogestionados que aquí analizo los contratos o acuerdos son variables, dependiendo entre otras cosas de su estructura, la envergadura del proyecto de edición, y la confianza generada entre las partes involucradas.

En *Borde perdido*, como en muchos otros sellos, se pacta con los autores la entrega de ejemplares de los libros que se publican, y por lo general la cantidad ronda el diez por ciento de la tirada. En cuanto al aspecto normativo, hay una concepción libre sobre la producción y reproducción cultural: la editorial registra la publicación pero no ejerce derechos sobre la obra, que puede ser reeditada según lo decida el propio autor. En palabras de Sebastián Maturano:

A nivel de derechos, yo siempre parto de la base de que las obras son de quienes las producen. Después está qué quiere hacer cada autor con su obra, ¿entendés? En cuanto a mi relación como editor, aclaro, así es como yo lo entablo. Todos los libros siempre aclaran que cada obra pertenece a quien la produjo. Después puede haber otras variables, qué sé yo, a lo que voy: yo no me adueño, no me apropio de esas obras. No hay derechos de edición, ni nada de eso. O sea, si el autor después quiere publicarlo donde sea tiene total libertad de poder hacerlo.

En el caso de *De la terraza*, las pautas a partir de las cuales se entabla la relación con los autores tiene sus particularidades. Por un lado, gran parte de las obras que publica la editorial están concebidas por una dupla: el escritor y el ilustrador. Este último es considerado autor de la

obra en igualdad de condiciones que el primero, a diferencia de lo que suele ocurrir en muchas de las ediciones ilustradas de los grandes sellos. Tanto escritores como ilustradores cobran derechos o regalías por la edición de sus obras: a cada uno corresponde el diez por ciento del precio de venta al público sobre los ejemplares vendidos. Por otro lado, los acuerdos también se fundamentan en los principios de la cultura libre. En particular, De la terraza edita bajo el conjunto de licencias Creative Commons, adecuándose en cada caso al consenso alcanzado con los productores de la obra. Bárbara Couto hace referencia a estos ejes de trabajo en el siguiente extracto:

Nos parece que la manera de llevar adelante los proyectos es generando consensos y construyendo colectivamente. Esa forma de trabajo los planteamos a los autores cuando editamos sus libros. Por supuesto que la autoría es de los autores, y nosotros entendemos como autores tanto al escritor como al ilustrador. A veces es la misma persona, porque hace un proyecto integral, otras veces son dos. Pero nosotros defendemos esta idea, que cada vez es más tenida en cuenta, de que la ilustración es un lenguaje, el lenguaje visual dice sus propios mensajes y no está simplemente adornando (...). Y con las licencias... Al ser un eje de trabajo de la editorial, el libro debe salir con ese tipo de licencias (se refiere en particular a las licencias Creative Commons), pero a nosotros no nos interesa decir “esta es una condición, en contra de tu voluntad”, no. Lo que nos interesa es realmente hacer una militancia de que la cultura puede ser más libre y que esto lejos de ir en contra de las posibilidades del libro, todo lo contrario, lo ayuda muchísimo. En la difusión, en la distribución, en un montón de planos. Y por fuera de las cuestiones de interés, digamos, hace un aporte a la cultura al estar disponibles y al lograr cumplir esta cuestión del derecho humano al acceso a la información y a la cultura. Entonces nos interesa que los autores realmente estén convencidos igual que nosotros, por eso nos tomamos todo el tiempo que haga falta para explicar qué son, cómo funcionan, cuáles son los pro y los contra, todo (...). Con qué licencia va a salir finalmente el libro es algo que dejamos en manos de los autores, porque pensamos también que no es que un día vos te levantás y decís “esto es la cultura libre, me gusta, listo” y a partir de ese momento vas a ser el más generoso del mundo con tu producción y vas a publicar todo con licencias *copy left*. No es tan así, es un proceso.

Caballo negro, por su parte, ejerce los derechos de edición y reproducción de las obras que publica según resuelve la ley 11723 de propie-

dad intelectual. Asimismo, la editorial fue consolidando con el tiempo sus aspectos estructurales y está en condiciones de pagar a los autores el diez por ciento del precio de tapa por cada libro vendido. En un primer momento se abonaba lo correspondiente a la totalidad de la tirada, pero luego comenzó a pagarse en correlación con los informes de ventas. Alejo Carbonell cuenta algunas situaciones excepcionales vinculadas con las particularidades del proyecto a editar o bien con la relación de confianza con algunos autores:

si el libro sale cien (el autor) se queda con diez pesos por libro de cada libro que se vende. Lo que pasa es que cuando la obra es comunal, que hay editoriales en pugna digamos, no podés hacer eso. Suponete, los cuentos completos de Daniel Moyano, que lo tengo ahí en la compu ahora, va a ser un libro así (grafica el espesor), y había ocho editoriales que querían el libro, había grupos. Estás compitiendo, qué sé yo, con una editorial de España, y no podés decir “te voy pagando”. Ahí tenés que poner un adelanto, en una traducción tenés que poner un adelanto, o pagarlo entero, no podés ir de a poco. Qué sé yo, el libro de Gandolfo también, los cuentos completos los quería un montón de gente, y bueno lo hicimos nosotros. Es un honor, pero no podés hippearla. Y después tenés... Los autores se ubican mucho también. Tenemos escritores que editan su primer libro o segundo libro que ni a palos te pedirían un adelanto, te dicen “che, está todo bien”. Y bueno, vamos respondiendo, como podemos. La verdad es que con todos los autores estamos en muy buenos términos, todos están interesados en que el proyecto siga. Entonces a veces nos ha pasado de decir “mirá loco, tengo 30.000 pesos, o pago derechos o entramos a imprenta con las dos novedades para que la rueda...”. Te dicen “sigan para adelante, ya vemos”. Está bueno.

La editorial apuesta además por construir vínculos fluidos y duraderos, y para eso organiza encuentros periódicos con los autores que residen en Córdoba o alrededores. La intención es dar a conocer información relacionada con cada una de las publicaciones, las novedades que se vienen, los aspectos comerciales y de distribución, las dificultades que atraviesan, los proyectos de la editorial en materia de difusión, etc.

Los acuerdos que el colectivo Pan comido establece con los escritores son flexibles en sus distintos aspectos. El sello entrega un porcentaje variable de la tirada de ejemplares impresos, dependiendo de la demanda

de los propios autores. Estas condiciones se establecen en conversaciones concebidas entre pares, de carácter informal. “Somos poetas todos, respetamos la palabra”, bromea Sebastián Cantoni. Y agrega: “A nosotros obviamente nos interesa que vos crezcas como autor, que salga, que se comente”. Por este motivo, el colectivo abona la cultura libre, y junto con los datos de registración de las publicaciones se coloca la siguiente leyenda: “La editorial adhiere a la reproducción total o parcial de esta obra citando debidamente las fuentes”.

En el caso de Nudista, al igual que Caballo negro, se ejercen los derechos de publicación y reproducción de las obras conforme lo establecido por la ley 11723 de propiedad intelectual. Y como ocurre en varios de los sellos estudiados, en líneas generales sus contratos establecen la entrega a los autores del diez por ciento de los ejemplares que se imprimen, con excepción de algunas negociaciones particulares. Al respecto, Maigua reconoce las dificultades que tienen las editoriales de estructura pequeña para abonar anticipos y rendir periódicamente las ventas, y destaca además el esfuerzo y la dedicación para sostenerse económicamente:

Hay muchas editoriales que, llevado un tiempo, si no funcionan económicamente dejan, porque la verdad no tiene sentido. En mi caso sigo apostando, y estos tiempos son de apuesta más fuerte (...). Porque si no hay que cerrar las persianas y olvidarse. Yo antes de cerrar las persianas quiero dejar todo. Por eso te digo, es tiempo de vida lo que a uno se le va. Te hablo de siete años en los que de ninguna manera me hice rico con Nudista. Algunos dicen que es por prestigio, yo no sé cuál será el prestigio. Para mí tener una editorial, publicar libros y construir un catálogo funciona en la medida que a uno le da cierta satisfacción.

Las palabras del editor de Nudista reafirman lo dicho anteriormente sobre los compromisos asumidos por cada uno con su proyecto editorial y sus ideas alrededor de la construcción de los catálogos, que subordinan el rédito comercial. En todos los casos analizados, una parte considerable del dinero de la venta de las publicaciones se destina a su difusión y distribución, y se va reinvertiendo para financiar la impresión de las nuevas ediciones. En los apartados siguientes se examinan con mayor detalle algunas variables económicas de la producción de libros.

II. La producción material del libro

Entre las editoriales analizadas predomina la producción de ejemplares de libros impresos en soporte papel con su formato tradicional, tendencia que se observa a nivel general en las estadísticas nacionales que sistematizan los datos de la producción de editoriales pequeñas y medianas¹. En este marco, cada una se distingue por buscar una estética propia, a partir del diseño de las portadas, la elección de los materiales y las tipografías, la maquetación de los interiores, etc. Además, las técnicas de impresión y las tiradas también varían en cada caso. Aquello que se mantiene constante, entonces, es el predominio de esta modalidad de producción por sobre otras, en particular la producción de libros electrónicos o *e-books*, que también se indaga en este apartado.

Las características del libro impreso son diversas y de efectos considerables, por lo que resulta útil dar cuenta de algunas de ellas a partir de los desarrollos de Walter Ong (2006). En primer lugar, el libro impreso vino a reforzar el sentido visual de la palabra —que había sido instalado por la cultura del manuscrito—, a partir de la disposición y el uso del espacio tipográfico. Esto implicó además que se afanzara la concepción del lenguaje como algo plenamente textual, y el texto impreso se volviese su forma paradigmática. Así también, la posibilidad de reproducción de ejemplares idénticos fue uno de los pilares del despliegue de la ciencia y la literatura modernas, dando lugar a una economía intelectual basada en la cuantificación del saber y a la creación del sentido de la propiedad privada de las palabras. De esta manera, el libro impreso se asocia a la autoridad intelectual del escritor y a la delimitación de los sentidos inscriptos en la obra, provocando la sensación de finitud o consumación.

Otra de las características fundamentales del libro impreso que impactó sobre la configuración de la sociedad moderna occidental fue la forma de su apropiación. Las lecturas públicas de manuscritos fueron cediendo terreno a un modo de recepción confinado al espacio privado, a la experiencia aislada. Dice Ong: “[la impresión] Produjo libros más pequeños y portátiles que los comunes en una cultura del manuscrito, preparando psicológicamente la escena para la lectura a solas en un rincón tranquilo, y con el tiempo, para la lectura del todo silenciosa” (2006: 129). Asimismo, a partir de la introducción del libro como objeto de consumo con valor de cambio en el mercado, apareció la noción

de gran público en tanto abstracción, una idealización que diluyó más aún las presencias en los espacios públicos (Ruffel, 2015).

Si bien el objeto libro ocupa el lugar privilegiado en los modos de producción de las editoriales estudiadas, poco a poco estos sellos han comenzado a adaptarse a los cambios que viene atravesando el paradigma de producción y consumo de literatura por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Vanoli, 2009; Vigna, 2014). El *e-book* o libro electrónico también presenta una serie de características específicas, y no menos apreciables, que son aprovechadas en distintas medidas por los sellos que analizo. Por un lado, se asocia a la difusión y reproducción ilimitadas, en virtud de las redes informáticas que interconectan los ordenadores de todo el mundo. Las posibilidades de importación y exportación del objeto libro a través de las fronteras nacionales son relativizadas por estos alcances y por el mercado que se conformó alrededor del nuevo soporte. Ello derivó en la creación de sitios web específicamente diseñados para la venta de *e-books*, que los lectores pueden adquirir sin salir de su hogar, y leer a través de la diversidad de pantallas a disposición. Se elimina aquí la mediación del librero, pero aparecen otras mediaciones vinculadas al *e-commerce*, como el marketing digital y los foros digitales.

Otra cualidad de los *e-books* es su portabilidad, debido a que se almacenan en la memoria de los dispositivos electrónicos e incluso en muchos casos es posible acceder a ellos a través de conexión a internet, de modo *online*. También por ello su materialidad se percibe efímera o transitoria en relación al objeto libro de papel, aun cuando la durabilidad de este último está sujeta a las inclemencias del paso del tiempo. Dicha percepción se asocia además a la instantaneidad de lo digital, a partir de la inmediatez con que es posible “subir” y acceder a producciones en blogs, páginas web o redes sociales. Por otra parte, la intertextualidad e interactividad del libro electrónico se ven potenciadas por la incorporación de enlaces multimedia que, en muchos casos, complementan los sentidos de las escrituras propiamente dichas. Para el lector, esto supone la adquisición de competencias específicas que tienen que ver con la usabilidad del soporte. Además, lo digital altera la percepción en torno a la disposición de las páginas, la extensión de la obra, y recurre a distintos paratextos respecto del libro de papel. En resumen, desde la perspectiva de Roger Chartier (2007), la importancia de la revolución digital —que tiene como expresión la aparición de los libros electróni-

cos— consiste en que “es al mismo tiempo una revolución de la modalidad técnica de la reproducción de lo escrito, una revolución de la percepción de las entidades textuales y una revolución de las estructuras y formas fundamentales de los soportes de la cultura escrita” (2007: 125).

El reverso del fenómeno de informatización en el mercado del libro también reclama atención. Si bien las tecnologías digitales son un recurso privilegiado para muchos autores y editores, los formatos y soportes de las obras también se ven alterados de otras maneras: fotocopias y ejemplares artesanales se suman al abanico de materialidades de las publicaciones. Estas transformaciones operadas sobre el objeto libro se asocian a diversos factores, algunos de los cuales se mencionaron en los capítulos precedentes. En primer lugar, las condiciones particulares de producción vinculadas a la crisis económica: la escasez de recursos derivó en tácticas creativas de producción editorial, que impactaron fundamentalmente en el diseño y soporte de las publicaciones (Mazzoni y Selci, 2006). Además, la relación intrínseca entre la materialidad y la literatura a la que sirve de soporte (Moscardi, 2013), las operaciones de diferenciación en relación a un formato que se considera obsoleto, la pretensión de desacralizar y abaratar el libro para hacerlo más accesible.

La primera publicación de *Borde perdido* fue precisamente un libro de cartón. A partir de la segunda edición los materiales y las técnicas fueron mutando: se reemplazó el cartón y luego también se modificó el procedimiento de estampas mediante grabado por el diseño digital. El armado de los libros se realizó durante los primeros años de manera artesanal o “tracción a sangre”, frase que otorga identidad al sello. En el último tiempo, el proceso de encuadernación dejó de ser artesanal, y las tapas ahora se imprimen en color (ver Imagen I en Anexo). Así lo cuenta Sebastián Maturano:

Contábamos con un capital prácticamente inexistente. Entonces ahí pensamos en la posibilidad... En realidad ya teníamos algunas experiencias, Pablo (se refiere a Pablo Toia, quien formó parte del proyecto durante sus inicios) y yo también, haciendo ediciones en cartón. Y también la idea era que la editorial tuviera una perspectiva fuertemente artística (...). Entonces pensamos en un libro artesanal, con tapas realizadas en cartón con una estampa en grabado. Así fue como configuramos, digamos, la primera edición. Ya estaban todos los componentes que eran, bueno, poder cruzar ciertas prácticas de la literatura con aspectos de las artes visuales, e ir configurando así una

identidad (...). Después pasamos a un momento intermedio en el que seguimos manteniendo las tapas hechas con grabado pero no sobre cartón. Toda esta mutación fue, digamos, por querer llegar a la mejor terminación posible (...). Estábamos muy obsesionados con eso, que quedara lo más perfecto que pudiéramos. Así que pasamos al hecho de diseñar en digital.

El largo de las tiradas de Borde perdido es entre 100 y 300 ejemplares, dependiendo del título. Además, ocasionalmente la editorial ha incursionado en el sistema de impresión offset, alcanzando los 500 ejemplares por publicación. Su llegada a la edición de libros digitales fue con la novela *Cuásar* de Juan Revol –que había sido publicada anteriormente en papel–, la cual se puede adquirir de manera gratuita a través de la página web de la editorial.

Por su parte y como se indicó anteriormente, De la terraza fabrica libros objeto con características distintivas cada vez: casi no hay patrones de formato o diseño que se repitan, sino que cada publicación o colección tiene su tipología específica (ver Imagen II en Anexo). Otra de las particularidades del sello es que los libros editados en papel con licencias Creative Commons también están a disposición en la página web del sello, desde donde se pueden leer *online*. Los editores apuestan a esta forma de difusión de las publicaciones y al atractivo singular del objeto. En cuanto a los niveles de producción, De la terraza ha ido apostando progresivamente a una mayor tirada, hasta llegar a alcanzar en promedio los 1.000 ejemplares. Las variaciones tienen que ver con las características del libro a editar:

Si el proyecto está embebido en una campaña de financiamiento colectivo, hay que hacer una tirada mucho más grande, por varios motivos. Por el hecho de haber sido hecho de esa manera, le queda impregnada como una huella al libro, y si se agota muy rápidamente después no podés hacer una segunda campaña para financiarlo, ya tenés que generar los propios recursos (...). Nosotros con el primero que hicimos sacamos una tirada de 300 ejemplares y nos arrepentimos toda la vida, porque se acabaron, nos quedamos re cortos, y ahora nos está costando el esfuerzo de volver a editarlo. Entonces ahora cuando hacemos campañas de financiamiento colectivo tratamos de hacer tiradas realmente grandes, porque los aportes y los recursos en realidad no se le quitan a ningún otro libro, son aportes que una multiplicidad de gente está haciendo voluntariamente. Entonces, de pronto, si se

junta más de lo que esperábamos se puede ampliar la tirada. Por otro lado, somos diseñadores gráficos y por ahí nos damos un poco de maña con cómo se puede aprovechar mejor el papel, y mucho del proceso de encuadernado lo hacemos nosotros, por eso nos animamos por ahí a libros más raros. De pronto pensamos que podemos hacer una tirada más grande porque a la imprenta le damos el pliego y le decimos “imprimos esto y nada más, que después nosotros nos rebuscamos para hacer la encuadernación”. No con todos los libros, pero con algunos. Entonces, en general ahora las tiradas están en 1.000, estamos tratando de que sea 1.000. Y en algunos libros ha sido más, por ejemplo de *Apapachaditos* imprimimos 2.000 pero porque era una campaña y una co-edición con las chicas de Abriendo rondas, entonces íbamos a dividirnos los libros y necesitábamos que la tirada fuera grande. Si no, rondan los 1.000. Después *Las manos*, que no tengo acá para mostrarte, es tan chiquito y sale de un pliego muy grande, que imprimimos 500 copias de pliegos y tenemos 4.000 libritos. Los podremos estar armando vaya a saber por cuánto tiempo. Pero era una cuestión técnica: para que te impriman offset sí o sí tienen que ser 500 porque por menos perdés plata. Y en ese pliego entraban ocho poses, o sea que era una barbaridad.

En el caso de Caballo negro, el grueso de las publicaciones comparte el formato y la estética general, variando en cada caso los colores y el arte de tapa. En 2017 la editorial relanzó su colección de poesía y en esta oportunidad optó por ejemplares más pequeños, alterando el material, la textura y el diseño de las portadas. La colección *En obra* también fue concebida con una estética singular, con ejemplares de mayor dimensión que el resto y con un arte que se vale del juego entre las figuras geométricas y el color (ver Imagen III en Anexo). La tirada inicial de Caballo negro promedia los 600 ejemplares, que se distribuyen tanto en cadenas de librerías como en “librerías de librero”: así las nombra Alejo Carbonell para destacar el trabajo de estos actores en la promoción de las editoriales pequeñas o independientes. El editor considera además que la trayectoria del sello y la construcción de un catálogo amplio contribuyen a sostener o incrementar la cantidad de ejemplares y sus alcances.

Pan comido, por su parte, comenzó su actividad a fines de los 90 con la edición artesanal de plaquetas y hojas de poesía, hasta recalar en el sistema de impresión offset a partir de la asociación con la Cooperativa Gráfica 29 de mayo. Cada publicación de la colección *Música del lugar* (ver Imagen IV en Anexo) tiene una tirada de 500 ejemplares. Si

bien este número se mantiene constante, el colectivo debió reducir la cantidad de novedades editadas por año debido a los incrementos en los costos de producción. Dice Sebastián Cantoni:

Nosotros sacábamos dos libros a principio de año y dos libros a fin de año, intentando seguir esa dinámica. Hoy por hoy es imposible, por la cuestión de costos. Ahora sacamos... Si podemos, llegamos a sacar dos. O sea, una tirada de 1.000 ejemplares de dos autores diferentes, 500 de cada uno. Quizás lo podemos hacer en un año, cubriendo los gastos, sin quedar endeudados. Y antes sacábamos cuatro tranquilos, con algún resto.

En editorial Nudista, como se observó más arriba, la producción de libros en papel sigue en todos los casos un formato estandarizado, en relación con un concepto de literatura que desestima los límites entre géneros y colecciones para poner el foco en su función: conmover e interpelar a los lectores. Estéticamente las portadas son casi idénticas porque solamente varía la fotografía, donde en la mayoría de los casos participa como modelo el propio autor (ver Imagen V en Anexo). Actualmente, se utiliza el sistema láser para la impresión de los interiores, con una primera tirada de aproximadamente 200 ejemplares por título, y tiradas sucesivas por demanda hasta alcanzar los 500 ejemplares en la mayoría de los casos. Las portadas se imprimen en tiradas de 1.000 ejemplares por título en sistema offset.

En relación al soporte digital, en 2011 Nudista fue una de las primeras editoriales en Córdoba que comenzó a publicar libros electrónicos. Pueden adquirirse en la tienda *online* de Nudista o en cualquier librería digital del mundo que trabaje con distribución por Amabook. Según el editor, los *e-books* constituyen una posibilidad para ampliar la circulación de las obras, aunque todavía no tengan los mismos niveles de consumo que los libros en papel. Otro modo de producción y venta que la editorial comenzó a implementar a partir de fin de 2016 es el sistema de impresión bajo demanda y distribución “uno a uno”. Los archivos que se envían a la gráfica para su impresión también están disponibles para gráficas de distintas partes del mundo –como España, México, Colombia y Perú– que forman parte de una red interconectada. Esas gráficas tienen convenios con cadenas de librerías de sus países, donde no hay stock físico de los libros pero sí figuran en sus catálogos, y los ejemplares se imprimen por demanda para cada uno de los lectores

que los adquieren, quienes los reciben en su domicilio. En palabras de Maigua, este sistema brinda una solución efectiva a los problemas de stock y de logística. De esta manera, la utilización de varios modos de producción responde a la necesidad de sostener el proyecto editorial en el contexto de crisis del sector:

Estamos metidos en un sistema donde el que menos tiene, tiene cada vez menos. Y el que tenía para algunos lujitos, como por ejemplo comprar dos libros al mes, ahora no lo tiene, o apenas le alcanza para cada dos meses comprarse un libro y elije muy bien qué comprar. Entonces se nota mucho eso, la crisis, por un lado, la falta de plata de los lectores. Uno es lector también, yo tampoco compro como antes. Y por otro lado subieron los costos de producción (...). O sea, hoy sale el doble que el año pasado publicar un libro (...). Y eso también nos limita, porque ¿qué hace un editor? Entra en una disyuntiva. Bueno, me sale más caro hacer un libro entonces le traslado el precio a los lectores. Pero la disyuntiva es que si yo les subo el precio, si así como están no me los compran, subiéndoles el precio menos me los van a comprar (...). Entonces nosotros, las editoriales como Nudista, estamos realmente metidos en una nueva incertidumbre. Así como al principio la incertidumbre para Nudista era “che, qué va a pasar, a quién voy a editar”, qué sé yo, hoy en día es “cómo voy a seguir publicando”. Pero también esto lo relaciono... Por eso el año pasado (se refiere a 2016) fue de mucha transición, pensé muchos aspectos de cómo sostener el catálogo ¿no? Y algunos de esos son estas posibilidades que te digo: impresión “uno a uno”, impresión por demanda, más fortaleza a los *e-books*. Entonces el catálogo sigue funcionando, sigue estando disponible.

Los últimos testimonios citados ponen de relieve algunos factores coyunturales desfavorables que profundizan las dificultades que vienen afrontando en general las pequeñas editoriales. La suba en los costos de los insumos para producir –fundamentalmente el papel–, la impresión y los servicios asociados, sumada al rol que juegan los intermediarios en la cadena de distribución y venta, la pérdida de poder adquisitivo de los lectores y la desatención histórica por parte del Estado generan un clima de incertidumbre que los editores intentan paliar de diversas maneras, cada uno con sus armas, como se muestra a continuación.

III. Las múltiples facetas del trabajo editorial

Hasta aquí se ha podido ver cómo los proyectos editoriales considerados llevan adelante diferentes prácticas asociadas a la confección de los catálogos, la relación con los autores y la producción material de las publicaciones. Estos modos de habitar y conformar el espacio editorial implican la creación de diversos *topos* o lugares desde los cuales producir libros para un mercado amplio, variado y organizado a partir del imperativo de la rentabilidad. En dicho contexto, estos pequeños productores culturales desarrollan múltiples tácticas para hacer frente por un lado a la estandarización, y por el otro a la precarización y la marginalidad.

Como quedó referenciado, la editorial Borde perdido fue concebida como un proyecto artístico integral en el que conviven y se conjugan las escrituras con las artes visuales. Antes de formar la editorial, incluso, estaba presente la idea de montar una galería de arte dedicada al dibujo. En la mayoría de las publicaciones el arte de tapa es realizado por el director de la editorial, Sebastián Maturano, cuyo particular estilo constituye una marca de autor para la identidad del sello. Maturano es mendocino radicado en Córdoba, y en su ciudad de origen había formado parte de un colectivo artístico-cultural llamado La araña galponera, que se constituyó entre estudiantes de la Facultad de Artes alrededor de la pregunta sobre el rol social del arte y el rol de los artistas en la sociedad: “La idea era pensar políticamente un montón de asuntos y cruzarlos con las prácticas artísticas. Así que también era una forma de militancia, una militancia artística, que tuvo su confluencia con organizaciones sociales”. Por entonces, ese activismo se expresaba mayormente a través de intervenciones urbanas inspiradas en construir/subvertir el espacio habitado. Así también se configuró el proyecto editorial. Dice Sebastián Maturano:

Cuando uno realiza intervenciones urbanas piensa en un espacio. De alguna manera, todos los análisis que uno hace cuando hace una intervención urbana y piensa quién va a ser el espectador, por dónde va a circular el mensaje, yo lo pensé en relación a cómo puede funcionar una editorial. Entonces, en ese sentido, se trata de pensar un territorio. En el caso de la editorial, pensar Córdoba, la ciudad de Córdoba, qué podía aportar una editorial a este espacio, donde había obviamente otras editoriales, pero digo desde una identidad propia.

Desde sus inicios, el proyecto artístico se concibió como una alter-

nativa laboral para sus integrantes, quienes han venido desarrollando habilidades en el oficio de la edición de libros y, al mismo tiempo, aprendiendo a sostener comercialmente el emprendimiento.

En una línea similar, los editores de *De la terraza* pensaron un proyecto de edición de libros ilustrados a partir de la convicción de que “la cultura puede ser más libre” y también más democrática, y lo pusieron en marcha motivados por realizar un aporte a la rica movida editorial que ya venía teniendo lugar en Córdoba. Estas fueron las bases del sello: publicar “sin trabas” dadas por la ley de propiedad intelectual y producir libros objeto que se diferencien por la creatividad invertida en los diseños y formatos.

En relación al aspecto económico, por el bagaje de su actividad como diseñadores en otros proyectos gráficos los editores corrían ya con la ventaja de conocer los costos de impresión, los beneficios de cada sistema y las destrezas para el aprovechamiento de recursos. Durante el segundo año de trabajo *De la terraza* comenzó a explorar el financiamiento colectivo en algunas de sus publicaciones, no solo para generar recursos económicos sino también por la coherencia de esta propuesta con las bases del proyecto editorial. Bárbara Couto considera que el financiamiento colectivo “tiene mucha sintonía con las licencias libres, con involucrar a la gente no solo después y decirle «vas a poder hacer con este libro muchas cosas, lo podés compartir libremente, lo podés copiar», sino decirle antes «¿nos podés ayudar a hacer este libro posible? Y después vas a poder usarlo»”. La editora, que ya cuenta con varias publicaciones financiadas de esta manera, describe el arduo trabajo de armado de una campaña: la descripción del proyecto, la confección de un video de presentación, la preparación de las recompensas, el diseño de múltiples elementos gráficos, y fundamentalmente la difusión:

tenés que estar ahí, lograr que toda la gente que vos conozcas, la gente que esa gente conoce y el mayor público posible se entere en ese lapso de tiempo y participe. Es una movida muy fuerte y muy intensa. Nosotros decimos siempre que es como un viaje, porque en ese camino conocés gente nueva... Hay gente que por ahí se pone la campaña al hombro porque se entusiasma mucho y capaz que ni te conoce. Los motivos por los cuales una persona se entusiasma con una campaña son de lo más diversos: puede ser con la editorial, con los autores, con el tema del libro, con que justo en ese momento algo... No sé ¿viste? La misma variedad que lo motiva a uno casi para cualquier cosa. En-

tonces conocés gente nueva, te quedan lazos, compromisos con un montón de gente. Es una experiencia muy linda pero que no podés hacer por cada uno de los libros porque no podríamos sacar más de uno o dos al año. No podés tampoco estar interpellando a la comunidad que te rodea tantas veces, suponemos que es un desgaste (...). Nosotros lo estamos pensando casi como una *minka* en la que invitamos a la comunidad a formar parte sabiendo que va a haber una devolución social de eso que vamos a producir y que vamos a estar ahí cuando ellos mismos hagan sus propias producciones.

De la terraza concibe el financiamiento colectivo como un nuevo paradigma de producción cultural que “debe ir creciendo para poder ir cobijando nuevos creativos, nuevos proyectos”. Para esto, los editores brindan charlas y talleres desde los cuales comparten y difunden su propia experiencia de producción editorial. Las propuestas formativas se ofrecen a públicos variados –niños, docentes, profesionales, etc.– y abordan una multiplicidad de temáticas: libros ilustrados, licencias libres, creación de personajes con técnica de collage, etc.

Por su parte, Caballo negro viene afirmándose en el espacio editorial a partir de un plan de trabajo ordenado y sostenido en sus distintos aspectos: la conformación del catálogo, la dimensión de la escala y el esquema económico del emprendimiento. Para Alejo Carbonell, una de las claves del trabajo editorial consiste en analizar las condiciones de producción y “razonar muy bien cada paso”. “Yo no estoy diciendo que sea solo para inteligentes, ni solo para gente formada, ni nada. Porque podés ser solamente un lector intuitivo y te puede ir re bien. Pero no hay margen”, agrega. Con esto hace referencia a los múltiples factores que condicionan la actividad, principalmente el ya mencionado incremento de costos de producción. También la desregulación del mercado por parte del Estado que, como se sabe, acarrea problemas para las editoriales que producen en el país. El editor de Caballo negro pone el foco en los efectos de la apertura de las importaciones desde 2016:

Vamos a tener Edgar Allan Poe a cien pesos. Les sale más barato a los españoles mandarlo en un contenedor para acá y venderlo súper barato, que mandarlo a tritararlo, a hacer pasta de papel, de celulosa. Entonces se va a complicar (...). Yo creo que se complican las editoriales de medianas para grandes, nacionales. Van a estar más complicadas que nosotros. Las que están disputando el espacio de la multinacional, esas son las más complicadas. Se complican las más

chiquititas de todas, porque se achica el universo de lectores, el poder adquisitivo, digamos. El tipo que te compraba cinco libros por mes va a comprar tres, de los cuales uno probablemente sea importado.

Es a partir de este diagnóstico que se pone en valor la importancia de la planificación. Dice Carbonell: “Logramos que funcione un esquema chiquito, y aprendimos a medir (...). Digamos, la crisis de libros nos agarra con ocho años de gestión, una estructura armada, livianita, y con muy buenos títulos proyectados”.

En Pan comido convergen varios aspectos que lo vuelven un proyecto distintivo: su formación colectiva, su devenir como poetas-editores, y también la mirada puesta en Córdoba como espacio de intervención estético-política. En este sentido, Pan comido aspira menos a la profesionalización del trabajo editorial que a la construcción de un lugar de enunciación y difusión de las voces de la poesía contemporánea de Córdoba: la “música del lugar”. Para Sebastián Cantoni, se trata de reconocerse y crear vínculos en una “ciudad de tránsito” con una vasta producción cultural.

En el caso de la editorial Nudista, que cuenta con un catálogo muy poblado de autores que escriben desde Córdoba, la búsqueda se orienta también hacia escritores de otras latitudes. El editor se impone como desafío esta construcción federal, que en parte se relaciona con su propio recorrido migrante y nómada: de origen salteño, actualmente reside en Río Tercero después de su paso por la capital provincial y también por la ciudad de Cosquín. Esta apertura se traduce en el concepto “nudista” de despojarse de los cercos que establecen límites de distinto tipo –incluso geográficos–, y también se expresa en la exploración de múltiples mediaciones que potencian la palabra escrita: la tecnología digital, el micro radial y la producción audiovisual son algunas de ellas, que se examinan con profundidad en el próximo capítulo.

En resumidas cuentas, las distintas prácticas de estos pequeños sellos van “recortando” sus propios lugares en el espacio editorial, a partir de la trayectoria de los editores, su mirada sobre la producción cultural, sus redes de relaciones, etc. Además, estos modos de mediación expresan la creatividad puesta en juego para ampliar y redefinir ese espacio, generando valor cultural y, al mismo tiempo, oportunidades de supervivencia económica. Se trata, recuperando los términos de Verónica Gago (2014), del despliegue de una pragmática vital: “La dinámica neoliberal se con-

juga y combina de manera problemática y efectiva con este perseverante vitalismo que se aferra siempre a la ampliación de libertades, de goces y de afectos” (2014: 13). En esta misma línea, en el capítulo siguiente indagado sobre las prácticas de circulación y socialización de las producciones, que involucran la construcción de vínculos con los lectores.

Notas

1 El dato se encuentra en el *Informe de producción del libro argentino 2017* de la Cámara Argentina del Libro (CAL).

Capítulo 4. Literaturas para el disfrute, del editor al lector

Introducción

Hasta aquí el itinerario propuesto ha llevado, por un lado, a identificar las condiciones sociales del trabajo editorial a partir de las dinámicas histórico-políticas que definen la actualidad de un mercado concentrado, polarizado, desregulado y muy diverso. Por otro lado, ha conducido a examinar los modos particulares en que algunas pequeñas editoriales en Córdoba configuran sus catálogos y otras tantas prácticas de mediación que las distinguen.

El trayecto continúa aquí con el abordaje de espacios y actividades en los que las escrituras se vuelven públicas y, como señala Bárbara Couto, van “encontrando lectores”. Aun así, no solo los textos configuran y “encuentran” a sus lectores sino también, como agrega Sebastián Maturano, las múltiples mediaciones que “se entrelazan para generar un interés”. En este capítulo se describen y analizan las prácticas editoriales que inscriben las literaturas en los espacios públicos y las ponen a disposición de los lectores. En concreto, la distribución en librerías, la participación en ferias y festivales, la organización de eventos literarios y la difusión a través de los entornos digitales.

Espacios y actividades de publicidad de lo literario

Las editoriales estudiadas se caracterizan por la búsqueda de formas novedosas y alternativas de circulación y socialización de las publicaciones, ya que varios de los canales a través de los cuales se mueve la producción masiva de los grandes sellos son inaccesibles para las economías autogestivas de estos emprendimientos. Me refiero particularmente a los con-

tratos con grandes distribuidoras, las vidrieras o mesas de novedades de las cadenas de librerías y los espacios de publicidad en medios de comunicación masiva como la televisión y los periódicos de alcance nacional.

En relación con los puntos de venta, entre los pequeños sellos estudiados varían la cantidad, el alcance geográfico y también la intervención o no del agente distribuidor. Pese a estas diferencias que se analizan luego con mayor detalle, en líneas generales todos estos emprendimientos se vinculan con librerías tradicionales donde quedan vestigios de la figura del librero-lector o bien a aquellas nuevas con un perfil literario definido. En Córdoba, El espejo –que cuenta con un espacio reservado para los sellos y la literatura local–, Rubén libros, Volcán azul y Portaculturas son algunas de ellas. Estos vínculos y modos de acceso al mercado de libros guardan correspondencia con la propuesta cultural de las editoriales.

Además, el espacio digital es un terreno accesible y privilegiado donde lograr posicionamiento y difusión. Los pequeños sellos utilizan sitios web –en algunos casos con servicio de venta *online*–, blogs y las distintas redes sociales para dar a conocer las presentaciones de sus novedades y las actividades que realizan. En casi todos los casos estudiados, los niveles de interactividad dan cuenta de las virtudes de estas herramientas para establecer vínculos y ampliar la llegada a los lectores.

Fuera del espacio digital, se relevaron actividades variadas que promueven encuentros de carácter presencial entre autores, editores y lectores. Por caso, las presentaciones de libros y los eventos literarios que tienen lugar en bares, librerías y espacios culturales, donde además se abre el juego a otras expresiones artísticas como la música y las artes visuales. Las ferias y los festivales son otras dos instancias fundamentales de acercamiento a los públicos –principalmente aquellos que acceden a estas actividades de manera ocasional o esporádica–, a través de lecturas, recomendaciones o comentarios de los propios editores y autores.

1. La distribución

Una vez salidas de imprenta, las novedades de los sellos empiezan a distribuirse por los distintos puntos de venta y, por lo general, tienen su evento de presentación al público. En la mayoría de los casos, estas tareas no se asignan a terceros sino que los mismos editores organizan la actividad, impulsan la difusión a través de las redes sociales y las columnas especializadas de algunos periódicos y radios, negocian con las librerías

y realizan los envíos de ejemplares a otras ciudades. El número de librerías depende, básicamente, de la logística que puede poner en marcha cada emprendimiento en función de su capacidad estructural y el largo de tirada que maneja.

En el caso de *Caballo negro* no todas las novedades tienen su evento de presentación, sino que esta decisión está sujeta, principalmente, al tipo de publicación y la disponibilidad del autor. Los ejemplares se consiguen en más de 70 puntos de venta en todo el país, incluyendo las llamadas “librerías de librero” y cadenas de librerías como Yenny o Gandhi Galerna. El editor, Alejo Carbonell, cuenta cómo es la rutina de distribución de los libros y también las experiencias negativas de trabajo con distribuidoras que, como se verá, son una constante entre las editoriales autogestionadas:

Primero se distribuye en Córdoba, no porque sea prioritario sino porque es lo más fácil para que el libro empiece a estar en la calle. Después se manda a Rosario y Buenos Aires, y después terminás de completar con el resto del país (...). Las dos experiencias que tuvimos con distribución fueron pésimas. Así que distribuimos nosotros, por eso a veces demoramos, por eso a veces al libro vas a buscarlo y no está. Puede pasar, pero con distribuidora también pasa.

La editorial *Borde perdido* realiza eventos de presentación de casi todas las novedades, ya que para Sebastián Maturano dichas instancias habilitan “una llegada más directa del libro, del autor, con los lectores”. Por lo general, estos eventos se llevan a cabo en bares de la ciudad donde tienen lugar la lectura por parte del autor, el comentario de algún colega y un breve número musical en vivo. Luego, los ejemplares son distribuidos en algo más de diez librerías, la mayoría localizadas en Córdoba capital y algunas en otras ciudades del país como Rosario, Mendoza y Buenos Aires. “Hay una distribución más o menos pequeña pero que cubre, hasta el momento, nuestro modo de producción”, dice el editor. Sobre este punto destaca, por un lado, la colaboración de varios librereros “amigos”. Por otro lado advierte sobre el alto porcentaje del precio de tapa que en general retienen estos intermediarios –suele variar entre un 30 y 40 por ciento sin contar, como se señalaba anteriormente, los casos en que interviene un agente distribuidor–, y también observa que en ocasiones se producen demoras en las liquidaciones de las ventas. En cuanto a los recorridos que van realizando los libros, *Borde perdido* se

propone ir tramando redes de trabajo que excedan o no se circunscriban a aquellos puntos del mapa donde se monopolizan los mecanismos de consagración:

La idea de la editorial es pensar un mapa, y se trata de no pensarlo con centros. Si bien evidentemente hay centros (...). Me parece que Buenos Aires es un punto más dentro de un mapa más grande donde hay otras escenas artísticas, sociales, etcétera (...). Por eso siempre está la idea de tratar de generar lazos con otras ciudades.

En el caso de Pan comido, los integrantes del colectivo incursionan primeramente en la preventa de los libros, anticipándose a su salida de imprenta y circulación. Una vez editados, los esfuerzos van dirigidos a la difusión de los eventos de presentación, para alcanzar un gran número de participantes. Dice Sebastián Cantoni: “Apostamos a las redes. Pagar unos mangos en Facebook para armar un buen evento, que tenga una buena llegada, una buena masividad en la convocatoria, una buena publicidad. Le pedimos al autor que involucre la mayor cantidad de gente posible de su entorno”. Posteriormente, los poetas-editores distribuyen los ejemplares en las librerías: “La distribución la hacemos a pulmón nosotros, acá en Córdoba. Y tenemos un par de librerías en Rosario, otras en Buenos Aires, que cada tanto mandamos algo o cuando alguno de nosotros viaja llevamos”. En palabras de Sebastián Cantoni, el colectivo busca entablar relaciones con “librerías independientes”, cuyos responsables están abiertos a negociar condiciones más flexibles.

Por su parte, De la terraza organiza especialmente algunos eventos para presentar sus novedades. El sello ya cuenta con la permanente difusión de Traficante de libros, un espacio de encuentro gestado por los mismos editores para compartir con los lectores interesados sus publicaciones y las de otras editoriales. Más adelante se indaga con mayor profundidad sobre la actividad de este espacio, que además recorre ferias en todo el país. En el caso de realizarse una campaña de financiamiento colectivo, una vez finalizado el plazo estipulado para recaudar los fondos y tras la edición del libro, los responsables del sello convocan a los contribuyentes para otorgar las “recompensas”, que varían de acuerdo a la participación de cada uno. Finalmente, los ejemplares se distribuyen en varias librerías de Córdoba –donde resulta más sencillo realizar el seguimiento de las ventas, en caso de que el acuerdo sea por consignación– y también se realizan envíos a otras ciudades del país. Sobre este último punto, Bárbara

Couto señala que para las editoriales autogestionadas la logística es complicada por los costos de envío en relación con la cantidad de ejemplares despachados. Para justificar dicha erogación, suelen ofrecer a las librerías interesadas las novedades de otras editoriales de Córdoba, aunque sin cobrar comisiones a las partes. En cuanto al rol del librero, la editora comparte una reflexión sobre la propia experiencia:

Nosotros empezamos queriendo vender *online* y en ferias y nada más, muy equivocadamente saltando al librero. Por las influencias de lo que veíamos en ese momento, qué sé yo, capaz que la misma experiencia de Orsai. Y muy rápidamente nos dimos cuenta de que eso no existe, de que el librero es un cómplice imprescindible. Entonces abrimos cuentas en muchísimas librerías, y eso para una editorial chica como la nuestra es un problema muy grande, porque se suma a todo el trabajo que tenés en la editorial la cuestión administrativa de hacerle el seguimiento a libros que están dispersos por todos lados. Eran tiradas no tan grandes, después necesitábamos volver a tener los libros y nadie quería hacerse cargo del envío. Fue algo muy complejo, entonces empezamos a cerrar cuentas en un montón de librerías en las que notábamos que no habíamos tenido suficiente interés. Básicamente tratar de elegir las librerías que sentíamos que estaban en mayor sintonía con nuestro proyecto. Y ahora nos estamos manejando básicamente con compra en firme, salvo muy contadas excepciones, muy contadas, de acá de Córdoba.

En el caso de Nudista, son habituales los eventos de presentación de las novedades, no solo en Córdoba capital sino también en las ciudades de donde son oriundos los autores. Luego, la circulación de los libros en papel se encomienda a una distribuidora que tiene características particulares: La coop está constituida como cooperativa y reúne alrededor de 20 editoriales independientes, en su mayoría de Buenos Aires, con el objetivo de federalizar la circulación e incidir en el diseño de políticas públicas para el sector¹. En palabras de Martín Maigua, el grupo viene trabajando de manera responsable para que las publicaciones de los pequeños sellos circulen por varias librerías sin depender de las condiciones que imponen las grandes distribuidoras. Por su parte, los *e-book* se encuentran a la venta a través de la tienda *online* de la editorial y se distribuyen, por contrato con Amabook, en librerías digitales de todo el mundo. “Lo que yo intento con los libros de Nudista es que circulen en todos los medios posibles”, afirma el editor. Para eso, como

se apuntó en el capítulo anterior, el sello también rubricó un contrato para imprimir a través del sistema “uno a uno”, que permite adquirir por demanda los libros en papel gracias a una red interconectada de gráficas y cadenas de librerías de distintas partes del mundo. Otro modo de acceder al catálogo de la editorial es la nueva Biblioteca digital de Nudista, una plataforma en la que los lectores se registran gratuitamente y que habilita una parte de contenido sin costo. La alternativa para acceder al catálogo completo es suscribirse con un plan pago de solamente 39 pesos mensuales. En este sentido, Martín Maigua concluye: “Son caminos que uno tiene que allanarle al lector”.

II. Las ferias y los festivales

En las ferias de publicaciones las editoriales ponen a circular sus catálogos, buscando ampliar la difusión de su actividad y promover el acceso de nuevos lectores a las escrituras que publican. Además de participar en las ferias oficiales que se llevan a cabo en distintas ciudades del país, en los últimos años los pequeños sellos vienen tomando parte en la organización de eventos de este tipo, que se vuelven posibles gracias al trabajo colectivo entre editores. Como se verá, en estos casos las convocatorias tienen características distintivas, por la participación mayoritaria de colegas que también son responsables de emprendimientos autogestionados.

Otro formato que las editoriales vienen explorando es el de los festivales literarios, donde además de mostrar las publicaciones se organizan lecturas y conversatorios con autores, talleres, presentaciones de novedades, performances teatrales, intervenciones de artes visuales, shows de música en vivo, entre otras muchas actividades. Desde la mirada de Gisèle Sapiro, los festivales son un nuevo objeto de la sociología de la literatura, por su inscripción cada vez más frecuente en los espacios públicos y su contribución en los procesos de democratización cultural:

Desde la década de 1980, el término “festival” se ha hecho extensivo a los encuentros públicos en los que especialistas, autores, críticos, editores, traductores leen, comentan y discuten obras literarias. La forma de “festival” asociada a las artes de la *performance* (teatro, música), parecería no ser congruente con la lectura, práctica cultural de las más solitarias que haya en nuestros días. Sin embargo, desde los salones mundanos hasta las academias, pasando por los cenáculos de

iniciados (...), ya existían en el pasado reuniones destinadas a las lecturas en voz alta y a los debates sobre literatura, pero que quedaban confinadas a la esfera privada, o a los círculos de letrados (2016: 122).

Siguiendo a Sapiro, en los festivales literarios convergen por un lado las formas de promoción para alcanzar lectores, por otro las políticas culturales en favor de la lectura y, en ese contexto, el compromiso de un grupo de intermediarios culturales, entre ellos los editores. Allí conviven además autores nuevos en búsqueda de reconocimiento y autores conocidos que mantienen y afianzan su posición. Por último, Sapiro considera que este tipo de eventos literarios se orienta a reforzar “la creencia en el valor de la literatura” (2016: 123).

En la ciudad de Córdoba anualmente tienen lugar dos festivales literarios de gran envergadura como son el Festival Internacional de Poesía y el Festival Internacional de Literatura (FILIC), y también otros más pequeños como Docta Cómics, el festival de fanzines Ctrl-P o Primavera, que se desarrolló en 2017. En todos los casos, la iniciativa y participación de editores responsables de sellos locales resulta crucial.

El Festival Internacional de Poesía de Córdoba fue gestado y venía siendo organizado cada año desde 2012 por tres editores locales: Alejo Carbonell (Caballo negro), Carlos Ferreyra (Recovecos) y Gastón Sironi (Viento de fondo), junto a otros colaboradores en la coordinación de las múltiples actividades. Desde sus inicios, las programaciones han contado con mesas de lectura integradas por poetas invitados provenientes de distintas latitudes, clínicas de poesía, presentaciones de libros, charlas y talleres, lecturas callejeras, feria de publicaciones, música, performance, intervenciones visuales, proyecciones de películas y más. Las actividades de las primeras cinco ediciones del Festival se concentraron en las instalaciones del Cabildo, pero también tuvieron lugar en otros espacios públicos de la ciudad como centros culturales, bibliotecas, bares, librerías y escuelas.

Tras varios años de realización ininterrumpida, en 2017 el Festival no se llevó a cabo, pero retomó impulso en 2018 con aires renovados. Por un lado se modificó la sede central, que dejó de ser el Cabildo y pasó al nuevo Centro Cultural Córdoba, situado sobre la avenida Poeta Lugones a metros del Museo Emilio Caraffa. Otros cambios se dieron en la coordinación, en dicha oportunidad a cargo de Victoria Mercadal, Mauro Césari, Carlos Ferreyra y Alejo Carbonell, y en la incorporación

de escritores locales como programadores invitados del sexto Festival: Cuqui, Flor López, Franca Maccioni y Javier Martínez Ramacciotti. Además, se sumaron actividades en simultáneo en las ciudades de Río Cuarto y Villa María, en calidad de subsedes. Para la feria de publicaciones se realizó una convocatoria especial coordinada por Victoria Mercado y Sebastián Maturano, y contó con la nutrida participación de más de 30 editoriales de distintas partes del país, además de la habitual presencia de la Librería de poesía que ha venido acompañando el evento desde sus comienzos.

El Festival convoca cada año a compartir y pensar la poesía durante tres o cuatro jornadas intensas y, como se ve en las diferentes programaciones, muy variadas. La última edición tuvo como invitados especiales a los escritores Susy Delgado, Jaime Pinos, Inés Aráoz, Arturo Carrera, Alejandro Rubio, Daniel Melero, entre muchos otros. Hubo un homenaje a Diego Cortés, una mesa de “poetas emergentes” (ver Imagen VI en Anexo) y otra de poesía política (ver Imagen VII en Anexo), por mencionar solo algunas de las más convocantes. También se desarrolló un productivo debate entre organizadores de festivales que se llevó a cabo en la Biblioteca Córdoba bajo el título “Organización para vencer”, con la coordinación de Mariano Pacheco. En esta oportunidad se reunieron Pablo Dema de la editorial Cartografías y el Aguante Poesía de Río Cuarto, Ezequiel Nacusse del Festival de Poesía de Tucumán, Luciana Holograma del festival de fanzines Ctrl-P, Carolina Rojo de InviCines y Maxi Ibañez del Encuentro Cultural de San Antonio de Arredondo. Algunos de los ejes del debate fueron el financiamiento de las iniciativas, en particular la tensión existente entre la autogestión y la participación de las instituciones del Estado, la importancia de las redes de trabajo y la construcción de relaciones con los públicos. Además, en el marco de la ampliada feria de publicaciones, los sellos participantes dispusieron sus stands formando un semicírculo en el extenso salón de ingreso del Centro Cultural Córdoba, que los visitantes recorrieron entre las actividades programadas.

Desde su rol de artífice del Festival, Alejo Carbonell opina que “sacar libros” es solo una faceta del trabajo editorial, que también consiste en usar la literatura como “excusa” para producir ideas, discutir las y traducirlas en más acciones: “La figura del editor (...) que es re cabezón, y se lee todo, y está en su casa y produce libros, y los larga al mundo, y dice... Eso me parece una chetada, yo no tengo nada que ver

con eso. Me parece que los libros se construyen entre mucha gente”. La anécdota que relata a continuación deja ver estas motivaciones:

En el Festival nos ha pasado que un móvil de Canal 10 va a transmitir en vivo, es chino eso ¿viste? (risas). Va a transmitir en vivo y dice “vengan porque van a estar hasta las 11”. Y viene gente en bondi de un barrio, que estaba cocinando y dejó, y se vino a ver, era gratis, no sé... Se sintió interpelado por la tele. Ahí tenés una intervención directa muy interesante, que por suerte no la podés controlar ni vos, ni Pancho Marchiaro (secretario de Cultura de la Municipalidad de Córdoba), ni la UNC, no la controla nadie. Pasa algo.

En octubre de 2017 el lugar de encuentro fue el Museo Genaro Pérez, donde se llevó a cabo el breve festival literario Primavera, organizado por Caballo negro en colaboración con el sello Adriana Hidalgo de Buenos Aires. Los dos días de festival giraron en torno a las obras de tres grandes invitados: Elvio Gandolfo, Hebe Uhart y Carlos Bernatek. Una apreciable cantidad de público se dio cita en el patio del Museo para compartir las conversaciones de los invitados con otros reconocidos autores: Martín Cristal, Leticia Obeid y Eugenia Almeida. La actividad de cierre fue la mesa en que se encontraron los tres escritores, coordinada por el periodista Javier Mattio. El festival contó también con un stand donde estuvieron a disposición del público asistente los catálogos de las dos editoriales convocantes.

Como se adelantó, en Córdoba también se viene llevando adelante el Festival Internacional de Literatura (FILIC), que ya suma siete ediciones y cuenta entre sus organizadores a Javier Folco, responsable de la librería y editorial Portaculturas. El FILIC surge de la iniciativa conjunta de la red de centros culturales europeos en Córdoba: el Instituto Goethe, el Instituto Italiano de Cultura, la Alianza Francesa, el Centro Cultural España Córdoba y la Asociación de Cultura Británica. Cada año la propuesta crece en cantidad de público, lugares de encuentro y diversidad de voces, convocando invitados de renombre que contribuyen a pensar la literatura alrededor de un tema vertebrador sobre el que se organizan de las distintas actividades: “Crónica, herencia y memoria” y “Migrantes y refugiados” fueron los lemas de las dos últimas programaciones. La feria de editoriales del Festival convoca a pequeños sellos de todo el país, con invitados especiales en cada oportunidad.

Otros dos festivales de formación reciente que vigorizan la cultura

literaria en Córdoba son Docta Cómics y Ctrl-P: “semana intergaláctica del fanzine”. El primero tuvo en 2018 su cuarta edición en el Centro Cultural España Córdoba, que lo organiza junto a Crossover Comic Store y La cabra. Por su parte, Ctrl-P es una iniciativa del colectivo Fanzine time y se viene llevando a cabo desde 2015 en distintas sedes: la galería Bastón del Moro, la Casona Municipal y el Centro Cultural Córdoba. Ambos festivales programan charlas, talleres y ferias de publicaciones que convocan y encuentran a la gran cantidad de productores y lectores de estas manifestaciones culturales que tienen Córdoba y el país. La convicción por el trabajo colectivo y la autogestión se expresa en el manifiesto de festival de fanzines, que reza:

Ctrl-P es:

una forma de resistencia no violenta
la manera en que luchamos desde nuestras habitaciones
una red social analógica funcionando
el reflejo que nos devuelve el espejo
una educación emocional para lxs niñxs
las hendiduras por las que nos movemos
una prueba irrefutable de que en el error está lo hermoso
la necesidad de hacer por unx mismx porque nadie lo hará de igual manera
una celebración de autonomía reunida
nuestros dedos helados doblando las hojas
un plan de combustión permanente
una convocatoria intergaláctica
la sentencia de muerte de los intermediarixs
un diminuto recorte de una realidad mucho mayor
una manifestación de fe en nosotrxs mismxs
un festival de publicaciones autogestionado
la semana del fanzine en Córdoba²

Además de estos festivales, en Córdoba se vienen llevando a cabo en forma periódica algunas ferias de publicaciones organizadas y/o fomentadas por los sellos aquí estudiados. Desde fines de 2009, Libros son viene convocando a editores independientes de libros, revistas y fanzines que se organizan para mostrar sus producciones, en muchos casos de autor y artesanales. La feria tiene la particularidad de visibilizar una gran cantidad de proyectos editoriales autogestionados que exploran diferentes formatos y se complementan con otras modalidades de expresión. También se caracteriza por el trabajo colectivo de un grupo de

productores culturales que es abierto y hace crecer la propuesta en cada edición. Martín Maigua recuerda haber participado en las reuniones que dieron origen a Libros son, cuando todavía investigaba sobre la vida editorial en Córdoba, antes del surgimiento de Nudista:

La primera Libros son la organizamos con Kike Bogni y otros chicos más. Yo no quiero decir que fui el organizador, pero fue una charla entre varios y, bueno, después trabajamos mucho para que se dé. Yo no tenía la editorial todavía pero tenía la intención de ver y de estar en contacto con gente que ya tenía editoriales y que esté produciendo, ver cómo estaban trabajando.

Durante el desarrollo de cada feria se realizan en simultáneo talleres, lecturas de poesía y se presentan bandas musicales, performances e instalaciones. Una de las últimas ediciones se llevó a cabo en el Museo de Antropología de la UNC, cuyo hall de ingreso se vio colmado de feriantes y visitantes que trasmutaron la cotidiana tranquilidad del espacio y se apropiaron de él con carteles y diversas intervenciones. A lo largo de dos días hubo charlas y talleres pensados para los mismos feriantes y el público asistente sobre encuadernación artesanal, uso de licencias Creative Commons, edición digital, diseño editorial, entre otros. Además, las habituales presentaciones de publicaciones, sorteos y música en vivo. En 2018 la cita fue en la galería Bastón del Moro, y en esta ocasión se alteró sutil y burlescamente la denominación: la “peri-feria” Libros son tuvo como lema “Lo esencial es invisible a los ojos”, a partir del cual se desarrolló una intervención colectiva. En esta edición hubo una importante convocatoria de feriantes, entre ellos De la terraza y Borde perdido, que desde hace algunos años vienen acompañando la iniciativa del colectivo organizador de la Libros son. Las dos propuestas de talleres fueron de escritura de haikus y de encuadernación con materiales reciclados. También acompañaron los conciertos musicales y las lecturas, entre otras actividades.

Otro caso que vale comentar y analizar aquí es la formación del Espacio Baron Biza, constituido por editoriales independientes en la Feria del Libro que organiza la Municipalidad de Córdoba cada año, y que ya cuenta más de 30 ediciones. Desde 2015 estos sellos tienen allí un stand colectivo de libros y ofrecen su propia programación de charlas y eventos. Durante el primer año, el stand agrupó a 18 editoriales de la capital y el interior provincial: Borde perdido, Caballo negro, Nudista,

Dínamo poético, Postales japonesas, Recovecos, Textos de cartón, Viento de fondo, Letranómada, Cartografías, Detodoslosmares, De la terraza, DocumentA/Escénicas, Los ríos, Buena vista, Pan comido, Llan-todemudo y Alción. Al año siguiente el espacio tuvo algunas bajas pero sumó varios sellos cordobeses como Casa trece, Diezmil cosas, Portaculturas, Babel, Atmósfera y el colectivo Prendefuego. También contó con la participación del colectivo La coop de Buenos Aires, Mulita de Chaco y Neutrinos de Rosario. En 2017, el stand siguió creciendo y a las ya mencionadas se sumaron, entre otras tantas, las cordobesas Malasaña, El servicio postal, Lago, El mensú y Apócrifa; Nulú bonsai, Vox y Factotum de Buenos Aires; Iván Rosado, Este carnaval y Casagrande de Rosario; y el colectivo Relámpago - Frente editorial del Noroeste argentino (NOA).

El espacio es atendido por los propios editores, quienes además coordinan una agenda de charlas y paneles alrededor de temas como la autogestión en el trabajo editorial, la conformación de redes, la organización de ferias, el diseño de catálogos, entre otros. Su ubicación dentro de la feria es visible y estratégica, ya que colinda con el acceso al Cabildo de la ciudad, donde tienen lugar la mayor parte de las actividades de la programación general. Algunos eventos organizados por el Espacio Baron Biza en la última edición de la feria fueron “La red social. Tejiendo redes para crear oportunidades”, sobre las ferias del libro independientes de Córdoba; “Máquinas de cooperar. Colectivos de editoriales independientes”, con la participación de La coop, Relámpago - Frente editorial, Feria de Editoriales Rosarinas (FER) y Prendefuego; “¿Sueñan los catálogos con editores infalibles?”, para debatir sobre criterios, líneas editoriales, pensar el oficio del editor y su rol como productor de contenidos; y “Bibliomaníacos”, mesa de diálogo sobre la edición independiente con editores de México, Rosario y Córdoba.

El trasfondo de la materialización de este espacio se trama en una larga historia de disputas por la visibilidad y el reconocimiento del trabajo editorial local, que ha retomado impulso en los últimos años. Un antecedente inmediato del Baron Biza fue Frente mar, el colectivo de editoriales independientes de Córdoba que tomó forma a comienzos de 2015. El grupo, conformado por alrededor de diez sellos —entre ellos los casos aquí analizados—, apostó por el asociativismo y participó colectivamente en varias ferias en distintos puntos del país. En aquel momento en Córdoba ya venían llevándose a cabo la feria Libros son y el

Festival Internacional de Poesía. En Buenos Aires existía La coop y otras experiencias similares como Los siete logos, Sólidos platónicos y Todo libro es político, grupos de editoriales que organizan stands colectivos en la Feria del Libro de Buenos Aires y otras ferias del interior del país. Si bien la iniciativa de Frente mar no se sostuvo en el tiempo, en este espacio germinaron algunas de las demandas que se llevaron al Foro Editorial que ese mismo año convocó la Municipalidad de Córdoba a través de la Secretaría de Cultura para establecer diálogo con editores locales. La producción editorial en la ciudad y el interior provincial venía creciendo a un ritmo acelerado desde los primeros años del nuevo siglo, y los distintos sellos venían suscitando espacios de encuentro y asociación. En este sentido Bárbara Couto afirma: “Nosotros somos de creer que lo colectivo es el camino, que nadie se salva solo y el todo es mucho más que la suma de las partes”. Además, la editora sostiene:

Nosotros hacemos ciertos libros y los otros editores hacen otros, publicamos a ciertos autores, a veces compartimos autores, a veces no. Pero la realidad es que los libros son distintos, cada libro es único, esto es lo que pensamos nosotros. Si no nos compran a nosotros para comprar a otros editores es porque la búsqueda que estaban haciendo los llevó hacia ese otro libro. Y nos gusta pensar a los editores como compañeros, eventualmente con algunos tenemos mucha más sintonía en la manera de pensar muchas cosas que con otros, con algunos directamente no nos conocemos tanto, con muchos compartimos ferias, con otros no. Sí sabemos que Córdoba tiene una producción impresionante a nivel editorial, y si logramos establecer con todos los otros colegas diálogos que apunten a una mejora de la profesión solo podemos salir ganando.

Desde la perspectiva de sus participantes, el colectivo Frente mar contribuyó a lograr un espacio de unidad –aunque no sistemático y organizado– para promover el debate y colocar a las editoriales independientes como interlocutores ante el Estado municipal, que hasta entonces venía desconociendo su capacidad de movilizar la escena cultural. Así lo relata Martín Maigua:

Para mí la Municipalidad un poco tomó de reojo lo que estaba pasando con las editoriales independientes, que eran... Que son fuertes. Son el motor donde circula generalmente la literatura que se está produciendo hoy por hoy. Hablamos específicamente de Córdoba, pero

pasa en todo el país. Y lo que hizo fue convocar un foro, ya nos venían convocando de años anteriores, pero solo a fines estadísticos. Nos venían convocando y nos proponían toda una serie de preguntas por mail, que nosotros teníamos que contestar con todo esto que vos me preguntás pero más específico (...). Cuestiones muy específicas para hacer al final un informe que no sé dónde habrá quedado. Hubiera servido si con ese informe hubieran hecho verdaderas... Se hubieran hecho apuestas culturales del sector, específicas. Pero no se hizo nada, no hubo políticas concretas. Lo único que hubo después fue una serie de reuniones para ver si podíamos estar en la Feria del Libro, y así surgió el Espacio Baron Biza. Pero era un espacio, también, que se venía reclamando desde mucho antes, no fue gracias ni a Frente mar ni tampoco fue gracias a “qué buena que es la gestión de la Municipalidad”. Fue un espacio ganado.

El Espacio Baron Biza se concibió como producto de este diálogo y de la construcción colectiva de las editoriales participantes –no solo de Frente mar sino del Foro Editorial– con los objetivos de visibilizar y potenciar su producción en el marco de la Feria del Libro, y contribuir con la bibliodiversidad³. La convocatoria es abierta, pública y gratuita, por lo que se entablan vínculos con sellos de distintas zonas del país.

Por último, la feria de ediciones contemporáneas Capítulo materializa otra apuesta colectiva y autogestionada por parte de editores cordobeses que complementan sus esfuerzos para alcanzar a los lectores. Por esta razón, el lema elegido es “Atendida por sus propios editores”, que evidencia la importancia del vínculo directo. Los promotores de esta iniciativa son los responsables de los sellos Borde perdido y De la terraza, que tuvieron la acogida de aproximadamente 30 editoriales participantes en la primera edición de Capítulo. La feria se desarrolló en diciembre de 2017 en Casa trece, situada en el corazón del paseo de los artesanos de Güemes. A pesar del día gris y la amenaza de lluvia, aquel sábado ya cercano a fin de año la feria del barrio estuvo colmada, y en ese contexto Capítulo no fue la excepción. Los stands de las editoriales se dispusieron desde el pasillo de ingreso a Casa trece hasta el pequeño patio, y entrada la tarde se vieron rodeados del público reunido ojeando los libros (ver Imagen VIII en Anexo). Como ya es habitual en este tipo de eventos, la feria contó con precios promocionales, música en vivo y un taller de poesía performática coordinado por Juliana Bonacci, editora de Dínamo poético.

Hasta aquí se presentaron algunas de las ferias y los festivales en los que hacen parte las editoriales estudiadas y que tienen vigencia actualmente en la ciudad de Córdoba, donde ya han tenido lugar, desde principios de siglo, algunos recordados eventos como Papel de armar en el Centro Cultural España Córdoba o Outlet literario: “feria de autores y editores con defectos de fabricación” en Casa trece. Es preciso destacar también que estas editoriales participan activamente en múltiples ferias y festivales que organizan sus colegas en otras ciudades del interior provincial y el resto del país.

III. Los encuentros

Además de la organización y participación en ferias de publicaciones y festivales literarios, en los últimos años las editoriales han venido abriendo otros tantos espacios de encuentro alrededor de la literatura que publican: eventos de lectura, recitales literarios e instancias de intercambio y divulgación que se suman a las muchas y diversas iniciativas de este tipo que tienen lugar en la ciudad de Córdoba. En el período de trabajo de campo se identificaron y examinaron varias de estas propuestas gestionadas por los sellos aquí considerados.

Durante 2015, las editoriales Borde perdido y Dínamo poético, en conjunto con la librería Volcán azul de barrio Güemes, organizaron el ciclo de lecturas denominado Tres son multitud (ver Imagen IX en Anexo). A lo largo del año se realizaron tres encuentros —en los meses de abril, junio y octubre—, y en cada ocasión leyeron escritores invitados con el acompañamiento de un número musical y/o de performance en vivo. Algunos de los escritores que pasaron por el ciclo fueron Juan Revol, Silvina Mercadal, Cuqui, Leandro Calle, Silvio Mattoni, Carina Sedevich, Susana Cabuchi y Roberto Videla. En 2016 y ya sin la participación de Borde perdido, la propuesta se reeditó con otro encuentro convocante. Un viernes de agosto leyeron sus poemas Alejandro Smith, Paulina Cruzeño y Soledad Vargas, y la música estuvo a cargo de Pablo Toia. Los distintos eventos realizados en el marco de este ciclo contaron con la compañía fiel del público, al que se le propuso compartir momentos entre lecturas, música, vinos y charlas, en un cálido entorno rodeado de libros. Precisamente, Sebastián Maturano de Borde perdido considera que el objetivo de las iniciativas de este tipo es “generar espacios de disfrute, de encuentro con distintos actores”.

Otra iniciativa, aunque de corta vida, fue el encuentro Lo ajeno - lo propio, co-organizado por los sellos Pan comido y Llantodemudo. El primer y único evento de este ciclo –que dadas las circunstancias no pudo sostenerse como tal– tuvo lugar en agosto de 2015 en Café del alba y surgió a partir del interés por homenajear a Diego Cortés, el joven editor-fundador de Llantodemudo que había fallecido unas semanas antes. Algunos meses más tarde, apenas iniciado el año siguiente y después de haber cumplido 20 años en actividad, Llantodemudo cerró definitivamente sus puertas. Aquella noche, las luces bajas y la compañía de los libros también contribuyeron a crear un clima de disfrute en torno a las intervenciones de los escritores Christian Hertel, Laura García del Castaño y Andrés Rubino, quienes leyeron poemas propios y de otros autores elegidos por ellos, ante una audiencia silenciosa y atenta. Al comienzo, Alexis Comamala de Pan comido y Guillermo Bawden de Llantodemudo se dirigieron al público para inaugurar el encuentro, y hablaron de la importancia de este tipo de iniciativas conjuntas por parte de los editores y los autores.

En este sentido, Sebastián Cantoni considera que la tarea política del colectivo Pan comido es la de alcanzar públicos con escaso acceso a la poesía o, dicho de otro modo, romper con el “funcionamiento de clan” de algunos ámbitos de circulación de la poesía para socializarla con más gente. Esta búsqueda se manifestó en la serie de recitales de poemas y canciones *Mi tropa está en la huella*, organizados por Pan comido y la banda musical *El mano*, que se llevaron a cabo entre 2014 y 2015 en *Cocina de culturas* y también en el patio menor del Cabildo en el marco de la Feria del Libro de Córdoba. Dice Sebastián Cantoni:

Hemos fusionado recitar los textos con temas musicales, más bien del rock o del folclore medio “roqueado” digamos, con una banda de amigos que son la misma gente que labura en la Gráfica. Parte de los músicos laburan en la Gráfica, la 29 de mayo. Se armó como un combo ahí, encastrando todo eso, y funciona.

Por su parte, también durante 2015 la editorial *Caballo negro* llevó adelante un ciclo de lectura de poesía llamado *Ciclón*, con alusión doble al aumentativo de la palabra ciclo y el fenómeno climático que se caracteriza por la intensidad de los vientos, la cual también podría identificar al encuentro poético. La actividad estuvo coordinada por Diego Recoba y tuvo cuatro fechas con gran marco de público en distintas librerías de

la ciudad de Córdoba. La dinámica giró en torno a la lectura de cuatro o cinco poetas invitados en cada oportunidad, varios publicados por el sello, la mayoría locales pero también de otras latitudes. El primer encuentro se desarrolló en el mes de julio en Volcán azul, con la presencia de Alejandra Baldovin, Elena Anníbali, Alfonsina Brión desde Bahía Blanca y Gonzalo Ledesma desde Montevideo. En agosto la cita fue en la librería Quade, ubicada frente al Parque de las Tejas, donde leyeron Camila Sosa Villada, Leticia Ressia, Lucas Tejerina y Gabriel Pantoja. La tercera fecha, en el mes de septiembre, tuvo como protagonistas a María Teresa Andruetto, Agustín Privitera, Andrea Guiu y Mar Meneses, quienes fueron convocados a leer sus producciones en el bar y librería Tren azul de barrio Argüello. El cuarto y último encuentro se concretó en octubre en la vereda de la videoteca Séptimo arte, en Cofico, con las destacadas presencias de cinco poetas: Silvina Mercadal, Alberto Rodríguez Maiztegui, Martín Araujo, Flor López y también Diego Recoba.

Para editorial Nudista la literatura es “un punto de partida para generar cruces y encuentros”⁴, y esto se pone de manifiesto en el proyecto Estudio Q, que se presenta como una propuesta de investigación, producción audiovisual y edición literaria sobre escritores que producen desde la provincia de Córdoba, y como un modo de intervenir en la construcción de problemas situados respecto de la producción literaria local. En este marco se ha convocado una serie de encuentros para presentar registros audiovisuales de entrevistas con autores y conversar con sus realizadores: el objetivo es reunirse, conocer a los escritores en su entorno, sus poéticas, motivaciones, trayectorias y modalidades de trabajo. Las entrevistas se realizan en una locación elegida por el autor, con una estética singular y atractiva en cada caso. Además de los registros audiovisuales, se produce un libro electrónico de cada encuentro. En el primero se presentaron las entrevistas a los escritores Alexis Comamala, Pablo Natale y Cuqui. En el segundo, los protagonistas fueron Silvina Mercadal, Martín Cristal y Pablo Dema. En oportunidad del tercer encuentro, se presentaron las producciones audiovisuales con los testimonios de los escritores Luciano Lamberti, Marcelo Dughetti y Mariana Robles. Todos tuvieron lugar en el Centro Cultural España Córdoba durante 2014. En relación a la iniciativa, Martín Maigua expresa:

Un libro puede generar más contenido todavía. Porque así como uno se emociona también se inspira, a mí por lo menos me producen ganas de hacer algo con eso, de producir. Entonces, bueno, básicamente era

seguir proponiendo, que no se agote solamente en un libro cerrado, en una edición (...). Todo eso que va más allá del libro es una búsqueda también por que la cosa siga generando más arte, pero también, obviamente, que potencie el libro y que se potencien las dos cosas. Porque el que no leyó el libro de Natale pero vio su Estudio Q, me pongo en el lugar porque lo leí... Si yo lo escuchara a Natale en Estudio Q sin haberlo leído me darían ganas de ir a leerlo. Un poco es eso, lo posiciona al autor. Y Estudio Q en particular en un proyecto que a mí me encanta (...). Primero que no son autores exclusivamente del catálogo, es algo paralelo a la editorial si bien está ligado. Pero no quería centrarlo en algo endogámico que sea solamente para potenciar los autores de mi editorial, no. Es un proyecto de investigación que lo hacemos, lo hicimos y lo vamos a hacer de manera emocional, y lo hacemos sin plata también porque no hay nadie que nos haya venido a financiar nada. Y bueno, lo hacemos para construir un reservorio, un archivo de los autores que están produciendo desde acá, desde Córdoba (...). No sé cuánta gente lo estará valorando ahora o si es algo que vuelve, no lo hacemos para la moda, no lo hacemos para ver cuántos me gusta va a tener el video nuevo, no. Es un reservorio, serio.

La propuesta de Estudio Q se complementa con Un pulsar: “emisión periódica de historias pulsantes”. Esta serie de micros radiales se emitió por FM Apolo durante 2015, y consistió en la difusión de fragmentos de obras del catálogo de la editorial con la voz de distintos locutores y una particular ambientación sonora cada vez.

Otro lugar de encuentro en Córdoba es el gestado por Bárbara Couto y Mauricio Micheloud, de la editorial De la terraza. Cuentan con un espacio de divulgación de libros de editoriales afines de la región y otros puntos del país, el cual se denomina Traficante de libros. Participan con su amplio catálogo de distintas ferias y periódicamente organizan “tardes de mates y libros”: la actividad se convoca desde las redes sociales y consiste en acercar las novedades de las editoriales e intercambiar apreciaciones y recomendaciones con los participantes que se dan cita. Las horas de la tarde se pasan entre lecturas, consultas y sugerencias (ver Imagen X en Anexo). Sobre el surgimiento del espacio, Bárbara Couto formula un extenso y bello relato:

Siempre nos gustó esta cosa de poder contar qué hacemos, por qué lo hacemos y mostrar los libros, entonces nos gusta mucho ir a ferias. También muy pronto empezamos a notar que si llevás más libros tenés

más que mostrar, y aparte esta cosa de hablar con la persona del frente y tratar de saber qué es lo que quiere y tener variedad para poder ofrecerle. Y la conversación constante con colegas... En Córdoba empezamos a recorrer ferias y nos encontrábamos siempre los mismos, y teníamos mucho para hablar sobre los problemas de la distribución. Horas de feria, en la que por ahí vendías dos libros nada más, y estábamos todos los editores ahí. Bueno, el momento de feria es un espacio de encuentro y de debate con los editores, que por ahí son los foros que nunca se hacen ¿viste? Vas logrando sintonía con algunos editores, mate va mate viene, terminás hablando de problemas de distribución, de financiamiento, de todo, con los otros editores. Van surgiendo también acuerdos, sintonía, y en muchos casos se empezó a dar esta cosa de “bueno, cuando salgas de gira o cuando vayas de feria a otros lados...”. Empezamos a hacer eso cada vez con más libros. Un poco así fue con los de Córdoba. Y a la vez también distribuíamos en esa época libros de editorial Orsai. Se fue dando, queríamos buscar libros que tuvieran sintonía con los que hacíamos nosotros: libros ilustrados, libros objeto (...). Tuvimos suerte, yo de pura atrevida le escribí a un par de... En realidad le escribí a una ilustradora de quien yo quería sus libros, y ella me mandó a hablar con sus editores. Y a los editores les conté en qué consistía el proyecto. (...) les conté que era un espacio que es la sede de la editorial, donde con la gente que viene nos ponemos a hablar de libros y de literatura, y vamos a ferias con esos libros. Y estos dos editores, para sorpresa mía, me dijeron “sí, no hay problema, elegí de nuestro catálogo lo que quieras”. Entonces de golpe teníamos un montón de libros, dos catálogos de dos editoriales, más Orsai, más lo nuestro, más las editoriales de Córdoba. Y una puerta te empieza a abrir otra, porque cuando yo ya pedía a alguna otra editorial y mencionaba que tenía todas estas me iban diciendo que sí (...). Entonces empezamos a fomentar actividades, llegaban las cajas y bueno, tarde de mates y libros.

Las motivaciones que fundan este espacio son, por un lado, construir vínculos con otros colegas y profesionales del sector, pero además, y fundamentalmente, provocar el intercambio con pequeños y grandes lectores. A propósito de esto, Bárbara Couto observa:

El editor y el librero son dos mediadores como pueden ser un cuentacuentos, un bibliotecario, un docente, el mismo padre, pero son mediadores que pueden hacer que un encuentro ocurra o no. Tienen ese poder, en base a la formación que tengan, a sus gustos, a la relación que generen con el público (...). Y a nosotros nos gusta pensarnos

como mediadores, supongo que es por eso que nos gusta mucho el vínculo con esa gente, con muchos nos hemos hecho amigos ya (...). Porque en realidad esto nunca tuvo un objetivo comercial, nunca quisimos ponernos una librería. Siempre prioritariamente estuvo esta charla con mate para hablar de libros, y entonces después lo que quisimos fue tener los estantes con los libros cerca. Pero en realidad la cosa siempre vino por establecer ese vínculo.

Todos los eventos aquí referenciados ponen en acto la literatura para encontrar a productores, editores y lectores. A continuación se ve además que el uso de los recursos digitales potencia las formas de volverla pública, como una de las condiciones de posibilidad de estos encuentros.

IV. El entorno digital

Como se analizó en los capítulos anteriores, a partir del cambio de siglo y con la revolución digital, los modos de mediación editorial se vieron alterados por la aparición de nuevos recursos para publicar, distribuir y difundir las obras literarias. En los casos de las pequeñas editoriales autogestionadas, los recursos digitales disponibles posibilitan la ampliación de las comunidades de lectores y la fluidez de las relaciones –comerciales, culturales, afectivas– con estos públicos dispersos.

Además de los libros electrónicos –a los que se dedicó un apartado especial en el capítulo tres–, los editores recurren principalmente a las facilidades que brindan los sitios web para informar sobre los catálogos, las novedades, las reseñas y las actividades de los sellos. En la mayoría de los casos, estas páginas cuentan además con acceso a “tiendas virtuales”, en las que se pueden adquirir tanto los libros físicos como las versiones digitales, si las hubiera. Nudista, por su parte, cuenta con la biblioteca digital que habilita contenido gratuito y la posibilidad de acceder por suscripción mensual al catálogo completo de la editorial.

Dicha presencia en el entorno digital se nutre y actualiza de manera constante con la actividad en las redes sociales: la más utilizada por los sellos estudiados es Facebook, pero también Instagram y Twitter. Estas redes sociales son canales de difusión por excelencia en los que se da a conocer todo aquello que acontece en y alrededor del sello: nuevas publicaciones, puntos de venta, participaciones en eventos o ferias, artículos en medios de prensa, información y reflexiones sobre la actualidad del sector, entre otras cosas. La red social Facebook posibilita crear

“eventos” para invitar a los usuarios “amigos” a participar en las presentaciones de libros, las lecturas, las ferias y los festivales que los mismos sellos organizan. En algunos casos, se paga publicidad a la red para lograr mayor alcance y efectividad de los mensajes.

Estas herramientas digitales también habilitan formas de interacción con los lectores, tanto cercanos como remotos, quienes por un lado acceden a la información pero por otro lado comentan y comparten las publicaciones, realizan consultas, participan de sorteos propuestos por las editoriales, e incluso en algunos casos publican imágenes de los eventos a los que asisten. Bárbara Couto de la editorial De la terraza, se refirió particularmente a estas vías de difusión y contacto:

Nuestros lugares de difusión estándar son las redes sociales, nos gusta, a mí me encanta. Debo confesar que me gusta mucho, paso mucho tiempo en las redes (risas). Hay todo un debate ¿no? Si lo que pasa ahí es real o no es real y todas esas cosas. Bueno, yo la cantidad de vínculos hermosos y de amistades hermosas que he hecho con gente que he conocido primero por Facebook y después en la vida real, nada... Sí, absolutamente hay realidad ahí, es una realidad diferente a la de carne y hueso pero se cruza, entra y sale todo el tiempo. Tenemos un vínculo muy lindo con la gente que nos sigue en las redes, gente que de pronto viene porque no se aguanta más de conocernos porque nos viene siguiendo ¿viste? Cosas así (...). O sea que para nosotros la difusión que se logra a través de las redes sociales es invaluable.

La particularidad de la editorial De la terraza tiene que ver con la posibilidad de acceder libre y gratuitamente a las versiones digitales de los libros a través de la página web del sello, por el uso de licencias libres. Esta disponibilidad de las producciones colabora en su difusión:

De pronto que los libros nuestros estén hechos con licencias Creative Commons y estén colgados en la página web para que uno los pueda leer desde el principio hasta el final es una difusión de la que tal vez no podemos tener una estadística exacta de cómo sucede y cómo se da, pero es muy cómodo. Cuando alguien te dice “me podés presentar cómo son tus libros”, decimos “sí, acá están y los podés leer incluso”. No tenemos noción de si efectivamente los leen o no los leen, cuál es el valor que le dan a que estén o no colgados, pero la verdad es que los libros permiten que nosotros lleguemos más lejos, es un ida y vuelta.

En líneas generales, las editoriales autogestionadas de formación reciente que aquí analizo tienen plena convicción de que la actividad en el ambiente digital favorece la visibilidad del trabajo editorial, la creación y el sostenimiento de redes con colegas y escritores, la inserción de las producciones en el mercado y, sobre todo, el crecimiento de las comunidades de lectores, facilitando incluso la reciprocidad de los vínculos.

Socializar las literaturas

A lo largo de este capítulo se examinaron las formas de publicidad de las escrituras que las pequeñas editoriales ponen en marcha para alcanzar a los lectores: las modalidades de distribución de los ejemplares, la circulación por ferias y festivales, los eventos literarios de distinto tipo, la difusión a través de los recursos digitales a disposición. Si bien estas prácticas tienen como finalidad el posicionamiento de las novedades en el mercado editorial y la promoción de las ventas —que son el medio de supervivencia de los emprendimientos autogestionados—, muchas de las actividades analizadas trascienden la intencionalidad comercial: proponen modos novedosos de acercamiento a la lectura y fomentan la creación de comunidades (Fish, 1976) en las que los sujetos participantes no solo ponen en común e intercambian sentidos sobre aquello que leen/escuchan/ven, sino también comparten momentos de disfrute en torno a las escrituras que, como se registró en el capítulo anterior, gustan, emocionan y/o movilizan ideas.

La organización de ferias, festivales y eventos alrededor de las escrituras que publican es una manifestación del modo en que estas editoriales conciben la mediación, a partir de la articulación entre las prácticas de producción, circulación y recepción cultural (Hall, 1980). Es entonces cuando, desde la perspectiva de Lionel Ruffel (2015), la idea de publicación se descentra del objeto-libro, se pluraliza y cobra sentido como acción: el hacer público. Dicha acción suscita al menos dos derivas posibles y complementarias: el hacer público concerniente a las formas de visibilidad y difusión de lo literario, y el hacer público en términos de producción de vínculos con los lectores.

Como se pudo ver, la aproximación de los lectores a las escrituras se produce junto con otros en los espacios públicos, y no como práctica confinada al espacio privado y aislado. De esta manera, los momentos de socialización de lo literario propician la construcción de pactos de lectura

que, como afirma Matías Moscardi (2013), tienden a ensanchar los límites –hoy por hoy difusos– del espacio literario. Al respecto, Bárbara Couto percibe: “Creo que hay mucha gente trabajando para que la literatura tenga un lugar destacado, y ahí el rol de los mediadores de lectura es muy importante”. Así también, se puede reconocer que en estos encuentros se alteran las jerarquías históricamente establecidas que colocaban en una posición de autoridad a unos sujetos “consagrados” o “legitimados” –en función de su capital simbólico al interior del campo literario– en detrimento de otros pasivos decodificadores de sentidos, para dar lugar, en cambio, al establecimiento de relaciones colaborativas que sustentan las prácticas de lo literario alrededor del disfrute compartido.

De hecho, Sebastián Maturano considera que su trabajo como editor no implica construir previamente una figura de lector modelo o ideal, sino que los públicos se van conformando a partir del “deseo” de acercarse de distintas maneras a los libros que se editan: “Al lector lo va configurando la misma estética de la editorial, la gente que se va identificando con eso”. Y agrega una breve referencia al valor que tienen los vínculos generados:

Yo pienso que el hecho de que una editorial, inclusive una editorial como Borde perdido que tiene una estética para nada publicitaria, pueda tener un público, es de alguna manera una micro-victoria estética. En el sentido de que hay gente a la que le gustó esa propuesta, sintió que esa propuesta tenía que ver con sus gustos y esos gustos a la vez están conformados de manera no ingenua, ¿viste? El gusto es algo que se conforma... Está atravesado por un montón de factores. Que eso pueda llegar es algo que a mí me asombra, no me deja de asombrar cada día.

En sintonía con esta perspectiva, Alejo Carbonell habla de producir libros sin caer en la “adjetivación” de los lectores –y por ende su encajamiento en unas categorías–, sino más bien buscando intervenir(los) con diferentes propuestas. Lejos de las estrategias de marketing que implementan los grandes sellos para segmentar y etiquetar a sus públicos en vistas de direccionar e incrementar las ventas, los pequeños sellos asumen este tipo de riesgos y van al encuentro con los lectores para dar a conocer las escrituras e interpelar(los) a través de ellas. Desarrollan, en términos de Ruffel (2015), “literaturas ruidosas”.

Notas

1 Estos objetivos son desarrollados en la entrevista disponible en <http://lanan.com.ar/la-coop-editoriales-independientes/>, realizada por Ailín Bullentini para la revista *Nan*. Fecha de consulta: mayo de 2018.

2 Extraído del sitio <http://fanzinetime.wixsite.com/ctrl-p>. Fecha de consulta: junio de 2018.

3 La expresión es utilizada por los organizadores para la difusión del Espacio.

4 <http://www.editorialnudista.com.ar/presentacion>. Fecha de consulta: febrero de 2018.

Consideraciones finales

Desandar el camino

Haciéndome eco de la hipótesis de trabajo planteada al inicio de esta investigación, la primera lectura que decanta del recorrido propuesto es que las editoriales autogestionadas y formadas recientemente en Córdoba habilitan la palabra de una gran cantidad de autores, vuelven públicas sus escrituras desarrollando diversas prácticas de mediación, las hacen andar por espacios donde se promueve su visibilidad y posicionamiento en el mercado y, al mismo tiempo, configuran alrededor de ellas instancias de intercambio y sociabilidad. Desde el comienzo del trayecto de Maestría me sentí motivada por problematizar y estudiar estas prácticas de lo literario que, considero, merecen la atención y vigilancia académica.

Recapitulando, la investigación tuvo varios momentos e intensidades. Primeramente me propuse explorar el fenómeno e identificar áreas de vacancia, con el objetivo de formular un plan de trabajo orientado a realizar aportes significativos a los propios editores y también al campo de estudios sobre el libro y la edición en Argentina. Las prácticas de mediación editorial de pequeños sellos autogestionados en Córdoba, y en particular los modos en que la literatura circula públicamente en el contexto cultural actual, constituyeron el objeto de indagación. Para abordarlo, recurrí a una selección de herramientas teóricas y metodológicas, así como a la definición de un conjunto de dimensiones histórico-políticas sobre la producción cultural y el espacio editorial en particular, que me permitieron elaborar el marco y las categorías de trabajo, y posteriormente adentrarme en el campo para recoger la palabra de los editores y examinar los espacios y las actividades de publicidad de lo literario.

En relación con el marco conceptual y metodológico, el grueso de

las contribuciones ha sido recuperado del campo disciplinar de la sociología de la cultura y de la literatura, que registran varias tradiciones puestas en diálogo en este trabajo: los estudios culturales ingleses, la teoría bourdiana sobre la estructuración del campo literario, los desarrollos también franceses alrededor de la historia de la cultura escrita y la teoría literaria, las perspectivas latinoamericanas en torno a las relaciones entre literatura, cultura y sociedad. Respecto de la configuración del espacio editorial, se buscó dar cuenta de las distintas dinámicas históricas y políticas que traman el contexto de las prácticas editoriales consideradas.

Durante el trabajo de campo me he dedicado a indagar en los procesos de producción y circulación de las editoriales autogestionadas en Córdoba, tomando en cuenta, en primer lugar, los criterios de construcción de los catálogos, las características de las relaciones con los autores, las decisiones sobre las materialidades de las escrituras, y también las diversas tácticas de posicionamiento en el espacio editorial. En segundo lugar, se abordaron otros momentos de la mediación editorial como son la distribución, difusión y socialización de las producciones, en torno a los cuales me propuse profundizar específicamente debido a la escasez de estudios registrados.

Algunas de las tareas realizadas presentaron dificultades, las cuales pudieron sortearse sin mayores conflictos. Por un lado, se suscitaron problemas con la delimitación de los casos a abordar, dada la amplitud y diversidad del espacio editorial cordobés. A medida que fui conociendo más profundamente el campo logré definir los criterios de selección, que emergieron de la propia definición y lectura del problema, considerando además la variedad en los tipos de publicaciones y los esquemas de trabajo de los emprendimientos. Luego, por otro lado, hubo inconvenientes para coordinar entrevistas con algunos de los editores, debido a la agenda cargada de trabajo que manejan. Aun así, más allá de las dilaciones —que en ocasiones se prolongaron por varios meses— todos los entrevistados mostraron predisposición e interés por el tema de investigación, razón por la cual los encuentros fueron sumamente enriquecedores y productivos. Algunos de ellos me recibieron en sus casas, con sus bibliotecas a disposición y la compañía del mate. También coordinamos reuniones en bares, donde las conversaciones transcurrieron con un par de cafés de por medio.

En cuanto a la participación en los eventos de socialización de las literaturas, me propuse dar cuenta de múltiples iniciativas por el despliegue de recursos variados para interpelar a los lectores, y los diálogos que

proponen entre autores, editores y otros artistas, con dinámicas creativas en cada caso. En este punto, antes de detenerme a elaborar interpretaciones sobre tales espacios y actividades, quisiera poner a consideración la propia reflexividad sobre la tarea realizada, más allá del estricto relevamiento de datos para la investigación. Por lo tanto, debo reiterar aquí que la participación en dichos eventos estimuló la puesta en marcha del estudio no solo por propiciar interés académico sino también por los momentos agradables que tuve oportunidad de compartir en calidad de público, y la apertura a nuevas lecturas cada vez, por las formas casi siempre atractivas y novedosas de ponerlas en acto. Al desandar aquí el camino recorrido durante algo más de tres años, puedo ver una serie de transformaciones que no se suscitaron solamente en el plano profesional, donde construí nuevos conocimientos y agudicé la perspectiva crítica en torno a la producción y circulación cultural. Los cambios se registraron también en mis relaciones con los libros y las literaturas, colocando ahora en un lugar destacado la exploración de las materialidades, las opciones estéticas, las decisiones sobre el armado de los catálogos y la apertura hacia la construcción de vínculos de distinto tipo.

Por todo lo dicho, y con los objetivos de reconocer la participación de las editoriales autogestionadas de Córdoba en la cultura literaria contemporánea y aportar una mirada a su propia reflexión sobre la actividad, este tramo final del trabajo está dedicado a identificar necesidades y potencialidades que pueden ser tomadas en cuenta en el desarrollo de políticas culturales, tanto configuradas en el orden institucional como articuladas en las prácticas de disputa material y simbólica de estos actores.

La producción y circulación de literatura entre el mercado, la autogestión y el disfrute cultural

Volviendo al planteo inicial y retomando las preguntas de investigación, el foco de atención estuvo puesto en reconocer e interpretar de qué maneras las prácticas de editoriales autogestionadas intervienen y configuran la cultura literaria contemporánea en/desde la ciudad de Córdoba, evidenciando que se trata de un entramado complejo en el que hacen parte autores, obras, intermediarios, lectores y otros actores y producciones culturales. El plan de trabajo ejecutado permite confirmar que estos pequeños sellos realizan una tarea que es a la vez de democratización y reconfiguración de la cultura literaria: como se dijo al comienzo, visibilizan escrituras

que quedan por fuera de los preceptos de la modernidad literaria y del capitalismo globalizado, despliegan un conjunto de tácticas para sostener y posicionar los emprendimientos en el marco de las condiciones de producción dominantes, y se vuelcan a los espacios públicos habilitando la formación de comunidades de intercambio y disfrute alrededor de las literaturas. Sobre cada uno de estos puntos me detendré a continuación.

En primer lugar, las editoriales independientes o autogestionadas se caracterizan por incluir en sus catálogos a autores nóveles y/o con trayectorias que en muchos casos no siguen los lineamientos de la industria *mainstream* o bien no se ajustan a los cánones emanados de las instituciones que perseveran con sostener unas reglas inherentes al campo artístico. Por caso, los lugares reservados a la poesía y las escrituras de tono experimental o rupturista transparentan una serie de decisiones que tienen que ver menos con la orientación comercial que con la propia satisfacción de los editores, el objetivo siempre presente de gustar –y no solo vender– y aportar verdaderas “novedades” al mercado de libros. Una parte de estas escrituras se definen por un trabajo de disputa sobre el lenguaje, que no es utilizado para representar “lo real” sino más bien para intervenir en las modulaciones dominantes de la discursividad pública mediatizada y participar en ello a los lectores. De allí su contemporaneidad y politicidad. Así también, los catálogos se van configurando a partir de las relaciones profesionales aunque también personales o afectivas que en ocasiones se producen entre autores y editores, la congruencia entre sus visiones sobre el proceso creativo, las condiciones sociales de la producción y la circulación cultural, las posibilidades de intervención en un determinado contexto. Estas relaciones se ven facilitadas, de hecho, por la multiplicación de espacios y actividades de socialización de las literaturas, donde se producen los encuentros.

Cabe señalar, en este punto, que también las editoriales independientes formadas a lo largo del siglo pasado han confeccionado sus catálogos a partir de la incorporación de textos considerados valiosos por su aporte cultural y, por lo tanto, asumían los riesgos comerciales o las “sanciones” ideológicas. Me refiero en particular a las editoriales que apostaron por los jóvenes autores nacionales y latinoamericanos en los años 60, aquellas que sufrieron la embestida dictatorial por sus posicionamientos políticos, las que más tarde publicaron las producciones prohibidas durante los años de censura, o bien las que iniciaron la renovación de la escena de las letras durante los 90. Sin embargo, las condiciones de

producción se han visto rotundamente modificadas por los procesos de concentración empresarial y polarización del espacio editorial durante las últimas décadas. Las nuevas editoriales independientes se posicionan en este contexto con catálogos que diversifican las opciones disponibles para los lectores y para eso, como se viene afirmando, en muchos casos incorporan escrituras del presente que irrumpen en la compleja “realidadficción” contemporánea (Ludmer, 2006). En definitiva, la construcción de los catálogos no implica la mera “cualquierización” (Mazzoni y Selci, 2006), más bien evidencia la necesidad de conformar nuevas condiciones para la producción literaria (Moscardi, 2015) y, correlativamente, nuevas oportunidades de inserción en el mercado de libros.

En segundo lugar, uno de los hallazgos de este trabajo fue poner en evidencia la enorme diversidad en las prácticas de mediación editorial de estos pequeños sellos, que articulan tácticas creativas de supervivencia comercial e intervención cultural en los márgenes del terreno en el que se despliegan las estrategias de marketing de la gran industria del libro, proponiendo además nuevos posicionamientos en el espacio editorial. Como postulan algunos de los estudios referenciados en esta investigación (Szpilbarg y Saferstein, 2012; Saferstein 2015), una parte considerable de los emprendimientos editoriales autogestionados formados en las últimas décadas buscan profesionalizarse a partir del desarrollo de una estructura comercial a escala y de un esquema de trabajo a largo plazo que sean coherentes con sus propuestas culturales. La organización laboral y la implementación de múltiples modalidades de producción y distribución de libros tienen como primer objetivo contrarrestar la precarización a la que están expuestos los pequeños productores de bienes simbólicos, porque carecen del apoyo sistemático y sostenido de políticas activas por parte de los Estados en los diferentes niveles. Por lo tanto, los editores ocupan roles sobresalientes en la definición de este conjunto de prácticas de mediación a las que puede atribuirse una doble función: no solamente impulsan la autogestión en las condiciones de libre mercado sino también introducen nuevos modos de hacer y habitar el espacio editorial que entrecruzan, como indica Martín-Barbero (2010), formas variadas de interpelar a los públicos.

En los capítulos precedentes se han descripto y analizado algunas de estas prácticas, a saber: la producción de vínculos de confianza con los autores; el uso de licencias libres y otras modalidades de *copy left*; la exploración de soportes, materiales, formatos y diseños distintivos; la

distribución en librerías donde se pueden negociar condiciones flexibles y/o se reconoce el rol del librero como mediador; la recurrente organización de eventos, ferias y festivales en los que se abre el juego a diferentes expresiones artísticas y se cultivan los vínculos co-presenciales con los autores y los lectores; la publicidad a través de los sitios web, el recurso de la venta *online* o por suscripción y los intercambios en el marco de las distintas redes sociales disponibles. En relación con el pasado reciente, hoy las prácticas consideradas se han multiplicado y diversificado, tanto por el “activismo cultural” (Vanoli, 2009) de los editores que encabezan emprendimientos formados con posterioridad al proceso de concentración económica de las empresas culturales y la crisis de 2001, como por la novedad de los recursos a disposición: las tecnologías de la información y la comunicación, el desarrollo de la cultura libre, la cantidad y variedad de ámbitos de circulación y legitimación de las producciones son algunos de ellos.

En tercer y último lugar, esta investigación estuvo dedicada a examinar con detalle las prácticas de circulación de literatura. Sobre esto se desprenden varias interpretaciones que intentaré puntualizar. En principio, resulta evidente que tales prácticas están estrechamente articuladas con los modos de producción editorial. Por lo tanto, se orientan a desarrollar y extender las presencias en el mercado de libros tomando en cuenta las escalas de profesionalización y los lineamientos culturales de los emprendimientos. A lo largo del desarrollo se examinaron las decisiones en materia de distribución de los libros y difusión de las actividades, y también la participación de los editores en la producción de eventos de distinto tipo.

En relación con lo primero, los pequeños sellos optan por modos de distribución y difusión que no escapan a la generalidad de colocar los libros en varios puntos de venta y captar la atención de algunos periodistas especializados. Así también, movilizan otros recursos que expresan cabalmente el espíritu autogestivo: las relaciones editor-librero, la activa participación en ferias de publicaciones, la creatividad invertida en la web y las redes sociales digitales. En cuanto a la producción de eventos, el trabajo de campo hizo aparecer nuevas definiciones sobre las prácticas de los actores involucrados en los momentos de producción, circulación y recepción que configuran la cultura literaria contemporánea. Se puede ver, por una parte, que autores y editores hacen causa común en la apertura de espacios y la organización de actividades de publicidad de lo literario, dando lugar a relaciones colaborativas que

ponen en suspenso la autoridad –históricamente asumida– de la persona del autor. Por otra parte, los editores amplían los límites de su actividad y se reconocen como mediadores culturales que recrean las condiciones para el encuentro entre los productores, sus escrituras y los lectores. “Recrear” implica –aquí y ahora– multiplicar los espacios públicos de circulación, proponer cruces entre manifestaciones y/o lenguajes artísticos diversos que nutren la experiencia literaria y, en este contexto, concebir a los lectores menos como destino final de unas obras que como socios en la producción de sentidos alrededor de las literaturas, a partir de las posibilidades de intercambio y discusión. Siguiendo las reflexiones de Laddaga (2007), es posible afirmar que estos productores y mediadores culturales habilitan diversas instancias para que los textos “conversen” con los lectores, volviéndolos cómplices presentes y activos.

De allí la necesidad de dar cuenta de la formación de comunidades interpretativas (Fish, 1976) que se van construyendo y fortaleciendo en cada uno de estos eventos. En general, los editores reconocen que estas comunidades están conformadas mayormente por aquellos lectores considerados profesionales (Lahire, 2004) por su compromiso en el circuito literario: escritores, periodistas culturales, docentes, estudiantes, librerías, entre otros. Por esta razón, las formas recurrentes y creativas de aparecer en los espacios públicos no gravitan unívocamente sobre los objetivos comerciales que están presentes en cualquier emprendimiento editorial. También expresan la proyección y el compromiso por ampliar la esfera pública de lo literario (Vanoli y Saferstein, 2011), dado que la actividad de estas nuevas editoriales no se circunscribe a la publicación de unos objetos-libros. Más bien, se fundamenta en la acción de “hacer público” (Ruffel, 2015): explorar posibilidades para “dar vida” a las escrituras de distintas maneras y con los recursos disponibles, sin perder de vista las múltiples mediaciones que hacen sentido en la recepción. En la actualidad, con mayor frecuencia e intensidad que en otros períodos de la historia, los libros se convierten en “plataformas” de encuentros (Epplin, 2015) donde se construyen vínculos sociales y afectivos, espacios-tiempos para intercambiar y disfrutar con otros de la producción cultural, formas de colaboración y asociación, todo lo cual no solo reinventa la cultura literaria sino que, al mismo tiempo, proporciona sentidos acerca de cómo vivir juntos.

El conjunto de interpretaciones aquí presentadas no resuelven ni agotan el problema trabajado a lo largo de esta tesis. En todo caso, cons-

truyen una mirada posible y plantean nuevos interrogantes alrededor del fenómeno de la autogestión editorial en el cambio de siglo. Esta nueva formación cultural –en términos de Williams (1980)–, que emerge en un ordenamiento configurado por el mayor peso relativo de los conglomerados empresariales en el mercado de bienes simbólicos a nivel mundial y la herencia residual de cultura moderna de las artes, viene a proponer un repertorio novedoso de prácticas, a resistir y reforzar otras. Quedó evidenciado que estos editores toman distancia de la institución tradicional, dado que: a) otorgan lugar a escrituras del presente que atraviesan las fronteras de lo sagrado literario (Ludmer, 2006; Moscardi 2013); b) proponen relaciones desjerarquizadas y de colaboración con los autores; y c) atenúan la fuerza estructurante de la idea de obra al presentar otras actualizaciones posibles de lo literario, ampliar las presencias y los encuentros en los espacios públicos y fomentar la cultura libre.

Tales consideraciones exponen algunas inquietudes que invitan a seguir pensando: ¿en qué medidas las editoriales autogestionadas y sus catálogos constituyen una nueva zona autonomizada del espacio editorial y literario, donde rigen criterios de valoración que intentan por todos los medios no subordinarse al mercado? ¿Podría uno pensar que las ferias y los eventos literarios, al mismo tiempo que habilitan la participación de los públicos y los acercan a los autores, son también las formas de diseñar la figura pública –el nombre y la “función”– de estos últimos cuando no se cuenta con los recursos de distribución y publicidad de las grandes editoriales? En relación con la primera pregunta, considero que la hipótesis es válida ya que entre las preocupaciones de los editores consultados se halla la ambigüedad no resuelta entre el impulso autónomo (Gago, 2014) respecto de la cultura dominante y la necesidad de desarticular los círculos restringidos en los que se mueven las publicaciones. En cuanto al segundo interrogante, ciertamente es admitido pensar que esos espacios y actividades son también instancias de legitimación y reconocimiento para un conjunto de autores que, como bien señala Sapiro (2016), construyen y buscan afianzar su posición en el espacio de producción. De esta manera, se puede ver que se reproducen determinadas lógicas de funcionamiento del campo.

Así también, en las coordenadas del capitalismo financiero transnacional, cuyo principal recurso es la producción y circulación global de bienes simbólicos, los emprendimientos autogestionados de edición de literatura adoptan varias alternativas: a) implementan algunas prác-

ticas de profesionalización editorial y se apropian de los nuevos soportes vinculados con la informatización de los modos de producción de la gran industria del libro –los cuales son indicios de los préstamos con el *mainstream*–, realizando además un uso intensivo de las redes sociales digitales para la difusión de las novedades y las actividades; b) construyen sus propios lugares en el espacio editorial y se vuelcan cada vez más a los espacios públicos apelando a la creación de vínculos cercanos con los públicos, que son interpelados activamente a recoger la multiplicidad de que están hechas las escrituras (Barthes, 1968); y c) vuelven –después de la experiencia de 2001– a interpelar al Estado en sus diferentes niveles como garante de las condiciones de supervivencia de múltiples emprendimientos que favorezcan la bibliodiversidad.

En este punto, la pregunta que se abre es prescrita por la categoría foucaultiana de gubernamentalidad: ¿cómo continuar propiciando instancias de subjetivación en relación con los lugares asignados dentro del modo de producción propio de la industria cultural en tiempos de reestructuración neoliberal? A lo largo del recorrido realizado se pudo reconocer que la proliferación de pequeñas editoriales constituye un signo de libertad para producir por fuera del *mainstream* literario, y su trabajo alrededor de las literaturas prueba la potencia creadora de estos actores en medio de las condiciones complejas y cambiantes de las últimas décadas. Aun así, el achicamiento del Estado y la renovada tendencia hacia la normalización de las prácticas resistentes en el terreno de la producción cultural (Lorey, 2006) convocan hoy más que nunca a seguir problematizándolas, y en este sentido el interrogante planteado marca el camino de investigaciones futuras.

Córdoba en la geografía editorial

Para terminar, algunas consideraciones sobre el lugar que actualmente ocupa Córdoba en el extenso mapa de la producción literaria y la edición en Argentina. Hablar aquí de mapa o de cartografía no es una elección ingenua si se referencia con la metáfora del rizoma (Deleuze y Guattari, 2002): el mapa, por analogía, se define como abierto y alterable, con dimensiones que conectan, convergen y funcionan con otras. A propósito de estas cambiantes relaciones geográfico-culturales, en los albores del siglo los editores de La creciente reflexionaban:

¿Qué espera de los cordobeses el resto del país? Espera referencias al cuarteto (poesía popular cordobesa, según nos informan) por un lado, o a la mitología griega o romana o de donde sea (Córdoba la Docta), por otro. La respuesta es no. No existe, por lo menos aquí, una poesía cuyos rasgos se diferencien de la producida en otras provincias. La misma diversidad de los autores elegidos (...) da cuenta de que lo único que comparten entre sí es la pertenencia a un lenguaje más amplio que el castellano, a un dialecto más rico que el que pueda hablarse en esta zona del país. El idioma en común de la poesía¹.

En sintonía con este planteo, para Ana Clarisa Agüero y Diego García (2010) pensar Córdoba en el marco de una geografía cultural implica echar por tierra algunos supuestos que históricamente la asocian con las fuerzas de la tradición o bien con una modernidad periférica, moderada o provinciana. Mientras que Ezequiel Grisendi (2014) pone en cuestión la tendencia a pensar lo local en términos esencialistas o de desfasaje respecto de los centros urbanos, intentando restituir la historicidad de los fenómenos de intercambio y de los lugares de producción simbólica.

Por lo dicho, se descarta que existan unas cualidades inmanentes que distinguen el trabajo de edición literaria en Córdoba. Incluso la región se ve alcanzada por los problemas económicos que afectan al sector y atraviesan toda la geografía nacional. Aun así, se reconoce un factor histórico que suscita un interés particular: con un alto nivel de consenso, se puede decir que la producción editorial de Córdoba se ha expandido y consolidado, y la multiplicación de pequeños sellos desde los primeros 2000 hasta hoy es indicio de este progresivo crecimiento. Los actores que integran este espacio de producción refuerzan tal apreciación: algunos hablan de un momento próspero y estimulante (Rodríguez, 2014), otros categorizan el fenómeno como un *boom* (Eguía, 2014). Las transformaciones asociadas a la proliferación de emprendimientos editoriales de carácter autogestionado y también de nuevos espacios y actividades de circulación de literatura, posicionan a Córdoba como un espacio de producción en auge donde tienen cada vez más posibilidades de volverse públicas y legítimas muchas de las nuevas manifestaciones de la cultura literaria de nuestro tiempo.

Notas

1 Extracto del prólogo de la antología de poesía *Espuma de rabia* (La creciente 2004).

Bibliografía

- Adamo, G.; Añón, V. y Wulichzer, L. (2009). *La extraducción en la Argentina. Venta de derechos de autor para otras lenguas. Un estado de la cuestión: 2002-2009*. Buenos Aires: Fundación Teoría y Práctica de las Artes (TyPA).
- Aguado, A. (2014). “1956-1975. La consolidación del mercado interno”. En J. L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Agüero, A. C. (2017). *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Agüero, A. C. y García, D. (2010). “Introducción”. En A. C. Agüero y D. García (Eds.), *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Córdoba/La Plata: Al margen.
- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/Trilce.
- Astutti, A. y Contreras, S. (2001). “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”. *Iberoamericana*, Vol. LXVII, N° 197, pp. 767-780.
- Barthes, R. (1968). “La muerte del autor”. [En línea] <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, segunda edición. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Bayardo, R. (2008). “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 7, Nº 1, pp. 17-30. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Bayardo, R. (2010). “Políticas culturales y derechos culturales: entre la retórica y la realidad”. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 9, Nº 2, pp. 55-64. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Botto, M. (2014). “1990-2010. Concentración, polarización y después”. En J.L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1999). “Una revolución conservadora en la edición”. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cámara Argentina del Libro (2018). *Informe de producción del libro argentino 2017*. [En línea] <http://www.camaradellibro.com.ar/index.php/la-camara/noticias/30-noticias-cal/3058-informe-de-produccion-2017-en-linea>
- Castells, M. (2000). “La red y el yo”. En *La era de la información*. Madrid: Alianza.
- Centro de Estudios para la Producción (2005). “La industria del libro en Argentina”. En *Notas de la economía real*. Buenos Aires: Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa, pp. 53-82.
- Chartier, R. (2007). “¿La muerte del libro? Orden del discurso y orden de los libros”. *Co-herencia*, Vol. 4, Nº 7. Universidad EAFIT de Medellín, pp. 119-129.
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Traducción de Laura Fóllica. Buenos Aires: Katz.
- Danieli, A. (2006). “Edición independiente: estrategias para la diversidad”. En J.C. Moneta (Ed.), *El jardín de los senderos que se encuentran: políticas públicas y diversidad cultural en el Mercosur*. Montevideo: UNESCO.

- De Diego, J. L. (Dir.) (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Diego, J. L. (2014). “1938-1955. La «época de oro» de la industria editorial”. En J.L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Diego, J. L. (2014). “1976-1989. Dictadura y democracia: crisis de la industria editorial”. En J.L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1977] 2002). *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, V. y Espósito, F. (2014). “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. En J.L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Sagastizábal, L. (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Entel, A. (2013). “Los avatares de la creatividad en tiempos de las culturas”. *Constelaciones de la Comunicación*, N° 4.
- Epplin, C. (2015). “El libro como performance”. *Orbis Tertius*, N° 21, pp. 133-144. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- Ferreira de Cassone, F. (1998). “Claridad y la construcción de una izquierda americana”. *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, N° 15, pp. 185-199. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Fish, S. (1976). “Interpreting the «Variorum»”. *Critical Inquiry*, Vol. 2, N° 3, pp. 465-485. University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1984). “¿Qué es un autor?”. Conferencia expuesta el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía. *Dialéctica*, Año IX, N° 16, pp. 51-82.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Gociol, J. (2007). “El rompecabezas CEAL. Una posible guía de lectura”. En *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Grisendi, E. (2014). “Los «escritores de provincia» como tema: mediadores culturales y circuitos culturales «periféricos» (Córdoba, 1940-1960)”. *Trabajo y Sociedad*, N° 22, pp. 273-284.
- Grossberg, L. (2012). “El corazón de los estudios culturales”. En *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hall, S. (1980). “Encoding/Decoding”. En VV.AA. *Culture, Media & Language*. Traducción de Silvia Delfino. London: Hutchinson.
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2015). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, segunda edición. Buenos Aires: Eudeba.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2007). “Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas”. *Comunicação & política*, Vol. 24, N° 3, pp. 159-178.
- Laddaga, R. (2008). “Otras escenas de literatura. Sobre las letras argentinas en tiempos recientes”. *Iberoamericana*, Vol. VIII, N° 29, pp. 157-170.
- Lahire, B. (2004). “Conclusión. Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria”. En B. Lahire (Comp.), *Sociología de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Legendre, B. (2013). “Concentración, independencia y diversidad editorial”. *Comunicación y medios*, N° 27. Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, pp. 25-31.
- Lorey, I. (2006). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriandos. [En línea] <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>
- Ludmer, J. (2006). “Literaturas postautónomas”. [En línea] http://lin-killo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html

- Manzoni, C. (2001). “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. *Iberoamericana*, Vol. LXVII, N° 197, pp. 781-793.
- Marcuse, H. (1978). “Acercas del carácter afirmativo de la cultura”. En *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Martín-Barbero, J. (2004). “Introducción. Aventuras de un cartógrafo mestizo”. En *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura* (pp. 9-41). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Mazzoni, A. y Selci, D. (2006). “Poesía actual y cualquierización”. En J. Fonderbrider (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 257-268). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Merbilhaá, M. (2014). “1900-1919. La organización del espacio editorial”. En J.L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mihal, I. (2009). “Plan Nacional de Lectura: notas sobre una política de promoción de la lectura”. *Pilquen*, Año XI, N° 11. Universidad Nacional del Comahue.
- Mihal, I. (2011). “Biodiversidad: una mirada a las políticas culturales estatales”. Actas del *II Seminario Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa en Río de Janeiro, pp. 1-15.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Miralles, E. (2006). “Más allá de la gestión cultural: algunas estrategias para una(s) nueva(s) política(s) pública(s) para la cultura”. Actas del *Encuentro Intercultural de Gestión Cultural Municipal*. Puerto Octal.
- Moscardi, M. (2013). “La edición como límite de la literatura. Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad”. *Papeles de investigación*, pp. 37-69. Centro de Investigaciones Teórico-Literarias de la Universidad Nacional del Litoral.
- Moscardi, M. (2015). “La editorial como máquina crítica. Siesta en la poesía de los noventa”. *Estudios de Teoría Literaria*, Año 4, N° 7, pp. 35-44. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, R. (2004). *Taquigrafiando lo social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pastormerlo, S. (2014). “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial”. En J.L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ruffel, L. (2015). “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”. *Cuadernos Lírico*, N° 13. Traducción de Florencia Justo. [En línea] <http://lirico.revues.org/2112>
- Saferstein, E. (2015). “Las consecuencias de la profesionalización del espacio editorial argentino en las pequeñas y medianas empresas: dos estudios de caso”. *Estudios de Teoría Literaria*, Año 4, N° 7, pp. 67-83. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Traducción de Laura Fólica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sorá, G. (2003). “Introducción. Literatura y nación”. En *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de las ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Szpilbarg, D. (2015). “Las políticas de traducción de libros. El caso del Programa Sur en la Argentina”. *Actas de las III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Universidad de Buenos Aires.
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2012). “El espacio editorial «independiente»: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010”. *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. [En línea] http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf
- Vanoli, H. (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de investigación del CECYP*, N° 15, pp. 161-185.
- Vanoli, H. (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”. *Nueva Sociedad*, N° 230, pp. 129-151.

- Vanoli, H. y Saferstein, E. (2011). “Cultura literaria e industria editorial. Desencuentros, convergencias y preguntas alrededor de la escena de las pequeñas editoriales”. En L. Rubinich y P. Miguel (eds.), *01 10: Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vigna, D. (2014). “Discusiones en torno a la tensión literatura-mercado en la Argentina de la última década: Los nuevos formatos de publicación web”. *Aposta, revista de ciencias sociales*, N° 60. [En línea] <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/vigna1.pdf>
- Villarino Pardo, C. (2016). “Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro”. En I. Galanes Santos y cols. (Eds.), *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Traducción de Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa.
- Yuszczuk, M. (2015). “Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político”. *Orbis Tertius*, N° 21, pp. 21-29. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Artículos en prensa

- Boccanera, J. (2015). “Grupo «Pan comido»: poesía para resistir”. *Télam*, 11 de abril. [En línea] <http://www.telam.com.ar/notas/201504/101136-grupo-pan-comido-de-cordoba-poesia-para-resistir.html>
- Bullentini, A. (2016). “La liga de la justicia”. *Nan*, 27 de junio. [En línea] <http://lanan.com.ar/lacoop-editoriales-independientes/>
- Dujovne, A. (2016a). “Frankfurt, háblame de mí”. *Anfibia*, mayo. [En línea] <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/frankfurt-hablame-de-mi/>
- Dujovne, A. (2016b). “Un libro con muchas preguntas”. *Página 12*, 8

- de enero. [En línea] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-37685-2016-01-08.html>
- Eguía, B. (2014). “La literatura de Córdoba, el boom y un canon a la espera”. *Deodoro*, Año 4, N° 47, pp. 7.
- Friera, S. (2006). “Un instituto para defender el libro”. *Página 12*, 5 de mayo. [En línea] <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2461-2006-05-05.html>
- Rodríguez, E. (2014). “Próspero año viejo”. *Ciudad Equis*, 9 de enero. [En línea] <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/prospero-ano-viejo>
- Sin autor (2017). “Por un freno al recorte en Cultura”. *Página 12*, 19 de agosto. [En línea] <https://www.pagina12.com.ar/57532-por-un-freno-al-recorte-en-cultura>
- Sin autor (2012). “«La lectura al alcance de todos», un nexo entre dos siglos. La biblioteca de La Nación”. *Revista Ñ*, 24 de septiembre. [En línea] https://www.clarin.com/rn/edicion-impresa/biblioteca-Nacion_0_Hys4_ynPXx.html
- Sin autor (2006). “La industria editorial da una voz de alerta”. *La Nación*, 25 de junio. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/817872-la-industria-editorial-da-una-voz-de-alerta>
- Verdile, L. (2016). “El año de Macri: un ajuste de tipo empresarial y la cultura pensada como un «gasto»”. *La primera piedra*, 6 de diciembre. [En línea] <http://www.laprimera piedra.com.ar/2016/12/ano-la-presidencia-mauricio-macri-la-politica-cultural-despues-del-tijeretazo/>

Legislación

- Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba (1992). *Ordenanza N° 8808: Fondo de estímulo a la actividad editorial cordobesa*. Córdoba, 24 de septiembre.
- Congreso de la Nación Argentina (2001). *Ley N° 25446: Fomento del libro y la lectura*. Buenos Aires, 26 de julio.
- Congreso de la Nación Argentina (1933). *Ley N° 11723: Régimen legal de la propiedad intelectual*. Buenos Aires, 26 de septiembre.

- Congreso de la Nación Argentina (2001). *Ley N° 25542: Precio uniforme de venta al público*. Buenos Aires, 27 de noviembre.
- Legislatura de la Provincia de Córdoba (2015). *Ley N° 10246: Estímulo a las ediciones literarias cordobesas*. Córdoba, 23 de abril.
- Poder Ejecutivo de la Nación Argentina (2001). *Decreto N° 932: Observaciones a la Ley de fomento del libro y la lectura*. Buenos Aires, 26 de julio.

Anexo



Imagen I. Libros de la editorial Borde perdido.



Imagen II. Libros de Ediciones De la terraza.



Imagen III. Libros de la editorial Caballo negro.



Imagen IV. Libros de la editorial Pan comido.



Imagen VII. Mesa de poesía política en el sexto Festival Internacional de Poesía de Córdoba (extraída de la página de Facebook del evento).



Imagen VIII. Feria Capítulo en Casa trece.



Imagen IX. Primer encuentro del ciclo de lecturas Tres son multitud (extraída de la página de Facebook del evento).



Imagen X. Espacio de encuentro de Traficante de libros (extraída de la página de Facebook del espacio).

Colección Tesis

Títulos publicados (disponibles en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/553>)

Territorialidad y resistencias campesinas. El conflicto de Los Leones (Mendoza, Argentina)
Gabriel Liceaga

Dispositivos instituyentes: entre la heteronomía instituida y la construcción de autonomía.
Una aproximación a las rondas de preparación del parto respetado en Córdoba
Ana Inés Lázaro

La extensión rural desde la comunicación: los extensionistas del Programa ProFeder del INTA
en Misiones frente a sus prácticas de comunicación con agricultores
Francisco Pascual

Literatura y narcotráfico en Colombia (1994-2011). La construcción discursiva de la violencia
en la novela colombiana
Vanessa Solano Cohen

Escuela, Estado y sociedad: una etnografía sobre maestras de la Patagonia
Miriam Abate Daga

Oficialismo y oposición en gobiernos posneoliberales en el Cono Sur: los casos de Kirchner-
Argentina y Tabaré Vázquez-Uruguay
Iván Tcach

Prácticas de resistencia de los productores familiares en el agro uruguayo
Virginia Rossi Rodríguez

Los lineamientos y estrategias del desarrollo del Banco Interamericano de Desarrollo
1960-2014. Análisis crítico
Guillermo Jorge Inchauspe

¿Qué es la escuela secundaria para sus jóvenes? Un estudio sociohermenéutico sobre
sentidos situados en disímiles condiciones de vida y escolaridad
Florencia D'Aloisio

Estrategias de organización político-gremial de secundarios/as: prácticas políticas y ciudadanía
en la escuela
Gabriela Beatriz Rotondi

“No era solo una campaña de alfabetización”. Las huellas de la CREAM en Córdoba
Mariana A. Tosolini

El turno noche: tensiones y desafíos ante la desigualdad en la escuela secundaria.
Estudio etnográfico en una escuela de la provincia de Córdoba
Adriana Bosio

El Partido Nuevo de Córdoba. Origen e institucionalización (2003-2011)
Virginia Tomassini

La cirugía estética y la normalización de la subjetividad femenina. Un análisis textual
Marcelo Córdoba

Artes de hacer en Encuentros Culturales de la Provincia de Córdoba, 2010- 2013

Florencia Páez

Estados locales y alteridades indígenas: sentidos sobre la inclusión habitacional en El Impenetrable

Cecilia Quevedo

La integración de la Región Norte de San Juan y la IV Región de Chile (La Serena y Coquimbo)

Laura Agüero Balmaceda

Las formas de hacer política en las elecciones municipales 2007 de Villa del Rosario

Edgardo Julio Rivarola

Análisis de una estrategia didáctica y de los entornos digitales utilizados en la modalidad B-Learning

Liliana Mirna González

Enseñar Tecnología con TIC: Saberes y formación docente

María Eugenia Danieli

De vida o muerte. Patriarcado, heteronormatividad y el discurso de la vida del activismo “Pro-Vida” en la Argentina

José Manuel Morán Faúndes

Lógica del riesgo y patrón de desarrollo sustentable en América Latina. Políticas de gestión ambientalmente adecuada de residuos peligrosos en la ciudad de Córdoba (1991-2011)

Jorge Gabriel Foa Torres

El neoliberalismo cordobés. La trayectoria identitaria del peronismo provincial entre 1987 y 2003

Juan Manuel Reynares

Marxismo y Derechos Humanos: el planteo clásico y la revisión posmarxista de Claude Lefort

Matías Cristobo

El software libre y su difusión en la Argentina. Aproximación desde la sociología de los movimientos sociales

Agustín Zanotti

Democracia radical en Habermas y Mouffe: el pensamiento político entre consenso y conflicto

Julián González

Radios, música de cuarteto y sectores populares. Análisis de casos. Córdoba 2010-2011

Enrique Santiago Martínez Luque

Soberanía popular y derecho. Ontologías del consenso y del conflicto en la construcción de la norma

Santiago José Polop

Cambios en los patrones de segregación residencial socioeconómica en la ciudad de Córdoba. Años 1991, 2001 y 2008

Florencia Molinatti

Seguridad, violencia y medios. Un estado de la cuestión a partir de la articulación entre comunicación y ciudadanía

Susana M. Morales

Reproducción alimentaria-nutricional de las familias de Villa La Tela, Córdoba

Juliana Huergo

Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz

Cristian Cardozo

Género y trabajo: Mujeres en el Poder Judicial

María Eugenia Gastiazoro

Luchas, derechos y justicia en clínicas de salud recuperadas

Lucía Gavernet

Transformaciones sindicales y pedagógicas en la década del cincuenta. Del caso de la AMPC a la emergencia de UEPC

Gonzalo Gutiérrez

Estrategias discursivas emergentes y organizaciones intersectoriales. Caso Ningún Hogar Pobre en Argentina

Mariana Jesús Ortecho

Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femeninas

María Magdalena Uzín

Literatura / enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina

Alicia Vaggione

El bloquismo en San Juan: Presencia y participación en la transición democrática (1980-1985)

María Mónica Veramendi Pont

La colectividad coreana y sus modos de incorporación en el contexto de la ciudad de Córdoba. Un estudio de casos realizado en el año 2005

Carmen Cecilia González

“Se vamo’ a la de dios”. Migración y trabajo en la reproducción social de familias bolivianas hortícolas en el Alto Valle del Río Negro

Ana María Ciarallo

La política migratoria colombiana en el período 2002-2010: el programa Colombia Nos Une (CNU)

Janneth Karime Clavijo Padilla

El par conceptual pueblo - multitud en la teoría política de Thomas Hobbes

Marcela Rosales

El foro virtual como recurso integrado a estrategias didácticas para el aprendizaje significativo

María Teresa Garibay

“Me quiere... mucho, poquito, nada...”. Construcciones socioafectivas entre estudiantes de escuela secundaria

Guadalupe Molina

Biocombustibles argentinos: ¿oportunidad o amenaza? La exportación de biocombustibles y sus implicancias políticas, económicas y sociales. El caso argentino

Mónica Buraschi

Educación y construcción de ciudadanía. Estudio de caso en una escuela de nivel medio de la ciudad de Córdoba, 2007-2008

Georgia E. Blanas