



RECURSOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA EDICIÓN INDEPENDIENTE Y LAS PRÁCTICAS EMERGENTES EN LA PRODUCCIÓN/CIRCULACIÓN DEL LIBRO

Lucía Coppari

IECET – CONICET y UNC

luciacoppari@gmail.com

Resumen

A lo largo de la última década, los procesos de producción y puesta en circulación del libro por parte de las editoriales independientes se vieron modificados en varios sentidos atinentes a la extensión de los catálogos, los tirajes, las mejoras técnicas, las posibilidades de internacionalización, la formalización de las relaciones contractuales y con el Estado, así también como la puesta en marcha de sistemas eficientes de distribución hacia el canal librero. Con disparidades, estas editoriales formadas al calor del *boom* de principios de siglo, vienen tramando desarrollos profesionales adecuados a los devenires de cada proyecto, pero atravesados por las transformaciones neoliberales en los modos de vida y trabajo, que prescriben la autogestión y la responsabilidad de sí a instancias de una creciente precarización. En el presente trabajo, operamos sobre las categorías disponibles para referenciar estas prácticas y contribuir al conocimiento de los modos contemporáneos de producción/circulación del libro.

Palabras clave: edición – libro – profesionalización – neoliberalismo.

Abstract

Throughout the last decade, the processes of production and circulation of books by independent publishers have been modified in various ways, related to the extension of catalogues, print runs, technical improvements, the possibilities of internationalization, the formalization of contractual relations and with the state, and the implementation of efficient distribution systems towards the book channel. With disparities, these publishers formed in the heat of the boom at the beginning of the century have been plotting professional developments appropriate to the future of each project, but crossed by neoliberal transformations in ways of life and work, which prescribe self-management and self-responsibility in spite of growing precariousness. In the present work, we operate on the available categories to reference these practices and contribute to the knowledge of the contemporary ways of production/circulation of the book.

Keywords: edition – book – professionalization – neoliberalism.

Construcción del objeto

La edición independiente se ha constituido como objeto de estudio sociológico hace poco más de veinte años. Por entonces, el adjetivo afirmaba modos de producir cultura (no sólo libros) diferentes, sino opuestos, a los de la industria de capitales foráneos concentrados, consolidada como *mainstream*. La crisis estructural que atravesó Argentina contribuyó a reforzar esta forma relacional de identificar las propias prácticas –articulada al mismo tiempo por las investigaciones académicas sobre el tema–, definiendo condiciones que favorecieron el activismo cultural (Vanoli, 2009). En ese marco, se formaron editoriales constituidas en muchos casos por escritores/as-editores/as que sembraron un campo de posibilidades para la autogestión, impulsado a su vez por las tecnologías digitales. La propia investigación doctoral recupera este contexto crítico fundante –o al menos estimulante– de la producción independiente y, al mismo tiempo, calibra el foco de análisis sobre las constelaciones de editoriales que iniciaron su actividad promediando lo que va del siglo.

El *boom* nombra la proliferación de editoriales chicas y medianas, con control sobre sus capitales, sin filiaciones con instituciones del Estado, y en las que los/as editores/as delimitan orientaciones estéticas, culturales y políticas, en buena parte de los casos sin descuidar la dimensión comercial y el desarrollo profesional. Aunque la adjetivación independiente se haya mantenido funcional, los estudios sociológicos sobre el libro se han ocupado de registrar y valorar la heterogeneidad característica de esta “zona” del espacio editorial (López Winne y Malumián, 2016): propuestas diversas en materia de catálogos, diferentes planes de edición, técnicas de producción, canales de venta, alcances de distribución y otras formas de mediación. En esta multiplicidad podrían reconocerse unos modos de editar *antes* del *boom* (la transición entre siglos y los años de poscrisis) y otros modos de editar *después* del *boom* (la última década), si lo consideramos en clave de período bisagra o si fijamos allí un mojón¹.

En virtud de esta periodización, optamos por enfocarnos en el estudio de las prácticas colectivas o asociativas entre editoriales después del *boom*, más o menos estructuradas y sostenidas en función de los objetivos: desde participar colectivamente en ferias, coorganizar eventos o cooperar en la distribución de libros, hasta gestar proyectos comunes que las encuentran como aliadas en esas múltiples iniciativas. Indagamos sobre las solidaridades que se concretan más allá o más acá de una institucionalidad desgastada, a la medida de afinidades,

¹ El enfoque es deudor de la periodización que propone Matías Reck en un artículo del libro *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020* (2020). Allí el editor de Milena Caserola lee la historia reciente de las editoriales independientes a partir de la siguiente analogía: I. NACEN de la crisis; II. CRECEN pero siguen siendo independientes; III. Nunca MUEREN a menos que las compre una transnacional. Una de las últimas *postales* que elige retratar en el primer tramo se titula “Editar antes del boom”.



necesidades y aspiraciones compartidas entre editores/as. Para estudiar la actualidad de la edición independiente y, en concreto, este conjunto de prácticas emergentes, es preciso constatar el notable desarrollo del sector, su evidente heterogeneidad, como también reconocer el inicio de un período en el cual los esfuerzos se encauzan hacia el afianzamiento político-cultural de los proyectos, las mejoras técnicas y organizativas, y la sostenibilidad económica.

A lo largo de la última década, estos procesos de edición y puesta en circulación del libro se vieron modificados en varios sentidos, atinentes a la extensión de los catálogos, los tirajes, las mejoras técnicas, las posibilidades de internacionalización, la formalización de las relaciones contractuales y con el Estado, y la puesta en marcha de sistemas eficientes de distribución hacia el canal librero.

Con disparidades, las editoriales independientes formadas al calor del *boom* vienen tramando desarrollos profesionales adecuados a los devenires de cada proyecto, pero atravesados por la reorganización de las relaciones sociales y políticas en el capitalismo postindustrial, y las transformaciones neoliberales en los modos de vida y trabajo –con particular incidencia para el caso de los/as productores/as culturales– que prescriben la autogestión y la responsabilidad de sí a instancias de una creciente precarización: múltiples tareas con una escasa disponibilidad de tiempo y recursos. Con todo, la opción por el asociativismo produce fugas, hace mella sobre las inseguridades y la atomización relativas a estas condiciones de producción.

En el presente trabajo, operamos sobre las categorías disponibles para referenciar estas prácticas asociativas emergentes en el sector editorial y contribuir al conocimiento de los modos contemporáneos de producción/circulación del libro. La interpretación del objeto de investigación nos enreda en la madeja de recursos teóricos que sirven para conceptualizarlo y definirlo, con sus connotaciones y sus efectos performativos.

Marco interdisciplinario

Emprendimos la definición de un itinerario abierto que se interesa por examinar una variedad de fundamentos, tipos y derroteros posibles de estas prácticas editoriales asociativas que se nos presentan en su contemporaneidad y heterogeneidad. Por lo tanto, el marco teórico-conceptual que construimos se sustenta en los lineamientos disciplinares de la sociología, al tiempo que se ve enriquecido por otros aportes y categorías que nos permiten hilvanar aquellas articulaciones complejas y acceder a sus pliegues y bordes menos explorados.



Componemos un enfoque que se establece sobre la sociología de la cultura y la literatura, tomando en cuenta varias tradiciones puestas en diálogo y discusión en este trabajo. Por empezar, las definiciones de Raymond Williams (2009; 2015) en torno de la categoría de “formación”, las reconsideraciones sobre las nociones bourdianas de “campo literario” y “campo editorial”, hasta las revisiones más heterodoxas de Bernard Lahire (2004; 2010), auxiliado por Howard Becker (2008).

Nuestro enfoque también incorpora un conjunto de teorías sobre literatura y arte contemporáneos que nos permiten aproximarnos a unos modos de escribir y disponer los catálogos. Reinaldo Laddaga (2006) elabora un marco para referenciar la emergencia de una nueva cultura de las artes, echando mano de la categoría de “desorganización” trabajada por Scott Lash (2005). Luego, los desarrollos de Josefina Ludmer (2006), Lionel Ruffel (2015) y Boris Groys (2014) se complementan en el abordaje de una serie de movimientos específicos que encontramos en la cultura literaria, cuando se debilitan determinadas instituciones y formas hasta entonces hegemónicas.

Por último, el marco reúne contribuciones de raíz foucaultiana sobre los modos de producción cultural en condiciones signadas por el avance del capitalismo postindustrial y las regulaciones de la gubernamentalidad neoliberal. Jaron Rowan (2010) propone una revisión crítica alrededor de la categoría de “emprendedor cultural”, mientras que Isabell Lorey (2008; 2016) examina la normalización de la precarización e ilumina las posibilidades de devenir común.

Más allá o más acá de las instituciones: formaciones y cultura literaria

A diferencia de la regulación interna y pretendida estabilización de las instituciones disponibles, la categoría de “formación” posibilita el registro de modos de organización variables entre productores/as culturales que, en particulares condiciones históricas, se articulan alrededor de diferentes consensos y, en ocasiones, en términos de alternativa u oposición respecto de aquellas (Williams, 2015 [1981]). Por lo tanto, esta categoría nos abre el juego para indagar sobre la diversidad de relaciones sociales efectivas en cultura, así como para aprehender y analizar elementos culturales emergentes: “los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones” (Williams, 2009 [1977], p. 163). En virtud de estos desacoples, las formaciones –y no sólo las instituciones– pueden tener una participación significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura.



Adicionalmente, para la construcción teórica del objeto disponemos del diagnóstico de Reinaldo Laddaga (2006) en torno al presente de las artes y las transformaciones en las formas institucionales y organizacionales que otrora aseguraban su circulación. El punto de partida es el progresivo abandono de la cultura moderna de las artes regulada por la idea de obra, concebida como la puesta a distancia de un fragmento de materia o lenguaje que vehiculiza un cierto orden del mundo, y del artista como aquel que ejerce una práctica aislada que aparece como exterioridad. Asistimos, entonces, a un momento de transición en el que se evidencia la capacidad de las artes para constituirse como un ámbito de exploración de la vida en común. Un número creciente de artistas (y no artistas) comienza a concebirse como promotores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista. En cambio, proponen la implementación de formas de colaboración, la composición de relaciones sociales, la invención de mecanismos que modifiquen estados de cosas locales. Estas prácticas suponen “la exploración de modos experimentales de coexistencia de personas y de espacios, de imágenes y tiempos” (Laddaga, 2006, p. 44). De esta manera, inician o intensifican procesos abiertos de conversación, improvisación, disposición de sociabilidades que parecían improbables en condiciones de modernidad.

El diagnóstico de Laddaga se complejiza a partir de sus conexiones con el abordaje crítico de Scott Lash (2005) sobre el despliegue de las “desorganizaciones”. A contracorriente de las organizaciones y las instituciones que son vistas como formas sociales declinantes, en el orden global de la información las desorganizaciones aparecen como formas emergentes de asociación, más dispersas y cambiantes, menos fijas y jerárquicas, por cuanto no se conducen en términos normativos o procedimentales sino en orden a valores que producen colectivamente y someten a reflexión constante. De allí se sigue que el trabajo realizado en las desorganizaciones no es sólo de gestión utilitaria, porque los fines son inseparables de los medios, son móviles y se rediseñan. Entre los ejemplos que enumera el propio Lash, encontramos referenciadas desde algunas subculturas juveniles, pasando por movimientos sociales, hasta las nuevas asociaciones laborales flexiblemente reticuladas.

A estos planteamientos integramos indagaciones sobre la presencia consolidada de Internet, los cambios en los regímenes de producción y las actualizaciones posibles de lo literario y la publicación que formulan, entre otros, Josefina Ludmer, Lionel Ruffel y Boris Groys. En línea con las definiciones de Laddaga, Ludmer (2006) nos sitúa en la era del fin de la autonomía del arte inaugurada por la modernidad y, específicamente, de lo literario con sus instituciones, su lógica interna y leyes inmanentes. Los límites se desdibujan y las formas expresivas quedan fusionadas en la “realidadficción” producida por las tecnologías y la



mediatización de la imaginación pública. Por lo tanto, las escrituras del presente son definidas como “posautónomas”, porque ya no se ajustan a las categorías de la literatura y atraviesan sus fronteras.

Las literaturas posautónomas se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras del presente sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. O, para decirlo de un modo más preciso: lo cultural y lo ficcional, en la era de la posautonomía, están en sincro y en fusión con la realidad económico-política. (Ludmer, 2006, p. 2)

El trabajo de Ruffel (2015) registra, asimismo, otros desplazamientos que vienen reorganizando la cultura literaria. El autor se retrotrae al 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 tornaron unidades abstractas, idealizadas, que excluían las prácticas *in praesentia* y se basaban en una igualdad de principio que ignoraba 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, p. 4). En cambio, el rasgo característico del momento contemporáneo de la literatura es la multiplicidad de espacios públicos que, además, se han diversificado enormemente:

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. (Ruffel, 2015, p. 7)

Desde esta perspectiva, la literatura del presente se caracteriza por su inscripción en diversos espacios públicos y, por lo tanto, la idea de publicación se descentra del objeto-libro, se pluraliza y cobra sentido como acción: el hacer público. Asumimos que 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/as lectores/as. Así también, puede ser leída como la puesta en escena del *yo público* de los/as productores/as culturales: el trabajo de autopoética que reclama el estado de exposición mediática en el ágora contemporánea (Groys, 2014). Siguiendo a Groys,



las condiciones sociales, económicas, técnicas y políticas del trabajo artístico cambiaron drásticamente debido a la emergencia, sobre todo, de Internet que: “ofrece una alternativa para la producción y distribución del arte, una posibilidad que adopta el siempre creciente número de artistas” (2014, p. 133). Lo que paulatinamente se viene agotando y entra en crisis es el régimen dominante bajo el cual funcionaba el arte, organizado por los lugares de autoridad del artista y un puñado de instituciones selectivas, abocados a producir obras y formar la sensibilidad estética de los públicos.

Del campo y la *doble vida* de los/as editores/as

Como antecedente de aquellas lecturas que nos figuran las mudanzas o los pasajes progresivos en los modos contemporáneos de producir y circular arte, la sociología de la literatura tributaria de los desarrollos bourdianos conserva un lugar destacado en el núcleo de estudios en que la propia investigación se inscribe y pretende contribuir. Por consiguiente, resulta necesario andar y desandar la matriz teórica y metodológica elaborada por Pierre Bourdieu (1995; 1999) alrededor de la categoría de “campo” (campo literario, campo editorial), y para ello nos valemos de una serie de contribuciones y reformulaciones recientes que necesariamente estriban sobre los cambios referidos en las formas y los espacios-tiempos de la literatura y el libro.

En *Las reglas del arte* (1995), Bourdieu argumentaba cómo la modernidad había consolidado el proceso de autonomización del campo artístico. Para el caso francés, el autor daba cuenta de un conjunto de transformaciones –afirmación de la economía burguesa, desarrollo de la prensa, expansión del mercado de bienes culturales y flujo de nuevos/as escritores/as– que correlativamente impactó en las relaciones de los artistas modernos con las instituciones y el Estado. De esta manera, el campo literario se organizaba en el *continuum* entre 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 señalaba:

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 p. 201)

En virtud de estos señalamientos, Bourdieu reconocía 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, p. 318).

Más allá de las anacronías que se encuentran hoy en el planteo –relacionadas, como veremos, con el debilitamiento de los límites de los campos, las posiciones cada vez más versátiles que ponen en cuestión *las reglas del arte*–, y de las particularidades del campo literario francés como objeto de estudio, su contribución radica en mostrar que el valor del arte no depende exclusivamente del artista. Depende también del campo de producción que promueve la creencia en su poder creador a partir de los conflictos por la legitimidad de los/as productores/as y los productos. Y, además, que las relaciones entre las posiciones en el campo de producción y las tomas de posición en el espacio de las obras no están determinadas mecánicamente: “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” (Bourdieu, 1995, p. 349).

Posteriormente, en su artículo “Una revolución conservadora en la edición” (1999), Bourdieu reprodujo este diseño conceptual sobre el campo de las editoriales literarias francesas. Aquí también argumentaba que las posiciones tienden a regir las tomas de posición de los agentes editores, pero estas determinaciones se ejercen “sólo a través de la mediación específica constituida por las formas y las fuerzas del campo” (1993, p. 70). En efecto, cada editorial ocupa, en un momento dado, una *posición* en el campo editorial, que depende de su lugar en la distribución de los recursos (económicos, simbólicos, técnicos, etc.) y de los poderes que ellos confieren sobre el campo. Es esta posición estructural la que orienta las *tomas de posición* de sus “responsables” (1999, p. 225).

La lectura que hacemos hoy de las contribuciones bourdianas es deudora de desarrollos como el de Anna Boschetti (2010), quien establece una distancia crítica respecto de los usos que naturalizan la noción de campo y lo conciben como una realidad empírica antes que



como un artefacto teórico que, en cambio, permita articular relaciones entre campos en varios niveles y atender a su redefinición constante. Tales precauciones surgen al objetivar la complejidad de factores y dinámicas que caracterizan cada campo (Boschetti, 2010). Groy (2014), con su lenguaje arraigado en los medios visuales y las exigencias contemporáneas del “diseño de sí”, también pone en palabras esta necesaria vigilancia epistemológica, así como la superación de las encerronas disciplinarias:

El arte no puede explicarse completamente como una manifestación del campo cultural y social “real”, porque los campos de los que emerge y en los que circula son también artificiales. Están formados por personas públicas diseñadas artísticamente y que, por lo tanto, son ellas mismas creaciones artísticas. (2014, p. 18)

Por empezar, la restitución de la fuerza heurística de esta noción implicaría dar cuenta de los efectos –cada vez más acentuados– de los procesos globales de concentración y transnacionalización del mercado del libro. En esta línea, Gisèle Sapiro (2016) repone el peso creciente de los condicionantes económicos sobre la producción cultural que ya anticipaba Bourdieu (1999), por la incorporación de nuevos agentes y procedimientos. Además, la autora reivindica el accionar de los Estados en la definición de políticas que contrarresten esta tendencia. Al mismo tiempo, caracteriza al campo literario por su débil profesionalización y pone en evidencia la multiplicación de instancias de difusión y consagración (revistas, editoriales, periódicos, grupos literarios, premios, asociaciones, sindicatos, universidad, etc.). En orden con estas variadas instancias –que constituyen “microambientes” y “redes de relaciones informales”– se redefinen los modos de posicionarse en “el universo de fronteras difusas y porosas que conforma el mundo de las letras” (Sapiro, 2016, p. 72).

En un diálogo más tenso con Bourdieu, consideramos la perspectiva de Bernard Lahire (2010; 2004) para repensar la autonomía literaria (y editorial) y las especificidades de la teoría de los campos. De primera, el aporte del autor es la constatación de una heterogeneidad de experiencias socializadoras: los variados universos sociales de las sociedades contemporáneas generan repertorios de hábitos o esquemas de acción también diversos. Un “actor plural”, dice Lahire, es “el producto de la experiencia –a menudo precoz– de socialización en contextos sociales múltiples y heterogéneos” (2004, p. 54). Luego, se pregunta por la “doble vida” de los/as escritores/as, el desempeño de estos/as productores/as culturales en un universo que con frecuencia no les proporciona trabajos a tiempo completo y/o de manera continua, llamando a reflexionar sobre las particularidades de sus modos de trabajo precario.



Estos señalamientos sobre los/as escritores/as, basados en una reconsideración crítica de la perspectiva bourdiana, pueden aplicar o extrapolarse de manera reflexiva a otros actores de la cadena como son los/as editores/as independientes. El autor señala que el caso de los escritores y el universo literario es solo un ejemplo, más flagrante y agudo que otros, de la participación sincrónica y diacrónica en los marcos sociales heterogéneos característicos de la vida de los individuos en sociedades especializadas (con una fuerte división social del trabajo y una clara diferenciación de responsabilidades, prácticas, apuestas e *illusio*) (2010, p. 446).

Lahire cuestiona, entonces, el uso generalizado e inespecífico de la noción de campo y la reducción sociológica del individuo a su ser como miembro del campo. En cambio, postula que la noción del “juego” le parece especialmente adecuada para describir actividades que, como la literatura, se practican con diferentes grados de inversión, pero que, sobre todo, involucran a personas que no pueden darse el lujo de pasar todo el tiempo jugando el juego en cuestión (2010, p. 454).

La utilidad de la metáfora del juego, tal como es reelaborada por Lahire, radica en la naturaleza *libre*, más incierta y menos impuesta, de las actividades culturales que se realizan en buena medida orientadas por el deseo y la vocación, construidas socialmente a través de múltiples experiencias educativas y familiares. Para el caso de los/as editores/as independientes, aun en un contexto que favorece la profesionalización de sus proyectos, los límites entre *expertos* y *laicos* son difusos. En el *juego* de la actividad editorial independiente pueden coexistir participantes más o menos profesionales, con más de un trabajo, incluso ocasionales, aficionados, con diferentes ambiciones e inversiones en términos de tiempo, capital económico y crédito cultural.

En esa línea, Lahire (2010) pondera el trabajo de Howard Becker (2008 [1982]), cuya relevancia radica en examinar, desde un enfoque interaccionista, la acción colectiva en los mundos del arte. Becker se interesa por los patrones de cooperación y las redes de personas organizadas a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales para producir trabajos artísticos. Al respecto, señala:

Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie –con frecuencia numerosa– de personas (...). Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte. (2008, p. 17)



En estos términos, los/as participantes coordinan las actividades por las que se produce el trabajo artístico y los resultados son, por lo tanto, producciones colectivas de quienes cooperan por medio de las convenciones características de un mundo del arte. Siguiendo al mencionado autor, un mundo del arte adopta la forma que tiene en un tiempo dado en función de las múltiples decisiones que fueron tomando los/as artistas y demás participantes hasta ese momento (Becker, 2008). Por consiguiente, afirma:

La historia del arte se relaciona con los innovadores y las innovaciones que obtuvieron victorias organizacionales, que lograron crear en torno de sí el aparato de un mundo de arte y movilizar suficiente gente para una cooperación regular que respaldara y extendiera sus ideas. Solo los cambios que logran tomar las redes cooperativas existentes o desarrollar redes nuevas sobreviven. (2008, p. 338)

Dicho abordaje, focalizado en los aspectos más microscópicos de las prácticas artísticas, acompaña la comprensión de las rutinas de producción y circulación en los juegos específicos en que se implican los/as editores/as independientes, así como también de la productividad político-cultural de la coordinación en las formaciones emergentes que estudiamos.

Sobre la figura de emprendedor y la precarización de la producción cultural

Estas prácticas y formaciones emergentes en la literatura y la edición –que siguiendo el recorrido podríamos calificar, al menos provisoriamente, como *ruidosas*, porosas, inestables, *desorganizadas*, solidarias– se manifiestan sobre un trasfondo de transformaciones en los modos de vida y trabajo. Consideramos la progresiva afirmación de un nuevo arquetipo para quienes trabajan en cultura y que, en palabras de Jaron Rowan (2010), es necesario interrogar: “el emprendedor cultural”. La figura adquiere un sentido acabado en el marco de las mutaciones contemporáneas del capitalismo y las regulaciones de la gubernamentalidad neoliberal, que dislocan las posiciones y los caracteres del sujeto trabajador. En el tránsito de la industria a los servicios, del trabajo dependiente al trabajo autónomo, del trabajo material al trabajo cognitivo, de la seguridad a la precariedad (Negri, 2010), la racionalidad neoliberal sustenta la ética de la libertad y la responsabilidad de sí como estrategia de gobierno, complejizando el lugar de la crítica social (Rose, O’Malley y Valverde, 2012). En estas coordenadas, Rowan (2010) e Isabell Lorey (2008) formulan sus abordajes para el caso de los/as productores/as culturales.



Emprendedor cultural nombra entonces a una amplia población de productores/as independientes, microempresas o trabajadores/as autónomos/as que operan en el sector integrado por las industrias culturales tradicionales y una serie de prácticas creativas adyacentes ahora consideradas económicamente productivas. La paradoja de estas formas de empresarialidad reside en que:

...tienen que afrontar el riesgo, la discontinuidad y las inseguridades del trabajo por cuenta propia, pero al mismo tiempo tienen que tributar y realizar todos los trámites burocráticos de las empresas, sin que por ello obtengan el beneficio de ninguna de sus prerrogativas. (Rowan, 2010, p. 62)

La cultura devenida recurso emblemático del desarrollo económico contemporáneo (Yúdice, 2002) encuentra asidero en el modelo de emprendedor, signado por las prédicas en torno de la autonomía, la creatividad y, como reverso, la precarización. En este marco, Rowan (2010) observa que muchos/as trabajadores/as culturales son conscientes de que el tipo de labor que han elegido difícilmente les permitirá mantener una situación económicamente holgada, aunque la mayor parte de ellos/as está dispuesta a canjear la seguridad laboral o cierto bienestar a cambio de poder desarrollar sus respectivos proyectos: “la relativa ausencia de beneficios económicos llega a suplirse con otro tipo de gratificaciones que a veces sustituyen o abren la posibilidad de valorar el trabajo en cultura de diferentes formas” (2010, p. 167). En términos de Lorey (2008), la precarización “elegida para sí” contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales.

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan de forma permanente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal, son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo (Lorey, 2008, p. 74).

La tesis central de la autora, en diálogo con los desarrollos de Michel Foucault y Judith Butler, es que la precarización se ha normalizado y tornado un instrumento de gobierno neoliberal, asumiendo una serie de cambios en el modo de producción capitalista y el debilitamiento de las prácticas establecidas de lo político legadas por la modernidad (Lorey, 2016). Puesto que las nuevas formas del trabajo son cada vez menos organizables mediante las instituciones corporativas tradicionales de representación de los intereses –más fragmentarios y dispersos– para constituir posibilidades de acción política se vuelve necesario



tomar como punto de partida (y no meramente como carencia o amenaza) tales relaciones precarias de trabajo y de vida.

De esta suerte, las nuevas formas de la fuerza de trabajo y de vida inciertas, flexibilizadas y discontinuas no serían sólo productivas en el sentido de la valorización capitalista, en términos mensurables:

En muchos momentos de los procesos de precarización, surge algo imprevisto, contingente y, también en este sentido, precario. Este aspecto de precarización contiene el potencial de rechazo, produciendo al mismo tiempo una recomposición del trabajo y de la vida, de la socialidad, que a este respecto no es capitalizable ni inmediatamente, ni tan rápidamente y, tal vez, no lo sea en absoluto. En este tipo de recomposiciones, hay interrupciones en el proceso de normalización, esto es, en la continuidad de la valorización capitalista y la gobernabilidad. (Lorey, 2016, p. 109-110)

Para la autora, el éxodo o la deserción de los modos de ser gobernados puede dar lugar a una fundación, un poder constituyente común “que abra el espacio para ponerse de acuerdo acerca del modo en que se quiere vivir, trabajar y determinar lo necesario para el aseguramiento y la protección mutua” (Lorey, 2016, p. 111). Cuando la precarización se normaliza y la política unificadora de la representación se debilita, las prácticas resistentes se centran en “lo que tienen en común las y los precarios en toda su diferencia” (2016, p. 114).

En el mismo sentido, el análisis de Rowan (2010) reconoce incipientes modos de trabajo y producción en los que los objetivos económicos se modulan con valores de otro tipo, lo que permite concebir nuevas formas de relación entre economía y cultura: la introducción de dinámicas de cooperación en lugar de competencia, de responsabilidad social y praxis política, “son indicios de algo parecido a una subversión del emprendizaje” (p. 167) y constituyen una alternativa esperanzadora, contestataria, al modelo de empresarialidad hegemónico propuesto por los planes de promoción oficiales.

La pertinencia de estos/as autores/as abrevia en la necesidad de señalar y problematizar los modos autogestivos en que se despliega el quehacer de los/as editores/as, productores/as culturales, atendiendo a las condiciones de normalización de la precarización de sí, como también a las posibles fisuras o “intersticios” (Wright, 2014)² y los devenires comunes. En efecto, en el repertorio de prácticas de los/as editores/as identificamos un conjunto de tácticas, a diferentes escalas, que consisten en reensamblar multiplicidades dispersas. Esto

² En los términos de Erik Olin Wright (2014), califican como intersticiales aquellas prácticas que ensanchan o abren, gradualmente y de manera deliberada, espacios o *grietas* que modifican cualitativamente la estructura desigual que las contiene.

permite articular formaciones que intervienen los espacios públicos de la literatura y el libro con apuestas renovadoras, aunque –en los términos de Lahire, en concordancia con perspectivas como las de Becker y Lash– raras veces totales.

Palabras finales

Una extensa bibliografía se había ocupado ya de dar cuenta de los coletazos de la crisis económica, política y social de principios de siglo en el terreno de la producción/circulación de bienes culturales: la ulterior democratización, la autogestión y la diversidad contrastivas con los procesos de concentración y transnacionalización de la gran industria. La caracterización de las editoriales independientes se había desplegado sobre la conformación de los catálogos, los procesos de constitución e identificación diferencial respecto de los modos de producción/circulación a gran escala, sus formas de propiedad y de intervenir en el mercado de libros desde posiciones y disposiciones específicas (en el sentido de Bourdieu).

Sobre este suelo firme, surgió la pregunta sobre un fenómeno adyacente y en ciernes: las posibilidades abiertas por el armado de constelaciones de editoriales independientes y la concertación de algunas de sus prácticas para colaborar entre sí y alcanzar objetivos comunes. Buena parte de los/as editores/as independientes, formados/as en un contexto de digitalización y accesibilidad de los medios de producción posterior a la crisis, fueron desarrollando habilidades y adaptando procedimientos en concordancia con las condiciones imperantes para la profesionalización de sus proyectos y la competencia en un mercado fluctuante, con nuevas demandas. Armonizaron sus prácticas para *jugar* como pequeñas o medianas empresas que producen y circulan bienes culturales. En concreto, la profesionalización de la actividad sobrevino con la emergencia de necesidades compartidas para resolver de manera articulada entre colegas.

Para dar cuenta de los cambios alrededor de las prácticas colectivas y asociativas en la edición, construimos un enfoque teórico que las define como “formaciones” (Williams, 2009; 2015). La categoría encierra sentidos relativos a los modos de producción cultural no complacientes con lo instituido: aquellos significados, prácticas y relaciones emergentes que pueden definirse en términos de alternativa u oposición, y que producen desacoples en la organización dominante de la cultura, o eventualmente van configurando nuevas formas hegemónicas. Las formaciones rehúyen de las regulaciones institucionales vigentes, constituyéndose a partir de nuevos y efectivos consensos entre productores/as culturales. Por lo tanto, estimamos el valor contestatario y la apertura de la categoría de formación: en



cada caso los agrupamientos entre editores/as independientes van encontrando formas variadas, que se concretan a partir de un desacuerdo. En los términos de Jacques Rancière (1996), el desacuerdo opera desclasificando el régimen de asignación de lugares para los sujetos, redefiniendo quiénes y cómo entran en la cuenta. Nos referimos a las discrepancias con los modos hegemónicos, serializados y fragmentarios, de producir y circular libros, y con los espacios y los mecanismos establecidos para la agremiación y la acción política. De allí las tentativas de ajustarlos, recrearlos e inventar otros que armonicen con sus prácticas y proyecciones actuales.

Los/as editores/as independientes han ido (re)diseñando una cartografía de ferias y agrupamientos alrededor del libro que muta y se expande de manera acelerada, a tono con una cultura de las artes que, como señala Reinaldo Laddaga (2006), genera condiciones para la experimentación, la co-producción de horizontes y, en los términos de Scott Lash (2005), estimula “desorganizaciones” que no se rigen por patrones jerárquicos ni normativos. En efecto, en la era del fin de la autonomía (Ludmer, 2006), las formas institucionales y organizacionales que garantizaban la circulación y la legitimación de las obras y los bienes culturales, han ido dando paso a formas de sociabilidad caracterizadas por su dispersión, versatilidad y horizontalidad.

Las retículas flexibles y cambiantes de este mapa contrastan con la clausura que subyace a la categoría de “campo” (Bourdieu, 1995; 1999). Las nociones de campo literario y campo editorial gozan de una saludable vigencia en el núcleo de estudios sobre el libro y la edición, pocas veces relativizada. No obstante, los límites y las posiciones de campo en ocasiones no son suficientes para definir y caracterizar las prácticas emergentes en la literatura y la edición. Por lo tanto, han ido reclamando reformulaciones que rectifiquen dicha clausura. Hemos echado mano de los desarrollos de Gisèle Sapiro (2016) y Anna Boschetti (2010), quienes en sus análisis reponen las dinámicas contemporáneas que complejizan determinadas aplicaciones ortodoxas y naturalizadas del marco bourdiano. Los procesos de transnacionalización que inciden de múltiples maneras sobre la propiedad y las tomas de posición de los/as productores/as culturales, la introducción de Internet y la diversificación de los soportes, los modos de publicidad, intercambio y legitimación entre escritores/as, editores/as, libreros/as, lectores/as. Sobre los usos anacrónicos o indistintos para interpretar objetos de estudio múltiples, se ha pronunciado y extendido Bernard Lahire (2010). La operación crítica, como hemos visto, se monta sobre la transposición del modelo teórico sobre mundos sociales pobremente institucionalizados o codificados.



Las reconsideraciones en la sociología de la literatura tributaria de los desarrollos bourdianos y las contribuciones sobre las derivas actuales en la cultura de las artes habilitan una mirada menos rígida y más aguda sobre los modos contemporáneos de producir/circular literatura y libros, que constatamos inestables, *desorganizados*, al tiempo que solidarios y coordinados. También sabemos que, con frecuencia se materializan a través de la copresencia y el “ruido” en los espacios públicos (Ruffel, 2015), y son ejecutados por “editores/as malabaristas” (Marcos Almada, comunicación personal, 2019) con variables posibilidades de compromiso e inversión. La metáfora adquiere relevancia como fruto del trabajo de campo y por su cualidad para nombrar las prácticas en estudio: un/a malabarista es aquel/la que hace converger el saber especializado desarrollado a lo largo del tiempo y requerido para *jugar*, con las destrezas para combinar y adaptar movimientos según lo requieran las circunstancias actuales particulares. En los términos de Lahire (2010), un juego escasamente reglado y metódico.

A lo largo de nuestra investigación se nos fueron revelando estas dislocaciones del sujeto trabajador y, en particular, del/la productor/a o *emprendedor/a cultural*, en condiciones de gubernamentalidad neoliberal. Con Jaron Rowan (2010) e Isabell Lorey (2016; 2008) constatamos que las regulaciones que prescriben la ética de la autogestión encarnan paradójicamente la precarización, la elección para sí de un trabajo *por cuenta propia* que normaliza el riesgo y la discontinuidad. La figura del/la *editor/a malabarista* condensa estas formas de vida y trabajo inciertas que sirven al estadio de acumulación y valorización capitalista pero también, de manera contingente, pueden producir interrupciones y desvíos con posibilidad de afirmar la potencia común y recomponer las sociabilidades en el sentido de la coordinación y la in(ter)dependencia mutua.

Referencias bibliográficas

Becker, H. S. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Traducción de Joaquín Ibarbaru.

Boschetti, A. (2010). Pour un comparatisme réflexif. En *L'espace culturel transnational*. París: Nouveau monde, 7-51. Traducción de Mariana Cerviño.

Bourdieu, P. (1993). La lógica de los campos. En Bourdieu, P. y Wacquant, L. *Respuestas para una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 63-78.

_____ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1999). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 223-267.

Cerviño, M. (2018). “El estudio de la literatura y el arte en las ‘periferias’”. Algunos aportes de la perspectiva transnacional”. En *Apuntes de investigación del CECYP*, 30, 161-170.

Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lahire, B. (2004). *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra.

_____ (2010). “The double life of writers”. En *New Literary History*, 41, 2, 443-465. Traducción de Gwendolyn Wells.

Lash, S. (2005). *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 57-78.

_____ (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo.

López Winne, H. y Malumián, V. (2016). *Independientes, ¿de qué?* México: Fondo de Cultura Económica.

Negri, A. (2010). Los orígenes de la biopolítica. Un seminario. En Altamira, C. (comp.). *Política y subjetividad en tiempos de governance*. Buenos Aires: Waldhuter, 151-173.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Reck, M. (2020). La oportunidad como crisis. Neo-concentración o editoriales independientes en venta. En Badenes, D. y Stedile Luna, V. (comps.). *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020*. La Plata: Club Hem.

Rose, N., O’ Malley, P. y Valvedere, M. (2012). “Gubernamentalidad”. En *Astrolabio*, 8, 113-152.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños.

Ruffel, L. (2015). “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”. En *Cuadernos Lírico*, 13. Traducción de Florencia Justo. Disponible en: <http://lirico.revues.org/2112>

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Laura Fóllica.

Vanoli, H. (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. En *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, 161-185.

Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción de Guillermo David.

_____ (2015 [1981]). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Graziella Baravalle.

Wright, E. (2014). La transformación intersticial. En *Construyendo utopías reales*. Madrid: Akal.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Gabriela Ventureira.

Otras fuentes consultadas

Ludmer, J. (18 de diciembre de 2006). “Literaturas postautónomas”. [Entrada o publicación en el blog]. Disponible en: http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html