

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.
SECRETARÍA DE POSGRADO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES.**

**La trama de la edición.
Estética y política en tres editoriales artesanales
pos 2001.**

Federico Eduardo Urtubey.

Tesis para optar por el grado de Magíster en
Ciencias Sociales.

Directora Florencia Garramuño, Universidad de San
Andrés.

Co directora Ana Liza Bugnone, Universidad
Nacional de La Plata.

La Plata, marzo de 2018.

INDICE

Agradecimientos. -----	7
Resumen. -----	9
Introducción. -----	11
Capítulo 1. La Materialidad. -----	35
Capítulo 2. Espacios de circulación y venta. -----	73
Capítulo 3. Modalidades alternativas en la gestión editorial. -----	103
Conclusiones, -----	135
Bibliografía. -----	145

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco en primer término a mis directoras, cuyas observaciones y correcciones fueron cruciales para que lo que eran algunas ideas y lecturas, tomaran finalmente el cuerpo de una tesis. A Florencia Garramuño, por sus lecturas decisivas, su calidez y una predisposición fuera de lo común. A Ana Bugnone, por sus valiosas reflexiones y por permitirme compartir con ella otras instancias formativas que fueron fundamentales para el desarrollo de gran parte de las cuestiones aquí planteadas.

A Mercedes Reitano, porque gracias a ella fue posible comenzar con esta investigación.

A mis compañeras de la Subárea de Arte, Estética y Política de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP): Ana Bugnone, Clarisa Fernández y Verónica Capasso.

Al Comité de la Maestría y el Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Al Centro de Estudios Latinoamericanos de la Ankara Üniversitesi Rektörlüğü. Al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

A los editores, autores, lectores e investigadores entrevistados en el marco de esta tesis.

A mis amigos: Verónica, Paolo, Carolina y Lucía. A Vero y Paolo por los mil y un momentos de felicidad, discusión, intercambios y lecturas, que de alguna manera también significaron un soporte para las cuestiones tratadas en mi investigación. A Carolina y Lucía por sacarme de tema cuando era necesario.

A mis hermanos: Lisi, Carli y Eleonora y sobre todo a mis sobrinos: Rafaela, Nazareno, Juana e Isidro. Muy especialmente a mi hermano Pedro y a mi madre Isabel.

A César, por estar ahí.

Esta Tesis está dedicada a mi padre, Osvaldo J. Urtubey, quien me enseñó el amor por los libros y la lectura, y cuyo recuerdo me asaltaba en la escritura de una tesis que quiso reflejar la intensidad de esos mundos comunes.

Federico Urtubey, 20 de marzo de 2018.

RESUMEN.

La presente investigación se propone abordar la dimensión política de tres sellos editoriales: Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana y Barba de Abejas. Se trata de tres proyectos de edición surgidos luego de la crisis de diciembre de 2001, cuyas

notas características como la encuadernación de tipo artesanal, la producción de tiradas en torno a los cuarenta ejemplares y la circulación por ámbitos como ferias de libros y encuentros de editores, sugieren una modalidad eminentemente alternativa respecto de las formas dominantes en el campo. En el marco de un espacio editorial que a partir de la apertura neoliberal de la década de los noventa se vio trastocado por la expansión de sellos extranjeros, los proyectos de edición estudiados parecen ser emergentes que articularon elementos alternativos y de oposición, al expresar otros despliegues posibles de la actividad editorial. En función de esto, se toman tres dimensiones de análisis: la materialidad, los espacios de circulación y venta, y las modalidades alternativas en la gestión editorial. La hipótesis de esta Tesis es que la trama producida por la intervención de Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana y Barba de Abejas, permite pensar la presencia de una dimensión política, al momento en que traduce una toma de posición disidente respecto de las formas dominantes en el campo editorial. De esta manera, se propone contribuir al campo de estudios de las relaciones entre cultura y sociedad pos 2001 en Argentina.

La tesis presenta un diseño flexible con una metodología cualitativa, basada en tres estudios de casos seleccionados por un criterio de significatividad. Las dimensiones de análisis encabezan cada capítulo, estructura permite comparar los tres proyectos de edición, señalando las especificidades de cada uno.

INTRODUCCIÓN.

En el contexto de la crisis del 2001 ocurrida en la Argentina y durante los primeros años posteriores a su estallido, múltiples artistas y agentes culturales

comenzaron a hacerse eco del convulso escenario social en el que estaban situados, expandiendo sus prácticas hacia ámbitos no formales, propiciando la interacción con personas ajenas al campo cultural y/o promoviendo reflexiones en relación con la situación social existente. En este contexto, las crecientes intervenciones en el espacio público, tanto como la multiplicación de los colectivos culturales, eran los síntomas de una producción cultural también colectivizada y autogestionada (Giunta, 2009), cuyos programas se mezclaban ahora con formas de intervención política sobre lo social.

En el ámbito de la edición, operó un movimiento similar. Luego del desembarque, durante la década de los '90, de capitales extranjeros que absorbieron buena parte de los sellos editoriales locales, la industria del libro se encontraba pasando por una etapa de estancamiento, profundizada por la ausencia de políticas específicas destinadas a este sector. Con la crisis del 2001 tal situación se tornó más gravosa, en función del aumento exponencial de los costos de producción y la baja abrupta de las ventas, lo que redundaba en el cierre de sucursales de importantes librerías. Así, el editor responsable de Fondo de Cultura Económica en Argentina declaraba en ese entonces que “cualquier editorial, sea cual fuere el origen de su capital y el volumen de sus operaciones, está en una situación patética”, al tiempo que agregaba que dicha “crisis no es producto de la crisis del país: es parte de la crisis del país” (Katz, 2002). En este marco de paralización de la gran industria del libro, se produjo, sin embargo, una “primavera efímera” (Budassi, 2008) que significó el surgimiento de iniciativas editoriales de pequeña y mediana escala. Si bien desde la década de los noventa era posible encontrar una serie de proyectos editoriales eminentemente autogestivos, colindantes entre la escritura –mayormente poética- y la autopublicación (Moscardi, 2016), luego del 2001 la cantidad de iniciativas de este tipo se multiplicó. Sus rasgos característicos implicaban la encuadernación en formato artesanal, el establecimiento de vínculos fluidos entre autores, editores y lectores, y el recurso a vías de circulación alternativas a las de las grandes cadenas de librerías. Asimismo, la prioridad dada al trabajo artesanal, ubicaba a estos proyectos editoriales en un horizonte de transdisciplina o hibridez, en el cual el proyecto literario y la gestión de la edición se articulaban en una concepción eminentemente estética del producto final, en una especie de objeto/libro.

Si, como hemos mencionado, a partir de del 2001 se observa una socialización de las prácticas artísticas y culturales (Giunta, 2009), nuestro interés es indagar de qué manera los proyectos editoriales emergentes luego de la crisis, se inscriben también como una intervención de carácter político en el campo. Ciertamente, palabras como “independencia”, “materialidad”, “autogestión”, “colaboración”, “alternativo”, “artesanal”, “libro-objeto” constituyen términos recurrentes en los

discursos de editores, autores y lectores, involucrados en los circuitos de estos nuevos tipos de edición. Tanto el periodismo cultural como parte de los trabajos académicos abocados al análisis de este fenómeno, identificaron al conjunto emergente de pequeñas y medianas editoriales como la “edición independiente”, categoría problemática porque, desde el primer momento, era deficitaria para dar cuenta de qué manera la “independencia” se traducía en cada caso en concepciones alternativas respecto al trabajo artesanal, el rol del editor y las políticas de difusión, entre otros aspectos (Szpilbarg y Saferstein, 2010) y, así como el grado de impugnación que implicaban, con relación a las modalidades dominantes en el campo de la edición.

En esta Tesis de Maestría nos proponemos analizar la dimensión política de la propuesta editorial, de tres proyectos de edición artesanal surgidos luego de la crisis de 2001. Para ello, se parte de la hipótesis de que la trama que estos proyectos de edición artesanal producen con su intervención cultural, implica una toma de posición que disputa con lo establecido en el orden dominante del campo editorial. Nos concentraremos así en tres dimensiones de estos proyectos: la materialidad, los espacios de circulación y la modalidad alternativa de gestión editorial.

Aquello que señalamos en el marco de esta tesis como “lo establecido” y “orden dominante” –objeto de impugnación de los proyectos de edición bajo análisis– es subsidiario de la perspectiva del filósofo francés Jacques Rancière (1996; 2014), quien distingue al “reparto de lo sensible” como un régimen en el cual participan, como formas de visibilidad, tanto la estética como la política, y que se caracteriza por emplazar y recortar el espacio de lo común, instituyendo asimismo las partes que forman parte de él (Rancière, 2014). El reparto de lo sensible representa, en pocas palabras, “el modo inmanente sobre el que se realiza la organización de la dominación social y política” (Ruby, 2010: 25). Estas coordenadas teóricas son útiles para conceptualizar el modo en que el campo editorial prescribe formas, usos y competencias que se establecen como el orden dominante. De la misma manera, la perspectiva de Raymond Williams (2009), propone un concepto de “hegemonía” que en el ámbito de nuestra investigación posibilita analizar aquellos modos dominantes que se despliegan en el campo editorial. La noción de hegemonía en Williams rescata las conceptualizaciones en torno a este término realizadas por Gramsci, con el objetivo de explicar a lo dominante como un proceso social total, comprensivo de la articulación dinámica de prácticas, usos, prescripciones y experiencias. De tal forma, entiende que la hegemonía no descansa en un nivel superior articulado en “formas de control consideradas habitualmente como *manipulación* o *adoctrinamiento*. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida” (Williams, 2009: 145), definiciones que permiten situar las relaciones de

resistencia y dominación al interior de una teoría de la cultura. Así, las prácticas culturales dejan de ser meras manifestaciones superestructurales para ser consideradas como elementos activos que participan en la configuración del proceso social total que da forma a todo orden hegemónico (Williams, 2003; 2009). Como se destacará en el marco teórico de esta Introducción, los términos de hegemonía de Williams y el reparto de lo sensible de Rancière, no son conceptos homólogos e intercambiables –sobre todo en virtud de la raigambre gramsciana del primero-. Sin embargo, la dominación en Rancière también implica un consenso con el régimen de la policía, por lo cual es factible formular un cruce con Williams en tal sentido. Mientras que en el orden dominante siempre se encuentran elementos en tensión y oposición con él, en términos de Rancière el orden policial puede ser interrumpido por la emergencia de la política.

Como se verá a lo largo de la tesis, las prácticas dominantes en el campo de la edición, y que constituyen un orden que administra las relaciones entre editores, autores y lectores, se sostienen en la edición en formato industrial, en una preeminencia de los estudios de mercado para evaluar qué es lo que puede ser publicado, en la tendencia a imprimir una tirada que suele ser superior a los mil quinientos ejemplares, en la comercialización exclusivamente en librerías y en la prohibición de la reproducción de partes o la totalidad del contenido de los ejemplares mediante el uso de cualquier tecnología o medio gráfico, entre otros aspectos. Frente a esto, nuestro interés es distinguir aquellos proyectos de edición artesanal en los que se incorporan modalidades alternativas al interior de su propuesta editorial, y que en tal sentido se instituyen como impugnativos respecto de las mencionadas prácticas que son dominantes en el campo.

Nos proponemos para ello, realizar un estudio de casos a partir de tres proyectos de edición artesanal: Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana y Barba de Abejas, los cuales surgieron en los años 2002, 2007 y 2011 respectivamente. Entre todos ellos es Eloísa Cartonera, sin duda, el caso que adquirió mayor visibilidad. Surgida en agosto de 2002, se trató de una iniciativa del escritor Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), la artista plástica Fernanda Laguna y el diseñador Javier Barilaro, y su nota característica fue el involucramiento directo del proyecto editorial con los “cartoneros” -recolectores urbanos de deshechos de cartón- cuyo número se calculaba en ese entonces en torno a unas cincuenta mil personas en la ciudad autónoma de Buenos Aires. Es a los cartoneros a quienes Cucurto, Laguna y Barilaro les compraban el cartón para hacer los libros, al tiempo que se los invitaba a formar parte del proceso de encuadernación. Los ejemplares eran pintados con ténpera produciendo un efecto estridente, que en poco tiempo se hizo acreedor de

una estética reconocible. A quince años de su surgimiento, se han editado más de quinientos títulos, manteniendo en gran medida un esquema de trabajo cooperativo y autogestionado entre sus integrantes (sin perjuicio de que del trío original sólo permanece Cucurto). En la actualidad es posible encontrar al frente de la editorial al mencionado Cucurto así como a María Gomez, Alejandro Miranda y Miriam “La Osa” Merlo, de los cuales sólo los dos primeros poseen una trayectoria previa en actividades relacionadas con la literatura. Miriam Merlo es una de las cartoneras que se incorporó a la editorial en forma fija.

Eloísa Cartonera define su catálogo como de “literatura sudaca border y marginal” y como el “catálogo más espinoso de Sudamérica” (página web de la editorial, s/f), definiciones que intentan abarcar la publicación de autores reconocidos como Tomas Eloy Martínez, Rodolfo Fogwill o Fabián Casas y otros jóvenes contemporáneos. Los mismos son sujetos a una licencia de *Creative Commons*¹, que permite su difusión y reproducción.

Editorial Funesiana surgió en el año 2011 de la mano de Lucas Oliveira, con el inicial soporte y colaboración del escritor Juan Terranova. Oliveira es escritor y poeta, y ha publicado algunos de sus textos bajo el sello editorial que él gestiona. Respecto al proyecto editorial, gestionado unipersonalmente por Oliveira, se caracterizó por una propuesta de encuadernación artesanal distanciada del estridentismo tonal de los ejemplares de Eloísa Cartonera. Su iniciativa fue la de publicar “primeras obras”, es decir, primeras producciones de autores que no hubiesen sido publicadas antes por una editorial. Estas obras se publican en tiradas de cuarenta ejemplares, y también son extendidas en formato PDF desde la página web de la editorial, al momento en que esta editorial sólo suscribe a una licencia *Creative Commons*, autoexcluyéndose del dominio *copy right*. Asimismo, Oliveira ha desarrollado diversos talleres de encuadernación, promoviendo la auto edición, con un discurso crítico de las condiciones del mercado editorial en Argentina.

Funesiana, al igual que Eloísa Cartonera, surgió en la ciudad de Buenos Aires. El tercer caso es el proyecto editorial Barba de Abejas, impulsado por el escritor y

¹ Una licencia es un instrumento legal que en el caso de los derechos de autor, permite establecer los derechos que los autores se reservan respecto de sus creaciones intelectuales y/o artísticas. El modelo de Copy Right se caracteriza por una concepción restrictiva respecto del derecho de reproducción y distribución de un trabajo, que se ubica en cabeza del autor o en quien este delegue. Según Thompson, el desarrollo de este sistema “tuvo menos que ver con la protección de los derechos de autor que con la protección de los intereses de los impresores y los libreros, quienes tenían mucho que perder a causa de la reproducción no autorizada de libros y otros materiales impresos” (1998: 39). Creative Commons es una ONG estadounidense que creó una serie de licencias flexibles con el fin de brindar una protección a los tipos de creaciones mencionadas, pero en contraposición al modelo del Copy Right, promueve la copia y la distribución, y, en algunos casos, también la derivación e intervención (Racioppe, 2014).

traductor Eric Schierloh, que está radicado en City Bell, barrio de la ciudad de La Plata del cual es oriundo. Antes de entrar en el mundo de la edición, Schierloh se desempeñaba como docente de Letras en la enseñanza media y como traductor de literatura anglosajona. Tales incumbencias son tributarias del hecho de haber pasado por la carrera de Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Su sello editorial, Barba de Abejas, se caracteriza por un trabajo artesanal de edición que, si bien también utiliza cartón, involucra una multiplicidad de técnicas diversas. El producto final es significativamente refinado y minucioso y se corporiza en tiradas de cuarenta ejemplares, también reimpresos a demanda. Las obras publicadas son de habla inglesa de autores fallecidos, con traducción de este editor, lo que también es una diferencia sustancial respecto del catálogo mayormente nacional y sudamericano de los dos sellos antes mencionados. En Barba de Abejas es factible encontrar nombres conocidos como el de Hermann Melville o Matsuo Basho, así como otros de menor circulación pero que Schierloh decide incorporar al catálogo.

La perspectiva comparativa que se propone realizar con los proyectos editoriales mencionados, no puede soslayar la circunstancia de que los tres se ubican temporalmente distantes el uno del otro. De tal modo, será pertinente indagar hasta qué punto quienes se ven envueltos en estos proyectos se sienten tributarios de los idearios y formaciones culturales propios del contexto de la poscrisis del 2001. Este tópico es indisociable de una cuestión más general, que tiene que ver con que el grueso de la bibliografía que aborda las prácticas culturales del período de la poscrisis suelen consensuar que la politicidad de las mismas reside en la presencia de temas relacionados con la crisis social o por su aparición en espacios públicos, destacando las más de las veces el carácter “experimental y novedoso de las prácticas artísticas con técnicas innovadoras y en ámbitos no tradicionales, como fábricas recuperadas” (Uhart y Molinari, 2009). Asimismo, según Botto, la dimensión política al interior del campo editorial siempre se pensó en relación a la “política editorial”, es decir mayormente en torno a las políticas de catálogo (en comunicación personal, 04/12/2017). Estos señalamientos son una limitante a la hora de trasvasarlos al estudio de los proyectos de edición artesanal, ya que justamente dejan afuera otros aspectos importantes de los mismos. Así, es necesario analizar de qué manera la dimensión política de estos proyectos puede indagarse no sólo por ser coetáneos a una socialización más amplia de las prácticas culturales en general, o por el modo de construir los catálogos, sino en relación con otros aspectos en los que también se implican tomas de posicionamiento específicas en oposición a reglas no escritas pero dominantes del campo editorial.

La articulación entre estética y política propuesta en la presente investigación, así, toma distancia respecto de otros enfoques que asumen esta relación en función de cómo las obras de arte o las prácticas culturales en general tematizan un cuadro social o ideológico determinado, antes que por las formas mismas de producción de los dispositivos estéticos (Bugnone, 2013). Las prácticas culturales no son políticas sólo porque hagan referencia a una consigna o contenido social o partidario. En tal sentido, la dimensión política en los proyectos de edición artesanal es aprehendida en los términos de esta investigación desde la perspectiva del filósofo Jacques Rancière, para quien las prácticas y formas de visibilidad del arte practican una nueva distribución de lo sensible (Rancière, 2005), que da lugar a una *política de la estética*. Esta tiene que ver con cómo las acciones de este régimen pueden disponer otros recortes temporales, modos de estar juntos y procesos de subjetivación, que subvirtiendo el mapa de lo posible pongan en acto la lógica de la emancipación, “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2013: 25). Así, “las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería superior a ellas (...) Ellas forjan contra el consenso otras formas de sentido común, formas de un sentido común polémico” (Rancière, 2013: 77).

ANTECEDENTES.

Nuestra perspectiva, que pretende analizar la dimensión política de tres proyectos de edición artesanal en el horizonte de la transformación de las prácticas culturales post 2001, implica abordar lo que trabajos previos han conceptualizado al respecto de estas cuestiones. En ese orden, el amplio trabajo de Andrea Giunta en *Poscrisis. Arte argentino después del 2001* (2009) señala específicamente el conjunto de obras, experiencias y colectivos que luego de la crisis del 2001 se expanden desde una nueva “matriz asociacionista y autogestiva” de las prácticas artísticas, convirtiéndolo en un antecedente que da soporte a las preguntas de investigación aquí planteadas y a la necesidad de profundizar la indagación cualitativa sobre estos aspectos. El aumento de los colectivos de arte activista luego del 2001 es una de las variables de las que se sirve Longoni² (2005, 2007, 2010) para señalar la

² Esta autora discute la naturaleza “artística” de los activismos culturales, en tanto “no estamos ante elaboraciones sofisticadas ni retóricas herméticas sino ante recursos fácilmente apropiables” (Longoni, 2010: 93). Desde una perspectiva similar, Expósito (2012) entiende que el despliegue de los activismos artísticos en general es deudor “de los objetivos sociales-políticos que cada práctica se propone” (Expósito y otros, 2012: 43).

reformulación del estatuto de lo artístico, que adopta entonces un cruce con una dimensión social y de intervención en la vida pública. Lucena señala que quienes componen estos colectivos “son jóvenes artistas, con distintas trayectorias sociales, que ocupan en el campo artístico porteño el lugar de recién llegados, con escaso capital simbólico específico” (2016: 584) para quienes la disputa estética de tipo formalista, dista de tener la centralidad que sí tuvo en las discusiones entre artistas de otras décadas³. Desde la sociología de la cultura, Wortman (2009) señala las transformaciones de un campo cultural caracterizado por nuevos actores y el recurso a espacios y ámbitos alternativos, apuntando “el surgimiento de ideas renovadoras, que conviven con ideas hegemónicas, residuales” (Wortman, 2009: 28), y que articulan nuevas relaciones entre sociedad y cultura en el escenario posterior a la crisis neoliberal.

En cuanto a los proyectos de edición artesanal, debe señalarse en primer lugar que es posible identificar antecedentes en algunas revistas, fanzines y panfletos poéticos circulantes desde fines de los ochenta y comienzos de la década del 90’ (Moscardi, 2016). No obstante, las iniciativas de edición artesanal e independiente se multiplican a inicios de los dos mil, circunstancia que no es casual, sino que se da en el marco de un campo editorial en transformación. En tal sentido, en el contexto de fines de la década del 90’ la industria de la edición de libros manifiesta acabados rasgos tanto de extranjerización y transnacionalización –sobre todo en virtud del desembarco en el país de grandes sellos españoles- como de concentración (Becerra, Hernández y Postolsky, 2003; Centro de Estudios para la Producción⁴, 2005; Cámara Argentina del Libro⁵, 2003; de Diego, 2007). Se trata, en verdad, de los efectos en el ámbito de la industria de la editorial de las políticas de Estado implementados en la década de los 90’ durante el gobierno de Carlos Menem, cuando el puntapié de la convertibilidad y la paridad peso-dólar motivaron que la apertura a los mercados internacionales estuviese signada por inversiones de capitales financieros “volátiles”. Su arribo, si bien implicaba la entrada de divisas al país, se condicionaba al aprovechamiento de los recursos existentes en el mismo, la negativa a invertir y la intención de bajar los costos de producción, a cambio de obtener una amplia rentabilidad en dólares susceptible de ser transferida al exterior. Según un estudio del Centro de Estudios para la Producción (CEP, 2005), la mayor parte de las adquisiciones y fusiones de empresas editoriales por grupos extranjeros se produce

³ Como caso antológico deben mencionarse los debates entre realismo y concretismo en la década del cuarenta o las tensiones entre vanguardia y revolución en las décadas del ’60 y ’70 (Lucena, 2016; Longoni: 2014; García, 2011; Giunta, 2008)

⁴ En adelante, “CEP”.

⁵ En adelante, “CAL”.

entre los años 1997 y 2000, y comienzan desde entonces a detentar el control del 75% de la producción de libros en Argentina (CEP, 2005). Entre tales grupos debe destacarse como los más paradigmáticos de este esquema concentracionario a Planeta (integrado por Planeta, Seix Barral, Emecé, Espasa Calpe y otras), Random House Mondadori (integrado por Sudamericana, Mondadori, Grijalbo, Lumen y otras) y Prisa Santillana (que comprende Santillana, Alfaguara, Taurus y Aguilar, entre otras). Tal nivel de dinamismo, incluso cuando sobre el final de la década otros sectores de inversión ya comenzaban a proceder con cautela, se traducía en cifras que indicaban que si “en los ochenta esta industria presentó los niveles más bajos de producción de ejemplares en los últimos cincuenta años, en los noventa se mostró un importante crecimiento y se editaron un promedio anual de 52 millones de libros” (CEP, 2008: 19). Se ha señalado que este proceso fomentó el desarrollo de un nuevo tipo de políticas en la industria del libro que, si bien tendiente al crecimiento en términos cuantitativos, se asentó en una concepción del libro como “bien cultural” en tanto “producto para la acumulación irreflexiva o el consumo inmediato” (Botto, 2006: 214). Este esquema transforma estructuralmente las condiciones de producción y circulación de la producción editorial, la cual en la década de los noventa se verá particularmente signada por la puesta en el mercado interno de títulos –en gran medida saldos de libros confeccionados en España- que signifiquen una ganancia en dólares considerable para las casas matrices situadas fuera de Argentina. Tal como dicen Becerra, Hernández y Postolski, “en los años 90 se dio la paradoja de ser más barato traer un libro de España, que realizarlo en la Argentina. El libro importado era atípico hasta la década del 70: alrededor del 80 % de lo que se vendía era de industria nacional. En cambio, la tendencia se revirtió en los 90 cuando el 70 % de los libros que se comercializaban eran importados” (2003: 81). El fenómeno se completa por la adquisición, por parte de algunas grandes editoriales, de los derechos de reproducción de las obras de escritores argentinos ya consagrados, así como el recurso a la edición en formato de bolsillo para aquellos títulos que alcanzaron niveles de venta considerables en ediciones menos económicas (Botto, 2014).

Lo dicho hasta aquí incentiva el crecimiento de una “financierización de la edición” que en términos de Gilles Colleu (2008), tiene como únicas consecuencias al nivel de política editorial la supreproducción, la colonización de las librerías y el borramiento de la “bibliodiversidad”, término que alude a la diversidad de títulos y sellos editoriales (Colleu, 2008). En este contexto, algunos investigadores como De Diego (2010e), Botto (2006) y Budassi (2008) destacan la emergencia de proyectos editoriales, denominados generalmente como “editoriales independientes”, que se articulan como iniciativas creativas, de pequeña escala y apuntando a nichos no

contemplados por los grandes grupos editoriales. Estas editoriales se diferencian de las demás en función de que “cortan el papel, lo pegan, lo cosen y lo diseñan, además de pensar y elegir con qué palabras rellenarlo (...) [y que] ingresaron al mercado editorial valiéndose de su capacidad para encuadernar y autogestionarse” (Tiscornia, 2010). Budassi (2008) lo caracteriza como una “primavera efímera” situada entre el 2002 y el 2006, año en el que los grandes grupos editoriales recuperan su actividad. De Diego (2010) apunta que la difusión de nuevas tecnologías, como las redes sociales, son las que han permitido el florecimiento de emprendimientos editoriales con recursos mínimos, de poca rentabilidad pero de amplios objetivos de innovación y difusión cultural. En este proceso no está de más mencionar algunos trabajos que desde la sociología de la literatura se abocaron al examen de los nuevos moldes simbólicos que a comienzos de la década de los '90, anticipan instancias no formales de consagración, circulación y legitimación, en circuitos literarios eminentemente alternativos (Benzecry, 2009). Botto (2006) señala que los mismos son tributarios tanto de las experiencias de edición de poesía artesanal provocadas en la década del '90, como del clima político-social efervescente generado luego de la crisis del 2001. En relación con ello, Vanoli (2015) se interesa por conocer el *ethos* de las “pequeñas editoriales”, en lo relativo no sólo a sus estructuras internas sino también a sus tácticas, estrategias y repertorios de acción. Las modalidades de edición artesanal, fueron recurrentemente designadas como “editoriales independientes”, término que aparece en la primera Feria del Libro Independiente y Alternativo (F.L.I.A.) del año 2006 así como en el diagnóstico de Colleu (2008) sobre el fenómeno de la edición a pequeña escala en Francia. Pero la categoría es problemática, en razón de que se usa indistintamente para designar tanto a editoriales de formato industrial como a los proyectos artesanales de pequeña escala a los que nos referimos en esta investigación. Ya Budassi (2008) trae a colación los desarrollos de Colleu para poner en duda que el criterio de organización económica (la “independencia económica”) sea un principio garante de la bibliodiversidad, como sostiene tal autor. Esta opacidad del término “independencia” no fue sino fortalecida por la cobertura que los medios gráficos realizaron sobre el tema, los cuales según Szpilbarg y Saferstein (2010), se apoyaron en el término “edición independiente” para aludir a un conjunto cada vez mayor de editoriales, aparentemente ajenas a la preminencia de criterios economicistas. En otras ocasiones, para señalar el recurso a canales de circulación y distribución alternativos, o bien a las editoriales poseedoras de propuestas estéticas distintivas. Pero también el término de “editoriales independientes” se ha reservado para designar aquellas editoriales de capital nacional. Esta amplitud de criterio hizo de la “edición independiente” una categoría deficitaria, por lo cual algunos trabajos

académicos han señalado los problemas analíticos de tal “plasticidad conceptual” (Winick y Reck, 2012; Szpilbarg y Saferstein, 2010)

En cuanto a cómo las editoriales artesanales se han constituido como un objeto de estudio propicio para pensar las relaciones entre estética y política, salta a la luz que el conjunto de análisis sociológicos, artísticos y literarios han tomado de manera prevalente a Eloísa Cartonera, focalizando también en la personalidad de Washington Cucurto como el ideólogo del proyecto (Aguierrez, 2012; Pochettino, 2015; Bilbija, 2010, Heffes, 2011; Kamenszain, 2007). En este punto, se ha procurado señalar la existencia de un programa estético-político en Eloísa Cartonera, a partir de análisis que incluso sólo se han abocado a la dimensión específicamente literaria, haciendo hincapié en el tipo de catálogo que construye esa editorial (Pochettino, 2015). Otros, han pensado la relación entre estética y política en Eloísa Cartonera por los enlaces de esta editorial con la democratización cultural y trabajo colaborativo, haciendo especial énfasis en su modo de organización y en los objetivos de difusión cultural (Bibija, 2010). Gisela Heffes (2011) ha situado el análisis de Eloísa Cartonera desde su perspectiva ecocrítica, otorgando centralidad a los procesos de reciclado y reutilización que se provee en esa editorial. Particular interés revisten los estudios que entienden a las publicaciones y a las editoriales artesanales como obras artísticas relacionales, en tanto formulaciones discursivas que pretenden operar sobre el esquema mismo de producción de los contenidos, ensamblando repertorios creativos con culturas colaborativas y el recurso a estéticas desmaterializadas (Krochmalny, 2010).

Por fuera de Eloísa Cartonera, debe mencionarse el trabajo de Matías Moscardi (2013; 2016) que aborda las editoriales de poesía de la década de los '90, documentando exhaustivamente los procesos creativos de escritura y edición entrelazados en publicaciones de soporte artesanal, antecedente cercano a los proyectos de edición objeto de esta Tesis. Sólo marginalmente otras editoriales, entre las que podemos mencionar Clase Turista o Funesiana, han sido alcanzadas por la discusión cultural (Echevarría y Szpilbarg, 2010; Vanoli, 2008; Botto, 2014) mientras que las editoriales artesanales de espacios geográficos distantes de la Ciudad de Buenos Aires no han sido consideradas en esos debates.

En síntesis, se puede ver que, por un lado, si bien los análisis sobre Eloísa Cartonera han puntualizado sobre su politicidad, no existen antecedentes cuyos abordajes se centren en las tres dimensiones de análisis propuestas en esta tesis: la materialidad, los espacios de circulación y la modalidad alternativa de gestión editorial. En el caso de Barba de Abejas y de Funesiana, las investigaciones que las han abordado son escasas, a la vez que no se han centrado en dichas dimensiones. Es

por ello que se considera relevante analizar estos proyectos de edición artesanal desde las tres dimensiones mencionadas.

Problema de investigación

En función de los índices cuantitativos del período que va desde fines de los noventa a inicios de los dos mil que hemos señalado respecto del campo editorial, es posible señalar la paulatina concentración en dicho campo, en razón del crecimiento de los grandes grupos editoriales (mayoritariamente en manos de capitales extranjeros). El ascenso de estos nuevos actores se produjo de la mano de concepciones eminentemente comerciales en torno a la gestión editorial, consolidando criterios mayormente economicistas y gerenciales al interior del hacer editorial. Por otra parte, luego de la crisis del 2001, puede observarse la emergencia de sellos editoriales de factura artesanal, en los que se articulan modalidades alternativas en lo relativo a la materialidad y al trabajo artesanal, la búsqueda de otros espacios de circulación y venta posibles, y formas de gestión editorial al margen de la mera expectativa de rédito. En función de esta polarización, el interés de esta Tesis reside en determinar si las modalidades alternativas presentes en los proyectos de edición artesanal, permite que estos sean entendidos como disruptivos respecto de lo establecido de manera dominante en el campo editorial. Así, esta investigación se interroga por la existencia de una dimensión política en tres proyectos de edición artesanal, que no es analizada por la inscripción de los mismos como formas de militancia política, o por la existencia de propuestas concretas de socialización y democratización de la cultura. Antes bien, la caracterización de la dimensión política es asumida desde la perspectiva de Jacques Rancière, para quien la misma se involucra con la posibilidad de cuestionar y disponer otro reparto de lo sensible.

Hipótesis

Se parte de la hipótesis de que Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana y Barba de abejas despliegan un tipo de intervención editorial de carácter político, al momento en que sus propuestas de edición se implican como una toma de posición que disputa con las formas dominantes en el campo editorial.

Luego de la crisis del 2001, en un contexto caracterizado por la difusión de una matriz colectiva y autogestiva al interior de las prácticas culturales en general, se observa la presencia en el campo editorial de proyectos de edición cuya condición de emergentes y alternativos importa la construcción de un tipo de propuestas editoriales,

que se separan de las opciones dominantes en el espacio editorial. Así, la hipótesis puede particularizarse en que, desde una concepción eminentemente estética del proceso editorial, Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas, realizaron una búsqueda en torno a diversas técnicas y materialidades en el proceso de armado y encuadernación de libros, cuestionando los términos habituales bajo los cuales se practica esta actividad. Asimismo, debe destacarse también el recurso de estos proyectos de edición a espacios de circulación por fuera de los hegemónicos como las librerías, privilegiando circuitos –en torno a ferias de editores, fundamentalmente- en los cuales se produce el encuentro entre editores, autores y lectores. También debe apuntarse, como parte de la circulación, el uso de licencias de derechos intelectuales más amplias que el dominio de *Copy right* que suelen adoptar las editoriales, permitiendo la copia y la reproducción. Finalmente, la presencia de modalidades alternativas de gestión editorial, se traduce en la existencia de formas de trabajo colaborativo al interior de estos tres proyectos editoriales, así como a modos de construcción del catálogo al margen de una lógica basada meramente en el rédito económico. El enlace entre los aspectos mencionados, articula a las propuestas editoriales mencionadas como emergentes en el horizonte de la post crisis del 2001, que posteriormente se instalan en el campo como formas alternativas. Esta circunstancia permite caracterizar la existencia de una dimensión política, en función del modo en que los proyectos de edición artesanal configuran un tipo de práctica editorial disidente respecto de las opciones dominantes en el campo.

Marco teórico

La articulación entre estética y política.

Para hablar de la relación entre estética y política nos situamos en el proyecto teórico del filósofo francés Jacques Rancière. Tal selección debe sustentarse en algunas precisiones teóricas previas, entre las cuales cabe señalar primeramente la adscripción de este filósofo al pensamiento post estructuralista. Su concepción de la política debe ubicarse, asimismo, dentro de la constelación pos fundacional, la cual si bien se configura en torno a un coro heterogéneo de autores, se afirma sobre la preexistencia de lo político por sobre lo social, estableciendo la naturaleza contingente de los fundamentos positivos de toda sociedad (Marchart, 2009). La novedad que trae la corriente post fundacional consiste en acusar la naturaleza óptica de la “política” y las prácticas convencionales que usualmente la constituyen. En tal sentido, el despliegue de todo intento por fundar lo social y asignarle un orden, responde a un nivel ontológico -que siempre será fallido, en función de la contingencia de todo

fundamento (Marchart, 2009)- de lo que se desprende no sólo la imposibilidad de un fundamento final, sino también la necesidad de pensar en “fundamentos contingentes” (Butler, 1992).

Pero es la distinción entre la política y lo político la diferenciación que consideramos más relevante al interior del campo de nuestra propia investigación. En tal sentido, la distinción de un concepto de “lo político” -que se referencia a los desarrollos de la temprana obra de Carl Schmitt (2005)- alude al momento instituyente de lo social, que corresponde a una fase agonal, de intento de fundación de un orden. Mientras que “la política” persiste como un régimen discursivo específico, la autonomía de “lo político” es la figura de una fundación siempre parcial, que escapa a toda domesticación política y mediación social, y que lleva ínsita la imposibilidad de cierre de la sociedad. Esta diferenciación permite pensar que todos los dominios de lo social adquieren una forma y un contenido convencional en virtud de la existencia de un momento instituyente, “fundamental”, que los organizó como tales. Así, todas las esferas de lo social, y entre ellas la del campo del arte, ya no puede dejar de ser pensadas al margen de este “juego constante del fundar/desfundar” (Marchart, 2009: 24), en virtud de que todas ellas emergen en un momento de institución de lo social que es político.

Lo dicho hasta aquí implica una ruptura respecto de otras concepciones de la teoría política que subsumen a la política a cierto tipo de acciones o subsistemas institucionales. La perspectiva pos fundacional entiende que si bien la política es el “ordenamiento u organización de la actividad humana” (Mouffe, 1999: 14), ella no excluye la emergencia de lo político, de aquello que es disruptivo respecto del orden, desde cualquier región de lo social. Estos conceptos se traducen al interior del pensamiento de Rancière en la distinción que el filósofo realiza entre los conceptos de “política” y “policía”. El autor entiende que la esfera de lo que convencionalmente es entendido como la política (las instituciones, el Estado, entre otros) en verdad es del orden de la policía. La lógica policial se refiere al consenso en torno al orden de los cuerpos, de los modos de hacer y de decir. Implica siempre un *status quo*, que recorta lo común de una comunidad, quiénes son sus partes y quiénes no. Por el contrario, la aparición de la política está dada por la *lógica de la igualdad*, la acción de otorgar parte a los que no tienen parte (Rancière, 1996). La emergencia de la política se caracteriza por la perturbación de este orden policial de las cosas, implicando a nuevos sujetos y partes en el escenario de lo posible, trayéndolos desde el fondo del heterogéneo social (Barros, 2009). La política en Rancière es la traducción del concepto de “lo político” propio de la perspectiva pos fundacional, encarnando un momento des-estructurante e instituyente que, por su propia naturaleza, es efímero.

Esta distinción de Rancière se conecta con otro concepto suyo importante, que es el de “reparto de lo sensible” –*partage du sensible*- el cual si bien sufre de manera especial la importación desde el francés, es definida por el propio autor como el “sistema de evidencias naturales que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière, 2014: 22). El “reparto de lo sensible” involucra el litigio por lo que es y no es visible, por lo que está dotado o no de una palabra propia, lo que delimita la frontera entre lo posible y lo no posible o no pensable. Tanto la estética como la política participan del reparto de lo sensible, por lo que según el filósofo existe tanto una estética de la política -en el sentido en que esta última define un recorte entre lo que es visible, lo que se puede decir, y los sujetos hábiles para hacerlo- como una política de la estética, en donde las formas de visibilidad de la estética pueden interrumpir el orden policial produciendo otras relaciones y recortes de lo sensible posibles (Rancière, 2010).

Entendemos que la articulación entre estética y política se reconfigura a la luz de estos aportes teóricos. Así, debemos decir que para Rancière la idea de estética es diferente de “lo artístico”, con lo cual ella está históricamente más asociada a la filosofía –de donde proviene- que a la historia del arte⁶. Por tal motivo, el autor entiende que la estética se anuda con un régimen en el cual se despliega una experiencia sensorial específica, que ofrece una configuración particularizada del espacio y del tiempo (Rancière, 2002). En tal orden de ideas, es que en el régimen estético, el arte puede ser una forma de interrupción del orden dominante, en tanto introduzca nuevas distribuciones del espacio material y simbólico.

Las distinciones realizadas por Rancière son relevantes al momento en que permiten identificar y comprender los sentidos políticos de distintas prácticas, “formas de visibilidad”, entre las que se encuentran no sólo objetos tradicionales de la historia del arte. Así, las editoriales artesanales pueden ser abordadas como prácticas que se recortan como espacios de enunciación colectiva, que abren visibilidad a otras formas de ser y existir en el ámbito de la edición y la publicación. En congruencia con esta afirmación, la capacidad de obras artísticas o literarias de irrumpir desestabilizando las fronteras entre ficción y realidad, habilitando nuevos soportes enunciativos, cuestionando los materiales de rigor, implicaría conmover las esferas disciplinares, instituyendo redefiniciones estéticas “en tanto fundamento de una relación ética: una

⁶ En este sentido, Rancière entiende que la estética es “el tejido sensible dentro del cual ellas [las obras de arte] se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales – lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción-, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan” (Rancière, 2013: 10). Esto es lo que permite pensar situar a la estética como un espacio en relación con el orden social y político.

relación con el otro, y por lo tanto, con el mundo” (Garramuño, 2015). Todo esto redundaría en la necesidad de un análisis superador de la distinción entre arte y no arte, donde lo estético se sumerja en una constelación expandida de lo visual, que abarque las formas de ver, de ser visto y de mostrar (Richard, 2010). En este sentido, los proyectos editoriales artesanales, antes bien deben ser entendidos como formas de edición cuyas significaciones culturales también producen una intersección entre la publicación literaria, lo estético y lo visual. Lo dicho implica construir un acercamiento al objeto que se adecúe a esta condición fronteriza, pudiendo conectar lo artístico con procesos culturales más amplios (Richard, 2014).

Categorías y conceptos operativos.

En primer término, debe aclararse que al caracterizar a los proyectos de edición artesanal como emergentes y alternativos, se lo hace recuperando la perspectiva de Raymond Williams y sus desarrollos en torno a estos conceptos (2009; 2003). Asimismo, para pensar los conflictos y las posiciones de poder de estas editoriales, se echa mano de los conceptos bourdieanos de campo y campo editorial (Bourdieu, 2002a; 2002b; 2015) -referencia epistémica insoslayable en toda indagación en torno al mundo editorial-, al tiempo que también se retoma el concepto de mundos del arte (Becker, 2008). Los aportes de Becker permiten dar cuenta de forma más cabal de aquellas prácticas colectivas y colaborativas detrás de todo proyecto creativo, con la salvedad de que su propuesta no permite indagar en torno a los conflictos y relaciones de poder en estos esquemas.

En relación con el espacio editorial hegemónico, la conceptualización que Williams hace de la hegemonía desde su teoría material de la cultura, retoma las elaboraciones de Gramsci al respecto, aseverando que ella implica que “en el sentido más firme, es una 'cultura', pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de las clases particulares” (2009: 146). Williams entiende que el concepto de hegemonía da cuenta de la conceptualización de la cultura como un proceso social total en el que los hombres configuran sus vidas, atravesado por la cuestión de la distribución del poder y su influencia. La hegemonía también comprende a la “ideología”, en tanto este representa al conjunto sistemático de ideas y creencias que se adscribe a una determinada clase, pero comprendiendo las relaciones de dominación y subordinación. El concepto de hegemonía entonces se compone de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones, que no transcurre verticalmente, sino que se mantiene receptivo hacia elementos

alternativos y oposicionales que interfieren en esta dominación. Según Williams solo así se pueden entender los procesos normales de la dominación y la subordinación en la cotidianidad, y por otra parte, la construcción dinámica y eminentemente procesual de toda hegemonía, como un proceso básico vinculado con tradiciones y prácticas, y no como una superestructura. A partir de ello, cabe analizar qué elementos se erigen como alternativos a ella, y cuáles devienen incluso oposicionales y confrontativos. Lo oposicional es lo contra-hegemónico, mientras que lo alternativo no llega a significar una puesta en riesgo de lo hegemónico en su comienzo, aunque puede llegar a ser oposicional. Lo emergente, asimismo, tiene relación con prácticas no articuladas, nuevos significados, valores y relaciones que por esta condición, están en relación con la estructura del sentir⁷.

En este punto cabe hacer algunas precisiones respecto de cómo en esta tesis se construye una articulación entre las perspectivas de Raymond Williams y las conceptualizaciones ya mencionadas de Jacques Rancière. Williams (2009) rescata las elaboraciones gramscianas en torno a la hegemonía, señalando que la misma se compone por una articulación de experiencias, significados, valores y percepciones del mundo, que es aprehendida por los sujetos en el tránsito de su propia experiencia vital, y por medio de la cual construyen un sentido particular de la realidad. Así, la dominación deja de ser conceptualizada como un proceso estático o tributario del poder que una clase social ejerce sobre otra, para ser entendida como una articulación dinámica que se construye recíprocamente y está en constante recreación. Por otra parte, la dominación puede traducirse en Rancière (1996; 2010) como el consenso, el cual anula todo litigio para designar los términos de la comunidad, bajo el presupuesto de que no hay partes excluidas, y por tanto no existen otros órdenes posibles. En este marco, la policía es la forma bajo la cual la dominación de este consenso se pone a funcionar. La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social (Rancière, 1996), que asigna y distribuye lugares, competencias y capacidades. En tal sentido, un régimen policial es “el conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúa la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière, 1996: 43). De esta manera, es evidente que la dominación se fundamenta en un consenso del régimen de la policía. Dicho esto,

⁷ La estructura del sentir (*structure of feeling*) involucra según Williams (2003; 2009) una voluntad de pensar las relaciones, instituciones y formaciones en la vida contemporánea, como contracara de la habitualidad de pensar a lo social en términos pasados. Así, la especificidad del presente se manifiesta como aquello que escapa a lo fijo, lo explícito y lo conocido, es decir, lo activo y “subjetivo”. Así, entiende por ejemplo que ninguna generación habla al lenguaje igual que su generación predecesora, con lo cual es necesario estudiar las adiciones, supresiones y modificaciones que se dan en los usos y prácticas que constituyen la estructura del presente.

debemos decir que para Rancière el orden policial se ve dañado por la emergencia de la política, que implica la lógica de la igualdad, y que interrumpe la reproducción de lo instituido (2010). En el caso de Williams (2003) el orden dominante no excluye la presencia de otros caracteres sociales alternativos que se encuentran en relación y tensión con él, siendo las producciones artísticas y culturales un tipo de prácticas que pueden asumir estos lugares de disidencia y novedad en relación con los usos, discursos y valores usuales (Bugnone, 2014).

Ya en relación con Pierre Bourdieu, debe decirse que en *Las Reglas del arte* ha relevado el caso específico del campo de la edición en Francia durante la organización del mismo durante el siglo XIX (1992 [2015]). Bourdieu afirma que existe una *illusio* creada en torno a la figura de los “escritores” y sus “creaciones”, dando relieve a la emergencia de la figura del editor como “personaje doble”, mediado tanto por disposiciones intelectuales respecto del catálogo que pretende construir, como por disposiciones económicas usualmente ajenas al trabajo creativo de los escritores. La dimensión antieconómica del “arte puro”, que rechaza lo comercial, coexiste entonces con una lógica comercial que “al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorga la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorando por ejemplo en función de la tirada, y se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de clientela” (Bourdieu, 2015: 214). La mirada sociológica de Bourdieu pretende estudiar las obras desde la autonomía relativa del campo que las contiene, ya que así es posible “captar en acto la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema” (Bourdieu, 2002: 17). En este punto, nociones románticas en torno a la producción artística ceden terreno ante esta nueva constatación, de acuerdo a la cual “el autor no se imbrica de modo directo a la sociedad, ni a su clase de procedencia, sino a través de la estructura de un campo intelectual que opera como mediador entre ambos” (Chiani, 2014: 120).

Consideramos que los señalamientos hechos por Bourdieu, ponen el foco en una problemática que no puede ser ajena en un estudio sobre los sentidos políticos de la producción cultural. Pero mientras que el aparato conceptual bourdiano gravita en torno a la relativa autonomía del campo intelectual, en función del influjo de otros órdenes como el económico o el político (Bourdieu, 2002a: 321), nuestra intención de abordar proyectos editoriales de escala artesanal, requiere indagar en cuáles son los modos de producción al interior de estos. Así, la perspectiva de *Los mundos del arte* de Howard Becker se emplaza en una perspectiva diferente a la del sociólogo francés, poniendo el acento en las redes complejas de operación detrás de cada producción cultural (Becker, 2008). Sus trabajos permiten dar cuenta de cómo las obras de arte son producidas socialmente por la interacción entre sujetos y agentes, los cuales

confluyen en una práctica colectiva, común y coordinada, al modo de una red que se establece por la regularidad de vínculos cooperativos. En similares términos, debe señalarse el aporte de Laddaga, quien también menciona las redes de trabajo colaborativo en el marco de lo que él llama “régimen práctico de las artes” (Laddaga, 2006), caracterizado por proyectos cuyo centro es la colaboración y donde la producción estética se asocia “al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de las cosas en tal o cual espacio (...)” y apuntan “a la constitución de formas artificiales de vida social, de modos experimentales de existencia” (Laddaga, 2006: 22). Desde la sociología de la música, los estudios de Hennion (2007) evidencian también un interés por el análisis de las vinculaciones y mediaciones inmanentes a los objetos estéticos, de la que participan dispositivos, artefactos e intercambios subjetivos. La propuesta de Hennion se distancia de Bourdieu, pero también de Becker, al momento en que no concibe a los objetos culturales como entes pasivos o meros canales de transmisión, sino como agentes activos que determinan e interfieren en la creación de la realidad. Estas formulaciones permiten, en el campo de los estudios de la edición propiamente dicho, superar los conceptos tradicionales de libro como medio, como un producto finito o una obra de arte no participativa (Bishop, 2012).

En cuanto a los proyectos de edición artesanal, debemos decir que nos referimos a sellos editoriales en los cuales la “puesta en libro” (Chartier, 1993) involucra siempre un soporte que es trabajado manualmente por su editor o editores. Así, estos últimos concentran tanto la selección de los textos a publicar, como el conjunto de actividades relativas al diseño, maquetación y armado de cada libro. Al respecto del trabajo artesanal, Aumont señala que “el artesano confiere a la obra que fabrica su mano, un valor que traduce el trabajo que en ella ha depositado” (Aumont, 2013: 31). En efecto, este trabajo manual es el que caracteriza a la propuesta editorial de estos proyectos. Los editores son, ciertamente, intermediarios culturales (Bourdieu, 1998; Negus, 2002), cuyo oficio se imbrica con la posibilidad de consagrar y difundir la obra de los autores involucrados. Sin embargo, como hemos mencionado, en los proyectos que se analizan en esta tesis cobra tanto valor la selección de textos a publicar, como el trabajo manual y artesanal. Esta conceptualización permite analizar a los proyectos de edición artesanal desde una bibliografía comprensiva tanto de la sociología de la literatura como desde la sociología de la cultura y la estética.

ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

Esta tesis presenta un diseño flexible con metodología cualitativa, a través de la construcción de estudios de caso que permiten focalizar y analizar en profundidad las diferentes dimensiones de los proyectos de edición artesanal. Un estudio de caso supone una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares (Eisenhardt, 1989), que puede en verdad tratarse de uno o varios casos y admitir distintos métodos para la recolección de evidencia cualitativa o cuantitativa (Martínez Carazo, 2006). Esta investigación plantea un estudio de caso múltiple de tres casos. El estudio de casos múltiple es interesante en tanto aporta la posibilidad de “en función de diferentes instancias de comparación, extender los resultados empíricos hacia fenómenos de similares condiciones y niveles más generales de teoría” (Neiman y Quaranta, 2006: 225). La selección de los casos se motiva en un criterio de significatividad, producto de un primer análisis exploratorio.

Para la recolección de datos se recurre a la combinación de distintas técnicas: observaciones participantes y no participantes, entrevistas, análisis de imagen, análisis de fuentes secundarias, comunicaciones vía mail y conversaciones informales. Ello, al momento en que la validez de los resultados supone la utilización de diferentes estrategias para estudiar el mismo problema: diferentes técnicas para obtener los mismos datos, diferentes sujetos para responder la misma pregunta, diferentes investigadores para un mismo análisis, o diferentes teorías para explicar un mismo fenómeno (Amezcuca y Gálvez, 2002).

El esquema de esta investigación se estructura en tres capítulos, en los cuales se despliegan tres dimensiones de análisis. Así, los capítulos se denominan “La materialidad”, “Espacios de circulación y venta” y “Modalidades alternativas en la gestión editorial”. Tal organización permite formular un análisis que en cada capítulo confronta los tres estudios de caso, resaltando las especificidades de cada uno, como así también las similitudes y diferencias.

Con relación al primer capítulo, “La materialidad”, debe decirse que allí se analizan los procedimientos técnicos y estéticos involucrados en las etapas de diseño y realización de los libros artesanales. Para el análisis de esta dimensión, se tienen en cuenta aspectos como el tipo de materiales involucrados, elecciones y criterios estéticos, durabilidad de los soportes, cantidad de personas participantes en el proceso de encuadernación, así como la existencia de referencias al diseño y materiales empleados, que en ocasiones el editor dispone como información en el interior de los libros. Todo ello implica la indagación de los libros artesanales en tanto “dispositivos” que rigen el encuentro entre imagen y espectador (Aumont, 2013: 185),

lo que permite un análisis de cómo el orden de lo estético se articula en la materialidad de cada libro. En virtud de esta consideración, cabe entender que se entiende al “libro” como un objeto en el cual sus formas textuales y significaciones simbólicas, son indisociables de la corporeidad física y soportes materiales que permiten su transmisibilidad (Chartier, 1993; Parada, 2007). El análisis de los soportes complementa la observación participante de los procesos de encuadernación, con entrevistas a los editores y a los autores publicados, en las cuales se ponen de manifiesto las representaciones y el sentido en torno a las prácticas y materiales empleados en los procesos de edición.

En el capítulo dos, “Espacios de circulación y venta”, se indagan aquellos ámbitos en los cuales los proyectos de edición artesanal participan de actividades y/o encuentros con otras editoriales. Se analizan fundamentalmente los espacios en los cuales las editoriales exhiben sus catálogos, realizan presentaciones de sus títulos junto a los autores, y ponen los libros a la venta. Para efectuar esta indagación, se toma como variable la participación en distintas ferias de editores (como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, la Feria del Libro Independiente y Alternativo y/o la Feria del Libro Artesanal). Asimismo, también se tiene en cuenta el empleo de redes sociales y páginas web desde los proyectos de edición artesanal, o desde los dominios personales de los editores a su cargo. Como parte de la circulación se toma como variable el uso de licencias de derechos alternativas al *Copy right*, ya que bajo tales licencias es que los textos publicados por las editoriales admiten ser distribuidos más allá de los límites físicos de sus soportes materiales. Mientras que las licencias utilizadas fueron analizadas a la luz de las posibilidades que potencialmente ofrecen, las restantes variables precisaron fundamentalmente de la observación participante y las entrevistas a los actores involucrados.

En “Modalidades alternativas en la gestión editorial”, tercer y último capítulo, el análisis se concentra en aquellas formas de gestión y administración del trabajo de edición, que se despegan de las pautas dominantes al respecto en el campo editorial. Fundamentalmente, se toma en consideración el trabajo cooperativo y colaborativo entre los integrantes de cada proyecto editorial, o bien entre editor y autor, conforme corresponde en cada caso. También se analizan las formas de construcción del catálogo, teniendo en cuenta no sólo una indagación de cómo se componen los mismos sino también la perspectiva que sus editores tienen al respecto de ellos, y de su importancia en el proyecto editorial. Con relación a este último punto, es necesario señalar que el enfoque de esta investigación prioriza los procesos de producción editorial y la perspectiva de los actores involucrados en los mismos, antes que el

análisis de los textos literarios editados. De esta manera, la intención es situar a las obras literarias en un campo de indagaciones de mayor amplitud.

Lo dicho hasta aquí permite destacar que las entrevistas y observaciones participantes, son puestas en relación con el recurso a fuentes documentales secundarias, principalmente materiales y notas de blogs y portales especializados en cuestiones estéticas, literarias y/o editoriales. Tales documentos permiten dar cuenta no sólo de algunas cuestiones y discusiones cruciales para el campo, sino también reconstruir episodios circunstanciales en la trayectoria de cada proyecto de edición artesanal. En nuestro caso, en algunas oportunidades se transcriben diálogos o declaraciones de los actores involucrados, que hemos rescatado de fuentes secundarias. Trabajar con datos cualitativos secundarios implica que el investigador se aboque a “la aplicación constante de una vigilancia epistemológica que permita hacer reflexivos y apropiables ambos procesos de producción de conocimiento” (Scribano y Sena, 2009: 108), en orden a lo cual hemos articulado el análisis de tales materiales con otros incorporados de primera mano, a los efectos de esta investigación.

Cuando mencionamos las entrevistas, debemos decir que las mismas son estructuradas y semi estructuradas, realizadas a informantes clave – fundamentalmente a los editores de los proyectos analizados y a los autores que publican en los mencionados sellos, aunque también a público asistente a ferias de editores e investigadores de cuestiones relacionadas con el campo de la edición-, en algunos casos más de una vez a cada uno. Las entrevistas son “una conversación con propósitos” (Marshall y Rossman, 1995: 79) lo que presupone un guion del entrevistador para orientar la conversación hacia los temas que son relevantes y pertinentes para la investigación en cuestión. Las observaciones participantes realizadas –mayormente entre enero de 2015 y noviembre de 2017- permiten recuperar la perspectiva de los actores involucrados (Guber, 2001). Las mismas fueron llevadas a cabo en los ámbitos en los cuales circulan las editoriales en cuestión, como ferias de editores, festivales, presentaciones de libros y charlas, a partir de las cuales se generaron profusas notas de campo.

Finalmente, es pertinente señalar que la construcción de nuestro objeto de estudio se fundamenta en una propuesta transdisciplinar (Bugnone, et al, 2016), que conecta la estética con la sociología de la cultura y los estudios visuales. En relación con este posicionamiento es que, más allá de que se construye un objeto de análisis situado en el campo de la edición, en la presente investigación abundan referencias teóricas que provienen de ámbitos disciplinares como la estética. De esta manera, si bien desde sus orígenes la Historia del Arte fue subsidiaria respecto de otras disciplinas como la filosofía, la antropología y la historia, al lograr su autonomía a partir

de la Ilustración, se posicionó como una historia de los objetos. El agotamiento de las concepciones restrictivas en relación a lo que podía ser considerado “arte”, determinó en las últimas décadas el surgimiento del denominado “giro icónico” o de la imagen (Mitchell, 2012; Mirzoeff, 2003) a partir del cual una dimensión amplia de lo “visual” permite incorporar al campo de análisis, el estudio de objetos y prácticas antes relegados por estar situados a *extra muros* de lo designado propiamente como “artístico”.

CAPÍTULO 1.

La materialidad

Un rasgo fundamental de Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana y Barba de abejas es la encuadernación de tipo artesanal, que deriva en cada caso en un repertorio material, visual y técnico diferente. Detenernos en esta dimensión no persigue un encuadre “esteticista” o reificante de lo estético, sino analizar las elecciones de formatos, materialidades y procedimientos técnicos como mediaciones que determinan el pasaje de un texto a su existencia como libro.

En el caso de las editoriales en análisis, debemos decir que el surgimiento de las mismas se da en el marco de un campo editorial en el cual la práctica dominante en lo relativo a la producción de libros responde a una elaboración de tipo industrial. En ese marco, el proceso de maquetación -que comprende la proyección del formato del libro, así como la elección de imágenes y selección tipográfica- constituye un ámbito en el cual los directores editoriales, abocados a la selección del catálogo, no suelen tener injerencia. De esta manera, todas las decisiones referidas al diseño de los libros ya están tomadas antes de que el texto ingrese a la imprenta, etapa en la cual sólo se realiza la multiplicación industrial del prototipo en conformidad con las especificaciones definidas previamente. Si bien el promedio de número de libros que componen cada tirada tiende a ser decreciente –en 2001 la tirada promedio fue de 4.264 ejemplares, y en 2007 de 3.576 (CAL, 2007)- hasta el 2011 la mitad de las tiradas supera el millar de ejemplares (CAL, 2012), elemento que da vigor a una planificación y maquetación estandarizada. En tal contexto, los proyectos de edición artesanal se caracterizan por diversos tipos de trabajo con los soportes, asentados en un proceso de “puesta en libro” (Chartier, 1997) que escapa a las pautas de edición descriptas. En efecto, el diseño artesanal de las editoriales objeto de nuestro estudio obliga a indagar las múltiples decisiones que en cada caso construyen una materialidad alternativa a la práctica dominante.

La cuestión de la materialidad está anudada en el centro de las indagaciones de los estudios del libro y la edición. Ello es señalado con agudeza por Roger Chartier (2006), quien destaca que toda producción de libros traza un proceso que, “más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones: las de los copistas, las de los libreros editores, los maestros impresores, los cajistas (...) El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro” (2006: 12). Esta propuesta teórica -que podría señalarse como afín a las elaboraciones de Becker (2008) que también se incorporan en la presente investigación- sustentan lo que fue el

pasaje desde la “historia de las mentalidades”⁸, hacia planteos programáticos volcados al estudio de los lectores, las bibliotecas y formas de escritura, es decir, un viraje hacia las prácticas culturales entrelazadas en los textos. Fue también Chartier quien señaló que la trama material de la edición era uno de los elementos implicados en el desenvolvimiento de la lectura y que la realidad textual debía entenderse también en su dimensión material (1999). Este teórico se enfocó en prácticas de lectura en Francia durante el Antiguo Régimen, entre los siglos XVI y XVIII, apuntando a la significación de los textos como prácticas culturales y simbólicas, así como las apropiaciones diferenciales que emergen en el horizonte de cada lectura. Chartier efectúa su análisis de la cultura escrita en relación con los soportes que viabilizan su reproducción y circulación, y que constituyen a los textos como objetos materiales y culturales. Así, “los textos no son ya unidades de sentido, muestras de la potencia de la conciencia de quienes los escribieron. Son, más bien, productos heterogéneos de múltiples reformulaciones y cambios (tachaduras, censuras, traducciones, resúmenes, etc.) que van más allá de la autoría individual” (Acha, 2000: 68).

Al decir de De Diego (2013), el camino auto crítico de Chartier respecto de la tradición de la Escuela de las Annales, indicaba que “las limitaciones que se advierten en los estudios focalizados en el libro o en la edición sólo pueden subsanarse mediante la postulación de una nueva disciplina” (2013: 43). En el camino a esta nueva disciplina, eminentemente culturalista⁹, Chartier destacó también aportes como los de Michel De Certeau, quien puso en el centro de sus análisis a “las prácticas mediante las cuales los hombres y las mujeres de una época se apropian, a su manera, de los códigos y los lugares que les son impuestos, o bien subvierten las reglas comunes para conformar *prácticas inéditas*” (Chartier, 2015: 70; la cursiva es propia). El aparato teórico de De Certeau (2010), funciona como un insumo para el

⁸ Es necesario recordar que la “historia del libro” se situó bajo la égida de la historia social, con la necesidad de dar cuenta de una historia de las mentalidades. Esta perspectiva se robusteció durante la Escuela de los Annales, y si bien significó una ruptura respecto del historicismo y el positivismo, determinó evidentes limitaciones en relación al estudio de los objetos culturales. En este punto, fue la publicación en 1956 de *La aparición del libro* -de Lucien Febvre y Henry-Jean Martin- lo que marcó un nuevo punto de partida para pensar la historia de los impresos tanto en relación con las circunstancias sociales y económicas como con el campo de la circulación de ideas.

⁹ En este punto es válido hacer una remisión a otros aportes como el de Clifford Geertz, que influenció a teóricos de la historia del libro como Robert Darnton al concebir al análisis de la cultura no como “una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2000: 20). De la misma manera, el método indiciario preconizado por Carlo Guinzburg (1974 [2006]) floreció también en estos aires de renovación, cuando partiendo de las actas del juicio inquisitorial a un molinero del siglo XVI, estipuló reconstruir los procesos de apropiación de las lecturas por parte de ese subalterno. Tal perspectiva, articulada en torno a un método interpretativo, fue ratificada por el historiador italiano en otras oportunidades, señalando las “zonas opacas” que todo texto deja detrás de sí (Guinzburg, 2014).

análisis de múltiples prácticas culturales, entre ellas las prácticas de lectura -en orden a las cuales cada lector “esquiva la ley de cada texto en particular, lo mismo que la del medio social” (2010: 187). En efecto, las prácticas que De Certeau analiza, echan luz sobre tácticas de creación en la trama de la vida cotidiana, lo cual es relevante en el ámbito de la presente investigación al momento en que se pretende dar cuenta de cómo la edición artesanal se desprende de los “saberes expertos” más difundidos, para abreviar en modalidades y técnicas alternativas. En suma, los aportes y posturas de los autores aquí citados permiten explicitar que la dimensión material constituye un entramado de procedimientos, usos y prácticas. Tal constatación sirve de soporte para indagar los modos diferenciales bajo los que se diseña y organiza el formato de cada libro al interior de los tres proyectos de edición artesanal objeto de esta investigación.

Por otra parte, para analizar el marcado interés por la dimensión artesanal en quienes gestionan Eloísa Cartonera, Barba de Abejas y Funesiana, es necesario recurrir a algunas elaboraciones teóricas relacionadas con el estudio de la imagen. En tal sentido, en ocasión de referirnos al libro artesanal como *dispositivo*, es adecuado aclarar que se recupera la definición de Jacques Aumont (2013), quien define al dispositivo como el conjunto de datos materiales y organizacionales como “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas” (2013: 143). La teorización de Aumont, si bien dirigida a objetos propiamente artísticos como el cine, encuentra eco en los proyectos de edición que se abordan en esta investigación. En efecto, para el autor francés, el dispositivo establece “soluciones concretas a la gestión de ese contacto *contra natura* entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen” (2013: 144), lo que en el caso de los libros artesanales se traduce como una articulación de trabajo artesanal, técnicas y materialidades que dan soporte a un énfasis de la dimensión estética en la publicación editorial.

La inmersión en este tipo de cuestiones se conecta también con algunas teorizaciones en torno al concepto de “montaje”. Las reflexiones de Walter Benjamin (1973; 2007) en torno al mismo son tributarias de las transformaciones de la imagen a partir del desarrollo de las artes cinematográficas y la fotografía¹⁰, cuando la posibilidad de recortar y engranar capturas diversas de la realidad permitió conectar en

¹⁰ Esta técnica fue difundida desde movimientos vanguardistas como el surrealismo, el dadaísmo y el constructivismo, que incorporaban objetos disímiles a sus obras como espíritu de una nueva técnica —en ocasiones tematizando la devaluación de los objetos en la sociedad mercantil—. Así, “el montaje es antes que nada un procedimiento estético eminente, que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas (...) De allí que emerja en formas del arte que presuponen la transformación del público en masa, como el cine o el fotomontaje de las revistas ilustradas.” (García García, 2010: 173).

un mismo *corpus* aquello que parecía distante. El montaje, en palabras de Bloch, “separa lo que estaba próximo, y acerca súbitamente lo que estaba muy alejado en el ámbito de la experiencia ordinaria” (Bloch, 1966). Para Benjamin esto se traduce en obras que establecen conexiones de sentido entre elementos distantes e independientes (que suelen ser objetos de consumo), produciendo una imagen que indaga en torno a esta supuesta distancia. El montaje nos interesa en tanto “produce un divorcio de sentido entre los objetos y sus cualidades” (Capannini, 2013: 47). Esta operación parece ser parte del despliegue de la edición artesanal, que trae al centro del dispositivo las marcas de los procesos de elaboración y confección de los libros. Esto se articula sensiblemente en Eloísa Cartonera, al momento en que en ella los materiales precarios y cotidianos se inscriben en un universo de publicación y circulación cultural, en apariencia ajeno a toda condición marginalidad.

En el caso de Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas, es preciso dar cuenta de las especificidades que adquiere en cada una de ellas la dimensión de la materialidad, ya que se observa que la misma no se concreta en forma unívoca sino que desemboca en cada caso en elecciones estéticas y de diseño diferenciales. Describir, analizar e indagar en qué medida estas divergencias se conectan con una articulación entre estética y política, es asimismo el objetivo de este capítulo. De tal forma, la búsqueda de otras materialidades en oposición a las opciones dominantes, apunta a la posibilidad de gestionar un tipo de publicación literaria disruptivo de los modelos existentes.

Eloísa Cartonera.

Desde su inicio en el año 2002, Eloísa Cartonera cautivó la atención de la prensa nacional e internacional. Pionera editorial cartonera, reunió a Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna en torno a un proyecto editorial que involucraba la participación y colaboración de cartoneros en este proceso. Tal iniciativa hacía de la encuadernación de libros una aparición casi performática en el escenario cultural porteño, y resonaba con mayor fuerza en el marco de una industria editorial que se encontraba transitando el aumento exponencial de los costos de producción, el cierre de sucursales de importantes librerías y la ausencia de políticas específicas destinadas al sector.

De tal forma, en medio de este conjunto de problemáticas, Eloísa Cartonera formulaba una propuesta que transitaba entre lo editorial, lo estético y el trabajo colaborativo. Al imprimirse los primeros libros de Eloísa Cartonera en el año 2002, resultó novedoso el hecho de que se manufacturaran con cartón recolectado en la

calle, y que en el mismo proceso participaran los cartoneros, por entonces los sujetos paradigmáticos de la emergencia neoliberal¹¹ (Sternberg, 2013). Este gesto de acercar el proceso de edición y difusión cultural a materiales y elementos de la vida cotidiana, reconocía antecedentes en diversos ámbitos de la cultura, anteriores a la crisis del 2001¹². Pero ciertamente, la propuesta estética de Eloísa Cartonera, que se declaraba en su sitio web como un “proyecto social, cultural y comunitario”¹³ (Página web de la editorial), se emparentaba con lo que estaban llevando a cabo otras prácticas, no editoriales, pero que emplazaban al trabajo artístico en una lógica de trabajo colaborativo y comunitario –como en el caso del colectivo Escombros (de Rueda, 2010)- o que bien se desplegaban en ámbitos no convencionales como espacios públicos callejeros y fábricas –como el Grupo de Arte Callejero o el Taller Popular de Serigrafía- (Giunta, 2009; Uhart y Molinari, 2012; Wortman, 2012). Vale decir que en el trío que fundó este proyecto podían encontrarse trayectorias diferentes, pero todas con un decidido anclaje en el campo cultural (Cucurto desde la literatura, Laguna desde las artes visuales y Barilaro desde el diseño).

La persistencia de Cucurto durante quince años al frente de Eloísa Cartonera, ha incidido en que sea él quien se constituya como objeto de análisis, en tanto su personalidad se desdobra en las funciones de autor y editor (Pochettino, 2015). Sin embargo, en los orígenes de la editorial, la figura del artista y diseñador Javier Barilaro –quien estaría encargado de emplazar la presentación de Eloísa Cartonera en la Bienal de San Pablo de 2006- se conecta con un proyecto que había iniciado con Cucurto, “Ediciones Eloísa”, por medio del cual se fomentaba la auto publicación y la elaboración artesanal de las tapas, a partir de cartulinas de colores. El caso de Fernanda Laguna nos permite descubrir otros elementos constitutivos del universo estético de Eloísa Cartonera. Poeta y artista plástica, Laguna portaba los elementos de un campo de las artes visuales expandido, que podía vincular a artistas e instituciones de la década del noventa como Roberto Jacoby y Jorge Gumier Maier, con iniciativas en lugares marginales. Ya en 1998, Laguna fue co-fundadora (junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman) de “Belleza y Felicidad”, espacio multicultural y galería de arte.

¹¹ Si bien usualmente se denominan cartoneros, la recolección de desechos motivó que existieran diversas acepciones semánticas para quienes se abocan a esta actividad. Una de las más difundidas ha sido el término del lunfardo de “ciruja”, desde fines del siglo XIX, con el cual se aludía a aquellas personas que, como cirujanos que operan las partes de un cuerpo, extraían de los desechos de la ciudad aquello que aún podía tener cierta utilidad.

¹² De tal modo, ya algunas iniciativas editoriales de la década del 90 se aproximaban a las formas del fanzine, de la fotocopia y de materiales rugosos. En editoriales como “Vox” o “Chapita” se anticipaba la búsqueda de un “artefacto literario” que se hiciera eco de prácticas tanto de escritura como de edición, los cuales según Moscardi fueron “campos de prueba, de aprendizaje y producción, de taller y testeo, en donde entrenaron su pulso las escrituras poéticas de una época” (2016: 309).

¹³ Ver en: www.eloisacartonera.com

Belleza y Felicidad también funcionó como editorial, cuyos libros se elaboraban con unas pocas hojas fotocopiadas que luego se abrochaban. Las tapas podían o no estar ilustradas, y cuando lo estaban era de una forma que renegaba de cualquier refinamiento. Esta modalidad precaria de Belleza y Felicidad, condenaba a la cultura considerada como un objeto de lujo (Palmeiro, 2011), y se establecía así como un primer antecedente de lo que sería luego el proyecto editorial de Eloísa Cartonera. En efecto, Belleza y Felicidad da cuenta de un entramado de prácticas culturales que, ya desde la década de los noventa, manifestaban el agotamiento de la producción artística con soportes tradicionales, los préstamos disciplinares sobre materialidades precarias, además de una intención por saltar desde las instituciones oficiales del campo cultural a la periferia urbana. Ahora bien, con relación a hasta qué punto Belleza y Felicidad funciona como antecedente de Eloísa Cartonera, cabe hacer algunas precisiones. Belleza y Felicidad se situaba en los confines de la edición, recurriendo a procesos de encuadernación mínimos, que “tendían a buscar una ‘transparencia’, destinada a reducir en forma radical las distancias entre escribir y publicar” (Moscardi, 2015). Así, lejos de limitarse en los términos de un sello editorial, funcionó como una plataforma en la que se propició la fluctuación entre disciplinas, e incluso entre vida pública y privada (Ortiz, 2002), y en la cual sus impulsoras involucraban un tipo de investigación de carácter más intimista, “ocupadas en habilitar un espacio de experimentación sin programa y sin autorreflexión” (Yuszczuk, 2015: 28). En el caso de Eloísa Cartonera, por el contrario, aún en la amplitud de denominarse como un “proyecto social, cultural y comunitario”¹⁴ es claro que desde el principio su matriz fue la de ser un proyecto editorial. El origen interdisciplinar, de cartoneros y artistas, no debe soslayar que fue la edición de libros su actividad central, y la inclusión de cartoneros en el proceso productivo –al menos en la primera etapa– pretendía justamente expandir estos procesos a otros integrantes. Es en tal sentido que Eloísa Cartonera, como sello editorial, inscribe la materialidad de sus libros en una lógica que no es ya la experimentación sin un programa definido, como el antecedente de Belleza y Felicidad, sino la de un lugar consolidado como es el de la publicación literaria.

En Eloísa Cartonera –que incluso utilizó fotocopias, en un principio, al igual que Belleza y Felicidad– parece replicarse un proceso relativamente simple de encuadernado, cuyo resultado final no oculta las características de su hechura artesanal. El mismo consta de pocos pasos. En primer término, los textos –cuya procedencia analizaremos acabadamente en el capítulo 3– se imprimen en una

¹⁴ Ver en: www.eloisacartonera.com

impresora *Multilith 1250*, ubicada en el taller. El segundo paso ya involucra el cartón, cuya procedencia es siempre urbana y llega al taller mediante los cartoneros que se acercan al mismo, y obtienen por la venta de este material un porcentaje mayor al convencional. El cartón debe tener un estado aceptable –es decir, no debe estar afectado por la humedad ni tener roturas pronunciadas- que permita tanto ser intervenido con las témperas como ser cortado en planchas. Luego de ser impresas, las hojas son encuadernadas abrochándose al lomo al cartón, excepto que se trate de un texto voluminoso y en tal caso se recurre al encolado. A continuación, el cartón es doblado ya con las páginas en su interior, adoptando el formato de un libro.

Por las observaciones participantes y las entrevistas con los integrantes de Eloísa Cartonera, tomé conocimiento de que todos ellos participan del proceso de encuadernación, aunque no simultáneamente. Los integrantes “estables” que encontré trabajando –todos con una pertenencia a la editorial en torno a los diez años- fueron la ex cartonera Miriam “la Osa” Merlo, Alejandro Miranda y María Gómez. Por otra parte, cualquiera que se acerque al taller puede participar de una experiencia de encuadernación. En efecto, en distintas visitas corroboré la presencia de otras personas trabajando –curiosos y/o lectores interesados, generalmente- que habían llegado al taller de manera ocasional. En las observaciones participantes realizadas en el taller, accedí a la posibilidad de pintar y encuadernar libros. El proceso fue guiado por “la Osa”, pero tal guía solo se redujo a establecer el lugar del taller en el que se encontraban los materiales y las tapas de cartón. No existieron indicaciones destinadas a lograr el efecto visual propio de Eloísa Cartonera, de la misma manera que en otras ocasiones en que presencié procesos de encuadernación, tampoco observé que se prescribiera una manera adecuada de elaborar cada libro. Invariablemente, para el diseño externo del libro ya encuadernado, se utilizan pinceles y témperas para pintar las tapas. El título y el autor son paratextos arbitrariamente ubicados, e incluso en algunos casos un mismo título puede o no presentar datos como autor o título entre una encuadernación y la otra (Imagen 1).



Imagen 1. Libros de Eloísa Cartonera dispuestos sobre un escritorio del taller.

No obstante lo dicho, afirmar que no existe una imagen a la cual el libro deba acercarse, no implica que los libros de Eloísa Cartonera no posean todos una estética general que los asemeje y permita reconocer a cada uno de ellos como pertenecientes a la editorial. En todos los casos pude corroborar la utilización de témperas de colores saturados y estridentes –amarillos, rojos, naranjas, azules, verdes-. Las letras que forman los paratextos de las tapas son grandes, articuladas en formas enormizadas y voluptuosas, que se cortan y fraccionan y por tanto permiten pocas palabras por cada tapa. Un aparente efecto de tridimensión parece expresarse con el relleno de blanco en los contornos de letras, que roza lo paródico y el kitsch¹⁵.

El efecto de estridencia que hemos comentado es, entonces, la marca de agua de estos “libros cartoneros”. Pero no se trata solo de una mera estridencia, sino que cada etapa parece recrear un clima de festividad, de un sobrecargado efecto visual. Así, las letras en colores son recubiertas por contornos de blanco o negro que apuestan a la creación de un añorado efecto de tridimensión. En cierto modo, en el

¹⁵ En tal sentido, Abraham Moles señaló que son propios del kitsch tanto la acumulación de elementos como la apelación a la sinestesia, en orden a los cuales los objetos de este estilo están surcados por la idea de un abarrotamiento y saturación, de “siempre más”, que “trata de tomar por asalto la mayor cantidad posible de canales sensoriales” (Moles, 1973: 75)

trayecto de la edición, el texto original es recubierto por un tratamiento plástico referenciado a la cultura suburbana de Buenos Aires: los afiches callejeros, los materiales perecederos, los carteles de las bailantas (Imagen 2). En tal sentido, a los libros “cartoneros” les cabe dicha denominación también en virtud de un acabado estético que perfecciona tal adscripción simbólica.



Imagen 2. Estilo de afiches que promocionan eventos de cumbia en ámbitos públicos urbanos. Ciudad de Buenos Aires, noviembre de 2009.



Imagen 3. Estilo de afiches distribuidos por Eloísa Cartonera.

Tal como venimos diciendo, en Eloísa Cartonera, la saturación de colores sobre un cartón que no se termina de recubrir, generando una factura que deliberadamente abandona toda prolijidad, no implica otra cosa que anclarse a un imaginario de rusticidad, de precariedad. Así, como mencionamos anteriormente, es posible pensar en estos libros cartoneros la existencia de una estética semejante a la de los afiches que suelen colgarse en las paredes de barrios como La Boca o Almagro, o en el interior de la provincia de Buenos Aires (Imagen 2). En ellos se promociona a determinados cantantes o grupos de cumbia que se presentarán en galpones o bailantas. Estos carteles se suelen imprimir en papel afiche con una superficie de un metro cuadrado, se pegan sobre los muros mediante el encolado, y generalmente constan de un fondo de algún color primario, o una variedad de estos, y letras negras. Se formula así un efecto de espectacularidad o de magnificencia tendiente a resaltar la especialidad de la fecha en la que el artista se presentará. De alguna manera, apuntan a producir con herramientas más accesibles aquello que los teatros y cines hacen con sofisticación desde los carteles y marquesinas de las

grandes ciudades. Los afiches, como el panfleto, han sido el recurso de grupos interesados en la difusión de sus ideas y actividades, de un modo eficaz y, al mismo tiempo, accesible económicamente. La estética de Eloísa Cartonera parece tomar estos préstamos culturales (Imagen 3), y generar en ese movimiento la producción de un libro que se desplaza de su naturaleza de objeto de culto para inscribirse en un universo subalterno (Williams, 2009). Alejandro Miranda es claro al señalar la participación de todos estos elementos en los libros de la editorial:

Sacamos los libros de manera artesanal, cortamos las tapas, las pintamos, compaginamos...y además contamos con títulos de distintos autores, muchos muy buenos, que incluso no son conocidos en Argentina. Hay autores de acá, de Perú, de Brasil (En entrevista personal, 10/09/2017).

Las palabras de Miranda hacen visible la coexistencia entre una estética artesanal y subalterna, y al mismo tiempo la consolidación del sello editorial. Esto permite establecer algunas comparaciones y contrastes con las producciones de artistas e intelectuales, que durante las primeras décadas del siglo pasado, se abocaron a generar una práctica artística referenciada a espacios periféricos como el puerto, las fábricas, entre otros. Obras como las de Benito Quinquela Martín expresaban el dinamismo de los barrios portuarios, mediante colores vibrantes que existían “sólo en el sentido de lo pintoresco, como metáfora del movimiento y la multiplicidad, escasamente en el color real” (Silvestri, 2003). Durante la década del veinte también la Escuela de Barracas hizo del uso de aguafuertes y otras técnicas de arte impreso, una herramienta para conectar la cuestión social con un programa estético alternativo al de intelectuales que respondían a circuitos más de élite como el de Florida¹⁶. Artistas como Facio Hebequer, José Arato o Abraham Vigo expresaban una estética de profundo contenido político, promoviendo un uso de los materiales con miras a optimizar sus posibilidades de intervención sobre la realidad social. Estas menciones deben acompañarse de una aclaración, conducente a separar lo que fueron las prácticas artísticas del siglo pasado con un proyecto editorial como es el de

¹⁶ Durante la década del '20 en Buenos Aires se pueden diferenciar dos grupos de intelectuales en función de los barrios en los cuales tenían asidero sus redes de sociabilidad. Por una parte, el grupo de “Florida” era conformado por personas como Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Emilio Petorutti, Xul Solar, y bregaban por un tipo de experimentación artística tributaria del “arte por el arte”. Por el contrario, el grupo de Boedo, comprendía un conjunto heterogéneo de artistas e intelectuales asociados a grupos socialistas y anarquistas, abocados a la práctica artística en tanto elemento de transformación social y asociados en torno a la editorial Claridad. Los Artistas del Pueblo mantuvieron con este último grupo activas conversaciones e intercambios y fueron una parte fundamental en la renovación artística de la década del '20, realizando obras comprometidas con idearios de transformación social (Wechsler, 1999; Muñoz, 1994)

Eloísa Cartonera. Sin embargo, en ambos casos se puede señalar la filiación de una práctica cultural con el contexto social y urbano que la rodea y le sirve de anclaje. Asimismo, los grupos de artistas de los años '20 que referenciamos, estaban conformados por sujetos provenientes de distintas tradiciones, con lo cual no sólo se trataba de artistas plásticos sino también de escritores, militantes políticos e intelectuales, que incluso se vieron fuertemente vinculados con la editorial anarquista Claridad¹⁷. Con relación a este aspecto en particular, es evidente que algo del orden del trabajo entre sujetos de distintos ámbitos y procedencias es lo que, indudablemente, también se replica en Eloísa Cartonera.

Con respecto a la articulación entre estética y política que encontramos en la obra de los artistas e intelectuales que hemos mencionado y que circulaban por barrios populares como Barracas, Boedo y La Boca, esta tenía su asidero en la propagación de un ideario político revolucionario, donde el arte se implicaba como un método más para la intervención sobre lo social. En el temprano siglo XX, cuando el crecimiento de la ciudad moderna modeló un nuevo elenco de imágenes y percepciones (Sarlo, 1988), las artes y las letras funcionaban como un campo exploratorio de estas transformaciones sociales. Así, y tal como hemos mencionado el caso de Claridad, las revistas y publicaciones “cumplieron un papel determinante en la conformación del campo cultural latinoamericano” y formaron parte de un “*editorialismo programático*, que materializó nuevas formas de difusión cultural ligadas a una aspiración de alguna manera revolucionaria” (Beigel, 2003: 118). Este “editorialismo programático” se enlazó entonces con la denuncia, la tribuna política, e incluso la tradición de manifiestos de las vanguardias históricas. Por el contrario, mientras que Eloísa Cartonera parece escapar de la adscripción a un programa político en el sentido clásico -circunstancia que pondremos aún más de manifiesto en el capítulo siguiente, dedicado a los espacios de circulación-, no es menos cierto que su uso del cartón comprado a los cartoneros o la estética estridente que ya hemos referenciado, son elementos que sin ser usualmente entendidos como políticos, permiten una lectura en tal sentido. En efecto, esta materialidad repone una parte específica de la ciudad periférica y suburbana, que en términos benjaminianos se reconocen como un tipo de “montaje”: el de aquello que parece estar distante, como la cultura letrada y la periferia social en este caso, y que es reunido en un mismo dispositivo que tensiona los términos posibles de su relación. De tal modo, la materialidad de Eloísa Cartonera, sin estar afiliada a una denuncia política o a

¹⁷ “Claridad: revista de arte, crítica y letras” fue una publicación dirigida por Antonio Zamora, quien junto a Leónidas Barletta y César Tiempo impulsó este espacio para el pensamiento de izquierda, en continuidad con lo que había sido otra revista anterior, “Los Pensadores”. Claridad se editó desde julio de 1926 hasta diciembre de 1941.

tematizar la exclusión (“No estetizamos la miseria”, me dijo un integrante de Eloísa Cartonera durante el mes de marzo de 2015 en el Taller de la editorial) produce un tipo de soporte donde la publicación literaria se ve revestida de un repertorio visual suburbano y del orden de lo cotidiano. Esto se conecta con el trabajo ficcional propio de algunas prácticas artísticas, que desanudando los sentidos comunes en torno al consenso de “lo real”, socavan ese real, lo fracturan y multiplican de un modo polémico (Rancière, 2013: 77). En Eloísa Cartonera esto se traduce en un desacomodamiento polémico, consistente en la superposición de registros que hacen alusión a la periferia urbana en el marco de un dispositivo de publicación literaria, que se supone una actividad propia de un dominio “culto” o de acceso más restringido.

Lo dicho en el párrafo anterior puede ser explicitado en un análisis aún más particular. En el caso del libro *Delirios líricos* (Imagen 4) del autor brasileño Glauco Mattoso -poeta y activista político nacido en San Pablo en 1951- editado por Eloísa Cartonera, se ofrece una edición bilingüe con traducciones de Mario Cámara, Luciana di Leone y Cristian di Nápoli, así como prólogos de Néstor Perlongher y Franklin Alves. El libro, manifiesta ser Primera Edición en la Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border, del año 2012. Asimismo, el ejemplar posee la misma leyenda que se repite en todos los libros de Eloísa Cartonera: “Tapa hecha con cartón comprado a los cartoneros en la vía pública. Cortado y pintado a mano e impreso en la cartonería 'No hay cuchillos sin rosas'. Aristóbulo del Valle 666, República de La Boca, Ciudad de Buenos Aires”. El ejemplar de *Delirios líricos* que se ilustra en la imagen 4 –ya que hemos visto diferentes ilustraciones de tapa, tanto de este título como de otros –, está escrito en la tapa con letras en blanco, cuyos bordes están contorneados con colores amarillos, celestes, verdes y naranjas. Sobre el fondo, el cartón marrón permite ver que el mismo fue en algún momento parte de una caja de una empresa argentina radicada en Santiago del Estero. Indagar este detalle del soporte deja entrever que si bien Eloísa Cartonera es reiterativa en el uso heterodoxo del color, el mismo no ocupa toda la superficie de los ejemplares. Esta circunstancia se repite en la mayoría de los títulos y ejemplares publicados, en los cuales la ilustración de tapa no reviste la totalidad del soporte. Por el contrario, aún pintado sigue siendo posible reconocer que se trata de un cartón recolectado, y que posee las marcas de su pertenencia al mundo industrial y de la fabricación en serie.



Imagen 4 (Izquierda) Tapa del libro *Delirios líricos*, de Glauco Mattoso, editado por Eloísa Cartonera. Imagen 5 (Derecha). Tapa del libro *Vivan los putos*. Tomo 2. Varios autores, editado por Eloísa Cartonera.

Como es posible apreciar en el ejemplar de Glauco Matoso, la estridencia de colores se acompaña de un cartón cuya procedencia es eminentemente callejera. Este último rasgo evidencia el proceso productivo que ha transitado el cartón antes de desplegarse como un libro, así como las técnicas de las que ha sido objeto: recolección, reutilización, encolado, pintado a mano. En este punto, la referencia a “República de La Boca” constituye una mención en principio abstracta, pero que podría ser una referencia a un alzamiento de independentistas italianos en La Boca hacia 1882¹⁸. Invocar tal circunstancia refuerza la idea de trabajo autónomo y cuentapropista, cuestión que aparece continuas veces en el discurso de los integrantes de Eloísa Cartonera. Asimismo, el barrio de La Boca -ubicado al sudeste de la Ciudad de Buenos Aires- presenta un paisaje urbano constituido por el espacio portuario y los viejos conventillos y pensiones, así como una trama cultural enlazada con la inmigración, el tango y el lunfardo. Estos elementos parecen explicar por qué Eloísa Cartonera afirma su identidad como proyecto no sólo por su actividad editorial, sino también mediante la específica ubicación espacial que se encarga de resaltar.

¹⁸ Hacia 1882, a raíz de un conflicto gremial, un grupo de inmigrantes genoveses firmaron un acta que fue enviada al Rey de Italia, en la que declaraban que habían constituido la “República Independiente de La Boca”. Este episodio fue desalentado cuando personal del ejército levantó la bandera genovesa que estos inmigrantes habían izado en un mástil.

En el caso de *Vivan los putos* nos encontramos con dos tomos, que entre ambos reúnen unas ciento cuarenta páginas. Se trata de una antología de cuentos y relatos cortos de diversos autores, en los cuales la temática *queer*¹⁹ es el hilo conductor. Entre los autores encontramos nuevamente a Washington Cucurto y a Gabriela Bejerman, así como otros, algunos de ellos periodistas culturales en diarios como *La Nación* (como Verónica Dema) o *Página 12* (el caso de Diego Trerotola, Facundo R. Soto y Pablo Pérez) El índice se encuentra en el primer tomo, y en el segundo podemos encontrar reseñas biográficas sobre cada autor, escritas todas ellas con un tono irónico que parece parodiar el lugar de intelectuales que detentan. En las pequeñas biografías sobresalen adjetivos como “estrella rutilante de la nueva literatura” así como menciones a las fantasías sexuales de los autores. *Vivan los putos* realiza una inclusión de la literatura gay en el catálogo de Eloísa Cartonera, transformando la palabra “putos” en una expresión celebratoria. Lo que resulta interesante enfatizar es que esta antología presenta, en sus dos tomos, tratamientos estéticos diferentes. Asimismo, es posible encontrar diferentes diseños de tapas en las múltiples ediciones de esta antología. En este caso en particular, el primer tomo conjuga colores amarillos con letras rojas que dibujan la oración “I Love putos”, reemplazando el “Love” por un corazón. Se puede apreciar el cartón verde que sirvió de material para realizar este ejemplar, y que por algunas huellas que han quedado al margen de la pintura denuncia que procede de una caja de lubricantes. El segundo tomo (Imagen 5), por el contrario, es una pieza de cartón originalmente blanco, con un sello de SENASA²⁰, cuya única referencia al texto es un gran número “2” pintado en rojo. Por dentro, como en el caso del libro de Glauco Mattoso y como en todos los libros de Eloísa Cartonera, es posible leer los datos de la editorial y la leyenda que estipula que el libro fue realizado con “cartón comprado a los cartoneros en la vía pública. Cortado y pintado a mano e impreso en la cartonería”.

Sin lugar a dudas, el cartón recolectado y el tipo de intervención plástica que en él hallamos es la materia que da sentido a las publicaciones de Eloísa Cartonera, la constante que inunda a todos los libros del catálogo, cualquiera sea el texto publicado. Se trata de un material que predispone una determinada lectura sobre estos libros. En tal sentido, si el dispositivo establece la infraestructura que predispone los términos del acercamiento (Aumont, 1992) debemos señalar que en Eloísa Cartonera estos

¹⁹ La teoría *queer* es un campo de estudios transdisciplinar que reflexiona en torno a la construcción social del género. En este ámbito de indagaciones es posible encontrar trabajos relativos a las manifestaciones culturales de género y sexualidades disidentes (Hayes y otros, 2010).

²⁰ Servicio Nacional de Sanidad y Calidad Agroalimentaria, organismo dependiente del Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca de la Nación.

términos se traducen en un acople entre la cultura letrada, la técnica de reutilización y el trabajo de los cartoneros. Esto, asimismo, implica una desconexión respecto de las modalidades de impresión de los libros industriales. Si la tecnología industrial aplicada a la encuadernación posibilita tanto la producción de amplias tiradas como la perdurabilidad de las mismas, los libros encuadernados con cartón recolectado en la vía pública parecen antes ponderar las características de trabajo colaborativo y social detrás de cada ejemplar. Es en razón de esto que, por las características de estos dispositivos, los libros cartoneros se escinden respecto de lo dominante en el campo de la edición. La búsqueda de una materialidad alternativa e inscrita en un espacio periférico y de producción colectiva, desancla al libro como una producción culta, situándolo en un contexto marginal.

En síntesis, lo dicho hasta aquí permite pensar en una política de la estética de los libros de Eloísa Cartonera, al momento en que estos proponen una figuración de lo sensible que se opone a la partición que impone el orden policial. Esto no sólo se da por configurarse como una modalidad disidente respecto de los formatos de edición industriales, sino fundamentalmente por el despliegue de una materialidad construida en torno a elementos y referencias eminentemente periféricos. Asimismo, el hecho de que este gesto estético tenga como base el trabajo con cartoneros, permite ser leído como otra tensión con el orden policial. Para Rancière una forma de disenso político tiene lugar cuando se opera “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010: 25). Desde este punto de vista, la experiencia en la cual toman parte sujetos como los cartoneros -en apariencia ajenos a toda posibilidad de producción cultural- visibiliza un universo de posibles que se proyecta más allá de lo que el orden dominante ofrece.

El cartón es, con relación a todo lo expuesto, una marca que reviste al libro como un testimonio de aquello que fue recuperado de la calle y anuncia que en la manufactura del libro se implicó un proceso que, cuanto menos, tuvo que ver con la reutilización, y también con alguna forma de cooperación. Resulta así inevitable pensar en las teorizaciones de Walter Benjamin, cuando afirma la necesidad de que la mirada del historiador se detenga en las ruinas y los deshechos, ya que son justamente estos los fragmentos de una historia no contada por el relato del progreso. En este sentido, son las “imágenes dialécticas” las que posibilitan la detención de un momento en el curso de la historia, que puede ser fijado y consignado por la óptica del dialéctico materialista (Benjamin, 2005). Esta intención de “atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial” (Sarlo, 2007: 37) parece adecuarse a los libros de Eloísa Cartonera, los cuales se anclan a un universo de precariedad,

eminentemente callejero, que posibilita leer en cada publicación la huella del trabajo del cartonero. Se trata de fragmentos que traen consigo el imaginario de una ciudad y unos sujetos situados al margen del encadenamiento del progreso, y como las imágenes dialécticas, su aparición es “óptica e instantánea, como un relámpago” (Dimópulos, 2017: 261).

Barba de Abejas

El caso de Barba de Abejas se despega del contexto de crisis del 2001, central en el relato de Eloísa Cartonera. Schierloh incluso es claro en señalar las diferencias entre lo que considera un lejano antecedente, y su propio proyecto editorial:

A mí lo que no me gusta del *cartonero* es que no deja de ser una fotocopia, abrochada con dos cartones y pintada con ténpera. Está perfecto, creo que funcionó en un momento muy específico de una crisis social, económica y política de Argentina. Luego por suerte el contexto cambió, y pudimos volver a tener impresoras, materiales, se podían hacer mejores libros (En entrevista personal, 29/03/2016)

Estas palabras ilustran de qué manera su concepción del proyecto artesanal tiene anclaje en una concepción prevalentemente esteticista y de factura, lo que le permite leer los libros de Eloísa Cartonera tan sólo desde esa clave. Así, los “mejores libros”, parecen ser ponderados por la posibilidad de refinar los procedimientos técnicos involucrados en su confección.

En efecto, de acuerdo con las palabras de Eric Schierloh, su creador y editor, fue un conjunto de experiencias de diverso orden lo que lo llevó a adentrarse en el mundo de la edición. El contacto con sellos editoriales como Bajo la Luna y Pre textos –que habían comenzado a editar la producción literaria de Schierloh- se dio en simultáneo con el hecho de que este incipiente editor, escritor y traductor fuera beneficiado con una beca del Fondo Nacional de las Artes²¹. Pero los plazos de recepción de los textos para su corrección y publicación, que podían extenderse hasta por dos años, devinieron prontamente en excesivas dilaciones. Así, el creciente *corpus* de trabajo conformado tanto por traducciones como por su propia literatura, comenzaba a encontrar en la instancia editorial una suma de complejidades. De la misma manera, Schierloh señala otro hito en la conformación de Barba de Abejas. Su viaje a la Feria del Libro de Guadalajara (México) en el año 2010 -“nada que ver a la

²¹ Se trata de un organismo autárquico, que depende del Ministerio de Cultura de la Nación, cuyo fin es el fomento a la creación y producción artística individual y grupal, por parte de entidades sin fines de lucro. Sus programas de estímulo, entre los que se pueden encontrar subsidios, becas y concursos, comprenden a las artes en general (literatura, música, artes plásticas, danza, teatro, entre otras manifestaciones).

de acá”, asevera, en referencia a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires- le permitió conocer en un espacio plural una abundante cantidad de propuestas de edición artesanal. De tal modo, es esta impresión inicial la que pareció orientar una identificación con modos de publicación y edición más alineados con la experimentación estética antes que con el formato industrial. Fue en virtud de tomar contacto con tales proyectos de edición, que entonces Schierloh pensó en la posibilidad de formular “una propuesta distintiva” (En entrevista personal, 28/4/2017), vacante en el espacio editorial local.

Como Schierloh destaca usualmente, él no poseía experiencia como editor o encuadernador, por lo cual durante todo el año del 2010 se dedicó a pensar cómo desplegar su proyecto editorial. Por el término de ese año no sólo se terminó de idear la estructura de la que sería una editorial pequeña, de tiradas que no sobrepasarían los cincuenta ejemplares, sino que también se tomaron decisiones relativas a las posibilidades de diseño y encuadernación, e incluso los mecanismos de circulación que se privilegiarían. Tal año fue calculado, según Schierloh, como un año de trabajo programado y de estudio de las diversas posibilidades disponibles en el mundo de la encuadernación artesanal. No asistió a talleres de encuadernación para especializarse en la disciplina, lo que destaca como un elemento que realza el trabajo de vocación e investigación antes que de sometimiento a los “saberes expertos” –aspecto sobre el que volveremos más adelante-. En tal sentido, el discurso de Schierloh se centra en descripciones detenidas en torno al trabajo artesanal, y cómo esta categoría puede ser adecuada en función de propuestas y modalidades disímiles. Es por estas cuestiones que si bien durante el 2010 no hubo impresión de ningún volumen, se trató de un año crucial para todas las ediciones venideras, ya que sólo en ese momento Schierloh explotó las diversas posibilidades técnicas.

Fui haciendo preguntas, leyendo cosas, entrevistas a editores, encuadernadores. Me formé en la encuadernación, que era algo que no sabía hacer. Lo hice en mi casa, no hice un taller, quizás alguien podría ir tres meses a un taller y encuadernar mucho mejor que yo. A mí lo que me interesaba era ver qué podía hacer yo sin los conocimientos. ¿Cómo arribás a coser si nunca cosiste? Preguntarte por dónde fuiste. A veces puede ser una cagada y a veces es algo del orden del “¿Cómo hiciste para que te quede así?”. Eso no tiene precio, haber hecho ese camino para descubrir por qué encuadernar sin cinta capitel, o pegar con Fortex. Aún sigo descubriendo, es una de las cosas lindas que tiene la actividad en una mesa con herramientas. Después me doy vuelta y trabajo en una computadora y escribo y traduzco, dos horas. Después vuelvo a encuadernar, reviso los prototipos que tengo...porque tengo que ver que el prototipo me encaje con el libro. No es que el libro es una locura: “Se me ocurrió un libro que está todo suelto”. No, ¿Por qué está todo suelto? ¿Por qué no está cosido? De la misma manera, ¿por qué una tapa de madera? ¿Por qué está impreso en rojo? (Eric Schierloh, en entrevista personal, 29/04/2017)

En estas palabras del editor, se pueden observar la primacía de la exploración material que se extendió por el plazo de un año. En el 2011 se lanzó el primer libro de la editorial Barba de Abejas, *Lejos de tierra y otros poemas*, de Hermann Melville. Mientras que Schierloh había tenido contacto con editoriales como Adriana Hidalgo y otras, en esta oportunidad el nuevo proyecto de Barba de Abejas era una opción decidida por tomar las riendas del proceso editorial involucrándolo con una concepción eminentemente artesanal y creativa del proceso de impresión y encuadernación, del cual normalmente los escritores o traductores se ven desconectados. En palabras de Schierloh, la posibilidad de orquestar el proceso de encuadernación le permitía tomar contacto con la realidad de los materiales, del papel, de la impresión (en entrevista personal, 29/04/2017).

Como es posible observar hasta aquí, Barba de Abejas es un proyecto cuyo nacimiento se articula con cuestiones más bien profesionales de Schierloh. Se trata de la veta autogestiva de un autor y traductor, cuya capacidad productiva pudo autonomizarse de los requerimientos y administración de los tiempos de otras editoriales del campo. En tal sentido, debe decirse que en oportunidad de ser entrevistado, Schierloh alude casi indistintamente a su labor como editor, autor y traductor, sin discriminar con exactitud los distintos momentos en los cuales realiza cada una de esas actividades. Por el contrario, tales dimensiones parecen articularse y complementar su trabajo como editor, al que él mismo caracteriza como una búsqueda por “complejizar las formas” (como afirma en entrevista personal, 29/04/2017). En efecto, comentando las distintas variantes existentes en el espacio de la edición artesanal, asevera que “Cada uno encuentra una vuelta de tuerca, qué libros puede hacer, dónde los puede ubicar; me parece que lo que hay que hacer ahí es volver compleja *la escritura* [desde la edición]” (En entrevista personal, 29/04/2017). Estas palabras de qué manera, en Barba de Abejas, la “puesta en soporte” está destinada a conectar el trabajo de edición artesanal y la búsqueda de otras materialidades, con una indagación en torno a los textos que son publicados. Lo que puede apuntarse primeramente, con relación a este programa, es nuevamente una diferencia fundamental que asoma con respecto a Eloísa Cartonera. Como se señaló anteriormente, esta última encuentra su anclaje en un paisaje cotidiano y una periferia de la que toma sus materiales más significativos (el cartón, los colores de los carteles callejeros). En el caso de la propuesta de Schierloh -que se posiciona semánticamente desde una intención de “complejizar”- la edición no parece proyectarse hacia ninguna realidad externa de la que dar cuenta. Por el contrario, la materialidad se pone en juego en este caso con el artefacto literario al que se da soporte. El producto final, así,

persigue una factura capaz de dar cuenta de las múltiples y complejas actividades que el editor –y también traductor, lo que refuerza su grado de intervención- encara detrás de cada ejemplar.

Ciertamente, con relación a lo dicho hasta aquí –y como destacaremos en profundidad en el tercer capítulo- el afán por complejizar las formas parece hacerse operativo en otra noción que Schierloh reitera, que es la del editor como “curador”. Un curador es básicamente un seleccionador, que en virtud de un relato o guión articulador orienta una exposición o exhibición. Según Schierloh, es la facultad del editor de seleccionar no sólo los contenidos a publicar sino también el esquema y organización de su proyecto editorial, la que lo constituye como tal (en entrevista personal, 29/04/2017). En función de ello, la tarea eminentemente visual de un curador parece una metáfora propicia para ser analizada como parte de la dimensión de “complejizar las formas”, al momento en que al refinamiento de un catálogo caracterizado por la traducción de obras inglesas desconocidas, se le suma un tratamiento visual exhaustivo. Estos factores implican que, aunque Schierloh destaca al año 2010 como un período de trabajo al margen de cursos especializados en edición, su proyecto editorial se fundamenta en un conjunto de saberes que atraviesan a lo estético con lo literario –y en relación con este último punto, debe señalarse la adscripción académica de la formación literaria, en tanto el editor cursó la carrera de Letras en la U.N.L.P.-.

Como puede detectarse, la búsqueda por “complejizar las formas” en algún sentido contrasta con el discurso de mayor acceso construido en torno a las editoriales artesanales. Si bien el editor no asistió a cursos profesionales de edición, la exhaustividad del trabajo que lleva a cabo presume una experticia y múltiples herramientas (de valoración literaria, de diseño, de trabajo artesanal) que hacen de su proyecto editorial una actividad sumamente especializada. No se trata, como en Eloísa Cartonera, de un espacio al que cualquier persona puede acercarse a practicar la experiencia de encuadernar. Por el contrario, Barba de Abejas se asienta en un trabajo estético meticuloso, cuyas etapas son abarcadas enteramente por Schierloh, quien tiene su taller de edición en el ámbito de su propia casa. Desde su página web²² se exhiben cuidadosamente las características los ejemplares, así como una información detallada de las especificidades materiales y técnicas de cada ejemplar. Es decir, el producto final es jerarquizado por las marcas de su proceso de producción, las cuales son referenciadas como “señales” del trabajo intensivo que implicó cada ejemplar. De este modo, tanto en la página web como en el interior de cada libro, el editor informa

²² Ver en: www.barba-de-abejas.tumblr.com/

que todos los libros comparten un papel *bookcel* (ahuesado) de 80 grs, con una impresión láser -“hogareña”, como él mismo se encarga de subrayar- en cuadernillos perforados, plegados, cosidos y refileados. Los detalles de encuadernación también son descritos minuciosamente en la página web de la editorial: papeles de guarda coloreados a la masa de \pm 150 grs; sellos en interiores; señalador con grabado y calado, también numerado.



Imagen 6. Ejemplo de edición en rústica. *Diario de Walden* de Henry David Thoreau, editado por Barba de Abejas. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas²³.

Los elementos mencionados que hacen a la materialidad de cada libro editado, afirman la naturaleza única de cada ejemplar, en los cuales la mano del editor esboza siempre pequeñas pero detectables variaciones. Este énfasis en la dimensión material se ve reforzado por la existencia de cuatro tipos de encuadernación definidos, cada uno de mayor complejidad, compuestos por un conjunto de detalles que en su totalidad son realizados por Schierloh. El formato rústica (Imagen 6), que fue el primero que lanzó Barba de Abejas, se trata de una pieza de 21x14cm, en cartón gris de 0.8/1 mm, con sellos en contratapa y en el lomo. La tapa lleva un grabado en tinta y debajo una imagen-logo de la editorial, con los datos del autor y título en cuestión. Tanto los sellos mencionados y la imagen de tapa, llevan como mención la leyenda “Barba de Abejas. Editorial Artesanal”. Por dentro del libro, es posible encontrar el

²³ Ver en: www.barba-de-abejas.tumblr.com/

doble papel como guarda. La edición en cartóné (Imagen 7), varía en el grosor del cartón que esta vez es de 3 mm. Asimismo, presenta tapas pintadas a mano en acrílico, así como contratapa en cartón crudo y cartón entelado. Volvemos a encontrar la viñeta en la tapa y el sello tanto en contratapa como en el lomo.



Imagen 7. Ejemplo de edición en cartóné. *Relatos de indios estadounidenses* (2015), de Zitkala-Sa, editado por Barba de Abejas. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas

El tercer formato es el entelado (Imagen 8), de cartón gris recubierto por una tela. También presenta el grabado en la tapa y el sello en el lomo, con las referencias al nombre de la editorial y su naturaleza “artesanal”. Hasta aquí, estos tres formatos son administrados por el editor en función de cada libro a editar, aunque cualquier libro puede ser solicitado a Barba de Abejas en cualquiera de los tres formatos.

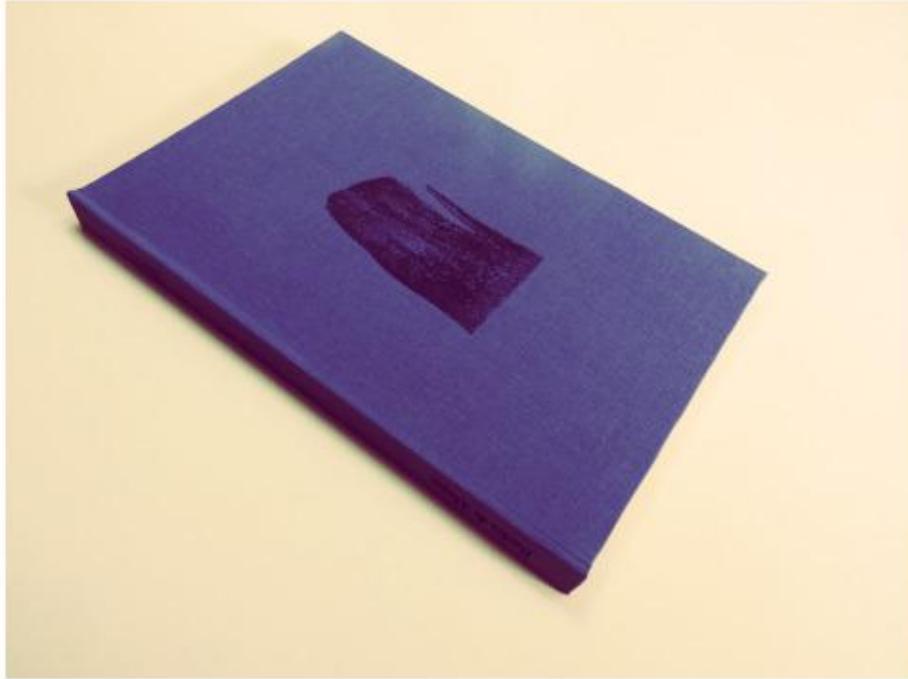


Imagen 8. Ejemplo de encuadernación entelada. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas

No obstante, existe una cuarta variedad (Imagen 9), sólo limitada a algunos títulos escogidos por Schierloh. Esta variedad especial constituye según el editor “otra celebración del libro como objeto” (en entrevista personal, 29/04/2017), y que forman parte de una colección denominada “Fetiché”. Bajo esta encuadernación especial es posible encontrar la existencia de materiales no convencionales: incrustaciones de *disquetes*, hojas recolectadas, reproducciones de los dibujos originales del autor, arpillera de yute, madera, papel vegetal o sobres con semillas. Los mismos se encuentran revistiendo la tapa de los libros (como en *Inmortalidad y Apocalipsis*, de W. Burroughs [Imagen 9]) o bien en el interior de los mismos (como en la antología de pájaros de varios autores). Hasta el momento, se ha editado en tal modalidad a Matsuo Basho, Richard Brautigan, Ralph Waldo Emerson y a William Burroughs, así como una obra especial dedicada a los pájaros en las cuales se encuentran poemas de ocho autores diferentes.



Imagen 9. *Inmortalidad y apocalipsis*, de William Borroughs, editado por Barba de Abejas.

Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas

La existencia de cuatro formatos diversos (rústica, cartoné, entelado y fetiche) comunica una elaboración programada y fuertemente racionalizada del armado de la producción editorial. Ciertamente, el acabado minucioso, la impresión de grabados, dibujos y diversos artificios son variables que transforman las condiciones de acceso al libro. La intervención sobre estos libros artesanales produce el efecto de un juego armónico de tipografías, materiales e imágenes que evoca un tipo de circulación literaria anacrónico. En el contexto de los años dos mil, cuando las editoriales suelen realizar tiradas de mil ejemplares, la realización de una tirada de cuarenta ejemplares recubiertos con grabados bucólicos parece una apelación a un pasado pre-industrial. Con relación a ello, la opción por “complejizar las formas” permite pensar en aquellas escuelas artísticas y arquitectónicas que evocaron, a lo largo del siglo XX, al movimiento decimonónico *Art and Crafts*, que tuvo a entre sus principales exponentes a William Morris²⁴. Morris fundó en el año 1891 la editorial *Kelmscott Press*, la cual estaba destinada a integrar una concepción eminentemente artística en el ámbito de la edición. Desde allí se elaboraron libros abundantes en ilustraciones, poseedores de una excelente calidad de papel y con márgenes amplios. Todo ello, en un momento

²⁴ William Morris (1834-1896) un poeta y artesano que influido por las ideas de izquierda y las tendencias medievalistas, orientó su producción artesanal en una dirección contraria al mecanicismo y a los diseños industrializados que comenzaban a difundirse en su época.

histórico en el cual la industrialización avanzaba incluso en el ámbito de las publicaciones, determinando la economización de recursos como premisa. En tal contexto, Morris implicaba incluso el trabajo artesanal para hacer de cada libro una obra única, lo que parecía remitirlo al “modelo del artista que dedica todo su genio a la creación de unos objetos artísticos cuyo valor depende no tanto de su adecuación funcional inmediata, cuanto de su atractivo como obra de arte” (Calvera, 1997: 246). Barba de Abejas parece operar de la misma manera, al momento en que el diseño de cada ejemplar se asienta en un abandono de las tecnologías más difundidas en favor del trabajo a mano y la búsqueda de una calidad superadora de las opciones disponibles en el mercado. Los dibujos y grabados poseen abundantes detalles, complejizando las dimensiones de cada libro. De alguna manera, estos elementos se enlazan con el tipo de literatura que podemos encontrar en este sello editorial: autores generalmente clásicos, en inglés, ya fallecidos. Los textos editados están articulados en torno a un canon (obras no conocidas de autores célebres) cuya encuadernación artesanal refuerza una idea de “calidad”.

Lo dicho hasta aquí parece implicar, en Barba de Abejas, la búsqueda de un soporte capaz tanto de transparentar el proceso de armado detrás de cada libro como de amplificar las temáticas impresas en los textos editados. Es el caso de las mencionadas ediciones especiales, en las cuales es constatable cómo se procura estrechar la relación entre el formato de encuadernación y su contenido respectivo. El título *Por favor planta este libro*, de Richard Brautigan, trae en su edición entelada algunos sobres con semillas árboles y frutos, formulando un enlace directo con este texto. A diferencia de una producción industrial seriada, aquí la pequeña edición artesanal permite agregar elementos que dialogan con el contenido de cada libro. En el caso de la edición especial de *Pájaros*, de varios autores, el ejemplar se abre como un acordeón en tres espacios internos, entre los cuales se encuentran sueltos los separadores, los poemas y los grabados. Parece que existe un paralelo entre el tipo de texto editado –elegías y poemas de diversos autores hacia aves y pájaros- y el modo en que el editor construye tal edición especial: un soporte plegable, un cartón que se abre orgánicamente y el despliegue de distintos objetos. Este libro artesanal construye así una materialidad flexible, compleja, como el tipo de texto al que le da soporte.

Las ediciones en cartóné, si bien no tienen grandes variaciones entre sí, participan también de estas estrategias que refuerzan el carácter de “objeto único” de cada libro. Aún en dos libros del mismo autor, pueden variar el color de las guardas y los accesorios interiores (grabados, separadores). Este afán por construir la singularidad de cada ejemplar persiste hasta en las descripciones que Schierloh hace

sobre el proceso productivo en su página y en el interior de los libros, como cuando designa a su impresión por láser como “hogareña”. Ello da cuenta de su intención de que toda marca presente en los libros vincule a los mismos con el proceso de armado artesanal. De esta manera, los libros de Barba de Abejas son profusos en señales a tales efectos. Al hojear los libros, puede intuirse la mano del editor que perforó los cuadernillos uno por uno, los plegó, prensó, refileó, cosió y engomó. Todas estas marcas, así como la significativa cantidad de dibujos y grabados que pueden encontrarse en los ejemplares de Barba de Abejas, terminan por conformar un libro de un acabado complejo y que se sitúa como una “celebración del trabajo artesanal” (como manifiesta Schierloh en entrevista personal, 29/04/2017). Debe señalarse, no obstante, que se trata de un tipo de trabajo artesanal diferente al que podemos encontrar, por ejemplo, en Eloísa Cartonera. En el caso de Eloísa Cartonera, las marcas de los libros referencian un espacio que no sólo es el del taller, sino también el de la periferia del barrio boquense. El proceso de encuadernación quizás más simple no obsta que los ejemplares de Eloísa Cartonera sean también todos distintos entre sí. Pero mientras que desde Eloísa Cartonera no se hace un elogio de esta individualidad, en Barba de Abejas, todas las marcas del trabajo artesanal están orientadas a dar cuenta de un proceso complejo, individual, y deudor del espacio casero en el que los elaboró su editor.

Lo dicho en el párrafo anterior debe analizarse también a la luz de que los libros de Barba de Abejas llevan inscriptos en sus separadores y/o contratapas, el mes de elaboración y el número de ejemplar. De esta manera, es posible individualizarlos y reconocerlos a cada uno como una obra particularizada, lo que los emparenta con una lógica más cercana a la tradición artística (por el culto al original) que a la editorial. En virtud de ello, el hecho de que cada ejemplar se construya como un producto único y singularizado, traduce el lugar alternativo de Barba de Abejas en el espacio editorial. Ciertamente, el modo de producción de Barba de Abejas despega a esta editorial de otros proyectos de edición que hacen más hincapié en el trabajo colectivo y colaborativo (como Eloísa Cartonera), características bajo las cuales se suele conceptualizar a las “editoriales independientes”. Al mismo tiempo, la búsqueda de una propuesta de encuadernación capaz de articular el diseño interno y externo con el tipo de obras publicadas, determina el lugar alternativo de este proyecto editorial. En síntesis, puede considerarse que la dimensión material en Barba de Abejas da cuenta de una iniciativa disonante tanto con respecto a las opciones dominantes de edición, como con relación a otras editoriales artesanales contemporáneas a ella.

Cuando se le consultó a Lucas Oliveira cómo había sido el origen de Editorial Funesiana en el año 2007, el editor destacó por entonces que su interés inicial era desarrollar una propuesta editorial artesanal, diferente de otras opciones en el rubro. Particularmente subrayó la impresión negativa que le habían causado los libros de Eloísa Cartonera, llegando a afirmar que le parecía que estéticamente “eran feos” (En entrevista personal, 20/03/2016) Tal apreciación que Oliveira reseña no sólo en entrevista personal sino también en espacios como la Feria de Editores, es sintomática de la voluntad de crear un proyecto de edición al margen de los lineamientos comunes en el campo editorial, articulado también con un trabajo del orden de lo estético.

Sin embargo, por más que ese juicio estético aparece en el relato de Oliveira como fundacional, es interesante señalar que esto no parece tan evidente cuando analizamos cómo fue efectivamente el comienzo de Editorial Funesiana. En efecto, este editor suele señalar en entrevistas que cuando el escritor Juan Terranova –quien trabajó con él en los inicios del proyecto editorial- le preguntó qué consideraba necesario para concretar su proyecto de edición artesanal, este último adujo que lo único imprescindible era una impresora que facilitara el trabajo de la impresión de los textos a publicarse. Resulta contrastable entonces la intención de formular un proyecto editorial cuya premisa inicial fuese un juicio eminentemente estético, cuando en verdad el único instrumento en el que estaba pensando Oliveira era una impresora. Tal definición encerraba la síntesis del inicio del proyecto editorial: editar libros sin grandes costos. En función de tal propósito fue Juan Terranova, formado en letras y uno de los nombres salientes de la narrativa argentina contemporánea, el que ocupó, en principio, el lugar de la selección del material a ser publicado, abocándose Lucas Oliveira al armado artesanal de los libros –al poco tiempo Oliveira quedó a cargo de la editorial, con la salida de Terranova.

Oliveira explica el proceso de encuadernación de libros, diferenciando las diversas etapas del proceso que invariablemente están gestionadas por su propia mano. Como él afirma, el “método Funesiana” reúne “la recepción del libro, la lectura, la corrección, la edición, el plantado en el programa *In Design* (...) y una vez que se corrige todo pasa la segunda parte que es la edición del libro” (En entrevista personal, 03/03/2016). Como podemos ver, se utiliza el programa *Adobe In Design*²⁵ en lo relativo a los aspectos de diseño y maquetación del ejemplar en cuestión. Una vez que la etapa de diseño se encuentra finalizada, cada ejemplar se imprime en cuadernillos de quince hojas que serán cosidos uno junto al otro y en torno a un capitel. Se dispone

²⁵ Se trata de un programa que permite realizar trabajos de diseño y maquetación de publicaciones tanto virtuales como destinadas a ser impresas. Permite integrar archivos de distinto formato y posee una serie de plantillas para la elaboración específica de catálogos, libros, folletos y/o revistas.

una sobrecubierta y si bien en un principio sólo se realizaban ejemplares de tapa dura, en la actualidad este tipo de encuadernación convive con otras que son blandas. Finalmente, la cantidad de libros por tirada llega a los cuarenta ejemplares, los cuales según Oliveira son los que pueden ser vendidos en la presentación de cada libro – además de la posibilidad de reedición por encargo de cualquier interesado.

La gestión unipersonal del proceso de encuadernación involucra decisiones que son sintetizadas en comentarios de Oliveira en distintas ocasiones: “hacer esto resume de catorce a doce pasos”, “buscarle la vuelta”, “no hago esto sino aquello”, “el libro queda igual”, “suplanto el capitel por un señalador”. Estas caracterizaciones del proceso edición distinguen a Funesiana de, por ejemplo, Barba de Abejas, en la cual Schierloh asevera que su misión apunta –como hemos visto- a “complejizar las formas”. En las expresiones que mencionamos de Oliveira, se enfatiza el valor de la sustitución de soluciones para la producción de libros artesanales en pequeña escala, procurando reducir la complejidad. No se trata de que Oliveira dirija un proceso de edición con menos sistematicidad o rigor que Schierloh, sino de una concepción en la cual la posibilidad de que existan “defectos” o marcas del proceso de edición, lejos de ser evitada, puede coadyuvar a resaltar la dimensión artesanal del proyecto editorial.

Si bien existe un blog²⁶ desde los inicios de este proyecto, y además una página *web*²⁷, es su página de *Facebook Editorial Funesiana*, la que da a conocer la cotidianeidad del quehacer editorial. En tal sentido, es posible leer los comentarios que Oliveira realiza respecto a la edición, a los infortunios técnicos y demás contingencias que el editor encuentra en su trabajo. Su apertura del cotidiano proceso de edición a los lectores nos permite rápidamente detectar que la edición artesanal parece posicionarse como una dimensión que es constitutiva de este proyecto editorial, valorizándose las etapas del circuito del mismo modo que el resultado final. De esta manera, los lectores y otros editores pueden tomar conocimiento de las vicisitudes del taller de Oliveira, en el mismo momento en que él mismo les otorga publicidad. Esta expansión de un proceso en principio interno de la editorial, involucra también a los autores, los cuales suelen formar parte de las últimas etapas del armado de la primera edición de los libros. Uno de los autores que publicó en esta editorial, afirmaba:

A mí me pegó mucho y me voló la cabeza cuando Lucas dijo “Ustedes tienen que pensar que cuando yo hago un libro me pincho con las agujas y me lastimo las manos” Y yo dije “*Wow, loco, esto implica eso, que un tipo estuvo sentado con materiales nobles –papel, hilo- cosiendo, lastimándose las manos*”. Creo que ahí hay un compromiso con la factura de lo que estás haciendo que no existe en la impresión industrial. (Pablo Ferraioli, en entrevista personal, 24/03/2017).

²⁶ www.editorialfunesiana.blogspot.com/

²⁷ www.funesiana.com.ar/

Sin embargo, si en Barba de Abejas –e incluso en Eloísa Cartonera- en el proceso de elaboración de los libros existe una matriz que se organiza bajo una estética común a todo el catálogo, en Funesiana esto adquiere ciertos matices. Una mirada por los distintos libros publicados nos conduce a afirmar que existen sensibles variaciones entre la estética de cada uno, más allá del infaltable cosido a mano y la encuadernación en cartón. Lo dicho se traduce en que, sin perjuicio de que fuera la tapa dura uno de los objetivos de Funesiana -evidenciando un alejamiento respecto de estéticas de otras editoriales artesanales, como por ejemplo Eloísa Cartonera- es factible encontrar en su catálogo algunas diferencias notables con esta premisa inicial. Es así como el libro *Los perros de la costa* (Imagen 10), del autor cordobés Federico Levín, editado en el 2016 en el marco de la colección “Plaquetas de poesía”, presenta un encuadernado blando. El material es un cartón blando, color madera, con una sobrecubierta de color rojo. El editor se encarga en la última hoja del libro de pormenorizar el proceso que posibilitó el libro que el lector tendrá en sus manos: “(...) se trabajó con la familia de fuentes Calisto Mt en diversos tamaños y formas y se ha terminado de diseñar el día lunes 8 de febrero de 2016, feriado, con unos mates dulces y aromatizados con una pizca de café. La impresión se hizo en papel bookcell de 80 grs. mientras que cada ejemplar se encuadernó a mano, uno por uno, siendo este el ejemplar número (...)” y abajo un sello fechador que señala “000010 – 04 ABR. 2016”. En tal descripción, el proyecto de la tapa dura no es ni siquiera mencionado, lo que no obsta a que la primacía del trabajo a mano, y sobre todo artesanal en términos del clima doméstico que retrata Oliveira, se ubican en un primer plano. Al respecto de ello, debemos señalar la similitud de esta editorial con Barba de Abejas en lo relativo a la descripción minuciosa de los materiales utilizados, que se da a conocer al lector tanto desde la página de la editorial como en el interior de cada ejemplar. Asimismo, el énfasis en la numeración y el carácter de “único” de cada libre, refuerza la dimensión benjaminiana del libro como *obra*, presente en Barba de Abejas.



Imagen 10.

De la misma manera, aún en libros en los que persiste la tapa dura podemos encontrar que existe un gran componente de indeterminación, en tanto hay elementos plásticos y decisiones técnicas que sólo son definidos en el momento de la elaboración. En tal sentido, en la presentación del libro de Pablo Ferraioli, *Elephant Talk* -realizada en la ciudad de La Plata, en la ahora desaparecida librería de usados “Vonnegut”- este autor rememoró la etapa inicial de intercambio con Oliveira, así como las deliberaciones compartidas en torno a la posibilidad de que el libro impreso tuviera “como la textura y el color de un elefante blanco” (Presentación del libro *Elephant Talk*, 6 agosto de 2016). Comenta asimismo que esta idea fue desechada por no encontrarse una forma de hacerla operativa. Finalmente, frente al formato final del libro, no encontramos ni por asomo rastros de tal iniciativa, a no ser por una contratapa en color blanco. ¿Cuáles son las decisiones, en un esquema de trabajo artesanal, que obligan a abdicar de estas intenciones estéticas? Aparentemente, la practicidad y la economía de este tipo de edición artesanal, se establecen como los

parámetros que habilitan o no mayores ejercicios de imaginación creativa. Tal como lo señala Sennett en su ensayo sobre la cultura de lo artesanal, “en las fases superiores de la habilidad, hay una constante interrelación entre el conocimiento tácito y el reflexivo, el primero de los cuales sirve como ancla, mientras que el otro cumple una función crítica y correctiva. La calidad artesanal es resultado de esta fase superior en juicios a partir de hábitos tácitos y suposiciones.” (Sennett, 2009: 37). Con relación a Oliveira, es claro que los “conocimientos tácitos” que se despliegan en virtud de sus más de diez años de experiencia como editor, son los que sustentan la continuidad de factores como la técnica de encuadernación en cartoné, o el recurso a la tapa dura. Asimismo, el predominio de la habilidad y el manejo de algunas técnicas parecen tener más peso que las posibilidades más bien remotas de generar un soporte significativamente distinto de los realizados hasta el momento.

De la misma manera, entre la primera edición de *Elephant Talk* en abril de 2016, y un ejemplar de marzo de 2017, es posible encontrar formatos ampliamente distintos. El primero se trata de una encuadernación en cartón gris con las costuras a la vista, sin ninguna referencia al autor o al nombre del libro en la tapa o en la contratapa. El ejemplar número treinta y dos (Imagen 11 y 12), por el contrario, es de un cartón negro pero de un grosor significativamente menor, esta vez recubierto con una contratapa de papel de un gris claro, con la inscripción del nombre del autor y el título del libro. Evidentemente, el formato de los libros está sujeto a alteraciones y transformaciones en cada edición. Sin embargo, tales cambios no son percibidos por Oliveira como significativos –no enfatiza las especificidades entre encuadernaciones– quizás porque la función misma de la estética artesanal de Editorial Funesiana reside no en un producto prediseñado, sino antes bien en el proceso que permite la elaboración del mismo, conforme algunos lineamientos generales. Es este proceso el que le permite declarar que “todos los libros de Editorial Funesiana son únicos, porque ninguno es igual al otro...” (En entrevista personal, 3/03/2016)



Imágenes 11 y 12. *Elephant talk*, de Pablo Ferraioli, editado por Editorial Funesiana.

Estas reflexiones, celebratorias pero también nostálgicas respecto de las figuras de lo “original”, nos conducen al núcleo del pensamiento benjaminiano, ya que Benjamin (1973) señaló, en un texto fundante, que la época de la reproductibilidad técnica quebraba para siempre el componente aurático de las obras de arte. La marca de lo industrial implica una conmoción de lo entendido como arte donde este se despoja del lugar cultural que posibilitaba tanto su emergencia como su reconocimiento como obra de arte (Benjamin, 1973). El concepto de aura en Benjamin apunta a nombrar esa experiencia originaria del arte, que se manifiesta en la experiencia cercana de una lejanía, como expresa este autor. Groys (2009) analiza las elaboraciones de Benjamin, aseverando que el aura emerge como cualidad diferenciada, cuando la era industrial acarrea su decaimiento. Señala que la obra original tiene la posibilidad de remitirse a su contexto de producción, a fijarse en un espacio y tiempo determinados. Así, la ponderación del trabajo artesanal y la desconfianza respecto de la máquina, parecen ser la directriz a partir de la cual proyectos editoriales como Funesiana intentan que el proceso de edición pueda ser capturado y continuado en las marcas y huellas que se imprimen en cada libro, de los cuales se destaca su unicidad y singularidad. En este enlace de ideas, no resulta extraño que en el discurso Oliveira, los “errores” y “marcas” que se encuentran en la factura de cada libro son siempre descriptos en función de un proceso de armado artesanal que es el que les da sentido. Si bien para Walter Benjamin la confluencia de la estética con la técnica industrial se enlazaba con un ideal emancipatorio (en tanto

desde su punto de vista los medios industriales estaban involucrados con el proletariado y la emergente cultura de masas), la primera parte de su argumentación encontraba en la obra de arte *tradicional* un momento de captura del presente, fuertemente ritual, un instante irrepetible²⁸. La edición artesanal, y de modo particular Funesiana y su especial hincapié en las “marcas” del proceso editorial, parecen afirmar una posición que vuelve sobre el aura de los objetos. Esta vez, como señal de flujos literarios y simbólicos alternativos, que por otra parte son imperceptibles en los formatos pulcros y mecanizados de la edición industrial. En Barba de Abejas y Eloísa Cartonera puede señalarse que la materialidad opera en un orden similar, con la salvedad de que mientras que la primera remite a la interioridad del taller y de los textos –como hemos señalado antes- en Eloísa Cartonera el instante que capturan los libros enfatiza el momentos de la recolección urbana, previo al trabajo de encuadernación.

Lo dicho anteriormente se conecta, asimismo, con el valor testimonial que adquieren los materiales implicados en el proceso de encuadernación de los libros de Funesiana. Un ejemplo de ello es el libro de Lucas Villamil, *Lejos de Casa*, presentado el veintiséis de abril de 2017. Allí, en un escenario montado en las instalaciones de un bar porteño, Oliveira detalló que el mismo Villamil había pintado mediante la técnica del *dripping* un lienzo, que luego fue separado en pequeños pedazos que sirvieron para encuadernar cada libro. Ese día, se sorteó entre los asistentes un anotador en tapa dura también recubierto con ese lienzo. En este gesto, el material que sirvió para realizar las tapas del libro de la presentación, es traído como una huella de tal proceso. Oliveira señaló en el momento del sorteo que así el anotador podría “recordar a quien lo gane, que se obtuvo en la presentación del libro de Lucas Villamil”. De esta manera, al momento que lo que se sortea es un anotador y no un libro del autor, se constata que al lienzo se le atribuye un valor en sí mismo, que extrapola una marca del proceso de encuadernación a una composición separada y diferente como es el anotador. El detalle no es azaroso, sino que se enmarca en la totalidad del proyecto editorial Funesiana, que en muchos libros de su catálogo adosa en la solapa una sugerente declaración. Así, en el caso de *Memoria Falsa* –editado en marzo de 2016- es posible leer: “*las imperfecciones en la encuadernación, que el lector puede llegar a encontrar, en este ejemplar son propias de los procesos de elaboración artesanal. No hacemos un libro igual a otro: cada uno es un mundo así como entendemos que cada lector lo es*”. Este elogio de la imperfección, impone un tipo de objeto libro en el cual

²⁸ Benjamin referencia al dadaísmo como una de las vanguardias que había burlado el énfasis burgués en la contemplación de la obra de arte, que según el clausuraba todo tipo de praxis social desde el arte. falta cita

las marcas del proceso de edición no son evitadas, sino que incluso se posicionan como elementos de una valoración eminentemente positiva. En función de ellas, quien se acerque al libro podrá identificar la factura artesanal del mismo, así como un tipo de encuadernación que no intenta ocultar el trabajo humano y el tiempo invertidos en cada ejemplar. Como resabios de la creación aurática benjaminiana, cada imperfección inscribe los textos editados en la temporalidad de un encuentro irrepetible entre el libro y el lector.

Síntesis.

En función de la indagación que hemos efectuado sobre la dimensión material en los tres proyectos de edición artesanal, cabe hacer algunas consideraciones adicionales. En el caso de Eloísa Cartonera, la cuestión estética y el uso de los materiales, se traducen como uno de los ámbitos privilegiados a partir de los cuales es posible conectar su repertorio visual con una territorialidad periférica, así como a formas de la cultura popular, como la cumbia y la bailanta. Puede señalarse que ello implica un desplazamiento, que controvierte la separación entre alta y baja cultura, al momento en que este proyecto de edición articula la producción cultural con referencias al trabajo colectivo, la cultura colaborativa y un claro anclaje en la periferia urbana. En Eloísa Cartonera tanto los escritores canónicos y de culto, como los autores noveles, son revestidos por los mismos soportes de cartón pintado a mano, construyendo un catálogo en el cual el “valor literario” no deja de lado su inscripción en una estética marginal. Esta circunstancia subraya una operación que intenta clausurar las distinciones entre alta y baja cultura, entre lo culto y lo popular, que es significativamente política al momento en que propone un conflicto en las relaciones entre los cuerpos y las cosas, y en cómo se fijan estas relaciones (Rancière, 2011). En tal sentido, la edición pasa a ser una actividad que puede ser elaborada incluso desde un lugar periférico, y donde los textos de los autores pueden ser insertados en materialidades precarias y perecederas. El “dispositivo libro” que despliega Eloísa Cartonera, así, produce un conflicto en relación a lo dominante en el espacio editorial, situando la emergencia de una “estética cartonera” que asimismo da pie para pensar la producción cultural desde un lugar de subalternidad.

Con relación a Barba de Abejas, desde la publicación del primer libro en el 2011, hasta el año 2018, es posible detectar la publicación de casi treinta títulos distintos, que significan unos ochocientos ejemplares. No está de más señalar que la editorial ha pasado a ser la actividad central de Eric Schierloh, quien ha resignado otras ocupaciones para dedicarse de lleno al trabajo editorial. Desde un principio esto se tradujo en la necesidad de diagramar cuidadosamente los distintos aspectos del

proyecto editorial, y fue así que la cuestión de la estética y la materialidad conllevó un año previo de búsqueda e investigación. Hemos destacado con relación a este proyecto, la intención del editor de formular un dispositivo que dialogue con la naturaleza de los textos publicados. En tal sentido, la literatura de autores clásicos en lengua anglosajona, encuentra eco en una estética profusa en ilustraciones y detalles, que evocan acabados estéticos de otras épocas (tal como señalamos el antecedente de William Morris). Barba de Abejas parece alejarse de toda economía de recursos, y así como su nicho –según Schierloh- es la traducción, parece también serlo la apelación a un trabajo artesanal refinado.

En contraste con el discurso de otras editoriales artesanales, las palabras de Schierloh respecto de “complejizar la escritura” alejan a Barba de Abejas de ideales de practicidad. Tanto la estética de cada título como el discurso de este editor expresan una distancia voluntaria respecto de las estéticas precarias o del espíritu del “hacelo por vos mismo” pregonado por otras editoriales artesanales. El producto final construido por Schierloh constituye una factura casi sin igual en el medio editorial, que repone parte del trabajo artesanal y hogareño de su editor/ traductor, en marcas que se dejan ver en cada ejemplar. No se trata aquí, como en Funesiana, de las huellas que deja el proceso de encuadernación, sino de marcas deliberadamente colocadas por el editor para señalar de qué manera todas las dimensiones del libro en cuestión fueron concebidas detenidamente.

El caso de Funesiana es distinto porque, si bien como Barba de Abejas se despegaba de la materialidad marginal de Eloísa Cartonera, puede señalarse que fue el curso del proyecto editorial el que determinó decisiones y soluciones al interior del diseño de cada libro. Oliveira prioriza la encuadernación en cartón, pero otros elementos como la tapa dura o blanda, o el grado de participación que se le da a los autores, es variable. Si la materialidad en Eloísa Cartonera es la expresión de una estética marginal, y en Barba de Abejas se traduce como el armado de un objeto complejo y estéticamente preciosista, en Funesiana parece adquirir centralidad la posibilidad de que cada libro pueda dar cuenta de las contingencias de cada proceso de encuadernación en particular. De esta forma, las manchas de tinta u otras “imperfecciones” que se despliegan en el armado de los libros, son valoradas como las marcas que transparentan el circuito que transitan los libros antes de llegar al lector. Esto permite señalar aquello que Sennet denomina el “patrón de lo posible”:

“La alternativa es trabajar de acuerdo con el patrón de lo posible, de lo simplemente bien hecho. Pero esto también puede ser una fórmula de frustración. Es raro que el deseo de hacer un buen trabajo se satisfaga con salir del paso (...) Una vez más, el objetivo es terminar

el trabajo para que la pieza pueda ser utilizada. Para el defensor de la calidad absoluta que hay en todo artesano, cada imperfección es un fracaso; para el profesional, la obsesión por la perfección es el camino seguro al fracaso.” (Sennett, 2009: 34).

El resultado “bien hecho” de Funesiana pareciera traducirse en la concreción misma de la encuadernación artesanal. Es por eso que las marcas de tinta o “imperfecciones” son asumidas por Oliveira como huellas del proceso creativo, que deben ser ponderadas en virtud de que dan cuenta de los intercambios materiales y simbólicos detrás de cada ejemplar. En este sentido consideramos entonces que la dimensión material de este proyecto editorial también se constituye como una propuesta disruptiva, en términos de que cada título es exhibido como un eslabón más de un proceso que comprende varias etapas, y que culmina en un producto distintivo. Es coherente con esto el hecho de que Funesiana numere los ejemplares, colocando pequeñas notas en el interior de cada ejemplar, destacando las contingencias del proceso artesanal.

Como hemos destacado en la Introducción, en el campo editorial resulta dominante el diseño, maquetación e impresión de tipo industrial. En relación con ello, la búsqueda de otras materialidades por parte de los proyectos editoriales que hemos analizado, implican una disidencia respecto de los modelos hegemónicos de edición. Tal disidencia, como fue posible observarlo, se articula de manera diferente en cada proyecto editorial, ya que cada uno es tributario de una concepción específica en torno al trabajo artesanal. En tal sentido, si Schierloh formula a su trabajo de editor como una “celebración del libro como objeto”, ponderando un tipo particular de encuadernación artesanal, no es menos cierto que en Eloísa Cartonera y en Editorial Funesiana se susciten otras “celebraciones del libro como objeto”. En Eloísa Cartonera se construye un dispositivo imbricado tanto con el trabajo con cartoneros como con elementos cultos y marginales. En Funesiana se prioriza la capacidad de transparentar el proceso de elaboración a mano, poniendo de manifiesto el carácter único de cada ejemplar, en un gesto en el cual hasta las imperfecciones cobran un valor distintivo. Así, en todos los casos, puede señalarse una búsqueda de otras materialidades, que evade a las modalidades ordinarias de edición, postulando otras formas posibles. En términos de Rancière (2013), esto se traduce como un “efecto de desconexión”, producido por una ruptura estética que se articula en formas de visibilidad disensuales, una percepción nueva respecto de lo posible en un tiempo y espacio determinados.

Todo lo dicho permite señalar la dimensión política que emerge en las propuestas estéticas y materiales de los tres proyectos de edición analizados. Ellas

desafían parte de los consensos y normas no escritas del campo editorial, articulándose como aquellas prácticas del arte crítico que, según Rancière, “contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico” (Rancière, 2013: 77). En efecto, los varios años de existencia con los que cuenta cada editorial, dan cuenta de cómo este nuevo “sentido común polémico”, luego de su emergencia, consigue instalarse como una forma de ser y existir en el campo editorial, al margen de los modelos dominantes de edición.

CAPÍTULO 2.

Espacios de circulación.

Los ámbitos en los que confluyen los proyectos editoriales analizados involucran mucho más que meras instancias de venta de libros. El trabajo de campo de esta investigación permitió conocer dichos espacios, e incluso identificar que para los múltiples actores envueltos en la edición artesanal (lectores, editores y autores) los encuentros en ferias de editores, cafés y centros culturales, entre otros, implicaban un conjunto de intercambios que sólo podían suscitarse en el marco de los mismos. De tal forma, el análisis de circuitos alternativos a al formato tradicional de venta en librerías, así como la indagación en torno al tipo de intercambios propiciados en tales instancias, resulta parte fundamental para estudiar la manera en que Barba de Abejas, Funesiana y Eloísa Cartonera se constituyen como disidentes respecto de las modalidades de edición dominantes.

Con relación a lo expuesto, en torno a la post crisis del 2001, fueron varias las prácticas culturales que avanzaron sobre espacios no tradicionales -fábricas, plazas públicas, casas culturales, espacios de partidos políticos-, lo cual evidenciaba el fin de intervención sobre lo social que las mismas perseguían (Giunta, 2009; Uhart y Molinari, 2009). Con el correr de los años y la estabilización de la situación social, tales movimientos se replegaron y consolidaron estratégicamente en determinadas casas culturales, festivales y ferias, en las cuales se propició el mantenimiento de aquellas lógicas colectivas y colaborativas que años antes habían adquirido notoria expansión. En el caso de las iniciativas de edición artesanal, el haber transitado este contexto de prácticas culturales que comenzaron a compartir espacios colectivos y heterogéneos, constituye una circunstancia relevante. Asimismo, también es necesario dar cuenta del contexto específico del campo editorial. Tal como lo hemos descripto anteriormente, el proceso neoliberal propició en dicho campo la entrada y expansión de grupos económicos concentrados y capitales multinacionales, delimitando una nueva cartografía de condiciones de producción y circulación literaria. Muchos de los espacios tradicionales de circulación literaria y que marcaban el pulso de la vida literaria local se vieron arrasados, así, por la influencia de estos nuevos actores que desde mediados de los noventa hegemonizaron el campo editorial.

En el ámbito específico de los espacios de circulación, Ruiz describe de qué manera “las corporaciones multinacionales también se expandieron verticalmente, incorporando los circuitos de distribución a los de producción” (Ruiz, 2005: 30). El contexto de paridad cambiaria que había propiciado el desembarco de los capitales foráneos, tanto desestimaba las exportaciones como dejaba fuera de competencia a

editores pequeños y medianos, incapaces de hacer frente a los costos de producción, propaganda y distribución. Desde 1998 había comenzado a detectarse una baja progresiva en las ventas, y en torno al fin de la convertibilidad tal cuadro no hizo más que recrudecer, cuando la escalada del dólar se trasladó inmediatamente al costo de materias primas como el papel, aumentando en un 40% el precio global de los libros (CEP, 2005). Muchos editores coincidían por entonces en evaluaciones singularmente negativas, cuando ubicaban el aumento general de los costos en “un 27 por ciento, sin incluir el costo financiero que implica comprar insumos al contado y de la reducción de los demás plazos del resto de los proveedores” (Raúl Illescas, de Paidós). Ricardo Sabanes, editor de Planeta, calculaba un aumento de “un 38 por ciento en su promedio ponderado entre costos editoriales, papel, impresión y encuadernación. Actualmente, la mayor incidencia es la del costo del papel, que aumentó un 81 por ciento. Cabe hacer notar que durante el 2001, el costo del papel se había reducido en un 13 por ciento, sin inflación” (Isolas, 2002). Estas circunstancias se tradujeron, como era de esperar, en el cierre de librerías. Entre los años 2000 y 2001 fueron unas 250 las que cerraron sus puertas en la ciudad de Buenos Aires, y según los pronósticos de la CAPLA, hacia febrero de 2002 otras 700 se encontraban en una situación terminal (Heguy y Sánchez, 2002). La realidad era aún más crítica en las provincias del interior, donde en ese año en La Rioja no quedaba más que una librería abierta, y en Catamarca, tan sólo tres.

Estos números de la nueva cartografía del espacio editorial, signada por el ahogo financiero de algunos de sus actores, debe contrastarse con el buen pasar de otros grupos editoriales que se mostraban interesados en absorber los espacios que dejaban vacantes aquellos que sucumbían ante la crisis. Este proceso de “financierización de la edición” (Colleu, 2006) no era más que la réplica en el caso argentino de un fenómeno de alcance global (Alatraste, 1999), que propiciaba la sinergia entre los sellos editoriales y la colonización de los espacios de circulación de sus productos. En tal sentido, la paradigmática cadena de librerías Fausto –afirmada en Buenos Aires durante la década del sesenta con el *boom* latinoamericano- fue comprada por Santillana a principios del 2000, lo que implicaba para esta última un mayor poder para poner sus libros en exhibición y para negociar condiciones más beneficiosas con otros proveedores. Como se puede apreciar, el avance de las grandes editoriales se evidenciaba en múltiples frentes que capturaban toda vía de difusión y venta existente. El editor de Ediciones De La Flor, Daniel Divinsky, afirmaba por entonces en una entrevista que a las editoriales independientes les era imposible competir con el aparato de promoción de “cualquier cosa” propio de los grupos editoriales, que ya se habían convertido entonces en “máquinas de vender” (Ruiz,

2005: 31). Este constante fluir de grandes tiradas de nuevos títulos, importaba la queja de escritores y editores preocupados por la cantidad de libros que incluso de una semana a la otra pasaban de los anaqueles y mesas de exhibición a agolparse en los depósitos de las librerías²⁹.

Las tensiones en el espacio editorial no se producían, sin embargo, sin suscitar inconformismos. Desde el año 1998 se celebraban, en las inmediaciones de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires³⁰ (F.I.L.B.A.), encuentros entre escritores y editores que reclamaban que la entrada a la Feria fuese gratuita y que se garantizara la presencia de *stands* para los pequeños sellos y revistas. Uno de los organizadores de estos encuentros, el escritor Esteban Charpentier, señalaba que “promocionada [la Feria del Libro] como un encuentro entre el autor y el lector, con una entrada a 5 pesos, eso no era posible, al menos para mucha gente” (Friera, 2001). Así, durante el año 2001 se consiguió tanto la apertura de un espacio para los “Independientes” como la gratuidad de la entrada, con excepción de fines de semana y feriados. No obstante, ya en el 2002 esta modalidad de ingreso menos restrictiva se revirtió, con el fundamento de que la depresión económica ameritaba la necesidad de generar una ganancia. Sin embargo, lejos de ser presentado como un retroceso, el presidente de la Fundación del Libro, Hugo Levín, declaraba que la realización de la feria durante tal año constituía igualmente un acto de resistencia (Abdala, 2002). De este modo, la lógica empresarial de la F.I.L.B.A. consolidaba su imagen como mega evento de las grandes editoriales, tributaria de *sponsors* de empresas privadas y multinacionales, al mismo tiempo que polarizaba con una esfera de editores, autores y lectores que rechazaban los criterios excesivamente comerciales de esta feria.

²⁹ De acuerdo a datos de la Cámara Argentina del Libro, en el año 2000 se habían editado 13.172 nuevos títulos, mientras que en el 2005 otros 19.636 y en 2017 unos 27.661 –debe recordarse que se contabilizan aquellos libros dotados de ISBN-. Tal sumatoria hace un resultado total de más de dos mil nuevos títulos cada mes, lo que implica un desplazamiento constante de libros ofrecidos al público. Así, “(...) la notable expansión de los ejemplares y los títulos editados lleva a diversos actores del sector librero a alertar sobre la ‘sobre-oferta’ existente, ya que un número cada vez mayor de títulos compiten por espacios reducidos en las librerías. Esta nueva dinámica genera una elevada rotación y provoca que si un título no alcanza las ventas esperadas en un reducido lapso vuelva rápidamente al depósito de las editoriales.” (Informe 2013 del Mercado editorial de Argentina y Ciudad de Buenos Aires).

³⁰ La Feria Internacional del Libro de Buenos Aires es una feria de libros que se realiza en forma anual e ininterrumpida desde el año 1975, recibiendo en promedio un millón de visitantes en cada edición. Durante el desarrollo de la misma en el predio de La Rural (barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires) múltiples *stands* de editoriales exhiben sus catálogos y promueven encuentros con los autores publicados. Para ingresar a la Feria hay que pagar un ingreso, de la misma manera que es necesario que cada editorial pague una suma para alquilar un *stand*. De esta manera, es posible encontrar sellos editoriales con gran peso en el campo editorial, además de otros pertenecientes a organismos estatales y provinciales, como universidades, entre otras instituciones.

Algo de lo que fue la incipiente oposición a la F.I.L.B.A. se re articuló en el 2006, cuando surgió la Feria Libro Independiente y Autogestivo (F.L.I.A.). La F.L.I.A. es una feria que se caracterizó por agrupar distintas iniciativas de edición artesanal, eminentemente colectivas y autogestionadas, y que con el correr de los años se celebró en distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires y también por fuera de ella. En contraposición a la F.I.L.B.A., la F.L.I.A. estableció la gratuidad de acceso y la libertad de puesto, así como la confluencia de propuestas editoriales con otras de naturaleza más híbrida, afines a intervenciones desde diversos lenguajes de las artes plásticas. La primera edición de la F.L.I.A. se celebró en mayo de 2006, en la Mutual Sentimiento del centro cultural Sexto Cultural. Sus organizadores convocaron al poeta y editor José Luis Mangieri para que diera una charla sobre la edición independiente en los años 60' y 70', lo que importaba la conexión con una tradición específica, que se remontaba a un contexto que podría señalarse como anacrónico. De tal manera, la F.L.I.A. se desarrolló "(auto) construyéndose por afuera de las industrias culturales y los esponsoros, como un acontecimiento que se territorializaba y desterritorializaba cada vez, creando así un hiato para escritores, editoriales y proyectos sociales donde se permitía exhibir y distribuir libros" (Winik, 2010). Es posible pensar que allí se anudaba algo del orden de lo teorizado por Reinaldo Laddaga, quien alude a prácticas culturales que experimentan y dialogan con lo social, y en las que se procura reducir la separación entre creación y recepción, explorando formas de vida en común a partir de la generación de pequeñas o vastas ecologías culturales (Laddaga, 2006). Vinculado a lo que hemos apuntado más arriba, pasada la efervescencia de los primeros años de la poscrisis y cuando muchos de los movimientos artístico militantes comenzaban a re- territorializarse en espacios y lugares específicos (Longoni, 2008; Valente, 2014), la F.L.I.A. representaba uno de los enclaves fundamentales en la visibilización de formas de edición artesanales y alternativas, que proponían otros usos y accesos en lo relativo a la distribución de los textos. Así, la F.L.I.A. consolidaba un circuito de producción, venta y encuentro entre actores múltiples actores de la "cultura independiente" que, lejos de disputar un lugar dentro de la Feria del Libro, se abocaban a la construcción uno propio.

Como se puede apreciar hasta aquí, una parte del espectro de editoriales de pequeña y mediana escala encontró progresivamente un espacio alternativo de encuentro, circulación y venta. Sin embargo, debe apuntarse que estos también se diversificaron: si la F.L.I.A. se presentaba como un evento heterogéneo, abierto "a todo el mundo", en torno a propuestas editoriales pero receptivo de distintas manifestaciones culturales, otros espacios como la Feria de Editores se centraban específicamente en la cuestión editorial, alejándose de propuestas más híbridas, y

afirmando ideas de “curaduría” para seleccionar a las editoriales participantes. La Feria de Editores tuvo su primera edición en el año 2013, y se caracteriza por reunir un amplio número de editoriales –en la última edición de junio de 2017, más de 140 de Argentina y otros países sudamericanos-. En ella se pueden encontrar propuestas muy diversas, aunque decididamente el formato “libro” nunca es abandonado del todo como sí sucede en algunos dispositivos –mayormente efímeros- que cruzan el fanzine, la escritura y la edición, presentes en la F.L.I.A. Varios de los editores de la Feria de Editores asumen tal diferencia, aseverando que se trata de promover proyectos editoriales “más consolidados”, y por qué no, más especializados. Este dato se confirma en el hecho de que la última edición de la Feria de Editores en 2017 contó con un cronograma que estipulaba debates entre distintos referentes de la cultura (ilustradores, editores, profesores universitarios), así como una disposición espacial preparada para la gran cantidad de asistentes que se sucedieron durante los tres días de feria. De esta manera, Ricardo Romero –editor de Aquilina y uno de los participantes de la Feria de Editores- aseveraba respecto de esta Feria que “el boom es algo que explota y después se desinfla. Acá hay una cultura que ahora se profesionalizó” (Sáliche, 2017), lo que desmarca a la feria del clima cultural pos 2001 y la afirma en un esquema de editoriales más consolidadas.

La Feria de Editores es celebrada entre sus organizadores y asistentes como un evento de encuentro e intercambio, pero reiteradamente estos evaden identificarse como en un lugar de oposición respecto de la F.I.L.B.A. Asimismo, muchas de las editoriales que participan de la Feria de Editores participan también de la feria que se realiza año a año en el predio de La Rural. Sin embargo, el crecimiento de la Feria de Editores la ha posicionado como un evento editorial hasta con relevancia y proyección regional, con lo cual involucra una capacidad de articulación que parece abandonar el mero lugar de formación “alternativa” (palabra que, vale la pena decirlo, no forma parte del discurso de los editores participantes en ella). Por el otro lado, mientras que la F.L.I.A. se emplaza en un discurso claramente disidente respecto de la F.I.L.B.A., al mismo tiempo no parece buscar ser contra hegemónica. Estas constataciones merecen analizarse a la luz de lo apuntado por Williams, quien señala que la trama dinámica de lo dominante genera el surgimiento de iniciativas que, o bien se producen dentro del orden hegemónico, o bien “resultan irreductibles a los términos de la hegemonía originaria o adaptativa, y que en ese sentido son independientes” (2009: 151). En tales términos, si bien tanto la F.L.I.A. como la Feria de Editores proponen una organización alternativa a la de la F.I.L.B.A, su carácter de opositores no está exento de tensiones. Más allá de las oscilaciones, las invitaciones que la F.I.L.B.A. ha hecho a algunas editoriales pequeñas y medianas en los últimos años podrían verse,

no obstante, como las estrategias mediante las cuales el orden hegemónico está en “un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación” (Williams, 2009: 150)

La F.L.I.A y la Feria de Editores, así como otros eventos en los que se organizan encuentros entre pequeñas y medianas editoriales, consolidan un tipo de instancia que por el espacio de uno a tres días captura la presencia de editores, autores y lectores. Las interacciones que en estos espacios se suscitan dan lugar a eventos musicales o artísticos, al tiempo que se exponen como pocas veces los catálogos completos de las editoriales intervinientes. Funcionan, en definitiva, como “principios organizadores de comunidades de lectura no cerradas, entreveradas y articuladas en el espacio virtual” (Vanoli, 2015: 16), ya que en relación a esto último debe decirse que gran parte de las actividades mencionadas se promueven en el ámbito de las redes sociales. Tal elemento, como el hecho de que Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana y Barba de Abejas posean una página web y/o un perfil personal en Facebook, confirma aquello señalado por García Canclini en su libro *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (2012) cuando respecto de los proyectos de edición en pequeña escala (sobre todo refiere casos mexicanos) señala que la fluida utilización que estos hacen de las redes sociales es sintomática de formas de intervención cultural “estratégicas”. En tal sentido, afirma que las proyectos de edición artesanal comparten el estilo “que prevalece en la web: los internautas, sobre todo los jóvenes, no la usan [a la web] principalmente para hacer negocios sino para hablar, escuchar y ser escuchados” (2012: 17). Esta descripción del antropólogo echa luz sobre el modo en que los sellos que son objeto de nuestro análisis comparten su cotidianeidad aún en la virtualidad, estableciendo una relación muy próxima con autores, lectores y organizadores de espacios culturales, entre otros.

Finalmente, como parte de la dimensión de la circulación, se toma como variable el análisis de las distintas licencias de derechos intelectuales que Funesiana, Barba de Abejas y Eloísa Cartonera adoptan. En relación con un sistema de *Copyright* que se inscribe como el modelo normativo dominante en las editoriales, los proyectos de edición artesanal se sirven de otras licencias para la estructuración y difusión de sus catálogos, promoviendo formas de circulación menos restrictivas que las imperantes en el mercado.

Editorial Funesiana.

Para Lucas Oliveira, la necesidad de un esquema de circulación alternativo parte de la constatación de que las librerías distan de ser los idealizados territorios de encuentro entre libros y lectores, y que, por el contrario, se caracterizarían por ser

espacios colonizados por la lógica comercial de las editoriales hegemónicas (En entrevista personal, 28/03/2016). El motivo de tales adjetivaciones parte de su crítica al generalizado sistema de venta en consignación³¹, entendiendo que este desemboca en que las editoriales abandonan sus libros en los depósitos de las librerías, esperando que los libreros se encarguen de venderlos. Asimismo, esta práctica dominante en el mercado editorial es inimaginable en tiradas reducidas, ya que el editor debería dejar todos los volúmenes en una sola librería. De esta manera, Oliveira destaca que el mencionado esquema está lejos de adecuarse a una editorial como la que él gestiona, que, por otra parte, precisaría en tal caso de un insumo propagandístico desmesurado para conseguir vender eficazmente los autores noveles que publica. Oliveira describe que la venta en consignación también determina un perjuicio para los derechos de cobro de los autores respecto de sus obras, ya que los mismos están sujetos a las comisiones sobre las ventas efectivizadas (que pueden llegar hasta el 50% del valor del libro) y que, asimismo, pueden tomar tiempos aletargados para ser efectivizados. Por todo esto, la librería es, según Oliveira, un territorio que sólo propone condiciones desventajosas para los autores y las editoriales de pequeña escala. Así, destaca desde su página *web* en *Facebook* que:

Sí vendemos. En muy pocas. Poquísimas. Pero también es cierto que trabajamos con el slogan de "no se vende en librerías" como una estrategia de comunicación muy agresiva.
Funesiana no se vende en librerías salvo que el librero esté dispuesto a pagar el 20% de comisión y en firme. Esto por qué; el 95% de las editoriales deja los libros en los depósitos de los libreros para que él se encargue de venderlos. Esto, con primeros autores, primeros libros, casi nunca sucede porque los libreros no trabajan para gente que no conocen (hay muy pocos libreros que lo hacen; esto está comprobadísimo) (Página de Facebook de Funesiana, 19/5/2016)

De este modo, Editorial Funesiana despliega un esquema alternativo de circulación y venta para los libros de su catálogo. Este esquema privilegia espacios como las diversas ferias de editores y encuentros con lectores en ámbitos mayormente no institucionales (como cafés, espacios culturales, entre otros). A partir de la observación participante realizada en cada una de estas instancias, fue posible verificar que incluso se repiten una serie de prácticas y rituales, como lecturas, sorteos y pequeñas charlas con los autores del catálogo, sobre los que se profundizará a continuación.

³¹ El sistema de "venta en consignación" es una práctica mayoritaria entre las editoriales, que consiste en la entrega de un número determinado de libros a una librería en cuestión, cuyo titular debe pagar una suma por anticipado o dar un depósito en garantía. La librería tiene un margen de rentabilidad que va del 10% al 40% del precio del libro, sin perjuicio de que el precio de cada uno de estos debe ser único, como lo prescribe la Ley de Defensa de la Actividad Librera n° 25.542.

Al margen de la participación en ferias y eventos, los momentos en los cuales Funesiana organiza alguna actividad son, mayormente, en oportunidad de lanzar un nuevo título. La presentación de cada título es un acontecimiento que tanto el editor como el autor en cuestión planifican conjuntamente. Ciertamente, si Oliveira destaca su afán de publicar libros “de los cuales el autor no se arrepienta a los seis meses”, implicándose en plazos extendidos de encuadernación, corrección y charlas con el autor, la instancia de la presentación funciona como un dispositivo que concretiza la trama de intercambios por detrás de cada publicación. En tales oportunidades no sólo se exhiben los libros mientras el autor habla cómodamente con su editor en un ambiente distendido, sino que también se convoca a terceras personas a que realicen lecturas o toquen algún instrumento, siempre reforzando el ambiente intimista que se procura en cada presentación.

Lejos de que la presentación y la venta de los ejemplares, pueda ser entendida entonces como un momento de “distribución” de los libros, es posible detectar que la dimensión del intercambio social también es prevalente. En las presentaciones a las que asistimos, si bien se invita a adquirir el libro, son frecuentes los apelativos de Oliveira a “acompañar”, “banca”, “seguir” y “compartir” los eventos de Editorial Funesiana. Esta dimensión de compartir un espacio común, habilita conversaciones e intercambios detrás de cada publicación de Funesiana. Así, es factible comprobar cómo preliminarmente se establece una continuidad de la dimensión íntima del trabajo artesanal, donde los contactos y acercamientos entre textos, autores y lectores son puestos a la luz de todos los asistentes al evento.

Algo del orden de estos “encuentros” asentados sobre comunidades esporádicas, parece ratificarse también en los encuentros de lectura, en los cuales se convoca a los autores del catálogo de la editorial. Los mismos no son en un punto fijo, aunque se destacan algunos lugares como el bar Los Galgos. Allí, en el segundo piso, Lucas Oliveira ha organizado repetidas reuniones, en las que fue posible escuchar a escritores como Tatiana Depetris o Federico Levín, recitar sus textos. A continuación, se suele efectuar un sorteo cuyo premio consta de un anotador hecho artesanalmente por Lucas Oliveira. Ciertamente, hasta esta mínima transacción parece formular un espacio donde no cabe otra lógica que la de la circulación literaria. Es sintomático de ello que en ocasión de celebrarse un encuentro de lecturas durante una noche de mayo de 2016, Oliveira propuso una suerte de sorteo en el cual todos los asistentes debían escribir una palabra o una oración en un papel que sería guardado en una caja en la cual se reunirían todos los mensajes anónimos de los asistentes. Al ser leídos al final por Oliveira, se pudo constatar que el único mensaje que no obtuvo reacción alguna por parte del propio editor ni de los asistentes, fue uno que referenciaba

irónicamente al escándalo de los Panamá Papers, que por entonces recorría los medios de comunicación. El mensaje en cuestión, lejos de provocar algún tipo de manifestación, dio lugar a un silencio que dejó en evidencia la falta de pertinencia de este tipo de mensajes en ese espacio en particular. Sin embargo, otros mensajes más banales y saludos en general, sí fueron acompañados por comentarios de Oliveira y el público. De tal forma, era sólo una forma de la autonomía de lo literario lo que parecía sostener ese espacio colectivo, quedando desarticulados otros mensajes y comentarios que se inscribían en un registro más amplio.

En virtud de estos intercambios, no parece errado enfatizar el hecho de que algunos de los autores publicados por este sello editorial poseen una trayectoria como escritores en espacios virtuales, fundamentalmente *blogs*. El estallido de los blogs a inicios de la década pasada fue un lugar también para la producción literaria y el intercambio entre autores y lectores conectados en red. De esa manera, algo de ese intercambio imposible de mensurar en términos económicos, permitía también formas de escrituras parciales, lejos de la modalidad del “Libro”, y con fuerte anclaje en lo cotidiano:

La escritura en el blog formaba parte de la naturalidad de escribir porque ella tiene el impulso de hacer. Arranqué con el blog en 2002, 2003 y nunca escribí, o sea...la idea del formato libro siempre estuvo presente, pero nunca escribir en el blog pensando que el material del blog fuese a transformarse en libro (Entrevista personal con Pablo Ferraioli, 24/03/2017).

Yo nunca tuve blog mío, solo el blog de la editorial, y luego el año anterior en abril un Tumblr que es un work in progress, donde todo lo que publico de periodismo lo subo ahí. La parte de blog literario, donde uno va subiendo cosas, nunca lo tuve. Sí soy lector y pertenezco a esa generación que encontró un lugar en los blogs en 2005, 2006. (Entrevista personal con Walter Lezcano, 19/05/2017)

Estas escrituras se ratifican en la presencia de Funesiana en las redes sociales, entre las cuales sobresale su blog personal y sobre todo su página de Facebook. Mientras que al blog accede sólo el lector que esté interesado, la página de Facebook posibilita compartir eventos y encuentros entre múltiples contactos. Asimismo, desde su página de Facebook Oliveira comparte comentarios que retratan el día a día de la editorial, los anticipos de lanzamientos, los pareceres respecto de acontecimientos puntuales, las contingencias de la vida en el taller. Tanto en el muro de Facebook de Funesiana como en las escrituras de en los blogs, predomina la primera persona del singular, al tiempo que son abundantes las referencias a estados de ánimo, hechos anecdóticos, apelaciones directas al lector. El espacio de circulación de la editorial se integra, como en el inicio de las trayectorias de los autores

de su catálogo, en redes virtuales que permiten la proximidad y el diálogo entre quienes se hallan del otro lado de una pantalla. Así, es válido retomar la caracterización que García Canclini hace al respecto de estos dispositivos, en los cuales “las experiencias digitales, al mismo tiempo que exhiben los avances recientes de la tecnología, se parecen a esas formas antiguas de la vida cultural y social que son el intercambio inmediato, la copresencia y la fiesta” (2012: 17).

De tal manera, varios autores ciertamente puntualizan que uno de los factores preponderantes al escoger esta editorial, fue la posibilidad de propiciar encuentros con lectores, lecturas y música en vivo, a sabiendas de que esta elección implica resignar a las grandes librerías como espacios de venta de sus libros. Así, uno de los autores reproduce el diagnóstico de Oliveira, cuestionando el lugar de la librería como espacio de consagración:

La librería es un espacio de consagración, si bien relativo, ya que si vos tenés cinco mil o diez mil pesos y los ponés, ese proceso se repite con la librería. A la librería se le hace una propuesta económica que le cierre, pone tus libro arriba de la mesa un mes, hasta que se vea que no se vende, vas a saldo y luego devuelve. Uno en ese sentido debe ser franco consigo mismo de que por más que tu libro esté en la vidriera de *Yenny*, probablemente no se convierta en un *best seller* y termine en una mesa de saldos. Entonces por qué pasar por ese proceso que además de no aportarte nada como autor, incluso puede tener un efecto negativo en tu prestigio y reputación. (Entrevista personal con un autor, 13/04/2017)

La dimensión de los espacios por los que circula la editorial, como puede verse, constituye un valor en sí mismo. Fue incluso desde el surgimiento de Funesiana que esta llamó la atención en el escenario cultural porteño por promover presentaciones de libros que se combinaban con bandas de música en vivo. Se trataba, verdaderamente, de un proyecto editorial donde la consolidación de un catálogo y una estética particular se afirmaba con un uso del espacio tendiente a conectar lo literario con intercambios subjetivos entre autores, lectores y público asistente. Resulta interesante pensar que Funesiana, tal como se puede extraer de lo aquí descrito, posee un discurso y un conjunto de tácticas por medio de los cuales ella pretende emplazarse en un lugar alternativo al circuito de las grandes editoriales y las cadenas de librerías. En tal sentido, este conglomerado es percibido como lo dominante, en función del cual Lucas Oliveira ubica a su proyecto editorial en términos de una oposición. Pero, efectivamente, esta editorial se encuentra en el campo editorial, y siendo así constituiría un error pensar que tanto el modo de producción artesanal como los mecanismos alternativos de distribución propios de este proyecto la ubicarían por fuera de este. Muy por el contrario, se entiende que Funesiana no deja de ser un

proyecto editorial cuya actividad consiste en publicar títulos destinados a ser vendidos, y se aboca a un tipo de mercado específico, donde si bien la transacción es económica (los libros se venden) existen otro tipo de intercambio en torno a bienes no sólo económicos sino simbólicos. Estos bienes simbólicos están articulados en un tipo de consumo de lo literario, cuyo capital se basa justamente en la adscripción a un circuito alternativo.

Lo dicho en el párrafo anterior tiene su continuidad en instancias destinadas a “la conformación de comunidades de lectura que tienen un fuerte núcleo co-presencial e interactivo” (Vanoli, 2015: 182). En ellas se observa el establecimiento de un tipo de lazos que no pueden mensurarse en términos exclusivamente económicos. Como asevera Chartier, un texto sólo adquiere sentido al momento en que se “vuelve un objeto y encuentra lectores” (Chartier, 1999: 59), reflexión que fácilmente puede enmarcar el despliegue de Funesiana como editorial. En tal sentido, no sólo encontramos en torno a este proyecto editorial distintos encuentros entre editor, autores y lectores, sino también los talleres que suele ofrecer Oliveira para enseñar a editar, incentivando el surgimiento de otras editoriales en distintas ciudades. En esos talleres se desarrollan usualmente tres técnicas de encuadernación: cartoné, diente de perro (para hojas sueltas) y japonesa (sin adhesivos), ya que el editor asegura que dominándoles es posible emprender trabajos de reparación, reencuadernación y encuadernación de fascículos además de poder ser capaces de desarrollar proyectos que van desde libros hasta álbumes de fotos y otros.



Lucas Oliveira en su taller de encuadernación en Zona Futuro (Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 28 de abril de 2013). Fuente: Página de *Facebook* de la editorial.

Oliveira ha dado talleres en la ciudad de Buenos Aires en distintos espacios, entre los que se cuenta -en una oportunidad- la F.I.L.B.A. Sin embargo, nos interesa rescatar que también ha impartido talleres de encuadernación en otras provincias como Santa Fe y Santiago del Estero. Este editor parte de la premisa de que su intención como sello editorial no es crecer hasta conquistar cada vez más espacios, sino que “surjan otras Funesianas en otras ciudades y en otras provincias, y que Buenos Aires deje de ser la única opción para el autor que quiere publicar su primer texto” (En entrevista personal, 28/03/2016). Lo que llama la atención de estos eventos es que su realizador destaca la necesidad de que los mismos sean gratuitos, y no exigiendo ninguna contraprestación. En las crónicas que Oliveira escribe respecto de estas experiencias, el balance es sintetizado como positivo si se consiguió alentar el surgimiento de nuevos proyectos editoriales:

En octubre de 2009, invitado por la Dirección de Cultura de Santiago del Estero, estuve enseñando a encuadernar en una biblioteca durante 4 días. Las mejores proyecciones indican que habría, para el año 2011, más de 5 editoriales nuevas. El éxito de la convocatoria fue tan sorprendente que están en condiciones de presentar varios libros para este año (Oliveira, 2012: 4).

En tal sentido, eventualmente se la ha concedido algún pasaje o facilidades para una estadía de pocos días en determinada ciudad, pero nada de ello va de la mano de la posibilidad de hacerse de un lucro personal. Al respecto, sostiene que:

Convengamos que a Santiago del Estero no llego si no me pagan el pasaje y el hotel. De hecho lo pagaron, pero no hubo cachet ni se le cobró al que vino a aprender. La idea no es cobrarle al que viene a aprender, porque si no, no viene, porque no puede. O viene otra gente (...) La idea es esa. Formar, para que los tipos vuelvan a formar y transmitan eso. Entonces, la factura del libro ya no es un impedimento. Hacer el libro es fácil, no te cuesta nada. Ahora tenés que pensar qué vas a escribir, porque hay un “otro” que lo va a leer. El objetivo ya es el otro, podés ser un Editor (sin eufemismos). Que alguno diga que logró hacer una editorial en Casilda, Santa Fe... eso es genial... otro en Mar del Plata, otro en La Plata. (En Echevarría y Szpilbarg, 2010)

Subrayamos en este aspecto el emplazamiento del proyecto editorial como un lugar de encuentro, para el cual Oliveira siempre remarca que “No se requieren conocimientos previos”. La idea de Oliveira es proponer una forma de edición accesible para cualquier autor, multiplicando las voces de nuevos autores sin que esto esté mediado por la posibilidad de pagar una edición, rompiendo así con las normas

del campo editorial. Walter Lezcano, en esa misma dirección, señala que fue a partir de las primeras conversaciones con Oliveira que creó la editorial Mancha de Aceite en el año 2009, en Francisco Solano: “En Francisco Solano no hay *nada*”, afirmando en la misma entrevista personal que “para los pobres, la única posibilidad de colonizar es en el plano de lo simbólico” (Walter Lezcano, en entrevista personal, 18/05/2017). Pero lejos de lo que expresa esta última frase, es notorio que la expansión del espacio literario vertebrada en una consigna de mayor accesibilidad, no es un elemento de peso entre quienes se relacionan con este proyecto editorial. Por el contrario, tanto Oliveira como los autores publicados bregan por articular un encuentro con sujetos que, en efecto, ya están vinculados con la lectura y la publicación literaria, y que incluso suelen ser habitués de espacios culturales independientes. En tal sentido, no sorprende que uno de los autores señale respecto de los beneficios de publicar en Funesiana:

[acceder a] otros canales de distribución y circulación que aumentan las posibilidades de vincularte con *lectores interesados*, con un tipo de lector que está buscando *otro tipo de lectura*, que *efectivamente está buscando literatura* y que busca *otras cosas de otra manera con otro interés y otras cualidades* (Entrevista personal con Pablo Ferraioli, 13/04/2017)

Este énfasis que hace el autor en el “lector interesado” y en la “búsqueda efectiva de literatura”, que se condice con el discurso de otros autores del catálogo de Funesiana, parece afirmar la intención de fortalecer un espacio de edición y publicación literaria autónomo. Los encuentros, ferias y los espacios alternativos parecieran gozar, así, de una mayor amplitud en cuanto a las geografías que pueden abarcar. Sin embargo, también es posible verificar la coexistencia de una visión más restrictiva en torno a lo literario, que como hemos dicho, se enfoca hacia sujetos que ya son lectores y público habitual de espacios de producción cultural alternativos.

Finalmente, el control sobre la circulación de los contenidos una vez editados por Funesiana se somete a la licencia de *Creative Commons*. Como lo hemos desarrollado en el marco de la Introducción de esta tesis, tal licencia permite la copia y la reproducción en todas sus versiones, aunque solo en algunas también prevé la intervención y derivación de los contenidos que registra. A esto debe agregarse la responsabilidad de citar la fuente y la imposibilidad de someter la obra a una licencia *Copyright*, es decir, “el trabajo realizado por una persona debe estar disponible para que otros lo usen sin ningún obstáculo asociado con el copyright en vigencia, pero sin apropiarse de él” (Smiers, 2006: 287). La consecuencia fundamental de esto es un

distanciamiento respecto del régimen del *Copyright*, que es el dominante en mercado editorial y que se caracteriza por no permitir la copia ni la distribución.

La posición de Funesiana respecto al esquema de difusión y circulación, ha significado muchas veces perder títulos de su catálogo en virtud de que los autores acceden a la posibilidad de ser publicados por editoriales más grandes, que sí administran sus productos en función del *Copyright*. En el caso de *Escolástica Peronista Ilustrada*, de Carlos Godoy, si bien fue editado por Interzona en el año 2013, en el 2007 lo había sido por Funesiana. Cuando Godoy firmó un nuevo contrato con Interzona –la cual adopta una licencia *copyright*–, debió requerirle a Oliveira que retirara tal título de su catálogo. De allí en más, es Interzona la titular de los derechos del texto de Godoy. Respecto de esta situación y otras similares, Oliveira establece que su intención no es insertar a los textos en una disputa que los valore económicamente, sino promover la circulación de primeras obras de autores y que, en el mejor de los casos, “se indique que publicaron primeramente en Funesiana” (En entrevista personal, 18/05/2017). En este punto, la adopción del registro de ISBN³² a partir del año 2016 por parte de Funesiana, permite rastrear la actividad de esta editorial y las características de los títulos publicados.

Barba de Abejas.

Barba de Abejas, al ser una editorial consagrada a la publicación y traducción del inglés de obras de autores mayormente reconocidos, parece por estas mismas características distanciarse de un amplio conjunto de editoriales artesanales. Distintos trabajos señalan habitualmente cómo la profusión de editoriales artesanales se produjo de la mano de la publicación de autores jóvenes emergentes (Botto, 2006; Szpilbarg y Saferstein, 2010), en el marco de experimentos autogestivos destinados a fortalecer un espacio de publicación de novedades y nuevas literaturas. La existencia de eventos como la F.L.I.A. se destaca como uno de los espacios afines a la circulación de estos nuevos autores. Sin embargo, el caso de Barba de Abejas se desprende de estas coordenadas. Su intención de publicar obras de literatura inglesa (fundamentalmente poesía), si bien es apuntado por el editor como un deliberado “nicho de mercado”, así como los procedimientos técnicos más bien complejos que

³² El ISBN es un Número Internacional Normalizado para la Identificación de libros, en todas sus formas y soportes, que en Argentina es administrado por la Cámara Argentina del Libro desde 1982. En nuestro país tal registración adquiere el carácter de obligatoria por ley N° 22.399/1981, y para acceder a tal registro debe darse de alta el nombre del editor, institución, empresa o autor responsable de una determinada obra. Los efectos son tanto el reconocimiento de los derechos sobre las mismas, como la posibilidad de individualizar y rastrear mediante un número único a toda obra registrada.

atraviesan su proceso de encuadernación, hacen de Barba de Abejas una editorial que se distancia de las descripciones más usuales de las editoriales artesanales. Sin embargo, en el editor de Barba de Abejas son abundantes las referencias a la necesidad de que exista un espacio editorial heterogéneo y circuitos editoriales alternativos para proyectos como el suyo. Así, destaca su intención de “convivir con otras abejas”, como una fórmula poética que enlaza su producción artesanal con el contacto e intercambio con otras editoriales afines. Como puede intuirse, estas concepciones descansan sobre una evaluación negativa respecto de las condiciones del campo editorial y de los actores que administran las condiciones de acceso y circulación de los libros:

cada una de esas etapas [las del proceso editorial] tiene que tener una retribución, lógico. De hecho, así funcionaban las librerías. Después vino este sistema de consignación cuando el libro se volvió efectivamente industrial, cuando es muy fácil tirar 3.000 ejemplares y no tener dónde carajo ponerlos. ¿Dónde los ponemos? En la librería. (En entrevista personal, 29/03/2017)

Schierloh cuestiona específicamente el sistema de consignación, el cual invariablemente deriva en situar los libros en el depósito de la librería. Este posicionamiento no implica la negativa a distribuir en librerías, sino que por el contrario los libros de Barba de Abejas pueden encontrarse en algunas de ellas (Malisia, City Bell Libros y Siberia, en La Plata; La Libre, Céspedes Libros y RunRún en Ciudad de Buenos Aires). Así, asevera que:

El primer lugar fue la librería de City Bell, dos de La Plata y dos de Capital. Malisia, Siberia y Vonnegut Libros en La Plata. No se necesita más. Pensá que en todo el año yo vendo 800 libros. La mitad los vendo yo directamente, a gente como vos, gente de acá, gente que veo en capital, gente que veo en el interior, algún momento que voy. Por Facebook o el correo. El resto en librerías, tampoco necesito una gran cantidad de librerías. Y además yo no puedo consignar los libros, me los tienen que comprar antes de venderlos, lo cual hace que las ventas bajen, pero sean un número justo. Los libreros que me compran los libros, los venden, yo no le dejo libros a alguien a ver si se venden y a los seis meses están rotos, sucio. (En entrevista personal, 29/03/2017)

Como en el caso de Lucas Oliveira, Schierloh describe que el modo dominante de distribución por librerías implica no sólo la necesidad de elaborar tiradas muy numerosas, sino también la probabilidad de que gran parte de ellas sea relegada en los depósitos de tales espacios. Ello, al momento en que la profusión de nuevos títulos y novedades editoriales redundaba en una constante sustitución de los ejemplares que se exhiben en las mesas y anaqueles. Tal situación, que en ocasiones incluso

desemboca en la destrucción de ejemplares³³, se constituye como un efecto directo de las políticas editoriales exclusivamente interesadas sólo en la venta continua de los títulos, relegando la suerte de aquellos ejemplares que no fueron adquiridos en los tiempos estipulados.

El proyecto editorial de Schierloh, por el contrario, sostiene como premisa la intención de que la salida del libro de su taller en City Bell no sea desvirtuado por las lógicas de distribución dominantes. En función de ello, su editor ocupa un lugar fundamental tanto en la elaboración de los libros como en la etapa de la comercialización de estos. Los ejemplares son vendidos en ferias (casi un 40% de la producción se vende en estas instancias), distribuidos en algunas pocas librerías o bien a través de encargo por la página de Facebook de la editorial. Tanto los que compran los libros en forma privada, como las librerías que actúan como puntos de venta, adquieren el mote de “amigos” para el editor, quien vuelve cotidianamente sobre esta referencia en varios de sus escritos, publicaciones y comentarios en redes sociales.

Por lo dicho hasta aquí, la metáfora de la “colmena” que Schierloh utiliza para describir tanto a Barba de Abejas como en ocasiones al espacio editorial artesanal en general, traduce el lugar que cada proyecto editorial ocupa en una amplia matriz que es el ámbito de la edición artesanal. Según este editor, la diversidad de las propuestas editoriales redundante en la posibilidad de que converjan en espacios como ferias y encuentros de editores. En tal sentido, la reiterada presencia de Barba de Abejas en dichos espacios, evidencia la importancia que Schierloh atribuye a participar de tales instancias. Las mismas son, mayormente, la Feria de Editores, la Feria del Libro Artesanal y algún otro evento organizado en forma *ad hoc* pero que convoca la presencia de proyectos editoriales. Los editores de estos proyectos generalmente se conocen previamente, ya que es esta afinidad la que permite reunir en un mismo espacio a actores culturales que comparten concepciones diversas en torno a la edición. De tal manera, Schierloh asegura que “No voy a todas parte. No iría a la F.L.I.A. A la Feria de Editores sí voy. Tres días, rodeado de amigos, gente del palo, sí.”. En contraposición a la F.L.I.A., espacios como la Feria de Editores se organizan

³³ La destrucción de títulos se asocia al excedente de ejemplares que no han podido ser vendidos. Si bien la práctica de ofrecerlos a precio de “saldo” es muy común, la práctica de la destrucción de libros permite que el nombre de los autores no se devalúe y traduzca así en términos de un “fracaso editorial”. Como declara Pablo Avelluto, ex editor de Random House Mondadori, “Los contratos de edición prevén distintas alternativas para el momento en que la editorial deja de tener los derechos para comercializar un libro: la venta con reducción de precio de stocks remanentes, previo acuerdo del autor; la definición de un período de liquidación de stock hasta la publicación por parte de otro editor; la destrucción o la compra a bajo precio por parte del autor de ejemplares remanentes de su libro o donaciones” (Citado en Antonuccio, 2013).

en mesas que funcionan como *stands* y que estructuran la presentación del catálogo de cada editorial, facilitando pasillos entre estas mesas que permiten circular en torno a cada una de ellas. Como la duración de estas ferias se extiende a veces más de un día, los editores se confunden entre otros asistentes y se involucran en conversaciones cruzadas, lo que motiva incluso la organización de “conversatorios” o charlas abiertas. En las ferias a las que se asistió, ha sido posible constatar un ritmo festivo, de cruces constantes entre editores, autores y lectores, donde también encontramos en Barba de Abejas.

Tanto en la Feria de Editores como en la Feria del Libro Artesanal, ha sido posible escuchar a Schierloh en distintos conversatorios, con editores y con otras personas del mundo editorial. Este editor destaca una idea de “curaduría”, no ya del catálogo sino relativa a la organización de las ferias, en términos de cuáles son las editoriales convocadas a desplegar sus catálogos. La curaduría implica, según Schierloh, un recorte de pequeñas y medianas editoriales, que están tan lejos de la edición industrial a gran escala como de las manifestaciones más híbridas y experimentales que pueden encontrarse en la F.L.I.A, feria en la cual lo “artesanal” fuga hacia un conjunto de prácticas de las cuales la escritura y la auto edición son solo una parte. Como puede apreciarse, en el esquema de Barba de Abejas cobra un especial protagonismo un ámbito como el de la Feria de Editores, a la cual el mismo Schierloh refiere como uno de los espacios de mayor referencia tanto para la edición independiente (que incluye a la edición industrial) como a la edición artesanal. De la misma manera, reproduce esta idea de curaduría al comentar que exhibe sus catálogos en ámbitos alternativos, pero al mismo tiempo lejos de otras formas de edición “disidentes”, más cerca de las iniciativas suscitadas quince años atrás. En tal dirección, asevera que:

A la FLIA no voy, porque es más del ambiente del libro *under*, mas lumpen, más marginal. Más “Che, peguémoslo con cinta”. Está todo bien. Pero no es el circuito para los libros que yo hago. Sería una tontería creer que un libro de 250 pesos esté al lado de uno de 25.
(En entrevista personal, 29/03/2017)



Eric Schierloh en la V Feria de Editores (Agosto de 2016). Fuente: Página de *Facebook* de Barba de Abejas.

Con relación a lo dicho hasta aquí, en las palabras de Schierloh reaparecen las mismas tensiones que pudieron identificarse en algunos discursos en torno a la editorial Funesiana. En tal sentido, es evidente que lo que Schierloh esquematiza en términos de “colmena” implica la concurrencia de un tipo específico de proyectos de edición artesanal. En ese marco, otros proyectos como los que pueden encontrarse en la F.L.I.A, así como también Eloísa Cartonera –que es mencionada expresamente-, son conceptualizados como pertenecientes a otro espacio editorial, que si bien no es el hegemónico poco tendría que ver con iniciativas como las de Barba de Abejas. A la luz de nuestra hipótesis inicial, es posible mencionar que si bien el trabajo de Schierloh se despliega como una vía alternativa al orden dominante, no es menos válido señalar que también problematiza y cuestiona el espacio mismo de la edición no hegemónica y alternativa.

Lo dicho hasta aquí permite analizar las tensiones que operan, desde la perspectiva de la dimensión política, en el ámbito de los proyectos en análisis. Cuando Schierloh asevera que es inocuo suponer que un libro de doscientos cincuenta pesos pueda ser vendido al lado de uno de tan sólo quince, parecería corporizarse un esquema de valores y pautas que tiene más que ver con concepciones tradicionales y hegemónicas, antes que con una partición alternativa de lo sensible. Puede identificarse así la existencia de elementos que tensionan el efecto disruptivo del

discurso en el que se ancla Barba de Abejas, cuya oposición a otras formas emergentes de edición limita la ruptura con el orden dominante.

De lo dicho hasta aquí se puede entrever que de la misma manera que en el capítulo anterior vimos un imaginario artesanal que remite a una estética pre industrial, en lo relativo a la circulación parece también entretenerse un ideario que reconoce una comunidad en la cual se identifican propios y ajenos. El discurso de Schierloh permite apreciar la conformación de un espacio de edición autonomizado, separado de las editoriales dominantes pero también de alternativas de edición más *amateur*, entre las cuales se encontraría Eloísa Cartonera. En tal sentido, la circulación de los libros se inserta en un intercambio económico, que no acaba en la mera distribución. Como sucede con la dimensión del trabajo artesanal y de la materialidad, la circulación también se ancla en una estructura que apela a intercambios simbólicos e intersubjetivos. De tal forma, en un escrito explicativo de su proyecto asevera que:

Casi el 60% de los ingresos los obtiene la editorial mediante la modalidad de venta (o preventa) directa a lectores vía página de Facebook con envío por correo postal; se trata, claro está, de un sistema editorial íntimo, donde los actores –al menos los actores básicos autor/editor y lector, o bien autor, editor y lector- mantienen relaciones estrechas, a diferencia del tradicional y de sobra conocido mercado editorial anónimo (Schierloh, 2015: 2)

Este sistema “íntimo” adquiere un contorno más pronunciado a partir de las comparaciones que realiza Schierloh respecto de otras formas de distribución que son dominantes. De esta manera, en las Jornadas Desborde organizadas en el año 2013 por el sello editorial platense y distribuidor de libros “Malisia”, Schierloh afirmaba:

Las condiciones para que ese libro esté en una librería deben ser diferentes. Puede venir la *máquina* Mondadori y bajar trescientos libros o que un librero te diga “yo te puedo comprar, pero te tengo que comprar toda la producción, porque puedo venderlos todos” entonces uno se siente tentado, pero a mí tampoco me importa que se vendan todos ahí, sino que estén en una librería en Santa Fe, otras. (Jornadas Desborde, 08/06/2013)

Como vemos, la gestión táctica de Schierloh tampoco renuncia a las librerías y las acepta como enclaves del espacio editorial, privilegiando la posibilidad de que los libros no sólo se vendan sino que además *circulen* en un número reducido de estas. Todo ello redundando en que Barba de Abejas consolida su lugar en algunas librerías puntuales, de la misma manera que en las ferias que hemos mencionado antes.

Finalmente, en lo que hace a la política de derechos intelectuales, debemos decir que Schierloh no instrumenta formalmente la adquisición de los mismos. Ello equivale a decir que se aboca a la traducción y difusión de las obras –dentro de la

escala de su proyecto editorial- sin hacer las gestiones necesarias para detentar la titularidad de los derechos sobre las mismas. Tal actitud se explica por el autor en términos de que existen circunstancias particularmente complicadas en Argentina para el cumplimiento de las obligaciones que podrían emerger³⁴. Asimismo, los libros no tienen ISBN, lo que los ubica por fuera del registro internacional de títulos publicados. Más allá de que estas decisiones implican una extranjería tal respecto del campo editorial que vuelve difícil pensar la posibilidad de acceso a becas y financiamientos por parte de instituciones que requieren un revestimiento legal más tradicional, y que suelen ser necesarias en el incentivo de la traducción, lo cierto es que revelan el aspecto más marginal de Barba de Abejas en relación con el campo editorial dominante. En tal sentido, el abandono de los mecanismos de registración previstos para quienes participan en el ámbito editorial, pone de manifiesto un gesto de auto exclusión por parte de Barba de Abejas. Tal circunstancia permite afirmar que la mencionada editorial escapa en este punto de la estructura hegemónica que organiza y da visibilidad a toda forma de edición que se precie de serlo, formulando un modo alternativo de emplazarse en el espacio editorial.

Eloísa Cartonera.

El proyecto editorial de Eloísa Cartonera posee, a diferencia de las dos editoriales antes mencionadas, un taller que puede ser visitado y en el cual se venden los libros. La mayoría de la cobertura de medios gráficos nacionales e internacionales ha hecho del taller de Eloísa Cartonera una referencia obligada: primero situado en la calle Guardia Vieja del barrio de Almagro, luego en Aristóbulo del Valle en el barrio de La Boca y posteriormente en la calle Venezuela, barrio de Almagro. Como señalamos en el capítulo anterior, la misma editorial establece como referencia territorial a la “República de La Boca”. Tanto Washington Cucurto como otros integrantes de Eloísa Cartonera que se ha entrevistado, manifiestan su intención de publicar literatura latinoamericana vanguardista, autores emergentes y temáticas marginales. Es en función de ello que la referencia a La Boca implica un primer anclaje en la geografía del sur de la ciudad de Buenos Aires, históricamente signada tanto por la inmigración proveniente mayormente de Europa -que conformó una gran masa de sectores

³⁴ En Argentina existe un instituto jurídico de orden público denominado “dominio público pagante”, impuesto que grava la utilización de obras de autores que hayan muerto hace más de 70 años. En tales casos, un del 1% precio de tapa es recaudado en favor del Fondo Nacional de las Artes. Este sistema establece entonces una excepción al comúnmente conocido “dominio público” en virtud del cual las obras de autores muertos hace más de setenta años están exentas de todo gravamen.

populares ubicada en Buenos Aires y alrededores- como por la existencia de una amplia zona portuaria.

Al acercarse el Taller de Eloísa Cartonera, es posible apreciar los vidrios pintados que ya pre anuncian un interior lleno de colores, impresiones gráficas, materiales aptos para la encuadernación, entre otros. Una vez adentro, es posible percibir que el taller denominado “La Cartonera” tiene un funcionamiento similar al de una galería de arte: es posible estar en silencio apreciando y observando los ejemplares de libros que están reunidos en varios sectores de este espacio. La aparición de personas interesadas en conocer la editorial, no resulta intrusiva para quienes eventualmente se encuentran trabajando en el taller, lo que permite suponer que los mismos están habituados a este tipo de acercamientos. En el interior, las veces que se visitó al taller se encontraron entre dos y tres integrantes trabajando en la confección de libros. Ya sea en días hábiles e incluso feriados, los mismos se encontraban en un ambiente distendido, con música, y dispuestos tanto a responder preguntas en relación con los libros publicados como a cuestiones atinentes a la práctica editorial. El espacio de trabajo colectivo es recubierto por consignas en colores que desde las paredes interiores y exteriores del taller enuncian que “Cartón es vida”, “No hay cuchillos sin rosas”, entre otras.

Además del taller de Eloísa Cartonera, debe destacarse que esta editorial cuenta con un puesto de libros emplazado en la avenida Corrientes de la ciudad de Buenos Aires. Este puesto tiene la estructura de un kiosco de diarios y revistas, y está atiborrado de libros que se ofrecen a la venta, como un local más en un paisaje urbano poblado por un gran número de históricas librerías porteñas. De la misma manera, es posible adquirir los libros de Eloísa Cartonera en librerías de distintos centros urbanos del país (como en la ciudad de Rosario, Santa Fe).



Feria de Libros en el salón del primer piso del café “La paz arriba” (Montevideo 421 esq. Corrientes), a la que asistió Eloísa cartonera.

La trayectoria de Eloísa Cartonera atraviesa tanto su pasaje por la F.L.I.A. como la participación en otros espacios culturales, así como incluso confiterías. De la misma manera, también ha accedido a la F.I.L.B.A e incluso a la Feria de Arte Contemporáneo Arte BA. En estos espacios, ciertamente muy diferentes entre sí, se repite no obstante un mismo esquema general de presentación de libros, el cual consiste en conversaciones y lecturas del título en cuestión, en compañía de algunos integrantes de la editorial (Washington Cucurto, María Gómez u otro), el autor del texto y ocasionalmente algún tercero que intervino en la publicación, como puede ser el caso del traductor. Debe señalarse que el hecho de que el programa editorial de Eloísa Cartonera incluya espacios múltiples y divergentes, implica tensionar los términos en los cuales este proyecto editorial se presenta. En efecto, si bien Funesiana ha participado de la F.I.L.B.A y Barba de Abejas lo ha hecho en una oportunidad, algo especial sucede con Eloísa Cartonera. Esta editorial refrenda tanto la imagen del cartón como de la periferia de Buenos Aires, para luego encontrar un lugar en la F.I.L.B.A o incluso en Arte Ba, en la cual irremediadamente accede en términos de “Obra” o “idea” antes que como proyecto editorial en sí mismo. El acceso a instituciones hegemónicas del campo cultural, con sponsors de empresas multinacionales, transforma el pretendido lugar de *outsider* de Eloísa Cartonera, que se tensiona en virtud de su ubicación en el epicentro del mercado editorial y cultural.

La aparente contradicción expuesta hasta aquí permite analizar algunos contrastes de Eloísa Cartonera, que encuentran continuidad en la trayectoria de sus editores. En tal sentido, cabe destacar el rol de Washington Cucurto como autor de ficciones y poesías, en los cuales su voz en primera persona construye imaginarios periféricos, entrelazando el español con el portugués y el guaraní, entre otras lenguas. Se trata según Sarlo de un “narrador sumergido, es decir, indistinguible de sus personajes” (Sarlo, 2006: 5), al tiempo en que Cucurto se sumerge como un testigo privilegiado de la cultura popular y subterránea de los barrios y los paisajes de fronteras. De la misma manera, tanto en entrevistas como en presentaciones de libros de Eloísa Cartonera, Cucurto suele hacer apelaciones al “barrio”, a los “chicos”, “paraguayos”, “compañeros de fútbol”, etc., como elementos de una vida cotidiana en la que está tan envuelto él como su yo literario y el proyecto de edición artesanal; tal cual como cuando es narrador, se presenta siempre como “nativo y etnógrafo” al mismo tiempo (Kamenszain, 2007). El recurso de esta retórica así como la exhibición de la materialidad callejera y marginal que constituye a los libros de Eloísa Cartonera, aloja una dimensión algo paradójica cuando se produce en espacios que componen la arquitectura del orden dominante en términos de campo cultural, como sucede en la F.I.L.B.A. o en Arte BA. Así, es válido preguntarse si la estética disruptiva de Eloísa Cartonera mantiene esta condición al acceder a los espacios mencionados. Hernán Vanoli (2007) toma nota de estas discusiones y reseña un episodio en el cual Cucurto presentó un libro propio junto al escritor Pedro Mairal, quien oficiaba de comentarista. Los comentarios de este último generaron “verdaderos momentos de incomodidad y un ambiente enrarecido en la presentación” cuando “Mairal eligió la acaso más riesgosa posición de intentar una desmitificación de la figura de Cucurto en tanto escritor” (2007: 18-19). En tanto actor clave en el desenvolvimiento de Eloísa Cartonera, la mayor o menor mitificación de Cucurto incide en forma directa en el proyecto editorial del cual es el principal portavoz. En tal sentido, al igual que Cucurto, Eloísa Cartonera posee un alto nivel de ritualización (en términos de ser la primera editorial cartonera, así como por estar vinculada en forma directa al 2001). Y en este sentido, no sólo el acceso a instituciones como la F.I.L.B.A o Arte BA sino fundamentalmente la incursión de Cucurto en editoriales como Emecé (perteneciente a Planeta) y Sudamericana (perteneciente a Penguin Random House) importan la entrada en circuitos que poco tienen que ver con las dinámicas colaborativas y colectivas de las que Eloísa Cartonera y Cucurto se declaran tributarios.

Si en efecto existe aquello que Vanoli refiere como una “militancia literaria” propia de las editoriales independientes, que se reconocería en torno a “valores y estímulos prácticos para la acción que exceden y superan los matices ideológicos,

estéticos y literarios que podrían llegar a separarla” (2009: 173), en el caso de Eloísa Cartonera es posible identificar una particular política de distribución que prescinde de posicionamientos más concretos como los de Funesiana y Barba de Abejas. En este orden de ideas, Eloísa Cartonera parece desplegarse de la misma manera que Cucurto organiza sus intervenciones literarias. El estilo cucurtiano es descrito por Sarlo como “populismo posmoderno” (2006). Tal característica de “posmodernismo” implica según la autora la puesta en escena de un universo popular más allá de las ideas, construido sobre una sucesión de episodios en las que se abandona toda “cautela entre lo que puede decirse y lo que no puede decirse” (Sarlo, 2006: 5). En tal sentido, Eloísa Cartonera parecería deudora del mismo cuadro posmoderno, con relación a que los modos de circulación adoptados eluden una confrontación directa con los espacios dominantes de venta y circulación. No hay declaraciones de principios contra las librerías o un diagnóstico del espacio editorial hegemónico, al estilo de Lucas Oliveira y Eric Schierloh. Podría señalarse que el volumen de tirada de Eloísa Cartonera –mayor al de las editoriales precedentes, en virtud de un proceso de encuadernación relativamente simple- redundaba en un aprovechamiento de todas las vías de circulación disponibles, aun cuando las mismas impliquen una suerte de cosificación de Eloísa Cartonera, como una opción algo exótica entre otras disponibles en el mercado, lejos del “proyecto social, cultural y comunitario” que pregonan sus integrantes. Respecto de ello se ha señalado la relación paradójica gestada en el inicio de Eloísa Cartonera, siendo que “tuvo en su momento un discurso social en relación con la práctica de hacer libros de cartón y poner a trabajar a cartoneros, al mismo tiempo que Cucurto sostenía y sostiene en sus libros que la literatura es pura gratuidad, que no sirve para nada y que no tiene ninguna función social” (Yuszczuk, 2010: 260). En relación con estas contradicciones, la dimensión política de este proyecto editorial se complejiza en virtud de que el mismo es un emergente, en el cual elementos disruptivos coexisten con otros que predisponen una incorporación menos traumática a las lógicas dominantes del mercado editorial. Tal circunstancia puede ser conceptualizada desde Williams (2009), para quien la nota constitutiva de lo emergente es su articulación en procesos de tensión continua que se debaten entre la tendencia oposicional o la posible incorporación a lo dominante. Así, constituye un desafío el desagregar aquellos elementos que “constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (y en este sentido de especie-específico) y los elementos que son esencialmente alternativos u opositores a ella” (Williams, 2009: 163). Si bien no hay dudas de que Eloísa Cartonera es un emergente de la crisis del 2001, los aspectos relacionados con los ámbitos de circulación que este proyecto editorial privilegia, permiten pensar que algunos de sus rasgos están más vinculados con las

opciones dominantes en el mercado, antes que con la apuesta por formas de circulación radicalmente nuevas.

Con relación a todo lo dicho hasta aquí, cuando se le consultó a otros integrantes de Eloísa Cartonera respecto a su inmersión en ámbitos como la F.I.L.B.A o Arte BA, los mismos hicieron referencia a que el objetivo fundamental de la editorial es vender libros, y que en tales ocasiones pudieron vender grandes cantidades. De tal forma, el acceso al gran público y el consecuente aumento de las ventas, permite pensar que el arribo de la materialidad precaria de Eloísa Cartonera a espacios prevalentemente poblados por libros industriales, puede desplegar un choque con las formas dominantes de edición que se exhiben, por ejemplo, en la F.I.L.B.A. Siguiendo tal lectura, podría pensarse que Eloísa Cartonera no sufre en estas ocasiones una mimetización con el orden hegemónico, sino que por el contrario existe un espacio intermedio donde esta propuesta editorial resalta su carácter artesanal y cartonero, más distintivo aún en un paisaje en el que predominan los formatos industriales.

El panorama en torno a la circulación de los libros de Eloísa Cartonera culmina con la política de derechos intelectuales asumida por esta editorial. Al respecto puede decirse que al tiempo en que los libros no poseen ISBN, en consecuencia tampoco adscriben al dominio del *Copyright*. Eloísa Cartonera tiene su basamento en “permisos de publicación”, que implican cesiones parciales de los autores respecto de algunos textos en particular. Desde el inicio de este proyecto editorial fueron algunos autores (como Fabián Casas, Rodolfo Fogwill y luego también otros como Tomás Eloy Martínez) los que articularon un permiso de edición para que algunos textos particulares pudieran ser publicados por Eloísa Cartonera, sin perjuicio de los acuerdos comerciales que los mencionados autores tenían con otras editoriales. Así, una de las dimensiones explicativas del estado público que tomó este incipiente proyecto literario, también reside en el reconocimiento otorgado desde figuras claves del campo literario. Si bien Bourdieu destaca que el editor tiene el poder de “hacer acceder un texto y un autor a la existencia pública (...) Esta suerte de creación implica la mayoría de las veces una consagración, una transferencia de capital simbólico” (Bourdieu, 2015: 223), en el caso de Eloísa Cartonera debemos señalar la existencia del proceso inverso, donde algunos autores –cuyo amplio reconocimiento y prestigio se traduce en un capital al interior del campo literario - son los que abonaron tal transferencia en favor del proyecto editorial por entonces incipiente. La política del “permiso de publicación” admite la difusión por Eloísa Cartonera de un texto en particular, por medio de una cesión de derechos de autor, que implica que esta editorial puede quedarse con todas las ganancias que obtenga a partir de la venta de tales títulos.

Síntesis.

En primer lugar, es válido recordar que cuando Bourdieu (2009) analiza el campo editorial en la Francia del siglo XIX, destaca la homología en la acumulación de capitales (simbólico y económico), lo que se traduce en que los epicentros del campo cultural parisino se entrecruzan con las zonas más exclusivas de la capital francesa. Si bien concentrarnos en la Buenos Aires de la última década no implica trasvasar sin escalas las conceptualizaciones de Bourdieu, resulta útil preguntarse si los ámbitos de circulación y venta de las editoriales artesanales analizadas proponen una cartografía alternativa a la dominante. Al comenzar este capítulo hemos señalado que de la misma manera en que en los momentos posteriores a la crisis del 2001 se verifica la emergencia de nuevos espacios de producción y circulación en un amplio conjunto de prácticas culturales, en el ámbito de la edición operó un proceso similar. En tal sentido, el hecho de que encuentros entre editores, autores y lectores comenzaran a establecerse ya no exclusivamente en la F.I.L.B.A. sino también en la F.L.I.A. o en la Feria del Libro Artesanal, visibilizó la existencia de disputas en el espacio editorial. Las distintas ferias de editores que emergieron durante la década pasada parecieron no sólo poner en cuestión a la F.I.L.B.A. como evento de “asistencia obligada”, sino apuntar nuevos nodos en los cuales sería posible articular parte de la vida literaria y la edición local. En tales ferias y encuentros comenzó a propiciarse el contacto entre editores, libros y lectores, fundamentalmente a través de instancias específicas como la lectura de textos en vivo, provocando la circulación de la palabra a lo largo de cada evento. Ciertamente, este último aspecto distaba de ser sólo una particularidad de las editoriales artesanales, ya que incluso en eventos de las editoriales del *mainstream* es una práctica habitual. Sin embargo, la apelación a que el público participe en los conversatorios, el recurso a la música en vivo y la habitual venta de comidas y bebidas en el transcurso de extensas jornadas, redundó en dinámicas que suelen tener una cuota de imprevisibilidad que no tiene lugar en otros ámbitos como la F.I.L.B.A., cuyos cronogramas están pautados rigurosamente. Sintomático de estos contrastes es que en una de las últimas ferias de libros a la que asistió, y donde estuvo Eloísa Cartonera, el cantante de una banda de rock terminó cantando desnudo al promediar la medianoche, en el piso superior del bar restaurant La Paz Arriba. Así, podríamos decir que la nota principal de estas ferias de las que participan las tres editoriales en análisis, es que en ellas se supera la idea de circulación como un mero “punto de venta” o “boca de expendio”, ya que los espacios

involucrados se instituyen como usinas culturales y ocasiones para fortalecer los vínculos entre los actores implicados en el circuito de la edición.

En virtud de todo lo expuesto, es posible asimismo diferenciar ámbitos como la Feria de Editores de la F.L.I.A. Si bien ambas son de acceso gratuito para el público, la última se extiende hacia una territorialidad incluso callejera (ya que en ocasiones ha tenido lugar en espacios abiertos como parques) y que involucra diversas manifestaciones de lo artesanal y la cultura colaborativa. La Feria de Editores, por el contrario, se aboca exclusivamente a la edición antes que a promover una cultura independiente o artesanal en general. Allí, el gran número de editoriales participantes (ciento cuarenta en el último encuentro, en 2017) así como la vasta cantidad de espectadores, no colisionan con una organización pensada y fuertemente racionalizada del espacio. Así, la F.L.I.A. aparece, como la permanencia de un espacio que emergió hace diez años cuyo asiento territorial si bien muda de espacio año a año, manifiesta una continuidad en términos que expande el concepto de edición hacia formas precarias, conectadas con manifestaciones que incluso se alejan del formato de la edición. Como hemos tenido oportunidad de comprobar, los posicionamientos de las editoriales en estos circuitos son ambiguos – a excepción, quizás, de Barba de Abejas que expresamente polariza con la F.L.I.A.- y el hecho de que editoriales como Eloísa Cartonera y Funesiana hayan participado de ambas, evidencia el entramado complejo y cambiante de intercambios entre editores, autores y lectores que es soporte de cada feria.

Lo dicho se complejiza, sin embargo, si tomamos en cuenta el paso de Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas por la Feria del Libro. Respecto de esta última, observamos una evaluación eminentemente negativa por parte de Schierloh, quien destaca no sólo el costo elevado para acceder a un *stand* sino las escasas ventas que produjo cuando tuvo oportunidad de acceder. Debe decirse que el elemento central de su argumentación es una relación de costo y beneficio, de la cual resulta que no sólo la Feria del Libro no posibilita mayores ganancias sino que incluso este tipo de circuitos está privado de las mediaciones y los intercambios que sí se encuentran, a criterio de Schierloh, en otros espacios (Malisia, la Feria de Editores, la librería La Libre, entre otros). Algo de ello también se imprime en el proyecto editorial de Oliveira, cuyo editor sostiene un discurso muy crítico respecto de la F.I.L.B.A. Sin embargo, ha accedido a la misma, a la Zona Futuro, lo que implica que su diálogo con tal institución también es pragmático y recurre a tácticas que hacen de estas apariciones una ocasión hábil para difundir su proyecto. Finalmente, el caso de Eloísa Cartonera parece formar parte de otra tesitura, en virtud de que no sólo ha accedido a la F.I.L.B.A sino también a otros espacios como la feria Arte BA. En el curso del

capítulo hemos señalado los elementos paradójicos que están alojados en el hecho de que este proyecto editorial, en tanto se declara como marginal, al mismo tiempo no evade la posibilidad de ocupar un lugar en el corazón de espacios que forman parte de circuitos hegemónicos de distribución y consumo cultural. En tal sentido, si bien debemos reconocer que para Williams la relación entre lo emergente y lo dominante es compleja, en términos de Rancière cabría afirmar que aún si Eloísa Cartonera emergió desacomodando prácticas consensuadas y hegemónicas del espacio editorial, parece desde la dimensión de la circulación tener una relación más compleja con el orden policial. Al tiempo en que el acceso de la edición cartonera a la F.I.L.B.A. y a Arte BA conduce a una mayor proyección y circulación, también permite pensar hasta qué punto lo que antes era disruptivo no es ahora, en virtud de tal movimiento, aquilatado y exhibido como un producto más –más exótico, más marginal- de la gigante escenificación editorial que es la F.I.L.B.A.

Finalmente, podemos señalar entonces que los tres proyectos de edición artesanal construyen un tipo de circuito que se distancia de las vías dominantes de circulación editorial. El orden policial implica un tipo de ficción cuyo carácter dominante permite que este se despliegue como un orden natural, inmutable (Rancière, 2000), y en el caso del espacio de la edición, esto se traduce en la práctica común de producir en grandes tiradas para distribuir en librerías. Puede señalarse la existencia de modalidades de circulación y venta que son alternativas, y que suelen ser privilegiadas por los tres proyectos de edición artesanal en virtud de los intercambios que se producen en ocasión de las mismas. Este aspecto, al mismo tiempo, se vertebra también como un entramado complejo, en el que es posible identificar posicionamientos más ambiguos tanto en relación con lo dominante, como con respecto a qué aspectos e interlocutores se privilegian en los espacios no tradicionales.

CAPÍTULO 3.

Modalidades alternativas en la gestión editorial.

Ya analizados la dimensión material y los distintos espacios de circulación por los cuales transitan Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas, finalmente es posible destacar una serie de aspectos, prácticas y decisiones relacionadas con la gestión cotidiana de estos proyectos editoriales. Frente a la propagación de un tipo de gestión editorial eminentemente mercantil a partir de la década de los 90', en el desarrollo de este capítulo, nos proponemos analizar de qué manera en Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas se despliega un tipo de gestión editorial alternativo a los modelos dominantes.

En efecto, la dimensión tanto económica como cultural de la tarea de los editores implica que estos sean concebidos por Bourdieu (2015) como personajes bifrontes, en tanto en ellos confluyen tanto las competencias para “saber leer” como para “saber contar”. Así, todo proceso editorial es comprensivo de sucesivas etapas - de diseño, corrección y maquetación- y mediaciones sociales que componen el tránsito de un texto hacia su constitución como libro y objeto físico, y en las que se da resolución a la tensión entre el necesario sostenimiento económico y la dimensión cultural de esta tarea. En consonancia con ello, para De Sagastizábal:

Habrán así proyectos prioritariamente comerciales y otros esencialmente culturales o ideológicos, pero en todos estarán presentes los elementos que caracterizan el rol del editor: reconocimiento del gusto de los lectores, la preocupación por transformar en rentables los proyectos, la necesidad de desarrollar estrategias comerciales adecuadas y el interés por contar con autores valiosos (De Sagastizábal, 1995: 21)

Estos elementos emergen como una cuestión crucial en el horizonte editorial argentino luego de la apertura económica neoliberal. Como hemos destacado en la Introducción, la paulatina concentración de la producción de libros en manos de un puñado de grupos editoriales (Planeta, Random House Mondadori y Prisa Santillana), aceleró una reorganización del campo editorial, permeado ahora por la gravitación del capital económico, y a mérito del cual editores, editoriales y catálogos se transformaron irreversiblemente. En rasgos generales, este proceso era homólogo al experimentado por la industria editorial a nivel mundial, cuando los sellos editoriales comenzaron a ser integrados como espacios de inversión de las grandes

corporaciones y fondos de inversión (Schiffrin, 2001; Schavelzon, 2013; Cristófalo, 2017).

La gestión editorial eminentemente mercantil que comienza a expandirse en los noventa, afecta sensiblemente a variables clave como el lugar del editor. Como lo afirma Schavelzon (2013), el traspaso de la toma de decisiones hacia actores provenientes del mundo empresarial se traduce en una permanente necesidad de rentabilidad, a partir de la cual son los equipos comerciales y de marketing los que ganan espacio en los directorios de las editoriales. En Argentina, la adquisición a manos de grupos extranjeros de los sellos editoriales locales, generó/produjo el paulatino reemplazo de los editores por “técnicos financieros, contadores o expertos en marketing que buscan una rentabilidad mayor y más acelerada” (De Diego, 2010: 56), mudando la concepción del editor como un agente involucrado con la trama de la cultura a un representante de los intereses de las casas matrices³⁵. La imagen del editor como un lector que ejerce una función curatorial parece transformarse en un medio colonizado por grandes grupos editoriales cuya estructura, según Saferstein, satura las posibilidades de los directores editoriales, al momento en que la sobreoferta de títulos y novedades del mercado es sintomática de que “se publiquen más libros de los que los editores pueden curar” (2014: 11). Como corolario de ello, Botto (2014) señala que si bien los balances de impresión y ventas de la industria editorial se multiplican en torno a los años dos mil (excepto en el año 2002, cuando el fin de la convertibilidad determinó también la parálisis de este sector), tal crecimiento se produce de la mano de la difusión de “políticas de producción y circulación del objeto libro que modifican considerablemente su comportamiento en términos de impacto cultural” (2014: 209).

Como se puede apreciar, la profundización y expansión de modalidades mercantilistas en el campo editorial, desplazó a las concepciones tradicionales del editor como agente cultural. De la misma forma, estos efectos no tardarían en trasladarse también a otra actividad medular del quehacer editorial: la construcción del catálogo. De acuerdo con Cristófalo (2017), la necesidad de cubrir mayores superficies de ventas determinó el empobrecimiento de los catálogos, los cuales comenzaron a fugar hacia políticas uniformes de traducción, la estandarización de las escrituras y

³⁵ Es preciso señalar que si bien la organización interna de los sellos editoriales es compleja, es común encontrarse con un esquema bipartito que relega en manos de un “director editorial” el trabajo de captación de autores y textos, mientras que el “director comercial” está involucrado con las cuestiones contables y financieras. Trabajos como el de Saferstein (2014) dan cuenta de las diversas concepciones e intercambios que se suscitan en el trabajo cotidiano incluso al interior de grupos editoriales pertenecientes a multinacionales, sin soslayar el hecho de que la dirección comercial parece jerarquizada en estos grupos, en comparación con la dirección editorial (a la inversa de lo que ocurría en décadas anteriores).

poéticas “vendibles”, y la centralización de las decisiones respecto de los autores y títulos distribuibles. Así, la profusión de “libros con fechas de vencimiento, como si fueran lácteos” (Botto, 2014: 216), comenzó a ser la expresión de una industria del libro impulsada por la novedad antes que por el mantenimiento de un criterio editorial. En función de este proceso, De Diego señala que “la literatura comercial y la literatura de vanguardia tenían circuitos diferenciados y editoriales especializadas en cada caso; hoy se ha impuesto un criterio *midcult* en el que el *best-seller* de calidad convive con el *best-seller* abiertamente comercial, con el *long-seller* y con el texto experimental” (De Diego, 2010:56). Se trata, según Katz (2004), de una “comoditización” del libro, estructurada en la producción de bienes en grandes cantidades y que constituyen una oferta homogénea.

Lo expuesto hasta aquí permite identificar la existencia de un universo de prácticas hegemónicas en el campo de la edición, articuladas en torno a una concepción comercial del rol del editor y a una perspectiva para la construcción de los catálogos basada en la obtención de rentabilidad. En términos de Rancière (1996), esto configura un orden policial, en términos de que se recorta un esquema de sujetos y funciones determinado. Así, el campo de la edición se organiza como un entramado de instituciones, actores y prácticas, que dispone las relaciones posibles entre mercado y edición literaria. Desde finales de los noventa y principios de los dos mil, es la lógica comercial la que da soporte a un campo editorial cada vez más concentrado, reproductor de un modelo de gestión editorial diagramado de acuerdo a las lógicas de la inversión y el rédito. De Diego concluye que, en verdad, hoy no es difícil encontrar un editor para un libro si uno está dispuesto a pagar la edición, sino que lo verdaderamente difícil es encontrar lectores (2010), apuntando la mutación del libro con valor de uso a un mero valor de cambio. Esta auténtica economía política de la cultura, produce un orden que asigna y distribuye lugares y funciones, en donde aquellos vinculados al mundo del mercado y de los negocios parecen ser los más idóneos para ocupar un espacio de producción cultural. Se trata, como asevera Cristóbal, de “los casos extremos de un programa que apunta al dominio completo del mercado, pero que piensa el mercado como totalidad de la vida” (2017: 2).

Por todo esto, el análisis de diversos aspectos de Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas, en la medida en que involucran procedimientos alternativos para pensar la gestión editorial, permite analizar la dimensión política implicada en la propuesta de otros modos de edición alternativos a los dominantes. En el presente capítulo, esta indagación se realizará tomando como variables el despliegue del trabajo del editor y el modo de organización de los catálogos.

Eloisa Cartonera

La gestión editorial de Eloisa Cartonera llamó la atención desde el momento de su surgimiento por el particular despliegue de trabajo autogestivo y colaborativo que ella promovía. La novedad de tal iniciativa se asentaba en que la producción de libros artesanales se formulaba de la mano con un enlace con los cartoneros, ya sea porque a ellos se les compraba el cartón o bien porque se los convocaba para sumarse al proyecto editorial para encuadernar. Como destacamos en el capítulo relativo al análisis de la dimensión material, la estética de los libros cartoneros prontamente consiguió destacar estas cuestiones, a través de un soporte capaz de recrear el imaginario periférico en el que estaba anclado.

Como hemos señalado en el primer capítulo, el surgimiento de los “cartoneros”, si bien encuentra antecedentes desde el siglo XIX, se vincula con la crisis económica y social que cristaliza desde la década de los noventa. Así, hacia la década del noventa y en torno al 2001, el término de “cartoneros” fue adoptado no sólo por el periodismo sino también por los científicos sociales (Saraví, 1994; Paiva y Banfi, 2016) existiendo investigaciones que abordaron también cómo los cartoneros entendían su propia actividad (Paiva, 2008; Dimarco, 2005) así como las diversas trayectorias laborales que hacían de los cartoneros un colectivo segmentado (Perelman, 2007). De la misma manera, se ha puesto de manifiesto que el recorrido de los cartoneros por el espacio urbano inauguró un uso del espacio público no sólo de tránsito sino de búsqueda del sustento y de obtención de recursos, y que mayormente fue foco de estigmatización por otros sectores sociales (Paiva y Banfi, 2016). Esta estigmatización de los cartoneros, replicada en los medios de comunicación, enlazaba la figura del recolector con la comisión de delitos, el merodeo, la peligrosidad. En el año 2002, una nota de La Nación con el nombre de “Cartoneros, el tema del año” aseguró que “la gente no saca la basura diferenciada, los cirujas rompen todas las bolsas y la ciudad sigue sucia” (Lladós, 3/12/2002). Si bien una encuesta publicada en el periódico *Página 12* señalaba una predisposición solidaria hacia los cartoneros (*Página 12*, 23/10/2002), el clima general propiciado por los editoriales de los diarios y revistas era más bien de desaprobación (Sternberg, 2013). De tal modo, se posicionaba como “uno de los temas que más preocupan a los porteños” (La Nación, 27/08/2002) motivando que se pongan contenedores “para que los cartoneros no ensucien el centro” (Clarín, 19/01/2007). Del mismo, se apuntaba que esconde un negocio millonario (Clarín, 31/08/2002) informal, precario, y sobre todo, ilegal (La Nación, 25/06/2006). Como puede señalarse, en el caso de Eloisa Cartonera, Laguna, Cucurto y Barilaro comenzaron a fabricar libros artesanales en conjunto con los cartoneros en el mismo momento en que sectores sociales y de los medios de comunicación sólo subrayaban

la adscripción marginal de estos últimos. De esta manera, el tipo de edición de libros que nos ocupa evidenciaba, en el trabajo conjunto con los recolectores de cartón, la voluntad de extender los términos de la producción cultural a sujetos no sólo no familiarizados con la misma, sino incluso en los márgenes de lo social.

Eloísa Cartonera emplazó su horizonte editorial en un incipiente “proyecto cultural”, donde el despliegue de una plataforma de edición de libros “cartoneros” cuestionaba el imaginario de los lugares habilitados para producir, gestionar o administrar la cultura. En un contexto de depresión económica, pero también de concentración y extranjerización del mercado editorial –como hemos apuntado en la Introducción- el proyecto editorial de Eloísa Cartonera desplegaba un discurso en torno a las posibilidades creativas, desde la literatura hasta las artes, de sujetos comúnmente señalados como marginales. Asimismo, esta vinculación permitía no sólo abrir un proyecto cultural hacia sectores desplazados, sino que también operaba un segundo movimiento en virtud del cual un proyecto de edición podía hundir sus raíces en un universo de formas y elementos relacionados con la periferia urbana y la marginalidad. Es decir que no sólo se involucraba a un sector social marginalizado, sino que la práctica de edición se veía transformada en virtud de una gestión de la edición que escapaba de los modelos comerciales y gerenciales dominantes para postular una experiencia que se salía de las opciones disponibles en el campo.

Lo dicho hasta aquí implicaría que el acto de conferir otros sentidos, prácticas y actividades posibles a los “cartoneros”, como sucedió con Eloísa Cartonera, postula un cuestionamiento del recorte entre lo que es y no cultura, entre quiénes están habilitados a tomar parte en ella, y de qué manera pueden hacerlo. Esta interrupción de los límites que signan la administración de la cultura, invoca a las claras las distinciones trazadas por Rancière. Si el reparto de lo sensible impone, básicamente, la “presentación de un régimen de cosas y la atribución de un significado preciso” (Rancière, 2014: 22) en un determinado orden social, en nuestro contexto de análisis importa contener a los cartoneros en un espacio entre marginalidad y clandestinidad, donde no resulta posible pensarlos desde un lugar que sea externo a dichos espacios. Sin embargo, y retomando las consideraciones apuntadas en la introducción de este capítulo, es factible reconocer que el tipo de gestión editorial de Eloísa Cartonera propone una modalidad de gestión editorial en la cual, por vía del trabajo colaborativo, participan indistintamente personas con distintas trayectorias sociales, como escritores o cartoneros. De esta manera es que puede señalarse que, en el marco de un espacio editorial en el cual el modelo dominante es eminentemente empresarial y comercial, la propuesta de Eloísa Cartonera opera como una reinención de las fronteras de esta actividad, donde es el trabajo colaborativo en el taller el que da sustento al proyecto

editorial. Asimismo, los sujetos involucrados logran subvertir el lugar y función que se les asigna en el orden social, instaurando una polémica en torno a lo que es y no es posible para ellos, lo que finalmente configura otro reparto de lo sensible.

Por la observación participante realizada en el marco de ferias de editores a las que asistió Eloísa Cartonera –como la F.L.I.A. o los encuentros en el bar La Paz Arriba-, se puede afirmar que lo dicho hasta aquí se apoya en lectores y autores que caracterizan al proyecto editorial como un “lugar de encuentro”, “popular”, “comunitario”. En esa línea, la crítica Elsa Drucaroff, que además publicó en esta editorial, describe para el periódico *Página 12* su experiencia en el taller de Eloísa Cartonera:

El mate pasaba de nuestras manos a las de los cartoneros devenidos fabricantes de libros, que estaban con témperas y goma de pegar, los comentarios literarios se mechaban con comentarios sobre fútbol y chistes de la interna de un lugar de trabajo. Era raro porque nadie hablaba de lo que no sabía, pero al mismo tiempo todos prestábamos atención a todos, no cambiaba la onda al pasar de un tema “inculto” a uno “culto” y eso era vital y hermoso y se sentía en el clima de laburo (*Página 12*, 3/06/2008)

De las palabras de Drucaroff se desprenden una serie de imágenes relacionadas con el trabajo colectivo, el diálogo y el intercambio entre personas no habituadas a interactuar entre sí. Su exposición deja entrever la existencia de conversaciones “cultas” e “incultas”, de experiencias que delatan orígenes y trayectorias diversas. Asimismo, la página web de la editorial también es enfática en señalar no sólo lo relativo al abundante catálogo de autores latinoamericanos, sino sobre todo que la editorial constituye un “proyecto cultural, social, comunitario”, que tiende a la autogestión y a la creación primordial de una fuente de trabajo genuina. Como puede observarse, parte del trabajo de edición es efectivamente realizado colectivamente por quienes se suman a la actividad en el taller. Desde la perspectiva de Laddaga (2006), es posible encontrar esta metodología en el trabajo de múltiples escritores y artistas contemporáneos, lo que tiene que ver con la disolución del paradigma de la modernidad, que proyectaba el desarrollo vital de los sujetos con relación a su ubicación en un determinado estamento o la adscripción a una actividad social en particular. Según este autor, tales elementos se disuelven ante el efecto globalizador. De tal forma, esta cuestión es reapropiada en el desarrollo de prácticas interdisciplinarias en las que se promueve la articulación de comunidades muchas veces efímeras, pero que tiendan a generar formas de pertenencia y afectividad. La inmersión de lo culto en lo popular que señala Drucaroff, así, está inscrita en el rebote de una dimensión del orden de lo vincular y la cultura colaborativa. Se trata, ciertamente, de un tópico recurrente en los discursos en los cuales Eloísa Cartonera

es tematizada, tanto por personas ajenas al proyecto como por los que forman parte de él.

A partir de la experiencia de campo y de las entrevistas realizadas a los miembros de Eloísa Cartonera, puede señalarse que el acceso de los cartoneros al trabajo en la editorial fue una propuesta más fuerte al inicio, pero, excepto algún caso singular, en la actualidad el contacto con los mismos se limita a la compra del cartón. De tal manera, la fuente de trabajo a la que apunta el proyecto de Eloísa Cartonera se ha consolidado en torno a los integrantes (Miriam Merlo, María Gomez, Alejandro Miranda, Washignton Cucurto) que hoy en día pertenecen el proyecto, y de los cuales sólo el caso de Miriam Merlo delata un pasado en la recolección de cartón. También conocida como “la Osa”, para una entrevista al periódico *Página 12* en el año 2013 afirmaba que:

Yo era cartonera y siempre pasaba con mi carro. Quería saber qué era, entrar. Y le dije a mi marido, pero no tenía ninguna excusa porque no tenía buen cartón. Un día pedí pasar al baño para chusmear. Entré, hice como que fui al baño, pinté una tapa y me fui. Después de cinco meses me decidí a venir a trabajar acá, pero me recostó dejar el carro (Página 12, 3/06/2008).

En distintas oportunidades, como parte del trabajo de campo realizado para esta tesis, las observaciones participantes realizadas en el taller de Eloísa Cartonera permitieron conocer de cerca el trabajo de Merlo. El primer contacto fue en la sede de Aristóbulo del Valle 666, cuando, luego de transcurrida una hora en el taller, ella ingresó alrededor de las cuatro de la tarde. Ante la circunstancia de observarla mientras pintaba las tapas de los libros, Merlo me ofreció la posibilidad de diseñar la tapa de un libro recién cosido. El acceso a tal oportunidad generó una conversación en la cual Merlo dio cuenta de la agenda del proyecto editorial:

Vamos a hacer un concurso de literatura y los que ganen los vamos a publicar en la editorial. Y también un festival acá en el barrio [de La Boca], podés venir, va a haber escritores, amigos de la editorial, de todo. (En entrevista personal, 21/03/2015)

Como se deduce de estas palabras, en efecto Merlo estaba participando de la diagramación y el despliegue de las actividades del proyecto editorial. Mencionó el hecho de que antes de trabajar en la editorial ella se dedicaba a la recolección y venta del cartón y que con la confección de libros había conocido que con el cartón podían hacerse muchas otras cosas “además de vender una caja, cosa que antes de dedicarme a esto no se me hubiese pasado por la cabeza” (En entrevista personal, 21/03/2015). De la misma manera, hizo referencia a algunos títulos de su interés,

ofreciendo una especie de visita guiada por los anaqueles del taller. En la citada entrevista con *Página 12*, Miriam vuelve a decir:

Me gusta ser famosa, que me hagan entrevistas, que me saquen fotos (...) Yo le digo a mi familia y amigos que ese poema [La Cartonerita, de Washington Cucurto] me lo dedicó a mí, pero es mentira. Y mi familia dice: '¡Mirá vos, la Osa, de cartonera a famosa...!' (Página 12, 2/06/2008)

Más allá del trabajo de Merlo, es claro que el suyo es el único caso que actualmente se traduce en una incorporación efectiva de los cartoneros en el emprendimiento editorial. Más allá de eso, la editorial ha mutado también en otros aspectos, en función de un camino que comenzó con la publicación de libros con fotocopias, hasta la adquisición de una imprenta y luego la constitución de la editorial como una cooperativa para conseguir exenciones impositivas. Se ha convertido, como asevera Cucurto, en una “cooperativa de trabajo”, en la cual “el arte, como el trabajo, empieza a ser generador de un montón de cosas” (en entrevista personal, 10/11/2016), y en esa generación de posibilidades y horizontes la gestión editorial se entrelazó con objetivos operativos vinculadas al trabajo colectivo y a la subsistencia. En función de ello, es que el lugar del editor se expande no sólo en función del colectivo de participantes sino también de objetivos diversos que se suman a la actividad principal de editar títulos.

Lo enunciado hasta aquí permite concluir que, al margen de que el trabajo de los cartoneros en la editorial no sea en la actualidad un elemento del todo central (a excepción del caso de Merlo), ciertamente existe en Eloísa Cartonera una matriz de trabajo colectivo y colaborativo. Esto se refuerza a partir de entrevistas efectuadas a integrantes como Alejandro Miranda o María Gómez, quienes parecen menos preocupados por dar cuenta del mayor o menor grado de participación de los cartoneros en la historia del proyecto editorial, como interesados en caracterizar el creciente catálogo o bien las instancias de trabajo en grupo. Estos factores son los que permiten arrojar como conclusión la existencia de un tipo de lugar del editorial concurrido colectivamente, y con una lógica de trabajo horizontal que incluso se replica en instancias como la construcción del catálogo.

Ya con relación al catálogo, debemos destacar que la editorial menciona en su página web que ella posee “el catálogo más puntiagudo de Latinoamérica”³⁶. Como lo señalamos en el capítulo anterior, Eloísa Cartonera fue la legataria del capital simbólico de algunos narradores con prestigio en el campo editorial, los cuales

³⁶ Ver en: www.eloisacartonera.com

gestionaron la cesión de permisos de publicación sobre algunos de sus textos. En la actualidad, aún permanece tal sistema de publicación. Además de los autores argentinos, Eloísa Cartonera ha publicado una gran cantidad de libros de literatura brasileña que ha sido ocasión de difusión de autores poco conocidos fuera de Brasil. Se trata de literatura –ficción y poesía- mayormente marginal, subterránea, urbana, que es traducida no sólo por integrantes de la editorial (entre quienes es posible señalar a María Gómez) sino también por la colaboración de otras personas externas, como Cecilia Palmeiro³⁷ o Mario Cámara³⁸. Podemos mencionar el caso de autores como Glauco Mattoso³⁹ y Guilherme Zarvos⁴⁰.

En la confección del catálogo también adquieren importancia los concursos de los “Premio Nuevo Sudaca Border” propiciados por Eloísa Cartonera. Se constituyen, desde su título, como una suerte de parodia a los concursos literarios propios del campo editorial. Comúnmente, en los concursos literarios se reciben obras a partir de una convocatoria, que incluso suele estipular el número de páginas con el que las obras deben contar para ser evaluadas. Un jurado especializado es quien decide la obra ganadora (a veces existen menciones para segundos y terceros lugares), cuyo autor deberá entonces participar de todas las instancias de publicitación y propaganda de su obra.

En el caso del “Premio Sudaca Border”, los interesados envían su material a la editorial, y la decisión que concede el título de “ganador” y con él la posibilidad de ser publicado en la editorial, es conversada entre todos los integrantes que se han repartido los títulos para leer. Cuando se consultó a María Gómez por este sistema de premios, su relato en torno a estos concursos permitía entrever la presencia preponderante del gusto personal como elemento de valoración de las obras. Asimismo, puede señalarse la existencia de más de un ganador por edición, gesto que pretendería apartarse de las competencias entre obras literarias y autores que se suscitan en ocasión de los concursos. En el caso de la edición de las obras

³⁷ Cecilia Palmeiro, Doctora en Letras por la Universidad de Princeton, ha publicado diversos trabajos e investigaciones sobre estética y política, fundamentalmente en torno a la obra de Néstor Perlongher y a cuestiones relacionadas con producciones culturales argentinas y brasileñas.

³⁸ Mario Camara, Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, es profesor de Literatura Brasileña en la misma institución.

³⁹ Glauco Mattoso (São Paulo, 1951), es el seudónimo de Pedro José Ferreira da Silva, escritor y poeta marginal. Participó en la resistencia cultural durante la última dictadura brasileña, y hasta la actualidad su producción escrita explora temas como la violencia y la discriminación. El nombre adoptado por este autor hace un uso satírico de la palabra “glaucoma”, lo que se vincula con la enfermedad que lo llevó a la ceguera en el año 1995.

⁴⁰ Guilherme Zarvos (São Paulo, 1957), es una de las figuras centrales de la poesía carioca de la década de los noventa. Creó el CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética), escenario de referencia, desde hace más de veinticinco años, para la vanguardia y la producción artística de Rio de Janeiro.

seleccionadas, es posible encontrar una inscripción en el interior de las mismas, que destaca que el título en cuestión forma parte de los “Ganadores” del Premio Sudaca Border. Si bien no hay declaraciones expresas en torno a la preponderancia de temáticas marginales o experimentales, un análisis de los títulos editados permite entrever una fuerte tendencia hacia la publicación de obras que tematizan ámbitos y poéticas marginales, así también como otras que ofrecen usos no convencionales del lenguaje, préstamos e intercambios entre el español, el portugués y el guaraní. En efecto, la denominación de “Sudaca border”, que auspiciaría un interés por las temáticas del sur latinoamericano y sus fronteras, en los hechos se traduce en un evidente interés por la publicación de escrituras (testimoniales, ficcionales, líricas) relacionadas con estos tópicos.

Con relación a lo dicho hasta aquí, podría señalarse que lo afirmado por Kamenzain (2007) respecto de la literatura de Cucurto, en la cual “lo real que entra por la puerta abierta del atolondramiento, entra siempre 'en negro'. Sin pedir permiso, sin legalizarse, trabaja, como la inmigración latinoamericana, invadiendo todo, ocupando los lugares, rompiendo las escrituras, aportando su toque de color” (2007: 3), también funciona como una caracterización del conjunto de obras publicadas por Eloísa Cartonera. El catálogo “puntiagudo”, ofrece en casi todas sus aristas componentes grandilocuentes y bizarros, hecho notorio incluso desde los títulos de las obras publicadas: *Soy villero* (Walter Hidalgo, 2013), *Matas de pasto* (Fabián Casas, 2005), *Delirios líricos* (Glauco Mattoso, 2006), *Triple Frontera* (Douglas Diegues, 2012).

Si en la introducción de este capítulo hemos caracterizado la difusión de determinadas pautas mercantilistas al interior de las editoriales, y el modo en que estas inciden en la formación de los catálogos, en Eloísa Cartonera encontramos un catálogo que recorta con precisión (y *premia*) una selección específica de literatura latinoamericana. Retomando a Kamenzain (2016), cabe decir que esta autora asevera respecto de Cucurto que “su búsqueda iletrada deambulará por fuera de sus propios límites para encontrarse, entre otras cosas y sin buscarlos, con materiales letrados” (2016: 79-80). Eloísa Cartonera manifiesta un camino similar, ya que su discurso de marginalidad ha conseguido, de la misma manera, sedimentar un catálogo y una línea editorial específica, al modo de una editorial tradicional en la que puede reconocerse el tipo de literatura que está interesada en publicar. En este proyecto editorial, los nombres ya canónicos de algunos autores reconocidos que ceden sus derechos, coexisten con otros textos de autores menos conocidos, pero ciertamente todas las poéticas están mayormente atravesadas por el delirio, lo espectral y lo bizarro.

Finalmente, cabe decir que el haberse concebido como un proyecto cultural, social y comunitario, le permitió a Eloísa Cartonera profundizar su adscripción marginal y barrial, así como la matriz de trabajo colectivo que es, a fin de cuentas, su especificidad. Tales elementos han devenido incluso las referencias en torno a las cuales especializar el catálogo. De tal forma, este proyecto ha conseguido formalizar no sólo una modalidad de edición alternativa por su carácter colaborativo, sino también un nicho de mercado en el que se articula cierto tipo de literatura latinoamericana, generando un espacio propio en el campo editorial que se ha mantenido durante quince años. La dimensión política de esta inserción, puede ser iluminada desde la perspectiva de Rancière. En efecto, frente a otros moldes editoriales eminentemente empresariales, que promueven una especialización del medio cada vez mayor en manos de agentes vinculados al marketing, los estudios de mercado y la publicidad, Eloísa Cartonera parece provocar una escisión donde la gestión editorial puede ser desplegada junto con elementos de la periferia social y la marginalidad. Se trata, podría decirse, de la generación de un objeto fronterizo (Laddaga, 2006), ya que estos se caracterizan por articularse como un canal de comunicación que, en el marco de proyectos artísticos y/o literarios, propicia la confluencia entre expertos y no expertos (es decir, entre actores vinculados o no con el campo de la cultura). Con la salvedad de que la presencia de Miriam Merlo -que era cartonera- no parece tan estructurante del proyecto de edición como sí parece serlo la figura de Washington Cucurto -que nunca fue cartonero-, una mirada en conjunto sobre Eloísa Cartonera permite afirmar que ella pone en acto un tipo de producción cultural que antes no tenía lugar en el campo de la edición, arrancando a lo cartonero y lo marginal de la periferia social y constituyéndolo como praxis cultural. Tal gesto es político en la medida en que reproduce una distorsión (Rancière, 1996), en la cual quienes no tienen derecho a ser contados como seres hablantes, dan cuenta de la contradicción entre dos mundos, entre dos órdenes de posibles: “el mundo en que *son* y aquel en que *no son*, el mundo donde *hay algo* ‘entre’ ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde *no hay nada*” (Rancière, 1996: 42). Este choque entre dos lógicas (la de la política y la policía) permite dar cuenta del reparto de lo sensible que provoca la aparición de Eloísa Cartonera, cuando proyecta una gestión editorial alternativa, donde lo cartonero se emancipa de las convenciones de marginalidad y desposesión asignadas por el orden policial.

Editorial Funesiana

Cuando Funesiana surgió en el año 2007 y lanzó la primera edición de *Escolástica Peronista Ilustrada*, de Carlos Godoy, se imprimieron los primeros

cincuenta ejemplares de un título al cual, por su éxito, le esperarían varias ediciones más⁴¹. Desde esta primera presentación en sociedad de Funesiana, se construyó un esquema inicial que a grandes rasgos se mantendría. El mismo constaba de la edición de no más de cuarenta o cincuenta ejemplares por tirada, la utilización de *Creative Commons* como licencia de derechos y presentaciones que involucraran música o espacios de lectura. Asimismo, desde un inicio se estipuló que no se les cobraría a los autores precio alguno por ser editados. Se trataba de las dimensiones de un proyecto al que se lo concebía, desde un primer momento, en abierta disidencia respecto de las opciones disponibles en el campo editorial. En este sentido, la activa participación de Lucas Oliveira en las redes sociales, da cuenta de este ideario. “No necesitamos intermediarios”, es una de las muletillas a las que recurre Oliveira tanto en su *Facebook* y *blog* personal como en distintas entrevistas.

Sin embargo, así como este editor pretende dejar en claro su posición respecto del estado de cosas en el campo editorial, también plantea declaraciones del siguiente tenor:

No saben lo difícil que es mantener abierta la editorial.
No saben lo difícil que es editar un libro.
No saben lo difícil que es mantener en alto el ego de nuestros autores, que se sientan queridos y apoyados.
No saben lo difícil que es ganarse la confianza de los otros actores sociales intervinientes en este mercado editorial. (Página de *Facebook* de Funesiana Editorial, 3/07/2017)

Acabo de revisar la versión móvil de la página web de la editorial Funesiana, sí, de esta editorial. Y está toda rota. Y yo me preguntaba: ¿no tengo amigos que me digan "che, flaco, fijate que la página está medio rota, desordenada, no se entiende, estaría bueno que pongas tal o cual cosa o corregí acá que tenés una errata"? (Página de *Facebook* de Funesiana Editorial, 23/06/2017)

Vamos a regalar, entre los que asistan a la presentación de La novela, este hermoso cuaderno que tiene cobertura decorada por el mismo autor de la novela. ¡Vengan a ver quién gana! (Página de *Facebook* de Funesiana Editorial, 24/04/2017).

Como puede observarse, al tiempo que Oliveira tiene un discurso muy crítico respecto del campo editorial, es profuso en expresiones que dan cuenta de un entramado de relaciones y vínculos del cual sí se reconoce como deudor. Tal circunstancia no se afilia, como en Eloísa Cartonera, a la intención de promover un proyecto “social y comunitario”, sino que por el contrario constituye el modo específico

⁴¹ Como se mencionó en el capítulo anterior, los derechos de esta obra fueron adquiridos por la editorial Interzona, publicándose en esta editorial en el año 2013, con ilustraciones de Daniel Santoro.

en el cual cierta dimensión del trabajo colaborativo cobra vigor en este proyecto editorial. La descripción del trabajo que Oliveira realiza con los autores que publica, permite señalar que se trata de un proceso desdoblado en varias instancias de trabajo en común entre estos.

En efecto, como lo mencionamos más arriba, una de las premisas de la editorial que se ha mantenido incólume es la negativa a cobrarles a los autores por la edición de sus obras, algo que tampoco se hace en Eloísa Cartonera. Debe recordarse que se trata de publicar primeras obras de autores a los cuales, al carecer de conocimiento público, se les torna desventajosa su capacidad de negociación con las editoriales. En la Introducción de esta tesis se han detallado las modalidades mediante las cuales los autores consiguen editar sus obras, y en relación con estas posibilidades, Funesiana se aparta de la práctica común de otras editoriales, que publican en función del pago de un precio en dinero. Este primer elemento ya implica un contacto con los autores que intenta ser establecido mediante una mediación no atravesada por la lógica económica.

Sin embargo, publicar en Funesiana exige otro tipo de intercambios que los autores deben aceptar. Así, al tiempo que Oliveira carga con el costo de la edición, los autores deben estar dispuestos a que su texto sea foco de comentarios y valoraciones por parte del editor. El esquema de trabajo que Oliveira plantea prevé que los textos no llegan a la editorial “para publicarse como están”, sino que los mismos deben ser leídos minuciosamente, para luego dar curso a un ciclo de conversaciones y discusiones entre autor y editor, que puede durar meses. Así, Oliveira señala:

En la página de la editorial está el mail y el autor puede enviar ahí su obra. La obra, no un resumen de la obra, y en formato *Word*. Para que yo pueda hacer comentarios, preguntas, ver qué efecto buscó el autor en cada parte. Esto no es Eloísa Cartonera, donde con el permiso de publicación *ya estamos hechos*, sino que realmente si el autor quiere publicar una obra, tiene que estar dispuesto a sacar el mejor libro posible (Entrevista personal a Lucas Oliveira, 29/11/2017)

Las palabras de Oliveira reflejan que estamos frente a un tipo de editor que tiene una intervención activa sobre los textos que llegan a su editorial. Oliveira asevera que esto implica un doble esfuerzo por parte suya, ya que precisa tener una lectura intensiva de cada obra en cuestión. Tal involucramiento implica un seguimiento más próximo de la obra que se publicará, en función de lo cual el editor consolida su objetivo de “publicar algo de lo que el autor no se arrepienta a los seis meses”. De la misma manera, esta concepción se retoma en la oportunidad en la que se presenta cada libro, ocasión de la cual también se espera que “cumpla las expectativas del

autor, que el autor se sienta orgulloso tanto con cómo quedó el libro como con la manera de presentarlo” (En entrevista personal, 29/05/2016).

Dicho esto, luego de entrevistas mantenidas con algunos autores editados, así como a través de observaciones participantes en distintas presentaciones de libros editados por Funesiana, se ha percibido/notado/advertido que los autores pertenecientes al catálogo de este proyecto editorial buscan también un tipo de publicación que no sólo no sea en una gran editorial, sino que también les permita tomar contacto con un editor interesado en indagar lo que va a publicar y no con alguien que se ocupe meramente de cuestiones gerenciales. En efecto, el acceso a una editorial artesanal como Funesiana se conecta, según los autores entrevistados, con la posibilidad de operar en una pequeña escala, quizás desprovista de una gran maquinaria publicitaria y de circulación, pero generadora de un espacio de encuentro genuino, de discusiones e intercambios en torno a lo literario y al margen de toda especulación.

La experiencia de Pablo Ferraioli, mencionada en el Capítulo II, es iluminadora para analizar las cuestiones mencionadas. El autor del libro *Elephant Talk*, publicado por Funesiana, es un comunicador social y músico aficionado, que desde el año 2002 escribe en su blog “Catedrales”. Si bien rehúye a la denominación de “escritor profesional”, reconoce que con el correr de los años la escritura en su blog comenzó a ser cuantiosa y con ello se profundizó su voluntad de publicar sus escritos en formato libro. Según lo afirma este autor, desde el principio tuvo la intención de publicar en una editorial que pudiera replicar la dimensión íntima que le despertaban los textos que venía publicando en su blog personal. Así, asevera que:

[Lo publicado en el blog] Era un poco de todo, siempre literatura, con un cuidado estético, pero también crónica, ensayito, formato breve propio de los blogs...luego había material que a uno le iba gustando, iba guardando, y de repente, en un momento dado, era una colección que podía adquirir una coherencia, y eso lo compilé como un libro. Y lo empecé a ofrecer en editoriales, a ver qué podía empezar a surgir, y específicamente como una cuestión de coherencia, por el tipo de escritura del blog, apuntando sobre todo a las editoriales artesanales. Yo sabía que lo que quería hacer tenía que ver con esa propuesta de las editoriales artesanales. (Entrevista a Pablo Ferraioli, 24/3/2017)

Esa “propuesta de las editoriales artesanales” que Pablo Ferraioli menciona, lejos de ser una conceptualización vaga, es definida por él como una producción artesanal donde “el proceso de edición intenta replicar la dinámica del proceso de escritura”. Esta aseveración echa luz respecto del tipo de nicho que comienza a ocupar Funesiana en el espectro de editoriales artesanales. Durante la presentación del libro de Ferraioli en agosto de 2016, constaté lo que parecía escenificar una

instancia más de un largo y continuado trabajo entre autor y editor. Posteriormente, le pregunté a este autor en un encuentro personal cómo había sido el vínculo con Lucas Oliveira y el tipo de intervenciones que desde la editorial se desplegaron concretamente sobre su texto.

Además de las correcciones de estilo, de parte de Lucas hubo una contribución relacionada con detalles, del tipo “eso no me gusta, ese final no me gusta”. Pero para mí eso estuvo buenísimo, no tengo para nada una cosa de apego, de decir que mi texto es intocable, sino que creo que es interesante que el editor te diga “¿Qué fue lo que quisiste lograr?”, que te diga que eso que vos querés mostrar en verdad no se ve. Y bueno, ese trabajo viene bien. Así como en la selección final de los textos, cuando él podía decir “Tal texto me parece que no está a la altura de los demás; si vos querés lo dejamos pero a mí me parece que no ¿Qué te parece tal otro?”. Es un trabajo de crítica que sin embargo no es un taller, y que no es todo el libro sino que puede surgir quizás con un solo cuento. Insisto con esto, que yo lo veo como el rol fundamental del editor (...) Prefiero el papel del curador interesado, de quien ve algo valioso en el texto -en términos estéticos y literarios- y quiere ponerlo a circular pero, al mismo tiempo, logrando el mejor libro posible. (Entrevista personal, 24/3/2017)

Esa búsqueda que Ferraioli menciona como el “lograr el mejor libro posible” se traduce, como vemos, en una planificación que no sólo abarca la manufactura y canales de circulación alternativos, sino incluso en la posibilidad de que autor y editor discutan el texto editado. Esta discusión dista de doblegar el texto del autor, y, como hemos dicho, existe un compromiso mayor del editor en relación al texto que tiene en sus manos, como una predisposición más favorable del autor, el cual debería en principio ser receptivo con relación a las observaciones respecto de su obra. Cuando le pregunté a Ferraioli si él hubiese pagado para publicar, aún en una editorial artesanal, su negativa fue rotunda. Finalmente, señaló que la inexistencia de esta condición en Funesiana fue lo que captó su interés, preocupado por que la gestión de la edición no se viera disuelta en lo económicamente plausible. Tal esquema, a los ojos de este autor, permitiría que el texto a editar adquiriera centralidad en el proceso de edición, antes que la eventual existencia de financiamiento. Ferraioli lo destacaba de la siguiente manera:

No pienso pagar mi edición. Me parece que no corresponde, que tu trabajo como escritor es escribir, y el trabajo del editor es editar, y el trabajo del editor es poner la plata para editar el libro. La realidad es que el mercado no funciona de esa manera. Generalmente, y sobre todo para las primeras ediciones, es una inversión que corre a riesgo del autor. Lo que termina por distorsionar el rol del editor, ya que para mí el editor es un curador. Un editor que publica el libro que le pagan no está cumpliendo su rol, es un mercachifle. Y eso hace que se publiquen cosas en las cuales el editor renuncia a su rol, el de decir: “Yo publico esto porque me parece valioso, no porque de esos cinco mil me quedo con mil”. A pesar de que tengo esta convicción firme, no me parece moralmente condenable, sino inapropiado. Cada quien se

gana el dinero como puede y los autores se ganan su circulación como pueden. (Entrevista personal, 24/3/2017)

Esta desdén por pagar la propia edición, como vemos, se traduce en una concepción en la cual el ser publicado implica no sólo una mayor circulación de la obra, sino sobre todo una idea de selección o valor literario. Este juicio es compartido por otros autores editados por Funesiana, como Walter Lezcano, que también ha publicado en editoriales “industriales” como Tusquets o Interzona. En Lezcano se asume la misma desconfianza respecto de pagar por la propia edición:

No, eso sí que no, prefiero morir inédito. A menos que gane una beca del Fondo [Fondo Nacional de las Artes]. Prefiero irme de vacaciones. Cuando pagás no existe el respeto artístico, ni la onda esa que se genera cuando alguien se copa con lo que hacés y te ofrecer ser editado. Es justamente lo que pasa con la literatura, es un afecto que no se genera con otro tipo de cosas, como alguien que toca bien un instrumento. (Entrevista personal a Walter Lezcano, 11/04/2017)

Cuando se le consultó cómo había sido el proceso de edición con Funesiana, en el discurso de Walter Lezcano asomaron muchas de las definiciones aportadas por Pablo Ferraioli. Walter Lezcano, nacido en Corrientes pero criado en Buenos Aires, es uno de los autores cuyo caso interesa para ser analizado, debido a que ha publicado tanto en editoriales artesanales (Funesiana, Eloísa Cartonera) como en otras de formato industrial (Interzona, Tusquets). Al mismo tiempo, desplegó un proyecto editorial propio, Mancha de Aceite, que, como destacamos en el capítulo anterior, está radicado en la ciudad de Quilmes. Su producción abarca tanto poemas como cuentos, novelas e incluso crónicas periodísticas que han sido publicados por Anfibia, la revista de la Universidad Nacional de San Martín. Es interesante comprobar que se retoma algo del orden de lo señalado por Ferraioli, al momento en que en su relato cobra preeminencia el intercambio generado con Lucas Oliveira:

¿Qué es un buen editor para vos?

WL: Alguien que se preocupa por el texto, que cuestiona cosas del texto, que se junta a charlar con vos si estás convencido de esto, si esto se *salió* porque vos quisiste hacerlo o medio de pedo, o si estás consciente de todo lo que estás haciendo en el texto. Está piola, te acompaña. Si le copa, entra, y sino no. Pero no está pensando en conveniencias de tipo comercial.

¿Y en tu caso cómo llegaron al acuerdo para publicar?

WL: El texto estaba terminado. Lo que hicimos fue varias veces juntarnos a tomar birra en distintos bares, también, o sea lo que yo sentí después es que era parte de la experiencia de publicar, pasar tiempo juntos, embebernos bastante del texto. Estuvo bueno porque no cambié nada del texto y charlamos mucho de todo lo que se contaba en la novela. Y en algún punto en algún sentido pude también afianzar lo que yo pensaba narrativamente del texto, viste. Porque claro, obviamente yo tengo una vida normal: mi vieja es

peluquera, mi hermana es moza, la otra está sin laburo, mi novia es actriz y ninguno de mis amigos escribe. Entonces casi todo el mundo que vos estás creando lo tenés vos solo adentro, no tenés con quién charlarlo, no surge un interlocutor que se interese por lo que pasa ahí. Tampoco lo busqué pero bueno, con Lucas me sirvió justo para eso. Fue un par de veces que nos juntamos, cuatro o cinco veces, charlamos bastante. En general el editor es más de aceptar el texto; “lo sacamos” y listo. Igual tuve buenas experiencias pero me han contado que existe lo otro también.” (Entrevista personal, 11/04/2017)

Las palabras de Walter Lezcano refuerzan la naturaleza eminentemente vincular del proceso de edición en Funesiana. Si Ferraioli señala la dote de “curador” de Lucas Oliveira, Walter Lezcano privilegia su rol de “interlocutor” y cómo los distintos encuentros propiciaban una serie de charlas, reflexiones y la búsqueda de afinidades comunes. Es posible reconocer entonces una matriz de edición diferencial, que se sostiene tanto por formalizar el pasaje de un texto a su existencia como libro, como por el entramado de relaciones construido en virtud de tal actividad.

Sin embargo, de las palabras de Lezcano notamos que este autor valora lo contrario que destaca Ferraioli. Al tiempo que destaca no haber corregido nada del texto original y no menciona mayores observaciones de Oliveira respecto de su obra, afirma que, cuando ingresó en la editorial, “el texto estaba terminado”. Esto pondría en tensión la modalidad colaborativa que señala Ferraioli, la cual parecería no desplegarse siempre de la misma manera. Por otra parte, Oliveira señala que, con relación al texto de Walter Lezcano, en verdad el mismo fue objeto de un trabajo profundo:

Walter [Lezcano] trajo [el texto] *Los Mantenidos* y la verdad que lo discutimos mucho. Cuestiones de redacción, del efecto que él quería lograr en algunos pasajes, entre otras cosas. Al final fue un setenta-treinta, en relación a que un treinta por ciento de cuestiones que yo le mercaba finalmente fueron modificadas en el texto final. (Entrevista personal a Lucas Oliveira, 29/11/2017)

La discordancia entre ambas versiones no obsta a concluir que, como es posible señalar en función de las notas de campo extraídas por la observación participante en las presentaciones de libros de otros autores, en cada situación el vínculo tejido entre autor y editor es diferente. Ya sea por procesos de edición que puede durar más de un año, hasta otros cuyo término transcurre en meses, el trabajo entre autor y editor es siempre singular. Más allá de las palabras de Lezcano y del análisis de cuántas partes del texto se sujetan a modificaciones, lo cierto es que por el testimonio de otros autores pareciera que la discusión en torno al texto es una constante. Asimismo, no está de más destacar que tanto Lezcano, como Ferraioli traen a colación un tipo de diálogo con Oliveira, del cual parece desprenderse la

creación de un lazo, que se extiende incluso hasta después de publicada la obra en cuestión. La asidua participación de estos y otros autores en los eventos y lecturas en los que está presente Funesiana, da cuenta de tal particularidad.

En función de lo expuesto, puede afirmarse que más allá de ser un proyecto gestionado unipersonalmente, en esta editorial están presentes aquellas formas de cooperación que, según Becker, bien “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: 17). Becker analiza la tarea de la edición y encuentra que en ella se traducen las lógicas colaborativas y colectivas propias de esos “mundos del arte” que él conceptualiza en su obra. Así, afirma que “durante el momento editorial, entonces, todos los elementos de un mundo del arte están presentes en la mente de una persona que toma la decisión, que imagina las posibles respuestas a lo que se hace y toma las siguientes decisiones de acuerdo con eso” (2008: 235). A la luz de las caracterizaciones enunciadas en la introducción de este capítulo, se desprende que el mayor grado de participación en estas decisiones no solo es privativo de cada editorial, sino que a partir de la década del noventa en Argentina es perceptible una fuerte tendencia a “profesionalizar” y desdoblarse tales competencias en manos del director editorial y el director comercial. Por el contrario, la conceptualización de Becker adquiere sentido en un proyecto editorial como Funesiana, donde el libro final sí parece ser producto de un trabajo colectivo y colaborativo. Es este proceso el que tanto da sustento a la editorial, como también es buscado por aquellos autores que no quieren que su obra se sustraiga hacia una maquetación y distribución despersonalizadas.

Lo dicho hasta aquí permite pensar la existencia de un esquema de trabajo colaborativo en Funesiana. El mismo no se traduce, a la manera que Eloísa Cartonera, exclusivamente con relación al trabajo artesanal, ya que en Funesiana el proceso de encuadernación es centralmente administrado por Oliveira. Sin embargo, la formulación de observaciones y de distintas posibilidades de intervención sobre el texto, implican un despliegue de la figura del editor que se inscribe en una vinculación estrecha con los autores. De tal manera, esta dimensión colaborativa puede recibir el estímulo de aportes como el de Laddaga (2006), ya que estaríamos frente a un tipo de práctica en la que se genera una ecología cultural, en la medida en que la operatoria editorial se ve afectada a las contribuciones de otros sujetos (como los autores), cuyo resultado es la reducción de la distancia entre productor y receptor. Tal circunstancia implica el alejamiento respecto del arquetipo de autor, obra y editor como individualidades separadas, lo que lleva a que Oliveira señale el hecho de que “muchos autores hayan dado el portazo, porque según ellos el texto ya estaba escrito

y terminado”. Según este editor “No es así. Si querés eso andá y tiráselo a otra editorial, otorgá un permiso de edición y regalá dos o tres cuentitos, pero si querés trabajar seriamente una obra tenés que ver qué pasa con las lecturas de otros, como el editor” (En entrevista personal, 29/11/2017).

Estas últimas palabras de Oliveira dan el pie a mencionar algunos aspectos, ya con relación a la estructuración del catálogo. Para esto es necesario retomar uno de los objetivos centrales de la editorial, que es publicar obras de autores que no hayan pasado antes por otra editorial. El editor señala su interés en promover la edición de nuevos autores, que de otra manera no tendrían acceso a publicar sus obras de manera sencilla, si esto quedara en manos de las lógicas mercantilistas del campo editorial. Al no exigir un pago por parte del autor, Oliveira elimina este escollo. Por fuera de este programa, el editor afirma que en su proyecto editorial no se privilegia ningún género en particular, así como tampoco temáticas específicas, más allá de que siempre se trate de obras de ficción y líricas. Esto se puede comprobar al recorrer el catálogo de Funesiana, en el cual encontramos desde poesía hasta cuentos y novelas. Pareciera que el interés de Oliveira se traslada a la modalidad de trabajo que se suscita en ocasión de cada texto y con cada autor. Son las redes de vinculaciones en torno a los artefactos culturales las cuales, finalmente, dan sustento a los efectos que los mismos producen (Hennion, 2007). Es decir, existe una relación activa entre mediaciones y los artefactos culturales –objetos estéticos, o textos en este caso-, y Oliveira parece interesado en transparentar estas dinámicas.

Con relación a este punto en particular, puede señalarse que si los autores deben tener una manifiesta apertura respecto de los comentarios de Oliveira, también este editor tiene la expectativa de que su catálogo se complemente con los aportes de cada autor. Así, apunta que:

Gustavo López, de la editorial Vox, me enseñó que hay que dar lugar al otro. Vos como editor tenés una mirada, podés privilegiar cierto tipo de literatura, pero el editor tiene que tener la humildad de dejarse corregir por un autor, dejarse discutir por el otro. (En entrevista personal, 29/11/2017).

En este punto en particular, merece destacarse que en el marco del festival Felisa realizado en 2015, el crítico Maximiliano Crespi se preguntaba en el panel “Nueva Narrativa Argentina y las zanahorias que mueven el mercado”: “¿Hasta cuándo podemos seguir con el Club de la buena onda?”. Con ello, formulaba un cuestionamiento hacia aquellas posturas que entendía como reiterativas en torno a tópicos como la sociabilidad, para explicar las transformaciones del campo literario de la última década. Tal intervención formulaba un contrapunto respecto de la crítica Elsa

Drucaroff, quien en sus observaciones sobre la Nueva Narrativa Argentina⁴² (NNA) era enfática al señalar la existencia de “estrategias colaborativas” de los autores de este rubro, entre las cuales el recurso al circuito de las pequeñas editoriales y editoriales artesanales se contaba como un ejemplo –entre otros- de ellas. En el marco de esta pugna, la existencia de los aspectos de trabajo cooperativo y colaborativo que hemos reseñado en Funesiana, no parecen ser tributarios de un “club de la buena onda” como lo ilustra la imagen que proporciona Crespi. Lejos de ello, la matriz asociacionista y los circuitos alternativos conectan a proyectos editoriales como este con lo experimentado por otras prácticas culturales que, desde el 2001, se presentan como las formas políticas de un arte que busca la intervención y transformación de lo social (Giunta, 2009).

Finalmente, es interesante destacar que, para Oliveira, sus objetivos están cumplidos si un autor publicado por él comienza a ganar posiciones en el campo editorial, y su obra comienza a circular. Apunta a que esto le atribuye, a él como editor, cierto rol de “descubridor” (En entrevista personal, 29/11/2017). Este hecho es trascendente en tanto permite concluir dos cuestiones importantes. La primera, que el hecho de que este editor se plantee como un “descubridor”, implica tanto su capacidad para invertir de relativa publicidad a un autor, como la posibilidad de que el ulterior éxito de una obra redunde en una posterior proyección de Oliveira, como primer publicador. Esto reconoce, en términos de Bourdieu, una economía de prácticas del “comercio de objetos de los que no hay comercio, el comercio de arte puro” (Bourdieu, 2015: 224) en razón de lo cual la única acumulación legítima, tanto para el autor como para el editor “consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.), por lo tanto de otorgar un valor” (Bourdieu, 2015: 224). Esta dimensión coexiste en forma simultánea con la voluntad de vender libros y reeditarlos, objetivo que se reconoce sin claroscuros desde Funesiana, y que al mismo tiempo es un aspecto que comparte

⁴² Se trata de una categoría no exenta de polémicas. En *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la post dictadura* (Emecé, 2011), Elsa Drucaroff intenta describir las características de lo que ella misma nombra como “Nueva narrativa argentina” en el escenario de la primera década de los dos mil. Hace hincapié en elementos como la juventud de los actores de este movimiento, el recurso a ámbitos de circulación literaria no hegemónicos y el énfasis en dinámicas colectivas y colaborativas tanto en autores como editores y otros agentes del campo literario. En *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (Mar Dulce, 2012) la crítica Beatriz Sarlo formula una respuesta al texto de Drucaroff, distinguiendo y particularizando a los autores que entiende como parte del nuevo movimiento, a la vez que ancla a esta nueva literatura en relación con una “literatura urbana”, el “costumbrismo globalizado” y un “regionalismo de lo nuevo” (2012: 17). En *Los gauchos irónicos* (Milena Caserola, 2013) Juan Terranova también discute con Drucaroff, analizando algunos narradores en relación con una “generación” y eludiendo la categorías de “nueva literatura” (Riveiro, 2014).

tanto con Barba de Abejas como con Eloísa Cartonera (tal como lo hemos observado en las entrevistas).

La segunda cuestión que puede apuntarse, es que la colaboración entre autor y editor no implica en Funesiana una convergencia de intereses. Que un autor pueda ser conocido y su obra circular en editoriales industriales (como sucedió con Carlos Godoy, mencionado en el capítulo anterior) echa por tierra que la colaboración sea conducida pacíficamente hacia un lugar común. Por el contrario, Oliveira reconoce la posibilidad de los autores de circular en otros ámbitos del campo editorial, que podría señalarse que son antagónicos respecto de la posición que asume Funesiana en el campo editorial.

En función de todo lo expuesto, puede decirse que la dimensión alternativa de la gestión editorial de Funesiana, radica en un modo de producción colaborativo, que se extiende hasta un cuestionamiento de las figuras tradicionales tanto del editor como del autor. En tal sentido, ninguno de los dos es “autosuficiente” o completamente independiente del otro, sino que la intervención coordinada en un proceso conjunto es lo que posibilita la materialización del libro. En la misma sintonía, la eventual oportunidad de participar en la estética del libro y/o planificar un evento de presentación que replique esos procedimientos, son otras dimensiones tributarias de la misma concepción cooperativa en torno al proceso de edición.

La búsqueda del “mejor libro posible”, como señalaba Pablo Ferraioli, demarca, en consecuencia, un tipo de trabajo colaborativo y cooperativo entre editor y autor, que desestructura las incumbencias que la práctica común del campo editorial suele asignarles a estos. En tal sentido, es esta sumatoria de trabajos y vinculaciones explicitadas tanto por el editor como por los autores, y que desde la óptica de Becker (2008) serían “convenciones”, la que cimenta el lugar distintivo de Funesiana en el campo editorial. En ella se condensa un esquema de publicación literaria que no reproduce las coordenadas mercantilistas que hemos descrito en la introducción de este capítulo, en arreglo a las cuales la posibilidad de expandir las ventas es la que determina la publicación “de libros que están llenos de errores de impresión, o falta de concordancias, lo que te da la pauta de que ahí ni el editor se tomó el trabajo de leer a *conciencia* el texto” (Entrevista personal con Lucas Oliveira, 29/11/2017).

Barba de Abejas

La ubicación temporal de Barba de Abejas, a una década de la crisis del 2001, es un elemento que en el discurso de su editor aparece insistentemente, despegándose del contexto que abrigó el nacimiento de otras iniciativas editoriales artesanales. Como se señaló en capítulos anteriores, salvo algunas pocas

excepciones no se encuentran en el catálogo editorial autores locales o regionales – como en Eloísa Cartonera- ni autores contemporáneos -como en el caso de Funesiana. Eric Schierloh, señala que “el lugar de Barba de Abejas es el de la traducción” (En entrevista personal, 29/03/2017), lo que implica que este proyecto editorial encuentra su especificidad en el modo en que construye su catálogo, antes que en los aspectos vinculares y de trabajo colectivo al modo en que lo hacen Eloísa Cartonera y Funesiana Editorial.

En efecto, el énfasis en la traducción de autores de lengua inglesa ubica a Barba de Abejas en un lugar disonante respecto de otras editoriales, usualmente vinculadas con la publicación de autores contemporáneos. Schierloh afirma que este aspecto indica un nicho en el mercado editorial, un espacio no ocupado por otras editoriales también artesanales. Al mismo tiempo, el despliegue de su proyecto editorial se conecta con algunas instituciones que, mediante becas, le permitieron profesionalizar su trabajo como traductor. En tal sentido, la beca del Fondo Nacional de las Artes en 2010 señala un antecedente decisivo, pero en los términos en que determinó que muchas de sus producciones como traductor se acumularan. En relación con ello, afirma que:

En realidad tuve una beca [del Fondo Nacional de las Artes] para hacer un trabajo, pero cuando salió el tema de traducir con una beca, no estaba tan presente lo de la editorial. Es más, mientras yo estaba trabajando con la beca surgió la posibilidad de trabajar con Bajo la Luna, lo cual para mí era “La editorial”. Sin embargo parte del *fracaso* de una parte de lo planeado con Bajo la luna, y el hecho de que yo continuaba haciendo traducciones por fuera de la beca, hizo que todo ese laburo de traducción se fuera acumulando. Y los tiempos editoriales son muy largos. Y si por cada libro que editaba, tenía que esperar dos años, como por el de Melville, pensé “¿Qué onda?” Iba a tardar mucho tiempo, tampoco podría hacer todo en la misma editorial, tendría que invertir tiempo en conocer otros editores...En 2010 fui a México, a la Feria del Libro de Guadalajara, y ahí vi un par de *moviditas* que no eran *cartoneras* o *semi cartoneras*, pero que eran artesanales, aunque muy marginales, con otro laburo más interesante y ahí sí se empezaron a juntar varias cosas que terminaron en Barba de Abejas. (En entrevista personal, 29/03/2017).

El relato de Schierloh, como también lo hemos señalado en el primer capítulo de esta tesis, plantea al surgimiento de la editorial como la solución a un conjunto de problemáticas atinentes a la necesidad de publicar: la lentitud de ofertas de edición del mercado y la falta de identificación con el tipo de encuadernación disponible. De esa manera, 2010 no fue sólo el año en que obtuvo su primera beca del Fondo Nacional de las Artes, sino además un largo período –“un año mental”, en sus propias palabras- en que Schierloh se abocó a un trabajo cotidiano relativo a comenzar a pensar su propia editorial. Ese año que él reconoce como fundacional, de establecimiento de

“pilares” que continúan al día de la fecha, se caracterizó por las charlas con otros editores, la búsqueda de información por internet, la consulta en torno a los materiales posibles. En varias entrevistas señala que “un año es mucho tiempo, la gente no se toma un año para nada”, indicando que desde el principio de la editorial su intención fue forjar un proyecto sencillo pero sustentable. En diciembre de ese año, como ya dijimos, finalmente editó su primer libro bajo el sello Barba de Abejas, que consistió en la traducción de *Lejos de tierra y otros poemas*, de Herman Melville

Desde entonces, con sucesivas becas, el catálogo se amplió para publicar a autores canónicos como Henry David Thoreau y Matsuo Basho, entre otros. Algunas de estas elecciones se relacionan con ese trabajo previo de un año y al final del cual tomó conocimiento de que existía un número considerable de lectores de Thoreau, lo que hacía comercialmente viable la edición de una parte de su obra. De la misma manera, Schierloh se abocó a la edición de otros autores menos conocidos como Lee Young Lee, escritor nativo de Maine, Estados Unidos. Estos “descubrimientos”, señalan la presencia de la mirada del editor en la construcción del catálogo, en el cual se intercalan autores consagrados con otros menos conocidos. La invariante, en tal caso, es siempre la traducción:

La columna vertebral no puede cambiar, no la puedo trasplantar. Y en un catálogo la columna vertebral es lo que le da su “Marca del editor”. Yo encontré ese lugar, ese nicho de mercado, que es la traducción de obras inéditas de clásicos, o bien de autores nunca antes traducidos. Los dos extremos: Traducir a Juan Pelotas o traducir a Henry Thoreau, pero un libro que no existía o que nunca antes se tradujo. (En entrevista personal, 29/03/2017).

Schierloh afirma que es consciente de que no persigue la formación de nuevos lectores, sino que quienes adquieren sus libros son personas que suelen estar interiorizadas previamente en el autor u obra que van a adquirir. Esto es interesante, porque permite señalar una tensión, ya que este editor no busca ampliar la circulación del libro, ni socializarlo a otros ámbitos, lo que ubica a Barba de Abejas más cerca de la lógica policial –o de mercado?- antes que de un efecto disruptivo (tal como se referenció anteriormente). Por otra parte, especificaciones de este tipo respecto a la vinculación entre el catálogo y la figura del lector, quedan desdibujadas en el discurso de Eloísa Cartonera y Funesiana editorial. Estas dos editoriales parecen privilegiar el aspecto de la matriz colectiva de edición y el trabajo colaborativo con los autores, respectivamente, antes que enunciar a qué tipo de lector están apuntado. Si bien la posición de Schierloh parece más cercana a la lógica policial, al mismo tiempo está dando cuenta de un aspecto casi ausente en los otros dos proyectos editoriales, que es la constatación de que la recepción del libro por los lectores es una dimensión más

del proceso editorial. Tal vacancia en el discurso de los editores de Eloísa Cartonera y Funesiana, conlleva a que la recepción por los lectores no sea un aspecto a ser problematizado. En el caso de Barba de Abejas:

Sí, nunca estás formando lectores, siempre es gente de mucha lectura: el núcleo duro que sostiene la literatura en la Argentina que siempre dicen que son 5.000-10.000 personas, los que están alimentándose todo el tiempo de libros. Es triste, pero es probable que sea verdad eso, que no haya más que diez mil. Digamos que te tiene que gustar el autor y decir "Che, nunca leí la poesía de Melville". O un lector de poesía que diga "el autor de *Moby Dick*, a ver". Tenés que esperarlos pero aparecen. Y con el tiempo, de a uno, yo voy agotando una edición pequeña industrial. (En entrevista personal, 29/03/2017)

Como puede observarse, Schierloh formula un diagnóstico general sobre el campo editorial, señalando que el lugar que encontró vacante es la posibilidad para su existencia. Tal dimensión es conceptualizada como una respuesta a conceptos que se han popularizado desde algunos sectores de edición independiente, como el *bibliodiversidad*⁴³ (Colleu, 2008). Schierloh entiende que la mera diversidad en el ámbito editorial, no es un programa suficiente para superar las coordenadas dominantes en el campo. Reseña que, justamente, es la concentración editorial la cual tiende a una publicación indiscriminada de cualquier tipo de autores y temáticas, sin priorizar una mirada desde la construcción del catálogo. En función de ello señala que "no hay mayor bibliodiversidad que la que puede ofrecer una editorial multinacional" (en entrevista personal, 29/03/2017). Es por tal circunstancia que este editor entiende que la tarea de estructurar un catálogo coherente es, en sus propias palabras, la "columna vertebral" del proyecto editorial, metáfora que desdibuja, en este caso, el énfasis que en Eloísa Cartonera y Funesiana se direccionaba hacia aspectos más vinculares.

Lo afirmado hasta aquí, permite pensar que en Barba de Abejas subyacen elementos propios de una concepción más tradicional ligada al quehacer editorial. Así, el hecho de que en Barba de Abejas se escrute con atención la conformación del catálogo en torno a un nicho específico, implica recordar con Bourdieu que fue con la consolidación del campo literario que "los géneros se diferencian también, y con mayor nitidez, en función del crédito propiamente simbólico que poseen y confieren" (Bourdieu, 2015: 178). En tal sentido, no llama la atención que, rehuendo a cualquier

⁴³ El concepto de bibliodiversidad, es un término utilizado internacionalmente, e incluso ha sido adoptado por la UNESCO y la Alianza Internacional de Editores Independientes. Hace referencia a la necesidad de garantizar la diversidad en el marco de las industrias culturales, y entre ellas la del libro, promoviendo como principales lineamientos la renovación de las legislaciones relativas a derechos intelectuales y el incentivo a iniciativas vinculadas con la creación y difusión de obras culturales (Mihal, 2013).

discurso anti mercado, el mismo editor reconoce y explica aún más la manifiesta relación con este:

Dediqué todo un año a pensarlo, que es lo que nadie hace. Todo un año. Yo sabía que iba a tener tres encuadernaciones, vi con cuál me convenía salir primero, para que se volviera más visible. ¿Qué libro no hay? Tapa dura. Listo, salimos en tapa dura. Después vinieron los libros en rústica, cuando la editorial se hizo más conocida. Después salieron los libros entelados, como una cosa especial, que son los libros más caros. Todo eso forma parte del *marketing* bien entendido, de decir “¿Qué me conviene hacer?” Acá hay economía de recursos totales, acá hay que pensar absolutamente todo: la caja el diseño, los colores, los materiales que se consiguen, si se van a conseguir a través del tiempo. Un año. (...) sino vendería 100 ejemplares por año. Y yo necesito vender un numero un poco mayor para vivir con esto. *Tampoco más para vivir de esto*, sino con esto. *No me vuelvo loco*. ¿Cuánto vale esa libertad? ¿Quién le puede poner precio a esa libertad? (En entrevista personal, 29/03/2017)

La descripción que hace Schierloh de la organización de su proyecto de edición, como hemos dicho, pone de manifiesto una relación con el mercado que no es negada. En tal sentido, si bien es evidente que en Barba de Abejas subyace una racionalidad económica, la misma no parece ser idéntica a la que prevalece en los esquemas mercantilistas que detallamos en la introducción de este capítulo. El hecho de que en el discurso de este editor la subsistencia del proyecto editorial deviene más importante que la posibilidad de obtener ganancias, o proyectarse en un ideal de crecimiento continuo, importa una concepción que intenta mantenerse al margen de criterios basados meramente en la rentabilidad. En este sentido, resulta iluminador recordar que Schierloh declaraba que parte de su proyecto editorial era tributario de las editoriales artesanales que conoció en la Feria del Libro de Guadalajara. Esta mención establece una filiación con sellos no cartoneros, al estilo de Eloísa Cartonera, pero que al mismo tiempo son marginales, y algo del orden de esa marginalidad es retomado en una concepción de mantener a Barba de Abejas como un proyecto editorial, que pueda ser sustentable en el mercado sin ser sustraído completamente a las lógicas que imperan en él. Entonces, más allá de los distintos aspectos que Schierloh reseña como parte de su estrategia de mercado, de acuerdo a una de las entrevistas que se le hizo y en la cual señala el antecedente de la Feria de Guadalajara, es posible pensar que la posición marginal de los libros allí expuestos posibilitan, como contracara, también la idea de esta editorial.

Lo dicho parece condensar el equilibrio que Schierloh se propuso desde el primer año que dedicó a estructurar el proyecto editorial, cuando planificaba lograr un producto artesanal que al mismo tiempo no involucrara excesivas dilaciones de tiempo y dispendio de materiales. En conformidad con ello, consiguió progresivamente vender cada vez más libros (“voy agotando una edición pequeña industrial”, asevera, lo que

rondaría en torno a los mil ejemplares), pudiendo restar horas de trabajo a otras incumbencias de su profesión para dedicarse de lleno a su proyecto editorial. La planificación sistemática de Schierloh (su “marketing bien entendido”, en entrevista del 29/03/2017) le ha permitido crecer sin verse, al mismo tiempo, sobrepasado por la demanda. Esta habilidad de posicionar al catálogo como la “columna vertebral del proyecto” junto a una realización económica que es, en efecto, próspera, encarna a todas luces la tradicional figura del editor. En consonancia con ello, y en cierto sentido afín a la misma concepción purista respecto de la literatura que publica, Schierloh afirma que su apuesta es “complejizar las formas”, lo que según él gobierna tanto al armado artesanal de cada ejemplar como, fundamentalmente, al escrutinio cuidadoso de qué es lo que va a publicar:

Es parte todo de lo mismo, así como cuando estoy leyendo y ya estoy pensando como un traductor, o voy seleccionando material, lo mismo mientras encuaderno. Un editor es una persona que elige, una persona que dice qué sí o qué no. El Editor de contenido es el que dice esto si acá por esto, no allá por eso. Eso tiene un montón de valor. (En entrevista personal, 29/03/2017)

Confirmando lo dicho anteriormente, el lugar del editor aparece aquí como un seleccionador, un curador. De esta manera, es notorio entonces que la conformación del catálogo es una actividad que, en Barba de Abejas, gana terreno por sobre las referencias al trabajo colaborativo, más presentes en Eloísa Cartonera y Barba de Abejas. Sin embargo, con relación a lo examinado en los capítulos anteriores, es factible apuntar que la frecuencia con la que se encuentra a Barba de Abejas en eventos con otras editoriales artesanales, debe ser un aspecto a analizarse. En el discurso de Schierloh aparecen continuamente referencias al espacio colectivo en el que parece emplazarse Barba de Abejas, pretendiendo conectar su producción unipersonal y la concepción del editor como curador, con un espacio más amplio de editoriales artesanales en las cuales predominan diálogos colectivos y prácticas colaborativas. En el curso de los párrafos precedentes, ha sido posible relativizar estos términos. Sin embargo, es posible traer a colación el hecho de que según Andrea Giunta (2009), una de las dimensiones de la matriz asociacionista que se expandió en las prácticas culturales pos 2001, también se tradujo en el hecho de que incluso artistas y activistas culturales que trabajaban en solitario, se presentaban como parte de un colectivo. Según la autora, declararse parte de un colectivo era ser investido de un tipo de legitimidad, lo que en el caso de Barba de Abejas puede echar luz respecto de su ubicación ambigua en el campo editorial. Ciertamente, al margen de los dispositivos de edición dominantes, el vínculo con editoriales de pequeña escala es inevitable (más allá de las precisiones que hemos indicado en el capítulo anterior,

sobre todo en relación con el distanciamiento respecto de la F.L.I.A.). La idea de “colmena” que Schierloh utiliza para referir la inserción de Barba de Abejas en el espacio editorial, da cuenta de esta circunstancia:

Barba de Abejas es una editorial hogareña de libros artesanales con tiradas iniciales de 50 ejemplares y de impresión por demanda, lo que implica que los libros nunca se agotan. De esta forma Barba de Abejas racionaliza su lugar en el mercado con un trabajo de paciente abeja e intenta también cohabitar con respeto y buena literatura el medio ambiente. (Página web de la editorial)

Como puede observarse, los términos de “artesanal” y “hogareña” ilustran un modo de gestión editorial con asidero en un trabajo individual, muy personal (¿acaso cabría hacer una referencia más íntima que la de “hogar”?). De esta manera, Barba de Abejas parece despegarse de otros proyectos de edición artesanal, que suelen abreviar en distintas formas de trabajo colectivo o cooperativo, como en los casos de Eloísa Cartonera y Funesiana. Sin embargo, el hecho de que Barba de Abejas replique modalidades de funcionamiento más bien tradicionales (por la concepción del editor como un curador, o bien por entender al catálogo como la dimensión central del proyecto editorial) no importa concluir que se trata de un proyecto sustraído a la lógica policial. En efecto, si hemos planteado que a partir de la década de los noventa el campo editorial comienza a caracterizarse por la concentración en grandes sellos y el despliegue de una racionalidad fuertemente económica, la consecuente desaparición de históricas editoriales de cuño nacional durante tal época subraya el declive de algunas formas tradicionales de edición. Por tanto, el rescate de elementos ligados a concepciones tradicionales de planificar la edición, se traduce en Barba de Abejas como una disidencia respecto de los modelos dominantes en el mercado. Lo dicho adquiere sensible importancia si se recuerda el hecho de que Schierloh está pensando a su lugar de traductor como un nicho editorial, no ocupado por otras editoriales, generalmente abocadas a la publicación de autores nacionales contemporáneos. Este último elemento permite pensar que en Barba de Abejas existe una reflexión en torno al lector, aspecto que quizás está desdibujado en Eloísa Cartonera y Funesiana, cuyo despliegue editorial es valorado por sus actores en términos de su propia intervención, sin detenerse en qué es lo que sucede en la etapa de la recepción de los textos que editan.

Síntesis

Como hemos afirmado, la existencia de iniciativas alternativas en la gestión editorial permite identificar, en los proyectos de edición artesanal, el despliegue de

experiencias que intentan desacomodar la cartografía de opciones dominantes en el campo editorial. La voluntad de reforzar esquemas de trabajo colaborativos y cooperativos, por ejemplo, postula otras formas posible de pensar la publicación literaria, en las cuales se pone en cuestión algunos modos que estructuran la separación convencional entre actores y competencias. Del mismo modo, la postura de retomar cierta primacía del catálogo, traduce la necesidad de acentuar la especificidad del proyecto editorial, por encima de otras contingencias del orden de lo económico. Por todo esto, es posible pensar que tiene lugar el efecto de desconexión (Rancière, 2013) que hemos mencionado en capítulos anteriores, de acuerdo al cual opera una ruptura entre las formas sensibles y los sentidos que se pueden leer en ellas.

Lo dicho, sin embargo, admite diferentes adecuaciones en función de cómo esto se traduce al interior de tres proyectos editoriales, ciertamente disímiles entre sí. En términos comparativos, una de las divergencias más salientes es la que opera en relación a los esquemas de trabajo colaborativo, donde Barba de Abejas se diferencia de Eloísa Cartonera y de Funesiana. Esto no tiene que ver con el hecho de ser un proyecto unipersonal, ya que también Funesiana lo es y sin embargo en ella se articulan instancias de trabajo con los autores. En Barba de Abejas, por el contrario, el hecho de no publicar autores contemporáneos implica renunciar a esos intercambios. El editor se hace cargo de este aspecto diferencial respecto de un gran conjunto de editoriales, y normalmente reseña con humor que “es la única editorial que no puede organizar un evento con sus autores porque están todos muertos” (Palabras pronunciadas en la Feria de Editores de la librería La Libre, 02/10/2016).

Como hemos puesto de manifiesto, Schierloh asume un lugar que se pretende crítico respecto del campo editorial, aunque al mismo tiempo reconoce que su funcionamiento individual la aleja de las modalidades visiblemente alternativas que operan desde Funesiana y Eloísa Cartonera. Algo del orden de lo colaborativo es retomado, en su discurso, en la referencia que hace del trabajo editorial como un trabajo de “colmena”, en el que se propende a la cohabitación antes que a la competencia feroz. Presentarse como parte de un esquema convivencia amistosa con otras editoriales, más allá de las particularidades de Barba de Abejas, es una operación que disimula la modalidad eminentemente individual y tradicional de este proyecto de edición. Sin perjuicio de ello, esta modalidad tradicional, acentuada por el eje preponderante que asume la construcción del catálogo, practica una forma de edición que no se puede asimilar a las lógicas dominantes configuradas por el orden policial del campo editorial. La intención de procurar un sostenimiento económico que no desarticule el trabajo en torno al catálogo, refuerza la dimensión cultural en la que

este editor ancla su trabajo, al margen del predominio de las variables económicas que rigen en forma dominante esta actividad.

También Barba de Abejas se distingue de los otros dos proyectos editoriales, en tanto no publica autores contemporáneos ni latinoamericanos. Su lugar, tal cual lo ha destacado Eric Schierloh, es el lugar de la traducción de obras anglófonas, y por tanto la eventual publicación de poesía contemporánea (aquellas excepciones que forman parte de su catálogo) están más cerca de un gesto de experimentación que de la “columna vertebral” (como señala Schierloh) del catálogo. Editorial Funesiana, por el contrario, se aboca a la publicación de primeras obras, esto es, de autores que no hayan publicado previamente un libro en una editorial. Existen casos también excepcionales, como el de Ignacio Apolo, quien había publicado en el año 1997 su novela *Memoria falsa* por la editorial Emecé. En 2007 volvió a publicarla por Funesiana. Antes que la preocupación por el género, en Funesiana adquiere mayor centralidad el trabajo colaborativo con el autor, la afinidad en cuanto a los criterios de elaboración, presentación y distribución. Se trata de un proyecto editorial en el cual los textos a ser publicados ingresan en un proceso –que puede durar varios meses- de crítica, discusión e intervención, a partir de profusos intercambios entre el editor y los autores involucrados.

En el caso de Eloísa Cartonera, la misma no se destacó sólo por ser un proyecto de edición artesanal, sino por los sentidos que, en el contexto de la poscrisis, adquiriría su forma de organización. Este proyecto editorial desplegó un tipo de práctica que involucraba a sujetos con un camino previo en el campo de la cultura con otros – los cartoneros- situados en la periferia de la trama social. Tal movimiento desanudaba la figura de los recolectores de cartón respecto de su exclusiva vinculación con la marginalidad, para afirmarlos al interior de un tipo de producción cultural. De la misma manera, la estética “cartonera” fue un elemento que se consolidó a la par que cierto catálogo de literatura “sudaca border”, centrado en autores latinoamericanos en los que es posible encontrar, mayormente, aspectos y cuestiones suburbanas, marginales y de experimentación con el lenguaje. Este recorte entre elementos marginales y producción cultural, se envuelven en una práctica de la edición que fuga hacia dominios en apariencia externos a ella, en un gesto que implica “traer del fondo del heterogéneo social” (Barros, 2009) a quienes tenían una condición de extranjería –los pobres, los marginales, los desclasados-, para incorporarlos en un dispositivo de edición que funciona como un cuestionamiento respecto del orden social.

Lo dicho hasta aquí sobre Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas, permite comprenderlas como modalidades alternativas de edición, en las cuales se baraja una partición de lo sensible que se escinde de las formas dominantes instituidas

en el campo editorial. Esta disrupción es política, en tanto para Rancière la política “consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era” (Rancière, 2011: 35). Como señala Botto, el análisis de la “política” en el campo de la edición tradicionalmente se tradujo en conceptos en torno a la “política editorial” o “política de catálogo” (Botto, en comunicación personal). Sin embargo, la posición marginal de Barba de Abejas, Eloísa Cartonera y Funesiana no es tributaria en forma exclusiva del modo en que estructuran sus catálogos, sino también por otras prácticas de estas editoriales que expresan un modo de ser alternativo en el espacio editorial. En orden a ello, el gesto polémico de las editoriales mencionadas permite identificar otras alternativas posibles en el universo de la publicación literaria, que fugan hacia vinculaciones diferenciales con los actores involucrados y con propuestas singulares de organización del catálogo.

CONCLUSIONES.

En la presente investigación nos situamos en el contexto posterior a la crisis del 2001 en Argentina cuando, en el marco de un convulsionado escenario social, las prácticas artísticas y culturales en general se vieron entrelazadas con la autogestión, el trabajo colectivo y cooperativo, y el despliegue en ámbitos no convencionales. Estas transformaciones, como hemos señalado, no fueron privativas de las prácticas artísticas sino que también en buena medida atravesaron el universo de la edición. Así, hemos señalado que durante la década de los 90' se extendió un proceso de concentración y extranjerización del sector editorial, cuyos efectos significaron la absorción de los sellos nacionales por grandes conglomerados editoriales y la expansión de un modelo de gestión editorial predominantemente comercial. En ese marco, luego de la crisis del 2001 puede constatararse el surgimiento de distintas iniciativas de edición, caracterizadas en muchos casos por el trabajo artesanal, la búsqueda de instancias de encuentro entre editores, autores y lectores, el establecimiento de un circuito al margen del consagrado por las librerías y la preocupación por una gestión motivada más por el orden de la intervención cultural que del rédito económico.

En función de lo dicho hasta aquí, se señaló, en términos rancieranos, la existencia de un orden policial configurado a partir de las formas y modalidades de edición que devinieron dominantes en ocasión de las transformaciones del campo editorial durante la década del noventa. Esto se caracterizó señalando la hegemonía de la edición de tipo industrial -cimentada en tiradas en torno a los mil ejemplares-, cuyos formatos ligados a los estudios de mercado, y criterios comerciales vinculados exclusivamente al marketing y a la contabilidad, generaron prácticas consensuadas en lo relativo a la edición y la publicación literaria. Articulando la perspectiva de Rancière con los aportes de Williams desde la teoría material de la cultura, se propició una lectura en la cual el consenso y el orden policial conceptualizado por el primero de estos autores, se enlazó con la categoría de hegemonía y el concepto de dominación teorizados por el segundo. En este marco, y ya con relación a los proyectos de edición artesanal surgidos luego del 2001, la teoría cultural de Williams permitió señalar su condición de emergentes y alternativos respecto del orden dominante en el campo editorial. En este punto, se llevaron adelante tres estudios de casos, en torno a tres proyectos de edición artesanal emergentes luego de la crisis del 2001 (Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas) señalando en cada caso los elementos alternativos u opositivos que se podían detectar en cada uno de ellos. La pregunta

de investigación, de esta manera, implicaba una interrogación por la posible dimensión política de los sellos editoriales mencionados. Ello, al momento en que se pretendió señalar de qué manera los aspectos alternativos de cada sello editorial podían articular un reparto de lo sensible diferente al de los modelos dominantes en el mercado.

Como hemos señalado en la Introducción, la dimensión política como observable de investigación, fue interpretada desde la perspectiva de Jacques Rancière con relación a la articulación que este autor hace entre la estética y la política. De esta manera, en la hipótesis se postuló que la intervención cultural involucrada en la trama de las editoriales artesanales practicaba una nueva distribución de lo sensible, un distintivo orden de posibilidades al interior del universo de la edición y la práctica literaria. Tal circunstancia implicaba, según se afirmó en la Introducción, una disputa respecto de las formas dominantes de edición y del orden configurado por estas.

Para abordar la dimensión política, se formuló una indagación estructurada en tres dimensiones de análisis: la materialidad, los espacios de circulación de circulación y venta y las modalidades alternativas en la gestión editorial. Las mismas se encabezaron como tres capítulos en los cuales se propició un análisis transversal de los proyectos de edición. Con relación al primer capítulo, en el mismo se puso de manifiesto cómo en cada caso la propuesta estética y el trabajo artesanal se adecúa de manera diferente. De tal manera, se señaló que en Eloísa Cartonera el cartón que es recuperado de la mano de los cartoneros, se corporiza en un dispositivo que da cuenta del trabajo colaborativo con estos agentes. Asimismo, los colores estridentes reponen un repertorio visual propio de los barrios periféricos. En virtud de estas consideraciones señalamos la existencia de un montaje, consistente en una operación que condensa, en el dispositivo libro, una serie de elementos eminentemente marginales, generando un efecto polémico. En el caso de Barba de Abejas y Funesiana, la edición artesanal se distancia sensiblemente de todo efecto de marginalidad. Eric Schierloh, señala el antecedente de los libros cartoneros como “algo que tuvo sentido en un momento” (En entrevista personal, 29/04/2017), pero su propia propuesta estética dista de tener conexión alguna con Eloísa Cartonera. Si esta última formula un anclaje con el universo de los cartoneros, los cuentos y poesías en lengua inglesa traducidos por Schierloh, son adecuados a un soporte profuso en detalles, compuesto por distintos materiales y técnicas y disponible en cuatro distintos formatos. Las marcas que el editor inserta en el interior de cada ejemplar permiten aseverar, asimismo, su intención de reforzar, en todos los casos, el estatuto casi artístico de la obra que el lector tiene en sus manos. Algo similar sucede en Funesiana, cuyos libros también poseen marcas del proceso de producción. Las manchas de tinta o pliegues

del papel dan cuenta según Oliveira del carácter único de cada ejemplar, lo que también adquiere relieve al momento de que los ejemplares están numerados. En Funesiana los autores publicados pueden tomar parte en el proceso de elaboración, en un proceso cuyo despliegue admite en cada caso cambios, modificaciones, e “imperfecciones” finales, de un modo menos controlado que en Barba de Abejas.

Lo retomado hasta aquí permite señalar, primeramente, que en cada uno de los proyectos de edición artesanal la dimensión de la materialidad es desplegada de forma diferente. Es claro que Eloísa Cartonera funciona como un antecedente con el que incluso Barba de Abejas y Funesiana deciden polarizar, lo que permite desagregar la cuestión de lo artesanal en función de concepciones encontradas entre estos editores. En todos los casos la materialidad artesanal emerge provocando un reparto de lo sensible diferente al del orden dominante. Si una característica de este último es el continuo reemplazo de stock de tiradas en torno a los mil ejemplares, los tres proyectos de edición analizados parecen responder a una lógica que se escinde de esta práctica común, editando en pequeña escala y manteniendo el dominio sobre los soportes y el proceso de encuadernación. Esta intervención de los proyectos de edición artesanal, admite ser abordada desde el régimen estético que teoriza Rancière, en el cual la estética pone en funcionamiento otros regímenes de sensibilidad que postulan un reparto de lo sensible, diferente al del orden dominante. En el caso de Eloísa Cartonera, esto se traduce en una materialidad anclada en una espacialidad periférica, en la cual el cartón de los libros artesanales implica una referencia a la cultura suburbana y al trabajo de los cartoneros. Esto pone en circulación un conjunto de imágenes relacionadas con la periferia, cuya inscripción en un bien como un libro implica un elemento novedoso, sin eco en el orden dominante. En Barba de Abejas, si bien la referencia a la marginalidad no existe, y por el contrario nos encontramos ante un soporte más vinculado con la expresión de un diseño original, único y profuso en detalles, es posible detectar huellas e inscripciones que hacen mención al proceso artesanal que posibilitó la encuadernación de cada libro. Esto último se reitera en Funesiana, sello en el cual el editor es enfático al señalar la importancia de exhibir las “marcas” del proceso de edición en sus libros. Estos elementos de los tres proyectos de edición, permiten pensar que la materialidad expresa un efecto disensual, que si bien en cada caso admite ser pensado en forma distinta, siempre termina por configurar experiencias de edición singulares, al margen de las formas dominantes en el campo.

En el caso del segundo capítulo, en oportunidad de abordarse los espacios de circulación y venta de las editoriales, fue posible demarcar la existencia de un espacio de circulación y consagración hegemónico, caracterizado por la Feria Internacional del

Libro de Buenos Aires. Asimismo, también se señalaron a las librerías como los ámbitos en los cuales se distribuye en forma prevalente el *stock* de las editoriales. Con relación a estos aspectos, se identificó un circuito alternativo en función de espacios como la Feria del Libro Independiente y Alternativo así como la Feria de Editores, las cual ponen de relieve una voluntad por parte de diversos editores, de promover una articulación por fuera de los espacios hegemónicos. En el ámbito de los proyectos de edición analizados, debe decirse que son Lucas Oliveira y Eric Schierloh quienes formulan un discurso crítico respecto del mercado editorial y los espacios que son los vértices fundamentales del mismo. En este sentido, ambos cuestionan a las librerías como espacios de venta, en función de las condiciones desventajosas que suelen imponer estas. Sin embargo, Barba de Abejas distribuye en algunas pocas librerías, mientras que Funesiana no, y por el contrario en esta última se privilegian los eventos de presentación de libros como instancia de ventas. Más allá del discurso crítico de estos editores, tanto Schierloh como Oliveira participaron en la F.I.L.B.A., ya sea exponiendo sus catálogos o participando de conversatorios y conferencias colectivas. Es posible señalar una tensión, entonces, en términos de que si bien estos editores se acogen a un circuito alternativo, esta cuestión se ve problematizada por contactos y encuentros en espacios propiamente hegemónicos. En Eloísa Cartonera también cabe apuntar elementos de tensión. Ciertamente, también participó repetidas veces de la F.I.L.B.A., aunque se diferencia de las editoriales anteriores en que carece de un discurso crítico respecto de los espacios para los editores y la distribución de los libros. En las oportunidades en que sus integrantes fueron entrevistados, sólo dieron cuenta de la necesidad de vender los libros para solventar el proyecto editorial, sin situar tal necesidad en una estrategia superadora, o en una perspectiva cuestionadora de los espacios de circulación y venta existentes. En algún punto, este posicionamiento que evita toda polarización choca con el discurso de “marginalidad” que envuelve a este proyecto editorial. En tal sentido, su acceso a un espacio como la feria de arte contemporáneo Arte BA, torna más problemático el hecho de traducir a una editorial que si bien se declara periférica, social y comunitaria, no deja de acceder a los enclaves de un sistema con el cual en principio tendría poco que ver. Así, la dimensión de la circulación relativiza la posibilidad de pensar a Eloísa Cartonera como contrahegemónica, ya que si bien algunos de sus aspectos son disruptivos respecto de lo dominante en el campo editorial, al mismo tiempo parece desanclarse de la posibilidad de sostenerse como oposicional. Así, cabe recordar que para Williams “la cultura dominante (...) produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura” (2009: 157), lo que en términos de Rancière también equivale en este caso a decir que

luego de su aparición disruptiva, Eloísa Cartonera parece replegarse sin mayores cuestionamientos en el nuevo reparto de la lógica policial.

Lo dicho en el párrafo anterior trae a colación una problemática, no obstante, que no es privativa de Eloísa Cartonera. La existencia de la F.L.I.A. y la Feria de Editores cristaliza que el espacio de la edición artesanal no está exento de conflictos y disputas. Si bien ambas ferias parecen promover intercambios más allá de lo económico -lo que se traduce en los eventos como conversatorios o recitales que suelen acompañar a los mismos- lo cierto es que también polarizan entre sí. Tanto Eloísa Cartonera como Funesiana han participado de la F.L.I.A., feria de editores que se ha desplegado en diversos puntos del país, y que se caracteriza por su convocatoria amplia, en la que participan mayormente editoriales y prácticas artísticas en general no insertas en el mercado. Esta feria se celebra en ocasiones en espacios públicos abiertos, y también funciona como un encuentro para artesanos, músicos, artistas, entre otros. Frente a ello, la Feria de Editores – de la que han participado Barba de Abejas y Funesiana- se ha conformado en torno a un discurso de mayor especialización en el campo editorial, y si bien convoca a editoriales artesanales como Barba de Abejas, al mismo tiempo también reúne a editoriales de formato industrial, e insertas en el mercado. Mientras que la F.L.I.A. posee un discurso fuertemente oposicional y reivindicativo de la cultura independiente en general, la Feria de Editores se ha ido consolidando como un evento de referencia para el mundo de la edición, en pos de la existencia un criterio de selección o curaduría de las editoriales participantes. En este punto, el lugar contra hegemónico parecería más factible de ser ocupado por la Feria de Editores, por la posibilidad que demuestra de articular un mercado editorial amplio y en expansión.

Lo dicho hasta aquí nos permite señalar que, junto con los proyectos de edición analizados, es posible identificar un circuito alternativo que se escinde de las vías hegemónicas en lo relativo a la circulación de libros. En efecto, tanto la F.L.I.A. como la Feria de Editores se emplazan a la par que otras ferias de editores, así como presentaciones de libros y talleres de encuadernación -como los llevados adelante por Lucas Oliveira-, configurando un espacio que no tenía lugar en el orden dominante. En términos de Rancière puede decirse que existe una dimensión política en este quiebre, al momento en que él detalla que la experiencia estética no es política por los mensajes y las consignas literales que puede transmitir acerca del orden del mundo, sino “por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio” (Rancière, 2011: 33). En ese sentido, los tres proyectos que hemos mencionado recortan un espacio propio, al margen del orden dominante, que al

mismo tiempo es *poblado* –por retomar la expresión del filósofo francés- por un conjunto de intercambios, flujos y experiencias que superan la concepción del encuentro entre editor, autor y lector como una mera distribución o instancia de intercambio económico. En este aspecto en particular puede señalarse que existe una dimensión política en tanto el espacio articulado por los proyectos de edición artesanal, así como los usos que se despliegan en el mismo, implica la puesta en acto de otro orden posible, en lo atinente a la edición y la publicación literaria.

Con relación a la circulación, también se han mencionado las políticas de derechos intelectuales propias de cada proyecto de edición artesanal, así como la adopción de los protocolos legales de rigor, como el ISBN. En principio debe decirse que los tres proyectos de edición se separan del esquema de *Copy right*, el cual es claramente dominante en la industria editorial. Eloísa Cartonera administra sus catálogos en función de permisos de edición, sin detentar propiedad intelectual sobre los mismos. En el caso de Barba de Abejas, Schierloh tampoco gestiona la adquisición de los derechos de las obras que se interesa por traducir. Tanto Eloísa Cartonera como Barba de Abejas carecen de registro ISBN, lo que las coloca en un lugar claramente marginal del campo editorial. Por el contrario, Funesiana sí cuenta con ISBN, lo que permite rastrear sus publicaciones en un sistema internacional de búsqueda. Las obras publicadas por Oliveira, asimismo, son cubiertas con una licencia *Creative Commons*, lo que permite su reproducción y publicación por terceros. Estas distinciones son útiles para contrastarse con los programas de cada editorial, en la medida en que dan cuenta de posiciones menos restrictivas en lo relativo a la circulación de las obras que pasan por sus catálogos, hecho que es significativo para pensar otro aspecto de la dimensión política en lo relativo a la política de circulación de las obras.

En el capítulo tres, finalmente, se analizaron las modalidades alternativas en la gestión editorial. Para ello, se hizo una reseña de los efectos de la concentración en el campo editorial, señalando de qué manera la difusión de criterios eminentemente mercantilistas determinaron cambios tanto en la formación de los catálogos como en la figura del editor. Así, se puso de relieve la existencia de modalidades colaborativas al interior de Eloísa Cartonera y Funesiana, con la salvedad de que en la segunda tal cualidad obedecía a un intercambio entre el editor y los autores. En el caso de Barba de Abejas, se señaló la matriz unipersonal del proyecto editorial, y la vacancia de la dimensión colaborativa en este proyecto. Se señaló, sin embargo, que Schierloh suele ubicar su proyecto en relación con una idea de “colmena”, emulando una filiación con la cartografía de editoriales que intenta suplir la ausencia de este rasgo al interior de Barba de Abejas. En el ámbito de la construcción de los catálogos, se destacaron los

aspectos que, en Eloísa Cartonera, determinan la selección de autores y temáticas. En efecto, si bien el catálogo se señala como según sus actores como el más “puntiagudo”, fue posible encontrar una coherencia en términos de que gran parte de los títulos confluyen en torno a temáticas marginales o bien experimentaciones con el lenguaje. En el caso de Funesiana, no hay una selección temática ni de género, sino que el criterio rector es la publicación de primeras obras de autores. Ciertamente, Oliveira parece más interesado en el diálogo con cada autor, que en una idea previa de qué es lo que quiere publicar. Barba de Abejas, por el contrario, hace foco en la publicación de obras de habla inglesa traducidas por el mismo Schierloh. Como lo destacamos oportunamente en el capítulo, el hecho de que Schierloh recorte cuidadosamente su catálogo, dando a conocer autores incluso desconocidos desde una mirada tradicional, pone de manifiesto una reflexión que desde el proyecto editorial apunta al lector, dimensión no tan pronunciada en los otros dos proyectos de edición. En efecto, mientras que Eloísa Cartonera y Funesiana están interesadas en las dinámicas que se pueden desplegar desde la editorial, existe en Barba de Abejas una planificación que involucra al lector de un modo más prevalente. Este rescate de una concepción más tradicional ligada al editor, no obstante, señala una tensión con respecto a un orden dominante que justamente se caracterizó por colonizar varias de las formas tradicionales del campo editorial en Argentina.

Si la hipótesis inicial condujo a indagar la existencia de una dimensión política en los tres proyectos de edición artesanal, cabe aseverar que los aspectos que hemos analizado en el marco de la Tesis y que han sido retomados en estas conclusiones, admiten ser pensados, en efecto, como disruptivos respecto de lo establecido en el campo editorial. Este despliegue es político desde la perspectiva de Rancière, para quien las prácticas y formas de visibilidad del arte practican una nueva distribución de lo sensible (Rancière, 2005), que da lugar a una política de la estética. Así, la dimensión de un posicionamiento que disputa con lo establecido en el campo editorial se torna visible en aspectos como la persistencia en la hechura artesanal, la existencia de modalidades de trabajo colaborativo, la construcción de un circuito de encuentros, intercambios y ventas alternativo, las políticas más amplias en lo relativo a derechos intelectuales y el posicionar al catálogo como un instrumento central del proyecto editorial. Si para Rancière un arte crítico Rancière es el que promueve “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010: 25), en los proyectos de edición analizados este borramiento parece trasponerse posibilitando relacionamientos entre sujetos y cosas antes separados por la lógica policial, dando cuerpo a otras maneras

de ser y existir en el campo editorial, al margen de los esquemas eminentemente comerciales instituidos como las opciones dominantes.

En términos de Rancière (1996), el régimen policial se caracteriza por separar a los que tienen parte y quienes no la tienen en el marco de una comunidad. Así, el orden dominante traza la frontera entre lo que hace que la palabra de algunos sea entendida como discurso, y la de otros meramente como ruido. Es la irrupción de la política la que, guiada por una lógica de la emancipación, pone en discusión el orden policial, mediante un desacuerdo que rompe con las formas de sensibilidad que sostienen el *statu quo*. Así, si Eloísa Cartonera, Funesiana y Barba de Abejas, forman parte del conjunto de proyectos de edición que promueven “nuevos cánones de producción, difusión, circulación y consumo” (Szpilbarg, 2010: 1), permiten ser leídos entonces como dispositivos en los que se despliegan nuevos marcos de referencia para articular edición, mercado y literatura. No obstante, si en el párrafo anterior hemos señalado los aspectos más políticos, también cabe hacer mención de las tensiones que recorren los proyectos de edición mencionados. Así, en lo relativo al trabajo colaborativo, sólo podría mencionarse a Eloísa Cartonera y a Funesiana, y no tanto a Barba de Abejas. Sin embargo, ha sido posible problematizar aspectos como la efectiva inclusión de los cartoneros en el proceso de edición, discurso que suele ritualizar a Eloísa Cartonera. De la misma manera, en Funesiana existe un trabajo de encuadernación del cual el autor puede tomar parte, aunque esto dista de ser un esquema sistemático. Así, es comprobable que una consigna como el trabajo colaborativo y cooperativo se hace operativo no sin algunas dificultades. Ya con relación a la circulación, si bien hemos señalado la construcción de un circuito alternativo, también hemos destacado la relación ambivalente de las tres editoriales con instituciones propias del orden dominante como podría ser la F.I.L.B.A, así como las diferencias de apreciaciones con relación a las ferias de editores. Estos elementos condensan una articulación que es esencialmente fluctuante: así como los proyectos editoriales pueden coincidir en encuentros y ferias, también se debaten entre ámbitos más marginales como la F.L.I.A. y más contra hegemónicos como la Feria de Editores.

Las tensiones remarcadas en este último párrafo deben ser indagadas, finalmente, desde la perspectiva de que Eloísa Cartonera y Funesiana supera ya los diez años, al tiempo que Barba de Abejas cuenta con siete años de existencia. Este dato no es menor, ya que le otorga relieve al hecho de que aun siendo formaciones culturales emergentes en la década pasada, se han consolidado en el campo editorial, ocupando un lugar eminentemente alternativo en el mismo. En función de ello, se considera necesario señalar que la dimensión política de los proyectos de edición artesanal, si bien fue pensada desde una perspectiva rancierana, admitió numerosos

cruces con lo teorizado por Williams (2009). Esta articulación teórica es significativa en la medida que, si bien Rancière permite ver la apertura de una reconfiguración en el campo editorial y otros regímenes de lo sensible con relación a la materialidad, la circulación y la gestión, también resulta interesante que la teoría material de la cultura de Williams complementa esta lectura, en razón de que permite indagar ciertas configuraciones de “lo alternativo”, que se mantienen en el campo y que conviven con lo dominante. De esta manera, los aspectos más políticos y disruptivos de los proyectos editoriales, conviven con otros que son eminentemente alternativos y que manifiestan una relación ambivalente con el orden policial, sin ser opositores y al mismo tiempo no sustrayéndose a la lógica del mismo.

En síntesis, y sobre todo de cara a futuras investigaciones, resulta de interés la posibilidad de integrar al estudio de las modalidades emergentes de edición, otras dimensiones de análisis, como la relación posible con formas de militancia cultural, que abogan por la democratización del saber. Ello, en el camino de continuar indagando la articulación entre estética y política, desde aspectos que si bien se mencionan en el cuerpo de esta tesis, formarán parte de exploraciones posteriores.

BIBLIOGRAFÍA.

Abdala, Verónica. "La Feria del Libro se hará, pero en el marco de un fuerte ajuste". Diario Página 12, edición del 10 de abril de 2002.

Acha, José Omar. (2000). "La renovación de la historia del libro: La propuesta de Roger Chartier", EN: *Información, cultura y sociedad*, N° 3, pp. 61-74. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S18511740200000200005&lng=es&tling=es. [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Aguierrez, Oscar Martín (2016). *Palimpsesto profano: La escritura de Washington Cucurto*. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Alatríste, Sealtiel (1999). "El mercado editorial en lengua española", en Néstor García Canclini y Carlos Moneta (eds.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 207-226.

Amezcuá, M. y A. Gálvez Toro. "Los modos de análisis en investigación cualitativa en salud: perspectiva crítica y reflexiones en voz alta", EN: *Revista Salud Pública*, Vol. 5, N° 76, 2002, pp. 423-436.

Aumont, Jacques (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Barros, Sebastián. "Salir del fondo del escenario social. Sobre la heterogeneidad y la especificidad del populismo", EN: *Pensamiento Plural*, N° 5, julio-diciembre de 2009, pp. 11-34.

Becerra, Martín; Hernández, Pablo y Postolsky, Glenn (2003). "La concentración de las industrias culturales", EN: *VVAA*, (2003) *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires: Editorial Ciccus.

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Beigel, Fernanda, *Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2003, 8 (enero-marzo). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27902007> ISSN 1316-5216. [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Benjamin, Walter (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus

Benzecry, Claudio. "Y todo a media luz. Rupturas y continuidades en la construcción de la sociabilidad literaria.", EN: *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 15, p. 187-190.

Bibija, Ksenija. "¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio". En Ksenija Bibija y Paloma Celis Carvajal (eds). *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. (2009). Universidad de Wisconsin, pp. 5-30. Disponible en: <http://www.meiotom.art.br/AkademiaCartoneraArticles.pdf>. [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Nueva York: Verso.

Bloch, E. ([1966] 2011). "Recuerdos de Walter Benjamin", EN: *Minerva*, 17 (IV), Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.revistaminerva.com/articulo.php?id=469 [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Botto, Malena (2014). "1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial". De Diego, José Luis (dir). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica; pp. 209-249.

Bugnone, Ana (2013) Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975) (Tesis de posgrado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf> [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Butler, Judith. "Fundamentos Contingentes: el feminismo y la cuestión del 'postmodernismo'", en BUTLER, Judith, SCOTT, Joan (1992). *Feminists Theorize the Political*, Routledge: New York, Extraído de: <http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2008/07/judith-butler-fundamentos-contingentes.pdf> [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Bourdieu, Pierre (2002a). "Campo intelectual y proyecto creador". *Campo de poder, campo intelectual*. Pp. 9-50. Capital Federal: Montessor.

Bourdieu, Pierre (2002b). "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". Pp. 61-95. *Campo de poder, campo intelectual*. Capital Federal: Montessor.

Bourdieu, Pierre (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Budassi, Sonia (2008). "Los nuevos desafíos de la resistencia editorial". *Diario Perfil*, edición del 10 de agosto.

Calvera, Anna. "Acerca de la influencia de William Morris y el Movimiento Arts & Crafts en Cataluña", EN: *D'Art*. Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, 1997, núm. 23, pp. 231-252

Cámara Argentina del Libro (CAL), "Informe sobre la industria del libro" en VVAA, (2003) *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires: Editorial Ciccus.

Cámara Argentina de Publicaciones (CAP) (2016). *Libro blanco de la edición*. Buenos Aires: Cámara Argentina de Publicaciones.

Cappannini, Cecilia. "La constelación benjaminiana como efecto de montaje", EN: *Arte e Investigación*, N° 9, noviembre de 2013, ISSN 1850-2334.

Centro de Estudios para la Producción (2005). "La industria del libro en la Argentina", *Síntesis de la Economía Real* N° 48, marzo.

- Chartier, Roger (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Chartier, Roger (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Roger (2006). "Materialidad del texto, textualidad del libro", EN: *Orbis Tertius*, 2006, N° 11, Vol. 12, ISSN 1851-7811.
- Chartier, Roger (2015). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chartier, Roger (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglo XVI-XVIII*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Chiani, Miriam –Comp.- (2014). *Cuadernos de Teoría*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Colleu, Gilles (2008). *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Cristófalo, Américo (2017). "Neoliberalismo y edición", EN: *Filo: Debate*, Disponible en: http://investigacion.filo.uba.ar/sites/investigacion.filo.uba.ar/files/u6/Filo%20Debate_Cristofalo.pdf [Fecha de consulta: 11/11/2017]
- De Certeau, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano*. Tomos I y II. México: Universidad Iberoamericana.
- De Diego, José Luis (2007) "Políticas Editoriales y Políticas de Lectura" en "Anales de la Educación Común" n° 6. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- De Diego, José Luis (2010). "Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina", *Iberoamericana*, T. 10, Num 40., pp. 47-62.
- De Diego, José Luis (2013). "Lecturas de historia de la lectura", EN: *Orbis Tertius*, 2013, XVII (19), 42-58. ISSN 1851-7811.
- De Sagastizábal, Leandro (1995). *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Sagastizábal, Leandro (2002). *Diseñar una nación: un estudio sobre la edición en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Norma.
- Diario Clarín. "Ponen contenedores para que los cartoneros no ensucien el Centro". Edición del 19 de enero de 2007.
- Dimarco, Sabina (2005). "Experiencias de autoorganización en cartoneros: un acercamiento a la configuración de vínculos laborales, sociales y políticos en contextos de exclusión social." En: *Informe final del concurso: Partidos, movimientos y alternativas políticas en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/partijov/dimarco.pdf> [Fecha de consulta: 13/10/2017]
- Dimópulos, Mariana (2017). *Carrusel Benjamin*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Planeta

Eisenhardt, Kathlenn. "Building Theories from Case. Study Research", EN: *The Academy of Management Review*, Vol. 14, No. 4, Octubre 1989, pp. 532-550

Expósito, Marcelo, Vidal Ana y Vindel, Jaime (2011). *Activismo Artístico*, en Revista CIA, pp. 43-55.

Friera, Silvina. "Una guía para comprar barato y no perderse. Todo por 2, 3, 4 o 5 pesos". Diario Página 12, edición del 1 de abril de 2001.

García Canclini, Nestor, F. Cruces, et al. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid: Fundación Telefónica

García García, Luis Ignacio. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin", EN: *Constelaciones*, N°2, 2010, ISSN 2172-9506.

García, María Amalia (2011). *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Groys, Boris (2009). "La topología del arte contemporáneo". Disponible en línea: <http://fernandomiguez.com.ar/wp-content/uploads/2013/01/boris-groys-la-topologia-del-arte-contemporaneo.pdf> [Fecha de consulta: 11/11/2017]

Guber, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo, reflexividad*. Buenos Aires: Norma.

Hayes, Jarrod y otros (2010). *Comparatively Queer. Interrogating identities across time and cultures*. New York: Palgrave MacMillan.

Heffes, Gisella. "Crisis, imaginación y estética: espacio urbano y la resignificación de los deshechos en Buenos Aires", EN: *Estudios*, T. 19, n° 38, julio-diciembre, 2011, pp. 27-49.

Hennion, Antoine (2007). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. París: Métailié.

Isolas, Laura. "El año que vivimos en peligro". Diario Página 12, edición del 21 de abril de 2002.

Kamenzain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.

Kamenzain, Tamara (2017). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Katz, Alejandro. "Los editores no somos víctimas". Diario Página 12, edición del 21 de abril de 2002.

Krochmalny, Syd. "Tres hipótesis sobre ramona y el arte contemporáneo argentino", EN: *Ramona*, N° 101, Julio, 2010.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Lezcano, Walter (2010) "Los libros y la vida. O de como un negro cabeza armó una editorial", Blog Editorial Mancha de Aceite, Septiembre. Disponible en: <http://editorialmanchadeaceite.blogspot.com/2010/09/los-libros-y-la-vida-o-de-como-un-negro.html> [Fecha de consulta: 11/11/2017.]

Lladós, José Ignacio. "Cartoneros, el tema del año". Diario La Nación, edición del día 3 de diciembre de 2002.

Longoni, Ana. "Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80". *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios = art, culture, new, media*, N°. 18, 2008.

Longoni, Ana. "Tres coyunturas sobre el activismo artístico", EN: *Voces en el Fénix*, junio de 2010, año 1, n° 1, pp. 90-93.

Lucena, Daniela (2016). "Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición", EN: *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 28, No 3 (2016), pp- 583-600.

Marchart, Oliver (2009). *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Marshall, C. y Rossman, G. (1995). *Designing Qualitative Research*. London: Sage

Martínez Carazo, Piedad Cristina, "El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica", EN; "Pensamiento & Gestión", 2006, (julio): [Fecha de consulta: 14 de febrero de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>> ISSN 1657-6276 [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Mihal, Ivana. (2013). "Actores y procesos en la gestión de la bibliodiversidad", EN: *Alteridades*, N° 23, pp. 123-136. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172013000100010&lng=es&tlng=es [Fecha de Consulta: 24/11/2017]

Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona. Paidós.

Mitchell, W. T. "Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation", EN: *Critical Inquiry*, Vol. 39, No. 1, 2012, pp. 8-32

Moles, Abraham (1973). *El kitsch*. Buenos Aires: Paidós.

Moscardi, Matías (2013). "Mitos del futuro próximo: Textos perdidos y otras materialidades inasibles en la poesía argentina de los noventa. Notas sobre el reensamblado de un corpus", Trabajo presentado en *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3869/ev.3869.pdf [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Moscardi, Matías. "La edición como transparencia: el caso de Belleza y Felicidad", EN: *Cuadernos LIRICO*, Paris, 2015, pp. 1-25.

Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.

Mouffe, Chantal (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Muñoz, Miguel Ángel. "Los Artistas del Pueblo. La vanguardia política de principios de siglo en Buenos Aires", en Artes Plásticas na América Latina Contemporánea, Porto Alegre, Universidade Federal" do Rio Grande do Sul, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 1994.

Neiman, Guillermo y Quaranta, Germán (2006). "Los estudios de caso en la investigación sociológica", EN: Vasilachis de Gialdino (comp.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.

Ortiz, Mario. "Hacia el fondo del escenario". En Vox Virtual 11/12/2002. Disponible en: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario> [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Paiva, Verónica (2008). *Cartoneros y cooperativas de recuperadores. Una mirada sobre la recolección informal de residuos*. Buenos Aires: Prometeo, 2008

Paiva, Verónica y Banfi, Juan. "Cartoneros, espacio público y estrategias de supervivencia: Mar del Plata, Argentina, 1990-2014", EN: Sociologías, Porto Alegre, año 18, no 41, jan/abr 2016, pp. 270-290

Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

Parada, Alejandro E. Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina. Buenos Aires, UBA/Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, 2007, p. 57-112.

Perelman, M. "¿Rebusque o trabajo? Un análisis a partir de las transformaciones del cirujeo en la ciudad de Buenos Aires", EN: SCHAMBER, P.; SUÁREZ, F. (comps); *Recicloscopio. Miradas sobre recuperadores urbanos de residuos en América Latina*. Polvorines: UNGA-UNLA-Prometeo, 2007, pp. 245-267

Piovani, Juan (2007) "El diseño de la investigación", EN: Marradi, A; Archenti, N; Piovani, J., (Comps.) *Metodologías de las Ciencias Sociales*. Emecé: 71/85.

Pochettino, Anahí. "Imágenes de la edición border y sudaca: el entre-catálogos de Eloísa Cartonera", EN: *Orbis Tertius*, vol. XX, nº21, 2015. ISSN 1851-7811.

Racioppe, Bianca (2014). "Cultura libre y copyleft. Hacia una redefinición en la manera de entender la producción artística", Tesis para optar por el grado de Doctora en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44651> [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

Rancière, Jacques (2006) "Diez tesis sobre la política", EN: Iván Trujillo (ed.) y María Emilia Tijoux (trad.), *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones, pp. 59-79.

Rancière, Jacques (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

- Rey, Alejandra. "A los recolectores informales de basura los vamos a sacar de la calle". Entrevista a Mauricio Macri. Diario La Nación, edición del 27 de agosto de 2002.
- Richard, Nelly –comp.- (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: CLACSO.
- Richard, Nelly (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales
- Ruby, Christian (2011). *Rancièrè y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ruiz, Laura (2005). *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90'*. Buenos Aires: Biblos.
- Riveiro, María Belén. "Crítica literaria y escritores "nuevos" en Argentina", En: *European Review of artistic studies*, 2014, vol. 5, n. 3, pp. 63-82 ISSN 1647-3558.
- Sáliche, Luciano. "Feria de Editores: cuando las editoriales independientes marcan agenda". Diario Infobae, edición del 4 de junio de 2017.
- Sapiro, Gisèle. "La vocación artística entre don y don de sí", En: *Trabajo y sociedad*, 19, pp. 503-508, 2012.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". EN: *Punto de Vista*, N° 86, 2006, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar Dulce.
- Schavelzon, Guillermo. "El nuevo rol del editor, y el futuro del libro y la industria editorial", EN: *Trama & TEXTURAS* n° 21, Septiembre 2013.
- Schmitt, Carl (2005). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schiffrin, André (2001). *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Santiago de Chile: Trilce.
- Scribano, Adrián y Sena, Angélica. "Las segundas partes sí pueden ser mejores: algunas reflexiones sobre el uso de datos secundarios en la investigación cualitativa", EN: *Sociologías*, N° 11, Julio-diciembre, 2009, ISSN 1517-4522.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Silvestri, Graciela (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Smiers, Joost (2006). *Un Mundo sin copyright: artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.
- Sternberg, Carolina Ana. 'From "cartoneros" to "recolectores urbanos": the changing rhetoric and urban waste management policies in neoliberal Buenos Aires', 2013, *Geoforum*, n° 48, pp. 187–195.

Szpilbarg, Daniela. 2010. "La vuelta al libro: representaciones de editores "artesanales" sobre la industria editorial". Revista Afuera. Estudios de crítica cultural, Nro. 9, Noviembre. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=115&nro=9>

Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezequiel (2010). Hacia una (in) definición de la independencia en la configuración actual del campo editorial. Ponencia presentada en las Jornadas "Producción cultural, nuevos saberes e imaginarios en la sociedad argentina contemporánea, a la luz de la globalización", 23, 24 y 25 de noviembre, Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://webiigg.sociales.uba.ar/globalizacioncultural/act-academicas/jornadas2010> [Fecha de consulta: 24/12/2017]

Szpilbarg, Daniela y Echevarría, Sol. 2010. "La Funesiana. Una editorial memorable". Entrevista a Lucas "Funes" Oliveira. Revista No retornable. Año V, Nro. 6, Noviembre. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v7/dossier/oliveira.html> [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Terranova, Juan (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Tiscornia, Sol. "La poesía del libro artesanal", EN: Revista Ñ, Nro. 349, edición del 5 de Junio de 2010.

Uhart, Claudia y Molinari, Viviana (2009). "Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica", EN: Wortman, Ana, *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

Valente, Alicia (2010). "Casas y espacios culturales. Formas poético-políticas de habitar", EN: *Revista LINDES, Estudios sociales del arte y la cultura*, n° 8, mayo de 2014, pp. 1-15.

Vanoli, Hernán (2007), "Sobre narrativas, experiencias de lectura y regímenes emergentes de producción de prácticas literarias. Jóvenes escritores y presentaciones de libros en la Argentina post 2001", ponencia presentada a las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores del IGG, Disponible en: http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/VANOLI%20HERNAN.pdf [Fecha de consulta: 13/11/2017.]

Vanoli, Hernán. "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina", EN: *Apuntes de Investigación del CECYP*, Nro. 15, 2015, pp. 161-185. Disponible en: <http://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245> [Fecha de consulta: 13/11/2017]

Wechsler, Diana. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las 528 INTI N° 52-53 artes plásticas entre 1920 y 1945", en Burucúa, José Emilio. *Arte, política y sociedad (volumen I)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 269. 1999.

Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.

Winick, Marilina. "Copyleft. Territorios, estrategias y deseos", EN: *Cultura.rwx*, N° 0, noviembre de 2010, pp. 19-26.

Winick, Marilina y Reck, Matías. "Un posible final para un certero inicio: acerca de los nuevos desafíos de las editoriales independientes", Ponencia presentada en el / *Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, IDIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, noviembre de 2012.

Wortman, Ana (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

Yuszczuk, Marina. "Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político", EN: *Orbis Tertius*, vol. XX, nº21, 2015. ISSN 1851-7811.

Zaid, Gabriel (1972). *Los demasiados libros*. México: Ediciones Carlos Lolhé.

Páginas consultadas:

www.eloisacartera.com/

barba-de-abejas.tumblr.com/

www.funesiana.com.ar/

editorialfunesiana.blogspot.com/