

Espacios de circulación y actores emergentes en el campo editorial argentino: análisis de dos casos* /

Circulation spaces and emerging actors in the Argentine publishing area: Analysis of two cases

* Artículo de investigación. Recibido: 22 de julio de 2018. Aceptado: 25 de octubre de 2018. TLA-MELAU, Revista de Ciencias Sociales. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México / E-ISSN: 2594-0716 / Nueva Época, año 13, núm. 47, octubre 2019-marzo 2020, pp. 154-174.

Federico Eduardo Urtubey*

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo indagar los espacios de circulación y venta de los sellos editoriales Eloísa Cartonera, 2002, y Editorial Funesiana, 2007, surgidos en Argentina y con vigencia en la actualidad. Desde la perspectiva de la sociología de la cultura, se propone una metodología de corte cualitativo, enfocada en el análisis de dos casos. Luego de la crisis económica del 2001 en Argentina, comenzaron a detectarse cauces emergentes para la producción editorial local. Este artículo apunta a inscribir tales cauces emergentes en el entramado de relaciones entre edición y publicación literaria transformado desde la apertura neoliberal de la década de 1990. Los espacios de circulación priorizados por estos sellos se articulan en torno a nuevos cánones de circulación y publicación editorial.

PALABRAS CLAVE

Campo editorial, Argentina, Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana, crisis del 2001.

ABSTRACT

The purpose of this article is to investigate the circulation and sale space of the Eloísa Cartonera publishing seal, 2002, and Editorial Funesiana seal, 2007, which have emerged in Argentina and are currently valid. From a perspective sociology of culture a qualitative methodology is proposed. It focuses on the analysis of two cases. After the Argentinian economic crisis of 2001, emerging channels for local publishing production began. This article aims to register the relations between literary publishing and publishing a transformation that appear in the 1990's neoliberalism. The circulation spaces prioritized by these seals are articulated around new circulation and editorial publishing canons.

KEYWORDS

Editorial field, Argentina, Eloísa Cartonera, Editorial Funesiana, crisis of 2001.

* Universidad Nacional de la Plata, Argentina. (uc.federico@gmail.com) orcid.org/0000-0003-1392-159X

SUMARIO

1. Introducción / 2. Marco teórico y metodología / 3. Acerca de la circulación: la búsqueda de nuevos moldes / 4. Editorial Funesiana / 5. Eloísa Cartonera / 6. Conclusiones

1. INTRODUCCIÓN

Hablar de los nuevos actores y prácticas en el campo de la edición en Argentina implica, necesariamente, situar históricamente su emergencia en el contexto posneoliberal. En efecto, como otros sectores de la industria argentina, la industria del libro recibió los efectos de la política económica aperturista implementada en la década de los noventa.¹ Así, según un estudio del Centro de Estudios para la Producción del 2005, entre 1997 y el 2000 se produjo una gran cantidad de adquisiciones y fusiones de empresas editoriales locales por grupos extranjeros, los cuales determinaron que estos últimos pasaran a detentar el control de 75% de la producción de libros en Argentina.

De tal manera, a finales de la década de los noventa, la industria de la edición de libros manifiesta rasgos contundentes de extranjerización, transnacionalización y concentración. Sin embargo, en torno a la crisis del 2001 se abre un nuevo capítulo, cuando el aumento exponencial de los costos de producción produce una baja abrupta en las ventas, que desemboca en una desaceleración de la producción editorial. Así, en este interregno o momento bisagra, se destaca un periodo de emergencia de proyectos editoriales que se articulan como iniciativas creativas, de pequeña escala y apuntando a nichos no contemplados por los grandes grupos editoriales.

En el presente artículo, focalizaremos nuestro análisis en dos proyectos de edición artesanal: Funesiana y Eloísa Cartonera. Respecto al primero, debemos decir que surgió en el año 2007 de la mano de Lucas Oliveira y es gestionado unipersonalmente por él mismo. Su iniciativa fue la de publicar “primeras obras”, es decir, primeras producciones de autores que no hubiesen sido publicadas antes por una editorial. Asimismo, Oliveira ha desarrollado diversos talleres de encuadernación, promoviendo la autoedición, con un discurso crítico de las condiciones del mercado editorial en Argentina.

Respecto a Eloísa Cartonera, debe decirse que surgió en el año 2002, y se trató de una iniciativa del escritor Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), la artista plástica Fernanda Laguna y el diseñador Javier Barilaro, en colaboración con los “cartoneros” —recolectores urbanos de desechos de cartón—, por entonces sujetos paradigmáticos del empobrecimiento

¹ Becerra, M., Hernández, P. y Postolsky, G., “La concentración de las industrias culturales”, en VV. AA., *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación - Editorial Ciccus, 2003.

de la sociedad civil. Como es perceptible, el surgimiento de esta editorial se encuentra anclado al reseñado contexto de poscrisis del 2001, elemento que, *prima facie*, destaca una primera diferenciación respecto de Editorial Funesiana. En efecto, el momento en que surge esta última editorial, hacia el año 2007, evidencia que ella es tributaria de un contexto editorial efervescente pero ya alejado de las coordenadas de crisis económica y social de años antes. Exactamente lo contrario a Eloísa Cartonera, la cual adquirió gran proyección por sus libros hechos con cartón, recolectado en la calle por los cartoneros, un tratamiento visual estridente logrado con ténpera y un discurso fuertemente reivindicativo de la cultura popular y suburbana, aun pese a la resistencia de sus integrantes en reflejarse como un producto de la crisis del 2001. Sin perjuicio de estas diferencias, ambos proyectos admiten ser analizados y comparados en virtud de que se encuentran en un momento de “primavera de la edición artesanal”.²

Como hemos señalado, el objetivo de este trabajo es analizar la relación entre los actores del campo editorial y los ámbitos de circulación emergentes que comienzan a suponer una nueva cartografía para la vida literaria en la ciudad de Buenos Aires. En este punto, cabe señalar la existencia de trabajos que han reseñado de qué manera parte de la experiencia editorial se inscribe, luego del 2001, en el florecimiento de nuevas dinámicas de distribución.³ Ello le permite a Botto reseñar que tal contexto de transformación de las formas de producción y circulación de la literatura ameritan buscar categorías de análisis que superen el concepto bourdiano de campo editorial, posición que se encuentra receptada en el presente trabajo.⁴ De la misma manera, es necesario destacar aquellos aportes que han problematizado el término *independencia* utilizado con frecuencia para conceptualizar este universo de prácticas editoriales.⁵ Por otra parte, dimensiones cruciales como la trayectoria de los editores que administran las editoriales mencionadas, han sido abordadas en otros trabajos, los cuales constituyen también antecedentes de peso para la temática de este artículo.⁶ Al respecto, cabe decir que estos

² Budassi, S., “Los nuevos desafíos de la resistencia editorial”, *Diario Perfil*, 10 de agosto, 2008.

³ Szpilbarg, D., “Escrituras permeables: la autogestión editorial en la literatura. El caso de Gordo de Sagrado Sebakis y En construcción de Pablo Strucchi”, *Cuadernos Lírico*, núm. 13.

⁴ Botto, M., “Desbordes de la literatura. Las pequeñas editoriales y la noción de postautonomía”, IV Congreso Internacional Celehis de Literatura, Mar del Plata, Argentina, 7-9 de noviembre, 2009.

⁵ Saferstein, E. y Szpilbarg, D., “La ‘Independencia’ en el espacio editorial porteño”, en A. Wortman (comp.), *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

⁶ Szpilbarg, D., “La vuelta al libro: representaciones de editores ‘artesanales’ sobre la industria editorial”, *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, núm. 9; De Diego, J. L., “Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina”, *Iberoamericana*, tomo 10, núm. 40, pp. 47-62; Muniz JR, J. de S., “Intelectuais do livro: espaços de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina”, *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, São Paulo, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014; Urtubey, F. E., *La trama de la edición. Estética y política en tres editoriales artesanales pos 2001*, Tesis para optar por el grado de Magister en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2018.

últimos no son retomados en esta oportunidad, en la medida en que el recorte que aquí se propone es el relativo a los modos de circulación imbricados en los proyectos de edición artesanal.

La estructura de este artículo cuenta con un primer apartado en el que se describe sumariamente el marco teórico y la metodología. Luego, se reconstruye el estado del campo editorial en torno a la crisis del 2001 en Argentina, reponiendo algunos datos cruciales que dan cuenta de sus transformaciones. Dicho apartado es significativo en la medida en que permite situar la emergencia de nuevos ámbitos de circulación literaria en la ciudad de Buenos Aires hacia el periodo reseñado. Correlativamente, las dos secciones siguientes ofrecen una descripción en profundidad de los proyectos editoriales Editorial Funesiana y Eloísa Cartonera, indagando las singularidades que presentan con relación a las vías de circulación emergentes en el campo editorial. Finalmente, en la conclusión se retoman los posicionamientos no exentos de tensiones que atraviesan a los dos estudios de caso abordados empíricamente, y las implicancias de esta circunstancia para pensar lo alternativo y lo emergente al interior del campo editorial en la primera década del siglo XXI en Argentina.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Al referirnos al orden dominante en el campo editorial, y a los elementos emergentes y alternativos en vinculación con él, recurrimos a la teoría material de la cultura de Raymond Williams.⁷ 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”.⁸ Tales definiciones permiten situar las relaciones de resistencia y dominación en el 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. Ellas pueden ser oposicionales, es decir contrahegemónicas, o alternativas, las cuales no llegan a significar una puesta en riesgo de lo hegemónico en su comienzo. 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 sentir.

⁷ Williams, R., *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2009.

⁸ *Ibidem*, 2009.

Lo expuesto equivale a decir que el orden hegemónico en Williams no excluye la presencia de otros caracteres sociales alternativos que se encuentran en tensión con él, y así las manifestaciones artísticas y culturales pueden asumir estos lugares de disidencia y novedad en relación con los usos, valores y prácticas dominantes.⁹ Tal consideración no soslaya, por otro lado, que en el cuerpo de este artículo se menciona el concepto de *campo editorial*, el cual es deudor de la obra de Pierre Bourdieu.

Esta referencia es significativa en la medida en que el aparato conceptual del sociólogo francés permite analizar los intercambios y tensiones que se producen en el campo editorial, a la luz de la autonomía relativa de este espacio, donde se debaten disposiciones tanto intelectuales como económicas. Pero mientras que Williams da cuerpo a una conceptualización de la hegemonía en su teoría de la cultura, Bourdieu postula el análisis de las prácticas a partir de los conceptos campo, capital y *habitus*.

Sin perjuicio de que nuestra perspectiva recibe aportes de ambos autores, ello no es óbice para señalar algunas diferencias no menores entre ellos, y que dificultan una vinculación automática. Así, si bien en este artículo se propicia el análisis de lo emergente y lo alternativo en producciones editoriales de pequeña y mediana escala —en relación con sus espacios de circulación—, la perspectiva dominocentrista de Bourdieu establecería algún reparo frente a la posibilidad de establecer un emergente que no lo sea desde la cultura dominante. En este punto, la crítica ya clásica que realiza Michel De Certeau¹⁰ a la sistemática bourdiana resulta una remisión posible.

El presente artículo se construye desde una metodología cualitativa, a través del análisis de dos estudios de caso, los cuales permiten focalizar y analizar en profundidad la dimensión de la circulación en dos proyectos de edición. Un estudio de caso supone una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares,¹¹ que puede en verdad tratarse de uno o varios casos y admitir distintos métodos para la recolección de evidencia cualitativa o cuantitativa.¹² Se sirve asimismo del análisis de fuentes secundarias, entrevistas semiestructuradas a autores clave, y notas de campo producto de la observación participante.

⁹ Bugnone, A., “Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte”, Primeras Jornadas de Estudios Políticos Latinoamericanos, 5-6 de junio, 2014, La Plata, Argentina. [Consulta: 20 de octubre, 2018]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf

¹⁰ De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

¹¹ Eisenhardt, K., “Building Theories from Case. Study Research”, *The Academy of Management Review*, vol. 14, núm. 4, pp. 532-550.

¹² Martínez Carazo, P. C., “El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica”, *Pensamiento & Gestión*, julio, 2006. [Consulta: 14 de febrero, 2018]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>

3. ACERCA DE LA CIRCULACIÓN: LA BÚSQUEDA DE NUEVOS MOLDES

En torno a la poscrisis del 2001 y en el ámbito específico de los espacios de circulación, Ruiz describe cómo “las corporaciones multinacionales también se expandieron verticalmente, incorporando los circuitos de distribución a los de producción”.¹³ 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.

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 Aires¹⁴ (“Feria del Libro”, en adelante) 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”.¹⁵ 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.

Algo de lo que fue la incipiente oposición a la Feria del Libro se re articuló en el 2006, cuando surgió la Feria Libro Independiente y Autogestivo (FLIA). La FLIA 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 dentro y fuera de la ciudad de Buenos Aires. 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.

¹³ Ruiz, L., *Voces áspers. Las narrativas argentinas de los 90'*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

¹⁴ La Feria Internacional del Libro de Buenos Aires se realiza en forma anual desde el año 1975; recibe en promedio un millón de visitantes en cada edición. Durante su desarrollo 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, de la misma manera que es necesario que cada editorial pague una suma para alquilar un puesto expositor. 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 y otras instituciones.

¹⁵ Fríera, S., “Una guía para comprar barato y no perderse. Todo por 2, 3, 4 o 5 pesos”, *Diario Página 12*, 1 de abril, 2001.

La primera edición de la FLIA se celebró en mayo de 2006 y se desarrolló “[auto] construyéndose por afuera de las industrias culturales y los esponsoreros, 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”.¹⁶ Así, comenzaba a representar 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 en un marco vinculado a una postura política en protesta contra las formas de producción verticales y capitalistas.¹⁷

Polarizando con la FLIA, otro emergente fue la Feria de Editores, centrada específicamente en la cuestión editorial, alejándose de propuestas 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 caracterizó por reunir un amplio número de editoriales —en 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 FLIA. 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.

La Feria de Editores se celebra, 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 Feria del Libro. Asimismo, muchas de las editoriales que participan de la Feria de Editores participan también de la feria que se realiza año con año en el predio de La Rural. Sin embargo, el crecimiento de la Feria de Editores la ha posicionado como un evento editorial 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 FLIA se emplaza en un discurso claramente disidente respecto de la Feria del Libro, al mismo tiempo no parece buscar ser contrahegemónica, como efectivamente apuntan Saferstein y Seccia, quienes señalan que la misma propicia la apertura de un espacio alternativo, pero sin perjuicio de la reproducción continua de lo hegemónico en el campo editorial.¹⁸

¹⁶ Winick, M. y Reck, M., “Un posible final para un certero inicio: acerca de los nuevos desafíos de las editoriales independientes”, I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, noviembre, 2012.

¹⁷ Saferstein, E. y Szpilbarg, D., “La ‘independencia’...”, *op. cit.*, p. 474.

¹⁸ Seccia, O., “Producciones artísticas independientes juveniles. Un pequeño tour problemático”, *Solidaridad Global. Revista de la Universidad Nacional de Villa María*, núm. 21, pp. 81-86.

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”.¹⁹ En tales términos, si bien tanto la FLIA como la Feria de Editores proponen una organización alternativa a la de la Feria del Libro, su carácter de oposicionales no está exento de tensiones. Más allá de las oscilaciones, las invitaciones que la Feria del Libro ha hecho a algunas editoriales pequeñas y medianas en los últimos años podrían verse, no obstante, como una estrategia con la cual el orden hegemónico está en “un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación”.²⁰

4. 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.²¹ El motivo de tales adjetivaciones parte de su crítica al generalizado sistema de venta en consignación;²² se entiende 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 50% del valor del libro) y que, asimismo, pueden tomar tiempos aletargados para ser efectivos. Por todo esto, la librería es, según Oliveira, un territorio que sólo propone condiciones desventajosas

¹⁹ Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, op. cit., p. 151.

²⁰ Williams, R., *Marxismo y literatura*, op. cit., p. 150.

²¹ Comunicación personal, 28 de marzo, 2016.

²² El sistema de venta en consignación es una práctica mayoritaria entre las editoriales. 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 de 10% a 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 25.542.

para los autores y las editoriales de pequeña escala. 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 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 cuales se profundizará a continuación.

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 concreta 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 puedan entenderse 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 propusiera una suerte de sorteo. Todos los asistentes debían escribir una palabra o una oración en un papel que sería guardado en una caja donde se reunirían todos los mensajes anónimos de los asistentes.

Cuando Oliveira leyó los papeles, se constató 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 que algunos de los autores publicados por este sello editorial poseen una trayectoria como escritores en espacios virtuales, fundamentalmente en blogs. El estallido de los blogs a inicios de la década pasada dieron lugar a una producción literaria que permitía también formas de escrituras parciales, lejos de la modalidad del libro. Como señala Vigna, los escritores argentinos en vías de consagración, blogósfera mediante, se implicaban en un fenómeno que conectaba la búsqueda de formas alternativas de difusión con nuevas discusiones imbricadas con la (post) autonomía de lo literario.²³ De la misma manera, Pablo Ferraioli y Walter Lezcano —autores que publicaron en Funesiana— tenían sus blogs personales y formaban parte ya de esa articulación entre virtualidad y literatura. El uso del blog también por parte de Funesiana permite retomar el entrecruzamiento que García Canclini caracteriza respecto a “las experiencias digitales que 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 co-presencia y la fiesta”.²⁴

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

²³ Vigna, D., *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*, Córdoba, Alción Editora, 2014.

²⁴ García Canclini, N., *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012, p. 17.

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 pretende emplazarse en un lugar alternativo al circuito de las grandes editoriales y las cadenas de librerías.

En tal sentido, este conglomerado se percibe como lo dominante, en función de lo cual Lucas Oliveira ubica a su proyecto editorial en términos de una oposición. Pero, efectivamente, esta editorial se encuentra en el campo editorial; 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 venderse, y se aboca a un tipo de mercado específico, donde si bien la transacción es económica (los libros se venden) existen otro 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”.²⁵ 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”.²⁶ Dicha reflexión fácilmente puede enmarcar el despliegue de Funesiana como editorial.

En tal sentido, no solo 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, que incentivan el surgimiento de otras editoriales en distintas ciudades. En esos talleres se desarrollan tres técnicas de encuadernación: cartoné, diente de perro (para hojas sueltas) y japonesa (sin adhesivos), ya que el editor asegura que dominándolas es posible emprender trabajos de reparación, reencuadernación y encuadernación de fascículos además de desarrollar proyectos que van desde libros hasta álbumes de fotos y otros.

²⁵ Vanoli, H., “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, *Apuntes de Investigación del Cecyp*, núm. 15, p. 182. [Consulta: 13 de noviembre, 2017]. Disponible en: <http://apuntesceccyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245>

²⁶ Chartier, R., *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 59.

Oliveira ha dado talleres en la ciudad de Buenos Aires en distintos espacios, entre los cuales se cuenta, en una oportunidad, la Feria del Libro. 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”.²⁷ 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 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.

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. De esta manera, rompe 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*”, afirmó en la misma entrevista; “para los pobres, la única posibilidad de colonizar es en el plano de lo simbólico”.²⁸

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 el contacto con “un lector que se que está interesado en la literatura”.²⁹ Este énfasis que hace el autor en el “lector interesado” y en la “búsqueda efectiva de literatura”, que condice con el discurso de otros autores del catálogo de Funesiana, parece afirmar la intención de fortalecer un espacio autónomo de edición y publicación literaria.

²⁷ Comunicación personal, 28 de marzo, 2016.

²⁸ Walter Lezcano, comunicación personal, 18 de mayo, 2017.

²⁹ Pablo Ferraioli, comunicación personal, 13 de marzo, 2017.

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 en sujetos que ya son lectores y público habitual de espacios de producción cultural alternativos.

5. ELOÍSA CARTONERA

El proyecto editorial de Eloísa Cartonera posee, a diferencia de la editorial antes mencionadas, un taller que puede visitarse 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. El anclaje que Eloísa Cartonera asume con la geografía de los sectores populares del sur de la ciudad de Buenos Aires encuentra un eco en la intención de esta editorial de publicar literatura latinoamericana vanguardista, autores emergentes y temáticas marginales.

Al acercarse el taller de Eloísa Cartonera, es posible apreciar los vidrios pintados que ya 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 Cartonería” tiene un funcionamiento similar al de una galería de arte: estar en silencio apreciando 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 o 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 inscripciones.

Además del taller, 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 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).

La trayectoria de Eloísa Cartonera atraviesa tanto su pasaje por la FLIA como la participación en otros espacios culturales, incluso confiterías. De la misma manera, también ha accedido a la Feria del Libro y a la Feria de Arte Contemporáneo Arte BA. En estos espacios, ciertamente muy diferentes entre sí, se repite 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 Feria del Libro, 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 Feria del Libro o incluso en Arte BA, en la cual irremediamente accede en términos de “Obra” o “idea” antes que como proyecto editorial en sí mismo. El acceso a instituciones hegemónicas del campo cultural, con patrocinios 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. Su voz en primera persona construye imaginarios periféricos, entrelazando el español con el portugués y el guaraní, entre otras lenguas. Asimismo, tanto en entrevistas como en presentaciones de libros de Eloísa Cartonera, Cucurto suele hacer apelaciones al “barrio”, a los “chicos”, “paraguayos”, “compañeros de fútbol”, etcétera, como elementos de una vida cotidiana en la que están envueltos tanto él como su yo literario y el proyecto de edición artesanal; tal como cuando es narrador, que se presenta siempre como “nativo y etnógrafo” al mismo tiempo.³⁰ El recurso a esta retórica así como la exhibición de la materialidad callejera y marginal que constituye a los libros de Eloísa Cartonera (por estar fabricados con cartón recolectado de la calle), 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 Feria del Libro o en Arte BA.

Así, es válido preguntarse si la estética disruptiva de Eloísa Cartonera mantiene esta condición al acceder a los espacios mencionados, hecho que

³⁰ Kamenszain, T., *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007.

se pronuncia más ante la circunstancia de que Cucurto, en tanto autor, ha publicado recientemente en editoriales hegemónicas como Emecé (perteneciente a Planeta) y Sudamericana (perteneciente a Penguin Random House). Esto importa 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 los proyectos editoriales surgidos después de 2001, 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”,³¹ en el caso de Eloísa Cartonera es posible identificar una particular política de distribución que prescinde de posicionamientos más concretos como los de Funesiana. No hay declaraciones de principios contra las librerías o un diagnóstico del espacio editorial hegemónico, al estilo de Lucas Oliveira. Podría señalarse que el volumen de tirada de Eloísa Cartonera, mayor al de Funesiana, 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. Al respecto, 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”.³²

Como es posible observar, los posicionamientos de Eloísa Cartonera son mutables, y su propia evolución como proyecto editorial dan cuenta de distintos niveles de asimilación del orden dominante en la edición. Este proceso reformula la dimensión alternativa que desde esta editorial se pretende sostener. En efecto, su relación con el orden dominante se complejiza al tiempo que su condición de emergente no obsta para identificar la coexistencia entre elementos disruptivos junto con otros que predisponen una incorporación menos traumática a las lógicas dominantes del mercado editorial. Tal circunstancia puede conceptualizarse desde Williams, para quien la nota constitutiva de lo emergente es su articulación en procesos de

³¹ Vanoli, H., “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. [Consulta: 13 de noviembre, 2017]. Disponible en: http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20Eje%204/VANOLI%20HERNAN.pdf

³² Yuszczuk, M., “Belleza y felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político”, *Orbis Tertius*, vol. 20, núm. 21, p. 260.

tensión continua que se debaten entre la tendencia oposicional o la posible incorporación a lo dominante.

Así, constituye un desafío 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”.³³ 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 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 les consultó a otros integrantes de Eloísa Cartonera respecto a su inmersión en ámbitos como la Feria del Libro o Arte BA, afirmaron 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 Feria del Libro. 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 donde predominan los formatos industriales.

El panorama en torno a la circulación de los libros de Eloísa Cartonera culmina con el uso de “permisos de publicación”, que implican cesiones parciales de los autores respecto de algunos textos en particular. El hecho de que esto fuera efectuado por autores reconocidos (como Fabián Casas, Rodolfo Fogwill y luego también otros como Tomás Eloy Martínez) ancla como dimensión de análisis posible al reconocimiento otorgado por 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”.³⁴ 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.

³³ Williams, R., *Marxismo y literatura*, op. cit., p. 163.

³⁴ Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 223.

6. CONCLUSIONES

En primer lugar, es válido recordar que cuando Bourdieu³⁵ analiza el campo editorial en la Francia del siglo XIX destaca la homología en la acumulación de capitales (simbólico y económico). Esto se traduce en que los epicentros del campo cultural parisino se entrecruzan con las zonas más exclusivas de la capital francesa. En relación con ello, resulta útil preguntarse si los ámbitos de circulación y venta de las editoriales artesanales analizadas proponen una cartografía alternativa a la dominante. Así, el hecho de que encuentros entre editores, autores y lectores comenzaran a establecerse ya no exclusivamente en la Feria del Libro sino también en otros espacios, visibilizó la existencia de disputas en el espacio editorial. En este punto, es posible asimismo diferenciar ámbitos como la Feria de Editores de la FLIA. Si bien ambas son de acceso gratuito para el público, la última se extendió hacia una territorialidad incluso callejera (ya que en ocasiones ha tenido lugar en espacios abiertos como parques) involucrando 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, en una organización fuertemente racionalizada del espacio. Así, la FLIA se remite a un espacio más general de la cultura independiente local, en ocasiones alejándose del formato de la edición, mientras que la Feria de Editores aparece luego como un ámbito más profesionalizado, que si bien trae consigo la participación de algunos actores involucrados en la administración de la FLIA, es sintomática de un circuito de edición local consolidado y con un público cautivo que se demarca con más nitidez.

Lo dicho se complejiza, sin embargo, si tomamos en cuenta el paso de Eloísa Cartonera y Funesiana por la Feria del Libro. Lucas Oliveira sostiene un discurso muy crítico respecto de esta última, aunque en verdad ha accedido a la misma, 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. El caso de Eloísa Cartonera parece formar parte de otra tesitura, en virtud de que no sólo ha accedido a la Feria del Libro sino también a otros espacios como la feria Arte BA.

En el curso del capítulo hemos señalado la paradoja en que al tiempo que esta editorial se declara como “marginal” y “cartonera”; al mismo tiempo, no evade la posibilidad de ocupar un lugar en el corazón de los circuitos hegemónicos de distribución y consumo cultural. En tal sentido, en la medida en que Williams señala que la relación entre lo emergente y lo dominante es compleja, la lejanía del periodo posterior a la crisis del 2001, cuando nació

³⁵ Bourdieu, P., “Una revolución conservadora en la edición”, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, pp. 223-270.

Eloísa Cartonera (cuando emergió desacomodando prácticas consensuadas y hegemónicas del espacio editorial), parece arrojar que las posiciones en el campo editorial no son estáticas sino móviles y en constante transformación. En efecto, el acceso de la edición cartonera a la Feria del Libro y a Arte BA condujo a una mayor proyección y circulación, que permite pensar hasta qué punto lo que antes era disruptivo no es ahora un producto exótico en la gigante escenificación editorial que es la Feria del Libro.

Sin perjuicio de las opacidades señaladas, puede apuntarse que este circuito producido por las editoriales parece no sólo poner en cuestión a la Feria del Libro 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 se propicia 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 redundaron en una superación de la idea de circulación desde la lógica del “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. Se trata, como apunta Saferstein, de la necesidad de analizar en profundidad la existencia de creatividad en prácticas sociales que desde un nivel macro puedan verse como mera reproducción.³⁶ En conclusión, el panorama reseñado infiere la existencia de un entramado complejo, en el que es posible identificar posicionamientos oposicionales y mutables, así como elementos residuales, articulados en una dinámica emergente cambiante.

BIBLIOGRAFÍA

- Becerra, Martín, Hernández, Pablo y Postolsky, Glenn, “La concentración de las industrias culturales”, en VV. AA., *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación - Editorial Ciccus, 2003.
- Botto, M., “Desbordes de la literatura. Las pequeñas editoriales y la noción de postautonomía”, IV Congreso Internacional Celehis de Literatura, Mar del Plata, Argentina, 7-9 de noviembre, 2009.

³⁶ Saferstein, Ezequiel, “La Feria del Libro Independiente y Autónoma (FLIA) en Buenos Aires. Tres ejes para su abordaje”, *Argumentos. Revista de crítica social*, n° 14, octubre, 2012.

- Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Bourdieu, P., “Una revolución conservadora en la edición”, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.
- Budassi, S., “Los nuevos desafíos de la resistencia editorial”, *Diario Perfil*, 10 de agosto, 2008.
- Bugnone, A., “Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte”, Primeras Jornadas de Estudios Políticos Latinoamericanos, 5-6 de junio, 2014, La Plata, Argentina. [Consulta: 20 de octubre, 2018]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf
- Chartier, R., *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- De Diego, J. L., “Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina”, *Iberoamericana*, tomo 10, núm. 40.
- Eisenhardt, K., “Building Theories from Case. Study Research”, *The Academy of Management Review*, vol. 14, núm. 4.
- García Canclini, N., *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012.
- Kamenszain, T., *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Kamenszain, T., *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2017.
- Martínez Carazo, P. C., “El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica”, *Pensamiento & Gestión*, julio, 2006. [Consulta: 14 de febrero, 2018]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>
- Muniz JR, J. de S., “Intelectuais do livro: espaços de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina”, *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, São Paulo, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014.
- Ruiz, L., *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90'*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Saferstein, Ezequiel y Szpilbarg, Daniela, “La ‘Independencia’ en el espacio editorial porteño”, en A. Wortman (comp.), *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.
- Seccia, O., “Producciones artísticas independientes juveniles. Un pequeño tour problemático”, *Solidaridad Global. Revista de la Universidad Nacional de Villa María*, núm. 21.
- Szpilbarg, D., “Escrituras permeables: la autogestión editorial en la literatura. El caso de Gordo de Sagrado Sebakis y En construcción de Pablo Strucchi”, *Cuadernos Lírico*, núm. 13.
- Szpilbarg, D., “La vuelta al libro: representaciones de editores ‘artesanales’ sobre la industria editorial”, *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, núm. 9
- Urtubey, F. E., *La trama de la edición. Estética y política en tres editoriales artesanales pos 2001*, Tesis para optar por el grado de Magíster en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2018.
- Vanoli, H., “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. [Consulta: 13 de noviembre, 2017]. Disponible en: http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/VANOLI%20HERNAN.pdf
- Vanoli, H., “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, *Apuntes de Investigación del Cecyp*, núm. 15, pp. 161-185. [Consulta: 13 de noviembre, 2017]. Disponible en: <http://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245>
- Vigna, D., *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*, Córdoba, Alción Editora, 2014.
- Williams, R., *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Williams, R., *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2009.
- Winick, M. y Reck, M., “Un posible final para un certero inicio: acerca de los nuevos desafíos de las editoriales independientes”, I Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, noviembre, 2012.
- Yuszczuk, M., “Belleza y felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político”, *Orbis Tertius*, vol. 20, núm. 21.