Caravelle

Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien

113 | 2019
Narcotrafic et productions culturelles mexicaines ; Les marchés de la littérature du XXIe siècle
Dossier 2 - Les marchés de la littérature du XXIe siècle

Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas[1]

Ana Gallego Cuiñas

p. 61-76

Résumés

Español Français English
El objetivo de este trabajo es definir las prácticas materiales y culturales de las editoriales independientes latinoamericanas del siglo xxi desde categorías propias de la teoría y de la crítica literaria, en diálogo con la sociología de la cultura. Así, nos centraremos en el caso argentino para delimitar una serie de conceptos que explican los valores literarios, políticos y sociales de la edición independiente y su importancia para reflexionar sobre la naturaleza de la literatura actual: anacronismo, aura, comunidad, bibliodiversidad, materialismo decolonial, y *gatekeeper*.

L'objectif de cet article est de définir les pratiques matérielles et culturelles des éditeurs indépendants d'Amérique latine du xxie siècle, phénomène qui a récemment attiré l'attention des universitaires, à partir des catégories de la théorie et de la critique littéraires, en dialogue avec la sociologie de la culture. Nous nous concentrerons donc sur le cas de l'Argentine pour définir une série de concepts expliquant les valeurs littéraires, politiques et sociales de l'édition indépendante afin de refléchir sur la nature de la littérature actuelle : anachronisme, aura, communauté, bibliodiversité, matérialisme décolonial, *gatekeeper*.

This paper aims to define the material and cultural practices of the independent Latin American publishers of the 21st century, a phenomenon that has recently captured the Academy's attention, from the categories of literary theory and criticism, in dialogue with the sociology of culture. Thus, we will focus on the Argentinian case to delimit a series of concepts that explain the literary, political and social values of independent publishers: anachronism, aura, community, bibliodiversity, decolonial materialism, gatekeeper.

Entrées d'index

Mots-clés: Maisons d'édition indépendantes, Anachronisme, Bibliodiversité, Communauté, Décolonial
Keywords: Independent publishers, Anachronism, Bibliodiversity, Community, Decolonial
Palabras claves: Editoriales independientes, Anacronismo, Bibliodiversidad, Comunidad, Decolonial

Texte intégral

Balance: ¿de qué hablamos cuando hablamos de editoriales independientes?

1 Asistimos en el siglo xxi a un doble *acontecimiento*[2]*,* económico y literario, que es consecuencia de las *nuevas* condiciones de producción del mercado cultural: el *boom* de las editoriales *independientes*[3] y de sus lecturas críticas, articuladas principalmente desde el campo de la sociología de la literatura[4], esforzadas en interpretar la condición heterogénea y compleja de este fenómeno. Las preguntas se precipitan: ¿cuáles son las condiciones materiales de producción del objeto literario hoy? ¿Qué papel desempeñan las editoriales independientes en la tasación del valor, cultural y económico, de las literaturas latinoamericanas del siglo xxi? ¿Cuál es la naturaleza de la sempiterna dialéctica entre literatura y mercado en la actualidad? ¿Qué significa ser independiente?

2 Para responder a estos interrogantes, parto de la hipótesis de que lo *nuevo*[5] de la literatura latinoamericana del siglo xxi está relacionado con sus *nuevas* condiciones materiales de producción, esto es, con la irrupción masiva de las denominadas editoriales *independientes* en el sector del libro. Esto ha significado la ampliación y apertura de mercados literarios alternativos, sostenibles e hiper-segmentados[6] que contrarrestan la lógica oligopólica[7] y obsolescente[8] de los grandes conglomerados poniendo a circular autores, géneros y estéticas *subalternos* (Spivak). Con ello, no planteo una lectura maniquea del espacio editorial donde los grandes grupos son los malos y los pequeños o medianos los buenos (para la literatura), sino dar cuenta de la existencia de dinámicas -económicas y simbólicas- que unos y otros (re)producen y que es necesario conocer porque signan el valor, la circulación, de la literatura latinoamericana actual. Así, hay que empezar explicando que la proliferación del modelo de edición *independiente* es consecuencia, en primer lugar, del desarrollo de los medios tecnológicos[9]: sencillos programas de maquetación, abaratamiento del diseño y de la impresión, etc. En segundo lugar, la crisis económica impulsó este tipo de negocio cultural como forma de autoempleo, basado en la edición en papel – más económica que la digital – y la autodistribución o la distribución local, orientada a una comunidad de lectores muy especializada y exigente. Por último, las prácticas oligopólicas de concentración de grupos editoriales iniciadas en la década de los ochenta (Sapiro) propiciaron el orillamiento progresivo de obras menos comerciales, de géneros *menores* (Deleuze), como la poesía, el teatro y el ensayo, y de autores menos rentables[10], como los noveles, parcelas de mercado desatendidas que fueron ocupadas por las pequeñas y medianas empresas *independientes*. Estas *otras* prácticas culturales podrían ser leídas entonces como un ir *en contra* de la expectativa neoliberal y de la demanda capitalista, como una desjerarquización de la bolsa de valores literarios dominantes, y, como un modo de resistencia en la sociedad actual globalizada.

3 Sin embargo, la mayoría de estudios publicados en las últimas décadas, sociológicos y filológicos, giran alrededor de la problemática del término *independiente*[11] y de la variedad de modelos de edición que existen, dejando a un lado el análisis literario – de la tasación del valor – de las estéticas y poéticas que estos sellos están promoviendo[12]. Es cierto que el adjetivo *independiente* es controvertido y que hay que discutirlo, porque se trata de un concepto asociado al capitalismo neoliberal, que se contrapone a la idea de comunidad y se acerca a la de *multitud* (Virno), al tiempo que se aviene a un ciclo de

producción largo, que se aleja del beneficio económico a corto plazo (Bourdieu). Por otro lado, esa idea de multitud también alude a los grandes conglomerados, de tal manera que todos los sellos que no pertenecen a grandes grupos serían *independientes*. Precisamente, esa multitud heterogénea de sellos editoriales cobijados bajo el mismo paraguas de la *independencia* es lo que molesta a la crítica[13]. A mí me parece que ése no es su problema sino su mayor riqueza: la diversidad frente a la univocidad de los oligopolios, aunque haya diferencias sustanciales en los modos de funcionamiento cultural y económico de unos y otros. No obstante, aunque el adjetivo *independiente* no sea el más acertado para definir a todas las pequeñas y medianas editoriales, por su cariz neoliberal[14], continúa siendo el más empleado, a pesar de que se han propuesto otros marbetes como los de "pequeñas" (Manzoni), "artesanales" (Botto, Szpilbarg)[15], "alternativas" (Moscardi) o "microedición" (Ruffel). Esta contradicción entre resistencia a un término y su paradójico (sobre)uso también se dio con la etiqueta de *boom* – que por igual tiene un carácter peyorativo, bélico, comercial y capitalista – de la literatura latinoamericana, caracterizado por la tensión entre la identidad (y la estética) latinoamericana y el mercado internacional, donde inusitadamente hubo una confluencia entre el valor simbólico y el económico de los textos. Al final, como sabemos, la etiqueta de *boom* terminó por imponerse, aunque siga problematizándose hasta el día de hoy, lo que nos hace inferir que las (mal) denominadas editoriales *independientes*, que igualmente aspiran a una simbiosis entre capital estético y capital económico y que surgen como consecuencia del mercado global, seguirán llamándose "independientes" *in saecula saeculorum*[16].

4 Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de editoriales independientes? ¿Qué modelo es el predominante? ¿El de las empresas comerciales pequeñas o medianas? ¿Las artesanales o autogestionadas? Los límites son difusos en muchas ocasiones[17], aunque existe una distinción clara entre dos modelos: las editoriales independientes que apelan a un actividad comercial rentable – que son o aspiran a ser medianas y a circular transnacionalmente- dirigidas a cubrir un determinado yacimiento de mercado (v. g., Eterna Cadencia, Sexto Piso, Hueders, etc.) y que propongo llamar editoriales *emancipadas*[18]; y otras que contrariamente son pequeñas y se constituyen en los márgenes de la economía liberal para resistir a su lógica industrial: Vanoli las llama "actores político – culturales" y Szpilbarg "artesanales"; yo me decanto por *editoriales subalternas* –[19], produciendo libros artesanos, sin ISBN o con *copyleft* que apenas se mueven en circuitos locales (v. g. las cartoneras, los libros de cordel o los de Fuensiana)[20]. A la vista de esta clasificación, las variables que marcan las mayores diferencias apuntan a los modos de producción (industrial/artesanal) y de circulación (de distribución, según sea autogestionada o a través de grandes distribuidoras que condicionan la visibilidad y recepción local, nacional o trasnacional)[21]. Esta elección política mide el grado de industrialización/comercialización de los actores, lo que redunda en el radio de agencia cultural de cada sello. En ambos casos, el sector de la edición independiente en Latinoamérica ha sido muy prolífico, y se ha hecho un nombre y un lugar en el imaginario de los lectores en lengua castellana en la última década, contribuyendo al buen estado de salud de nuestro ecosistema del libro y a su necesaria bibliodiversidad.

Perspectivas teóricas: valores de la práctica editorial independiente

5 En este apartado voy a exponer una serie de valores estéticos y de categorías teóricas que explican ciertas materialidades y *formas* de producción cultural *independientes*, con el objeto de delinear un marco alternativo de legibilidad para la literatura latinoamericana del siglo XXI, combinando una lectura materialista – sociológica –, con otra estética – filológica –. En concreto, me voy a centrar en el caso del campo editorial argentino porque es la industria del continente latinoamericano que más libros produce, toda vez que posee una economía de la cultura muy definida, que le ha llevado a erigirse – en mi opinión – como la capital de la edición independiente en lengua castellana[22].

Anacronismo

6 Considero muy provechosa la categoría de anacronismo de G. Didi-Huberman para pensar los modos de producción de algunas editoriales independientes, en función de la noción de temporalidad. Hay que recordar que G. Agamben ya aludía a este concepto para definir lo contemporáneo como lo que no coincide con el presente, cuando entre el sujeto y su tiempo se producen desfasajes y distancias[23]. En el caso de los sellos artesanales o subalternos, principalmente, el anacronismo tiene dos dimensiones, una material y otra estética, que apelan a usos concretos de la tradición, concepto intrínsecamente anacrónico. La primera se manifiesta en una temporalidad productiva *otra*, no positivista, lineal ni homogénea, que no se aviene a la industria posfordista serializada que fabrica objetos para un consumo estandarizado[24], sino justamente a lo contrario: a una producción artesanal, casera, tradicional, pensada para un consumo restringido y contingente. Esto es síntoma de una idea de tiempo disruptiva, heterogénea y circular que ha propiciado "ciertos procesos de desindustrialización"[25] dentro del mercado de la cultura latinoamericana, desde comienzos del nuevo siglo, como reacción a la economía global (v. g. editoriales cartoneras).

7 La segunda dimensión tiene que ver con el punto de vista estético, donde el anacronismo se manifiesta en el uso de determinados lenguajes, poéticas y estéticas que recrean la prístina – y común – tradición nacional argentina y que "exige un conocimiento casi ritual, muy ligado a la erudición, de la historia literaria"[26] que promueven algunas editoriales independientes como Mansalva y Entropía. El anacronismo sería aquí, siguiendo a Didi-Huberman, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, y la ruptura del presente que está hecho de fragmentos del pasado[27]. En este rubro, cobra relevancia la tradición vanguardista – anacrónica – del Río de la Plata y sus formas de *ilegibilidad* como cristalización de la ligazón entre lenguaje literario y política (v.g., Ariana Harwicz o Federico Falco) que arrojan luz a las expresiones literarias del presente como *forma* de supervivencia y de proyección en el futuro.

Aura

8 El *valor diferencial* que generan los modos de producción – anacrónicos – de algunas editoriales nos lleva al replanteamiento del concepto benjaminiano de *aura*. Una categoría que ya no designa solo a un objeto literario, el libro, sino un modo de reproductibilidad no técnico, o que utiliza la técnica de *forma* artesanal[28] (v. g. los libros cosidos de Funesiana), e incluso a un tipo de escritor que practica una *poética de lo artesanal* (v. g. la poesía de Cucurto, Laguna o Raimondi)[29]. Esto es consecuencia de la revitalización del trabajo del "artesano" que, como explica R. Sennett, consiste no solo en una producción sin jerarquías, manual y no mecánica, sino reflexiva del objeto literario y de la materialidad del lenguaje que lo construye; en "la habilidad de hacer las cosas bien", en una *forma* de vida sostenible[30]. Hay además una correspondencia entre el pensamiento político y la práctica cultural, hasta el punto de que "El artesano representa la condición específicamente humana del *compromiso*"[31]. Afirma a este respecto el editor argentino de Gog y Magog: "el editor artesano imprime y diseña sus libros, los cose, los refila, habla apasionadamente del gramaje del papel. El editor artesano tiene, a veces, una ideología asociada con su condición de artesano"[32]. Esto es: supervisa y participa en todas las fases de fabricación del libro, cuya materialidad – artesanal, subalterna – también es política.

9 De este modo, esta política de la edición – y de la literatura – viene a cuestionar no solo el libro como mercancía, sino la normatividad de la industria editorial y la uniformidad de formatos de los grandes conglomerados, a lo que se contrapone la diversidad material, en la publicación y en el uso del lenguaje. Tal vez por esta razón son más los escritores bidireccionales[33] que, aún publicando en grandes grupos que aseguran el rédito económico (anticipos, premios, festivales, etc.), sacan obras en editoriales independientes, atraídos por su *aura* y su capital simbólico, toda vez que ponen en circulación géneros menos comerciales que no tienen cabida en los grandes

conglomerados[34]. Esta actitud puede ser leída como una estrategia del escritor para seguir estando presente en el mercado, para ocupar más espacios de modos disímiles, al estilo César Aira[35]. Pero si el escritor se define por su actitud ante el mercado editorial, también hay que tener en cuenta que algunos autores (v. g. Bejerman y Katchadjian) se identifican con las políticas – y poéticas – de producción independientes o artesanales – distinguidas, vanguardistas y sostenibles –, por eso publican solo en editoriales independientes a pesar de tener menor visibilidad y circulación, porque ganan en el "valor-trabajo"[36], en el *aura* y en la mayor participación y cercanía en el proceso de edición y recepción de sus textos, orientados a una comunidad de lectores también participativa, distinguida y especializada, militantes de la literatura[37].

Comunidad

10 La crisis económica de comienzos del siglo XXI y el impacto de la globalización en los bienes culturales supusieron una reactivación de la esfera pública en América Latina, en la que se llevaron a cabo iniciativas locales, colectivas y comunales en contra de la praxis neoliberal, promoviendo la creatividad y el trabajo en común[38]. Se vuelve así al concepto de *comunidad*, repensado desde el comunismo y el marxismo, que tuvo un lugar preeminente en el debate filosófico de la Francia de los ochenta, a través de J.-L. Nancy, A. Badiou, J. Rancière o M. Blanchot, y en la Italia de los noventa con G. Agamben o R. Esposito. Para el caso que nos ocupa, utilizo la idea de la comunidad como práctica de una política de lo común, es decir, desde la postulación de J.-L. Nancy en *La comunidad inoperante,* donde se reconoce "una aspiración a la convivencia libre e igualitaria"[39] emancipada y conformada de singularidades y subjetividades (de lectores, escritores y editores) en *devenir*[40]. "En ese sentido, la comunidad es la resistencia al todo y a la fusión que éste implica. Lo que la define también como una exigencia constante de apertura e incompletitud[41]." No se trata de un conjunto orgánico sino plural, como propone Esposito[42], que cristaliza una "resistencia contra lo social, es decir, contra la conjunción de fuerzas sociales, de la sociedad civil, el Estado y el mercado, que quieren organizarla, incorporarla a su red y, por tanto, acabarla"[43].

11 Al albur de esta forma social de habitar el mundo, y de ocupar la esfera pública cultural, surgieron en la Argentina una miríada de editoriales pequeñas como parte de *comunidades* que se autodenominaron "artesanales" o "autogestionadas", y que se significaron por un discurso social colectivo en contra del mercado liberal y en favor de la *comunización* como modo de producción y circulación, material y simbólica, común; como una suerte de militancia literaria – muy volcadas en los géneros menos comerciales como la poesía y el teatro, así como en estéticas residuales, del exceso o del derroche –, "en donde lo económico queda subordinado a las intervenciones dentro del campo literario"[44]. Estos actores llevan a cabo una producción no profesional y artesanal de libros que funciona sobre la base del valor-trabajo, del capital simbólico y de redes de sociabilidad muy fuertes en la que fungen a la vez de escritores, editores y lectores. Se caracterizan por su "activismo cultural", su "dinamismo y renovación", pero sobre todo por su "uso de la creatividad como insumo para la generación de comunidades de lectura"[45], con ciertos gustos estéticos resistentes, que habrían de intervenir en el estado de la cultura rioplatense, promoviendo otros *valores* y *formas* de enfrentar la propiedad privada, el consumo obsolescente y la alienación capitalistas.

12 Estas *comunidades* literarias argentinas se han nucleado en torno a experiencias del compartir, muy emparentadas con el comunismo o la idea de comuna, tales como: reuniones (lecturas, presentaciones y debates), redes sociales (blogs, *Facebook* y *Twitter*, herramientas gratuitas imprescindibles para difundir las obras, atesorar capital social[46] y generar un espacio común, alternativo, de los literarios), ferias del libro (como la FLIA) y librerías independientes; que dieron lugar al conocido ciclo de lecturas literarias *underground* Carne Argentina, que pusieron en marcha H. Ronsino, F. Bruzzone o S. Almada, entre otros. De ahí salieron varios sellos, como el homónimo Carne Argentina o Tamarisco, de F. Bruzzone, en los que estos autores al tiempo que se autoeditaban y se promocionaban en las redes sociales[47] publicaban a sus pares, a través de una comunidad estética y de una política compartida, en la que operaba una

"economía de favores" – en contraposición a la economía de escala de los grandes grupos[48]. Lo mismo ocurrió con el ciclo "Los mudos" organizado por Lucas "Funes" Oliveira en torno al cual también se generó una comunidad de prácticas literarias circunscritas a determinados espacios alternativos, *performances,* asociaciones, editoriales (Funesiana), etc., donde la dialéctica entre el objeto y el acto literario es manifiesta[49]. Se pasa entonces de un "imaginario de lo literario centrado en un objeto-soporte – el libro – a un imaginario de lo literario centrado en una acción y una práctica: la publicación. Publicar recobra su sentido original de hacer público, de pasar de la expresión privada con interlocutores precisos a la expresión para públicos cada vez más diversos"[50] aunque todas compartan la misma idea de *comunidad* literaria, es decir, de política de la literatura y del bien común.

Bibliodiversidad

13 La apuesta de estos pequeños y medianos sellos por los yacimientos de mercado que dejan al descubierto las grandes firmas es la clave de su éxito en la esfera cultural: escritores noveles, géneros menores como la poesía, el teatro y el ensayo, la escritura feminista y LGTBQ, obras descatalogadas, estéticas extremas, residuales y resistentes, etc. Así, en pocos años, muchos de ellos han construido un catálogo rico y diverso, arriesgado y vanguardista, que le disputa la hegemonía del valor literario a los grandes grupos. ¿Por qué? Porque son los que "publican las voces más arriesgadas, innovadoras, controversiales, marginales y creativas"[51]. Son los garantes de la bibliodiversidad, los que contribuyen a la "multiversidad" cultural, como indica S. Hawthorne, "cuando se arriesgan a publicar textos que se inspiran en las áreas del conocimiento cultural no homogeneizadas y cuando producen libros que presentan una amplia variedad de puntos de vista y de posiciones epistemológicas"[52].

14 Si repasamos las colecciones de las editoriales independientes argentinas con fuerte presencia en el ámbito nacional (v. g., Eterna Cadencia, Mardulce, Mansalva), nos damos cuenta de que apuestan por una escritura que se aleja del lenguaje metaforizado y se acerca a la oralidad (v. g. Gabriela Cabezón Cámara) en aras de la politización de lo estético, como dijo W. Benjamin, así como cultivan las escrituras del yo: autoficción, memoria, documento, testimonio (v. g. Inés Acevedo). Pero lo más destacado es que las *nuevas* condiciones materiales de producción del objeto literario han redundado en la *nueva* visibilidad de las escritoras mujeres, ya que al publicarse más libros también se publican a más mujeres; así como surgen más sellos con políticas feministas. De hecho, el feminismo es un aspecto esencial de la bibliodiversidad, dado que las mujeres escritoras han sido orilladas y discriminadas en la historia de la literatura, y son indispensables, como el resto de actores subalternos (poesía, noveles, traducciones de lenguas menores) para un ecosistema del libro equilibrado, rico y diverso.

Materialismo decolonial

15 El desarrollo de las editoriales independientes con capital nacional en América Latina supone una vía emancipada (Rancière) y decolonial (Mignolo) de la práctica editorial. Si los grandes conglomerados (Berltesmann y Planeta), con capital europeo, dominan los modos de producción y circulación de las literaturas latinoamericanas, imponiendo ciertos marcos de legibilidad en virtud del género (novela)[53], las estéticas (lenguaje estandarizado, castellano neutro) y las poéticas (identidad continental, compromiso político) con más poder – comercial – en Occidente; algunas editoriales independientes proponen marcos de ilegibilidad en virtud de *otros* géneros (poesía, teatro, ensayo), estéticas (lenguaje oral, lengua dialectal y jergal) y poéticas (vanguardistas y/o experimentales) locales/nacionales que se desvinculan del episteme europeo. Así lo que pudo empezar como una estrategia local para acumular capital económico con las parcelas de mercado despreciadas por los grandes grupos, se ha convertido en un medio para producir un valor simbólico *propio*, es decir: epistemologías y materialidades del Sur (Sousa Santos) para las literaturas latinoamericanas actuales.

16 Entonces, todo el capital literario latinoamericano "desobediente" (Mignolo) producido por determinadas editoriales independientes en sus campos nacionales puede ser pensado como una práctica cultural material decolonial, que problematiza los discursos hegemónicos que (re)producen los grandes grupos transnacionales del Norte. Con esto se crean otras hegemonías del Sur en el mercado trasatlántico del libro que tienen que ver con la labor de mediación editorial de sellos independientes latinoamericanos, de cuyas políticas editoriales terminan siendo subsidiarias, de una u otra manera, los grandes grupos, que publican a los escritores jóvenes *independientes* que atesoran prestigio, poniendo a circular el valor decolonial de sus literaturas en la esfera internacional.

Gatekeepers

17 Otra de las hipótesis que barajo, y que he anunciado en el punto anterior, es que ciertas editoriales independientes de América Latina funcionan como *gatekeepers* de la literatura mundial en lengua castellana, entendiendo este término como lo hace J. Thompson, es decir, como una suerte de *dispositivo*[54] que visibiliza y promociona a autores latinoamericanos que luego son publicados y traducidos por los grandes grupos internacionales. Un artículo que salió recientemente a la luz en la revista *Ínsula* (2018)[55], sostenía que editoriales medianas como Eterna Cadencia en Buenos Aires seleccionan, producen y distribuyen obras literarias con un sentido nacional – sin dar la espalda a los espacios de significación contemporáneos – que pondera ciertas estéticas, lenguajes alternativos, resistentes y contrahegemónicos que más tarde son fagocitados por los grandes grupos: Random House, Planeta e incluso Anagrama[56], que dependen de algún modo de estas casas independientes "para la investigación y el desarrollo cultural"[57] y para ocupar los márgenes. Es decir: para tasar y generar valor, simbólico y económico en el campo nacional y en el espacio global.

18 De esta manera, las editoriales independientes que fungen de *gatekeepers* de poéticas latinoamericanas mundiales son también creadoras de audiencias, es decir, de gustos subalternos que se filtran a otras instancias de legitimación como la crítica literaria, el periodismo cultural, los premios, el cine, y otras editoriales independientes. En efecto, la argentina Eterna Cadencia – como una suerte de Anagrama porteña – produce valor – literario – a través de una línea editorial muy perfilada que deviene en canon, reproducido por los grandes sellos que abren las puertas de la traducción y circulación mundial de sus autores. No obstante, lo más importante es el factor geopolítico que define los modos de producción de estas editoriales independientes que fungen de *gatekeepers* – donde también podemos incluir a la mexicana Sexto Piso – cuyo capital económico es nacional, latinoamericano, en contraposición al capital trasnacional (alemán y español) de los grandes grupos. La centralidad de la edición independiente en lengua castellana, por tanto, la ocupa Argentina – y no España, como ha sucedido tradicionalmente, con unas condiciones materiales mejores y una industria editorial independiente muy fuerte – a tenor del elevado número de primeras obras latinoamericanas que se publican después tanto en grandes grupos (v. g. Literatura Random House, Seix Barral) como en sellos pequeños de España (v. g. AlphaDecay, Demipage, Turner, Periférica, etc.).

19 En conclusión, nos encontramos ante una generación de escritores, editores y de escritores-editores latinoamericanos en la que muchas veces se combina una épica de la producción material con una poética antiépica dentro de un espacio literario esencialmente heterónomo, aunque los sellos más artesanales sigan conservando una autonomía muy débil, casi residual. Sin duda, a pesar de la efervescencia editorial independiente en América Latina, la supervivencia de estos sellos se complica, dada su fragilidad en el ecosistema del libro, razón por la cual los Estados habrían de intervenir con medidas públicas que promuevan prácticas que sigan produciendo una cultura literaria hecha sobre la base de una "economía del bien común", como defiende Christian Felber[58]. Esto es: hoy día es necesario visibilizar las políticas de *lo común literario* que protegen la bibliodiversidad para introducirlas tanto en el debate público como en la academia, y pensar en todas sus dimensiones – materiales y estéticas – el

objeto literatura, lo que contribuye a su vez a crear y desarrollar comunidades de lectores competentes y críticos, resistentes, una *especie* que cada día se extingue más y más y más. Al cabo, la misión de la crítica también es política.

Bibliographie

Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

Arias, Martín y Schmukler, Enrique, " '¿Independientes de qué? ' ": una entrevista a Damián Tabarovsky", *Cuadernos LIRICO*, 13, 2015, p. 1-5.
DOI : 10.4000/lirico.2046

Badiou, Alan, *L' Hypothèse communiste*, París, Lignes, 2009.

Botto, Malena, "La concentración y la polarización de la industria editorial", in José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, FCE, 2006, p. 209-240.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Colleu, Gilles, *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.

Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

Duchesne Winter, Juan, "Por un comunismo literario", in Ruisánchez Serra, José Ramón (coord), *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2015, p. 245-259.

Espósito, Fabio (coord.), "Historia del libro y la edición en América Latina (siglo xx): mercado y valor", *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 15, 2018, p. 128-178.

Espósito, Roberto, *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

Gallego Cuiñas, Ana, "Narrativas del siglo xxi en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes", *Ínsula*, n° 859-860, 2018, p. 8-12.

Groys Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Guerrero, Gustavo, *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.

Hawthorne, Susan, *Bibliodiversidad. Un manifiesto para las editoriales independientes*, Bogotá, Rocca, 2018.

Herrero-Olaizola Alejandro, "Edición local para el nuevo milenio: el *bestseller* sucio y la corporación cultural", *Cuadernos de Literatura*, n° 32, 2012, p. 208-306.

Locane, Jorge J., *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlín, De Gruyter, 2019.

López Winne Hernán y Víctor Malumián, *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Manzoni, Celina, "¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?", *Revista Iberoamericana*, n° 197, 2001, p. 781-793.
DOI : 10.5195/REVIBEROAMER.2001.5857

Marling, William, *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Mazzoni, Ana, Selci, Damián, "Poesía actual y cualquerización", in *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

Moscardi, Matías, "Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales", *Cuadernos de Literatura*, n° 34, 2013, p. 106-121.

Nancy, Jean-Luc, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, LOM, 2000.

Padilla, José Ignacio, "Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo", in Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 243-266.

Petrecca, Miguel Ángel, "Nuevas estrategias para la convivencia", *Cuadernos LIRICO*, n° 13, 2015, p. 1-5.

Rancière, Jacques, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Ruffel, Lionel, “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”, *Cuadernos LIRICO*, nº 13, 2015, p. 1-9.
DOI : 10.4000/lirico.2112

Sennett, Richard, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Spivak, Gayatri C., “¿Puede hablar el subalterno?”, *Orbis Tertius*, nº 6, 1998, p. 175-235.

Marcy Schwartz, *Public Pages. Reading Along the Latin American Streetscape*, Texas, University of Texas Press, 2018.

Schiffrin, André, *El dinero y las palabras. La edición sin editores*, Barcelona, Atalaya, 2011.

Szpilbarg Daniela, Saferstein Ezequiel A., “El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010”, *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2012, p. 464-483.

Szpilbarg Daniela, Saferstein Ezequiel A., “Transformaciones en el rol del editor y en los modos de producción de bienes literarios entre la década del 60 y los años 2000”, in *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2014, p. 1-12.

Thompson, John B., *Merchants of Cultures. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, London, Plume, 2012.

Unseld, Siegfried, *El autor y su editor*, Madrid, Taurus, 1985.

Vanoli, Hernán, “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”, in *Apuntes de Investigación del CECYP*, nº 15, 2015, p. 161-185.

Villarruel, Antonio, “Un lugar no tan distante: editoriales independientes latinoamericanas y sus tránsitos menores”, *Revista Úrsula*, nº 1, 2017, p. 53-75.

Virno, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, TdS, 2003.

Notes

1 Este artículo es fruto de una línea de investigación desarrollada a través de dos proyectos de investigación: LETRAL (ref. FFI2016-79025-P) del Ministerio de Economía y Competitividad de España y ECOEDIT (ref. Mlab-PP2016-02) del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada.

2 Utilizo el término en el sentido que le da Alain Badiou en su libro *L’ Hypothèse communiste* (2009): una ruptura, modificación o discontinuidad de una situación que abre “nuevas posibilidades”, que en nuestro caso vendría a significar la irrupción de la edición independiente en el mercado oligopólico de los grandes grupos.

3 No se trata de un fenómeno nuevo: ya existía el modelo de casa editorial pequeña/mediana desde comienzos del siglo xx, pero es a partir de 2001 cuando se produce un crecimiento notable de estos sellos, como modelo de negocio y de resistencia frente a las prácticas editoriales neoliberales.

4 Verbigracia, Gustavo Sorá, Alejandro Dujovne y Daniel Szpilbarg para el caso argentino. Desde la crítica literaria han pensado en esta práctica cultural: Botto (2006), Herrero-Olaizola (2012), Padilla (2012), Espósito (2018), Villarruel (2018) y Locane (2019), entre otros.

5 Como ya consignara Boris Groys en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural,* Valencia, Pretextos, 2005, p. 17: “Preguntar por lo nuevo es lo mismo que preguntar por el valor.” Y esto es lo que realmente me interesa en este ensayo: pensar en el sentido de *lo nuevo* ligado a la producción actual de valor en el espacio literario latinoamericano.

6 Vanoli, Hernán, “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 2015, p. 162.

7 Los dos grandes oligopolios que dominan la edición en lengua española son el grupo Bertelsmann (con Penguin Random House a la cabeza) que absorbió Alfaguara en 2013, y el grupo Planeta que controlan el 75% del mercado del libro en Latinoamérica. Véase Botto, Magdalena, *op. cit*.

8 Estos conglomerados suelen avenirse a un ciclo de producción corto (Bourdieu) que pondera el equilibrio entre oferta y demanda, las tiradas cortas y el reemplazo continuo de los bienes culturales en aras de la novedad en el mercado.

9 Y de una cultura que ha pasado del consumo a la superproducción, como dice Vanoli, *op. cit*., p. 167.

10 Schiffrin, André, *El dinero y las palabras. La edición sin editores*, Barcelona, Atalaya, 2011, p. 165-172.

11 Véase, a modo de ejemplo, el número monográfico de *Orbius Tertius*en 2015 sobre “Comunidades y relatos del libro en América Latina”; el de *Cuadernos LIRICO*, nº 13, 2015, sobre “Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas”, coordinado por Enrique

Schmukler y Martín Arias; o el último dossier coordinado por Fabio Espósito en *Badebec*, nº 15, 2018. Véase también el trabajo clásico de Colleu, el de Hawthorne, y los recientes *Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidad* (2007), el *Encuentro chileno de editores independientes* (2010), *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina* (2016) y *A pulmón o sobre cómo editar de forma independiente en español* (2017).

12 Cf. Gallego Cuiñas, Ana, "Narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes", *Ínsula*, nº 859-860, p. 8-12.

13 Szpilbarg, Daniela, Saferstein, Ezequiel, "El espacio editorial 'independiente': heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010", en *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2012, p. 465.

14 Las editoriales independientes incluso están asociadas con dos valores neoliberales: lo nuevo y lo joven (autores noveles) y con el *presentismo* (Gustavo Guerrero).

15 Herrero-Olaizola habla de "edición local" y Hernán Vanoli de editoriales "creativas".

16 Observamos que son varias las similitudes con el *boom*, en cuanto a la relación que se establece entre la literatura latinoamericana y el mercado internacional, ya que ambos fenómenos son consecuencia de la globalización de la industria cultural.

17 La profesionalización del editor es un tema de discusión importante y controvertido que influye sobremanera en la naturaleza del sello. La tirada también lo es, diferente según los países: en Argentina, Colombia y México oscila entre los 1000 y 2000 ejemplares, y en Chile, Perú y Uruguay entre 300 y 800. Véase López Winner, Hernán y Malumián, Víctor, *op. cit.*, p. 69.

18 Utilizo la idea de emancipación en el sentido que le da J. Rancière: refutación en acto del reparto *a priori* de las formas de financiación transnacionales.

19 Recupero el concepto de subalternidad porque la posición discursiva de estos sellos, su política de la literatura, les permite intervenir en el campo editorial pero su práctica no adquiere status dialógico ni interpretativo porque no tienen poder.

20 No obstante, también estas propuestas están dentro del mercado, y son incluso una consecuencia de él, de su lógica de balcanización, fagocitación y expansión; ya que siempre que se produce el acto de la publicación, y con ello el de la circulación, hay un mercado. La diferencia – no baladí – es de grado. La única forma de estar afuera del mercado editorial es no publicar, utilizar otros canales de transmisión como la literatura oral, que tal vez sea hoy día la forma más radical de vanguardia anticapitalista.

21 Véase López Winne, Hernán, Malumián, Víctor, *op. cit.*, p. 91-108.

22 Según informe del CEP argentino más del 80% de las editoriales son "independientes" o "pequeñas" frente al resto que pertenece a grandes grupos.

23 Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

24 Advierte Susan Hawthorne "Una industria editorial sostenible es la que hace que los ejemplares permanezcan en los estantes de las librerías por más de tres meses. La exigencia de aumentar las ganancias, la sobreproducción de obras de corto aliento, las bodegas de distribución masiva, los productos hechos al escritor estrella que incluyen viajes y festivales internacionales, no contribuyen con el desarrollo de una industria ecológicamente sostenible", in *Bibliodiversidad. Un manifiesto para las editoriales independientes*, Bogotá, Rocca, 2018, p. 133.

25 Vanoli, Hernán, *op. cit.*, p. 162.

26 *Ibid.*, p. 174. Locane, sin embargo, piensa que hay evidencias de que "el marco nacional ha dejado de ser una referencia [...] la tradición literaria nacional, con sus memorias, además y actos reflejo, no opera ni como archivo ni como retícula de deseo". Y más adelante matiza: "las editoriales que optan por autoasignarse una identidad nacional lo hacen como revisión crítica y analítica antes que confirmatoria", in *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlín, De Gruyter, 2019, p. 158 y 164 respectivamente. En mi opinión, en el Río de la Plata sí se sigue haciendo uso del archivo, de poéticas con anclaje en la tradición nacional donde cobran relevancia ciertas figuras como Lamborghini, Fogwill, Puig, Saer o Aira.

27 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, p. 38-39.

28 Locane, Jorge J. *op. cit.*, p. 166.

29 Véase Moscardi, Matías, "Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales", *Cuadernos de Literatura*, 34, 2013, p. 109.

30 *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 20.

31 *Ibid.*, p. 32.

32 Petrecca, Miguel Ángel, "Nuevas estrategias para la convivencia", *Cuadernos LIRICO*, nº 13, 2015, p. 5.

33 Antonio Villarruel habla de "bicéfalos", in "Un lugar no tan distante: editoriales independientes latinoamericanas y sus tránsitos menores", *Revista Úrsula*, nº 1, 2017, p. 58.

34 Explica Siegfried Unseld: “A un novel le es útil el prestigio de los consagrados dentro de la misma editorial; a menudo los jóvenes escritores son atraídos por sus grandes modelos. Por otro lado, el autor ya maduro, algo alejado de la polémica literaria, necesita una editorial en cuyo catálogo se anuncien, junto a sus obras, la nueva literatura con carácter innovador, ideas nuevas, impulsos renovadores y nuevas formas y lenguaje” en *El autor y su editor*, Madrid, Taurus, 1985, p. 35.

35 La publicación de una obra de César Aira ha sido el sostén de muchas editoriales independientes (v. g. Beatriz Viterbo, Mansalva). Él mismo declaró públicamente que le gustaba editar en pequeños sellos porque le daban libertad y podría entregarles “cualquier cosa”.

36 Moscardi, Matías, *op. cit*., p. 110.

37 Aquí creo que debemos hablar más de políticas de publicación que de una política – estética – de la literatura que no pueda ser asumida por el mercado en virtud de su contraataque, ya que finalmente el mercado de la literatura, y los grandes grupos que lo lideran, absorbe cualquier tipo de vanguardia estética. Lo material es lo único que produce *distinción*.

38 Véase Marcy Schwartz, *Public Pages. Reading Along the Latin American Streetscape*, Texas, University of Texas Press, 2018.

39 *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, LOM, 2000, p. 17.

40 En contraposición a la gran empresa editorial que diluye lo individual en aras de lo empresarial y de su rentabilidad

41 Duchesne Winter, Juan, “Por un comunismo literario”, in José Ramón Ruisánchez Serra (coord.), *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, México, Universidad Iberoamericana, 2015, p. 250.

42 *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

43 Duchesme Winter, Juan, *op. cit*., p. 252. O como sostiene el editor alemán Unseld: “en la adaptación y en la resistencia crítica se sintetiza la función del buen editor”, *op. cit*., p. 79.

44 Szpilbarg, Daniel, Saferstein, Ezequiel, *op. cit*., p. 481.

45 Vanoli, Hernán, *op. cit*., p. 172.

46 Sorá y Vanoli recuerdan la importancia del capital social para el éxito de un sello ya en el siglo xx: “donde la relación con escritores, críticos, libreros y otros agentes e instituciones es fundamental”, in Szpilbarg Daniela, “Transformaciones en el rol del editor y en los modos de producción de bienes literarios entre la década del 60 y los años 2000”, in *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2014, p. 2.

47 Internet se yergue como espacio privilegiado de sociabilidad literaria, el espacio literario no como un territorio en disputa sino como un espacio de resistencia común.

48 Thompson, John B., *Merchants of Cultures. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, London, Plume, 2012, p. 156.

49 Vanoli, Hernán,*op. cit.,* p. 179.

50 Ruffel, Lionel, “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”, *Cuadernos LIRICO*, n° 13, 2015, p. 9.

51 Hawthorne, Susan, *Bibliodiversidad. Un manifiesto para las editoriales independientes*, Bogotá, Rocca, 2018, p. 96.

52 *Ibid*., p. 23.

53 La novela burguesa, decimonónica, continúa reinventándose como novedad, afirma Locane, Jorge J., *op. cit*., p. 169.

54 William Marling habla de *gatekeepers* de la literatura mundial refiriéndose a personas concretas. En el caso de las editoriales tradicionales podríamos hacerlo desde Carlos Barral, Herralde o Bértolo, pero mi hipótesis es que las editoriales independientes actúan de una forma no personalista, sino como un dispositivo, en el sentido que le da M. Foucault a este término.

55 Gallego Cuiñas, Ana, *op. cit*.

56 Como sostiene H. Vanoli “la compra de derechos de autores prestigiados de literaturas nacionales o la apuesta por los valores emergentes pasa más por una apuesta marcaria de los sellos editoriales, esto es, una operación prestigiante que solo en algunos casos puede redundar en ganancias económicas futuras, que en un negocio para estos conglomerados (2015: 167). Es decir: una forma de absorber *lo nuevo* para ocupar más mercado.

57 Hawthorne, Susan, *op. cit*, p. 68-69.

58 Véase el proyecto I+D ECOEDIT: www.ecoedit.org

Pour citer cet article

Référence papier

Ana Gallego Cuiñas, « Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas », *Caravelle*, 113 | 2019, 61-76.

Référence électronique
Ana Gallego Cuiñas, « Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas », *Caravelle* [En ligne], 113 | 2019, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 10 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/caravelle/6451

Auteur

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada

Articles du même auteur

Presentación [Texte intégral]
Los mercados de la literatura del siglo XXI
Paru dans *Caravelle*, 113 | 2019

Droits d'auteur

Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.