

Edición en construcción

Los estudios editoriales en perspectiva
social y cultural

Martín Gonzalo Gómez

Prólogo de Alejandro Kaufman

Edición en construcción

Los estudios editoriales en perspectiva social y cultural

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Américo Cristófalo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Flora Hilert
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Marcelo Topuzian
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Maria Marta García Negroni
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Fernando Rodríguez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Gustavo Daujotas
		Hernán Inverso
		Raúl Illescas
		Matías Verdecchia
		Jimena Pautasso
		Grisel Azcuy
		Silvia Gattafoni
		Rosa Gómez
		Rosa Graciela Palmas
		Sergio Castelo
		Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



ISBN 978-987-4923-82-0
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar

Gómez, Martín Gonzalo
Edición en construcción : los estudios editoriales en perspectiva social y cultural
/ Martín Gonzalo Gómez ; prólogo de Alejandro Kaufman. - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires, 2019.
252 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-82-0

1. Edición. 2. Comunicación Social. 3. Estudios Culturales. I. Kaufman, Alejandro,
prolog. II. Título.
CDD 302.2

Edición en construcción

Los estudios editoriales en perspectiva
social y cultural

Martín Gonzalo Gómez

Prólogo de Alejandro Kaufman



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Índice

Prólogo	9
Actualidad de la edición como acontecimiento social <i>Alejandro Kaufman</i>	
Introducción	25
Capítulo 1	
Perspectivas sobre la edición como campo de conocimientos	37
Capítulo 2	
Repensar la edición desde la comunicación y la cultura	65
Capítulo 3	
Emprendimientos y acciones como praxis de la actividad editorial	89
Capítulo 4	
La dimensión del diseño en el producto editorial	117
Capítulo 5	
Texto y creación: la discursividad de los géneros	143

Capítulo 6	
Tecnología editorial y experiencia de lectura	167
Capítulo 7	
La matriz de subjetividad en el acontecimiento editorial	189
Epílogo	
Situación de la edición en el ecosistema de medios	217
Los autores	249

Prólogo

Actualidad de la edición como acontecimiento social

Alejandro Kaufman

Comencemos este prólogo por una cita de los años ochenta, del momento inmediatamente anterior al actual estado de las cosas, muy vinculado con la revolución tecnológica, con las grandes innovaciones en que nos encontramos sumidos. En un libro de 1983, de Jean François Lyotard: *El differendo* –traducido como *La diferencia* por Gedisa (2009)–, él hace en el prólogo algunas observaciones que es interesante releer varias décadas después. Se trata de un prólogo escrito para un libro que él coloca, dentro de su obra, en un lugar de precedencia, y allí reflexiona sobre la condición del libro:

En el próximo siglo no habrá, pues, más libros. Un libro es algo demasiado largo para leer, siendo así que el éxito consiste en ganar tiempo. Se llamará libro a un objeto impreso del cual los medios de comunicación masiva (un film, una entrevista periodística, una emisión televisiva, una *cassette*) ya habrán difundido primero el “mensaje” (el contenido en información) con el nombre y el título y con la venta de la cual el editor (que habrá también producido el film, la entrevista

periodística, la emisión) obtendrá un suplemento de beneficios, porque estará difundida la opinión de que es menester “tener” el libro (por lo tanto comprarlo) so pena de pasar por un imbécil, so pena de romper el vínculo social. ¡Cielos! El libro será distribuido y dará un suplemento de beneficio financiero al editor y de beneficio simbólico al lector.

Hago la cita más extensa:

Los filósofos nunca tuvieron destinatarios instituidos y esto no es nuevo. El destino de la reflexión es también un objeto de reflexión. El fin de serie dura desde hace mucho tiempo, y también la soledad. Sin embargo, hay algo nuevo. Es la relación con el tiempo y uno está tentado a escribir: “el empleo del tiempo”, que hoy reina en el “espacio público”.

No se rechaza la reflexión porque ella sea peligrosa o molesta, sino sencillamente porque hace perder tiempo y no “sirve para nada”, no sirve para ganar tiempo. Ahora bien, el éxito consiste en ganar tiempo. Un libro, por ejemplo, es un éxito si la primera edición se agota rápidamente. Esta finalidad es la finalidad del género económico. La filosofía pudo publicar sus reflexiones al abrigo de muchos géneros (género artístico, género político, teológico, científico, antropológico) al precio, verdad es, de desdenes y errores graves, pero en fin... lo cierto es que el cálculo económico le parece fatal. El desacuerdo no se refiere al contenido de la reflexión sino que tiene que ver con su presuposición última. La reflexión exige que se tenga en cuenta la circunstancia, que no se sepa ya lo que ocurre. La reflexión deja abierta la pregunta ¿ocurre?

Este comentario que hace Lyotard en su prólogo tiene actualidad en muchos aspectos y en otros es histórico; en parte se ha convertido en historia. Él habla aquí de impresión, del libro impreso, una relación de exterioridad entre el libro impreso y los demás acontecimientos que, sin embargo, se reúnen en un mismo conjunto de situaciones. El libro ya no es el referente como tal, sino que se inscribe en un conjunto de relaciones y esto ocurre cuando el libro todavía es un objeto definido.

De forma muy aproximada, mirando desde una gran distancia, podría periodizarse la palabra “edición” esencialmente con tres distinciones. La moderna es la que remite al libro, a la prensa y a la impresión, desde la creación de la imprenta hasta un momento como el de la cita de Lyotard, que es la década del ochenta. La revolución tecnológica da lugar a que tengamos en la Universidad una carrera de Edición y que “edición” ya no sea algo que tenga sinonimia con la impresión. Si recurrimos, como es debido, a etimologías y diccionarios, la palabra “edición” durante dos siglos y medio en el castellano, y en otros idiomas también, siglos XVIII, XIX y XX, está vinculada con la prensa, con la impresión, con el libro. Después se incorporan los demás sentidos que tiene *edición* para nosotros, que ya no remiten solamente al libro, sino a lo audiovisual, la música, etcétera. Se produce una desmaterialización del objeto libro, que deja de ser eso que conocíamos y que ya cuando Lyotard escribe asume formas diferentes.

Me interesa la cita porque todavía no se había instalado la digitalización. La concurrencia de una serie de acontecimientos alrededor del libro se da cuando todavía el libro es un impreso, y entonces tienen lugar las escenas mencionadas. Cuando uno se remonta al período anterior, siglo XVII, se encuentra con el sentido político de la palabra “edición”, que remite, ya no a imprimir, sino al bando, a la ley, a la

soberanía, es decir, a la expresión del *poder*. La edición es el edicto, que consiste en cómo el soberano comunica una orden, un mandato, una ley. Eso, en los años ochenta, a través de una pluralidad de perspectivas y de autores, adopta el modo de lo performativo, es decir, la relación entre lenguaje y acción, y la reconsideración de lo que estamos discutiendo en términos de acciones. Suelo insistir en que esta es una palabra que en castellano nos desconcierta porque no la solíamos usar, nadie usaba la palabra “performativo”, salvo como una especie de término exótico (muy rápidamente ahora se difundió como consecuencia de los movimientos sociales de género). Pero si lo entendemos en su sentido originario, de la lengua de la que proviene, “performar”, “realizar”, “hacer”, “ejecutar”, “jugar”, “representar”, son todas acciones que se pueden expresar –dicho aquí en forma aproximada– con las mismas palabras en inglés, en alemán, en francés. Se emplean de diferentes modos los sentidos que tienen que ver con la guerra, con el teatro, con el juego, con la acción. Nosotros en castellano los tenemos separados, y eso determina muchas consecuencias, por ejemplo, cómo entendemos la problemática del conocimiento, la problemática de la temporalidad, de las vanguardias, de la conservación, de las transformaciones. Todos esos campos de discusión que nos atraviesan, que son de lo que nos ocupamos en carreras como Edición, en jornadas, en los campos de la cultura, se ven afectados, en términos vinculares con otras lenguas, por el modo en el cual se constituyen los sentidos en las diversas lenguas.

Entonces aparece aquí el problema del poder, en una primera instancia como poder soberano, como poder jurídico, en el sentido foucaultiano (1992) de la vieja forma del poder jurídico. La prensa, incluso como metáfora, porque imprimir, presionar, aplicar una presión, obtener un impreso, son todos términos relacionados con una determinada manera

de constituir objetos. El objeto libro producto de la acción de imprimir –una acción que duró varios siglos y que ahora está cambiando radicalmente– tenía la característica de que se aplicaba una fuerza sobre una superficie dejando una huella a partir de una sustancia de contraste, la tinta. En ese período, lo realizativo, performativo, quedaba oscurecido por la fuerza de la ley que ya estaba presente en el edicto y que en la prensa se convierte en técnica. Esa técnica en la que se ejerce una presión es correlativa del trabajo entendido como esfuerzo, como tortura por su etimología romana, correlativa de una determinada forma de realizar acciones. Las nuevas tecnologías transforman la prensa, de la aplicación de una presión sobre una superficie en un flujo; ese es un cambio conceptual: estamos hablando de relaciones entre lenguaje, concepto y técnica. De eso se trata lo que llamamos “comunicación”.

En relación con la tradición cultural, me interesa hablar de “comunicación” como un término contemporáneo, no susceptible de aplicarse retroactivamente en la historia, del mismo modo que estoy tratando de hacer con “edición”. No hablamos de lo mismo cuando decimos “edición” en el siglo XII, en el siglo XV, en el siglo XVIII o en la actualidad. Hay una inconmensurabilidad en términos de la temporalidad que es, no solo importante desde el punto de vista erudito, es decir, museológico o cognitivo, sino también desde el punto de vista que más me interesa plantear: cómo situarnos frente a las transformaciones del presente, cómo situarnos ante una lengua que nos remite a una memoria, a una etimología, a la reproducción de las condiciones gramaticales o de sentido, *a la vez* que nos vemos involucrados en procesos radicales de transformación. Esa combinación es lo que hemos llamado en otro momento modernidad/posmodernidad, y que ahora ha dejado atrás esas designaciones y asume nuevas formas, ya sea de barbarie, de modalidades

de sujeción, de nuevas formas que asume el poder, nuevos territorios donde se dirimen disputas, nuevas configuraciones y sentidos, *a la vez* que conservamos los anteriores.

¿Qué ocurre, entonces, con la condición de la objetualidad, de la factualidad? La condición misma del objeto... El objeto estalla, se convierte en un problema. Si antes la biblioteca o el libro eran grandes metáforas de la naturaleza o del conocimiento, en el sentido filosófico o literario que conocemos –hemos tenido exponentes argentinos tan extraordinarios como la obra de Borges sobre la biblioteca y el libro–, esas metáforas han sido sustituidas por otras que todavía no están del todo configuradas, pero respecto de las cuales la edición es un referente. En la medida que la impresión, la acción decisiva y concreta de una fuerza sobre una superficie, es sustituida por un flujo, *imprimir* ya no es dejar una huella sino *controlar* un flujo. Nos encontramos en la escena de la impresión tridimensional –y no se trata de un determinismo tecnológico, es decir, no es la impresión tridimensional la que da lugar a una nueva serie de escenarios–; nos encontramos con una multidireccionalidad de las transformaciones. De allí que haya comenzado con la cita de cuando todavía el libro pertenecía a la tradición de la imprenta.

A principios de los años ochenta ya hay recursos novedosos, informatizados, pero todavía tenemos imprenta, todavía hay un libro impreso, en papel (todavía se accedía al libro únicamente en esta forma). Posteriormente, el momento decisivo en el que termina ese período y, por lo tanto, se transforma el objeto, y se transforma la edición en una nueva metáfora, es la digitalización, porque disloca la referencia del libro respecto del papel; la disloca porque el libro se produce digitalmente. Me encontraba escribiendo esto hace algunos años y hoy ya es una obviedad; no lo era tanto cuando escribía esto en la revista de la Biblioteca

Nacional (2007), porque todavía había una mayor hibridación en los procedimientos. Hoy escribimos en computadora; aun cuando alguien mecanografiara o manuscribiera, se tendría que trasladar a un proceso digital. Entonces, la condición digital nos lleva a un mundo del todo diferente, al mundo de los flujos, donde también han quedado obsoletas las distinciones entre lo real y lo virtual. Ya no hay tal cosa como una distinción inequívoca ni sistemática –una frontera, dice Donna Haraway (1991)– entre lo real y lo virtual.

Nos encontramos, en consecuencia, con flujos y controles de flujo, y situaciones relacionales dentro de los flujos. En este marco aparecen nuevos modos de conceptualizar los objetos, como lo hace el realismo especulativo o la ontología orientada a objetos, donde la condición de objeto supone una entidad ontológica generalizada, una ontología de los objetos; no hay más que objetos. Con esto aquí no quiero sustentar, ni por supuesto explicar, ese punto de vista o esa perspectiva conceptual, sino dar cuenta de lo que titula la intervención que intento hacer, referida al acontecimiento social, o sea, al modo en que nos involucramos como sujetos sociales en términos relacionales. Nos encontramos con una escena de flujos; las palabras que utilizamos para eso no podemos dejar de utilizarlas, pero requieren salvedades. Como cuando uno dice “interdisciplina”, como cuando uno necesita decir, como en la cita de *El diferendo*, que habla de cómo el género filosófico puede desenvolverse en el contexto antropológico, literario, histórico y demás.

A esta situación no concurre favorablemente nuestra organización universitaria, que es precedente, facultades por disciplinas tradicionales que van adosando las nuevas disciplinas. Tenemos viejas facultades organizadas ya de una manera secular, que van incorporando, por ejemplo en mi facultad –Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires– que es todavía del siglo XIX y que se desprendió de

Filosofía y Letras. Hemos vivido en los últimos cincuenta años una expansión de los saberes y las disciplinas, donde se van articulando de maneras bastante extrañas esas disciplinas tradicionales. Sucede así en general todavía en nuestro país, porque en muchos otros países –y aun en el nuestro– estas condiciones institucionales han sido dejadas atrás. Entre nosotros, cuando se discuten las condiciones institucionales, se dan ocasiones de producir una variante de esas nuevas formas de barbarie que tienen un carácter destructivo. No quiero dejar de situarnos en las condiciones efectivas en las que desenvolvemos el conocimiento entre nosotros, que tienen que enfrentarse con una acción destructiva. La *noche de los bastones largos*, inconcebible respecto de una alegada modernización, invoca una modernidad que tiene como adversario, como enemigo, al conocimiento, a los saberes, a las artes, al patrimonio, a la materialidad del conocimiento. Adopta un ritual de destrucción deliberada y programática de esos acervos o de esas prácticas.

Ahora estamos viviendo un momento en el que se renueva esa actitud de maneras más astutas, más indirectas, o en nombre mismo de las transformaciones, en nombre de visiones modernistas o vanguardistas. Sin embargo, lo que verificamos son acciones destructivas; nos encontramos a la defensiva respecto de una acción de devastación, de desarticulación. Y esto lo menciono porque lo que está involucrado en el debate acerca de las transformaciones, sobre lo que va de la imprenta a la edición, en los últimos treinta o cuarenta años, produce una escena en la cual la dimensión ético-política de lo que se discute requiere una reformulación; porque perdemos las referencias que nos permiten adoptar programáticas, certidumbres o enunciaciones respecto de lo que pretendemos como sujetos sociales. Esas referencias se oscurecen, se desvanecen, y entonces nos pueden promover formas de neoesclavitud en nombre de la

vanguardia. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando en una escena muy reciente, que me interesa recordar, se presentaba un libro señalado como gran avance modernizador, a la vez que vector de un pánico tecnológico alrededor de un evento recurrentemente referido a la robótica.

La presentación de un libro responde a esta descripción que estaba haciendo; no significa algo que tiene que ver con el libro, con la lectura del libro, con el debate acerca del libro, sino con un acontecimiento que tiene un carácter mediático, un carácter estético, retórico, social, que circula; descripción en la que se habla de algo, que en este caso sería cómo nos vamos a convertir todos en robots. Una palabra anacrónica, porque “robot” significa “trabajo”, y nosotros ya no tenemos, por ejemplo en el marco de lo que estaba señalando, el trabajo como impresión de una huella, sino el trabajo como control de un flujo. Son dos acciones completamente diferentes, que dan lugar a circunstancias muy distintas, a expectativas distintas, a consecuencias heterogéneas. Entonces, cuando en este contexto se adoptan esos términos reconocibles como la presentación de un libro y también reconocibles como la perspectiva de la robotización, lo que está entre líneas dicho ahí es “ustedes serán esclavos”. Es decir, es un modo de establecer una legitimación de la subyugación, de la subordinación, de condiciones de poder. Porque no hay tal cosa como *robots*, así, de ese modo presentado como una obviedad que adviene casi como naturalmente. Lo que estamos pensando es relacional: cuando hablamos de términos relacionales de flujo, no hay un referente que se nos impone con un destino de las acciones que ya está prefigurado por alguna condición metafísica, que es como se suele plantear el avance tecnológico.

La narrativa del avance tecnológico se presenta en términos sacerdotales, como si se hablara en nombre de algo que nos trasciende y que se nos impusiera como una norma

a la cual no tenemos acceso respecto de nuestras acciones, cuando en verdad lo que está sucediendo es un despliegue en una escena de una serie de reacciones y de acciones que no están determinadas de antemano en cuanto al sentido que van a adoptar. Entonces, ese es el terreno en el cual nos encontramos y allí concurre la conveniencia y la necesidad de caracterizar el terreno, tanto desde el punto de vista político-cultural como desde el punto de vista cognitivo, cuando nos situamos en la institucionalidad académica. Es decir, por ejemplo, cuando uno se encuentra con toda la discusión sobre estos problemas, desborda la producción de los actores en un contexto académico, en relación con las matrices de las que disponemos en términos reconocibles para describir todo eso que ocurre. Y ahí es donde tiene lugar la posibilidad de reflexionar al respecto, de adoptar una mirada crítica.

El libro, en el campo de la comunicación, tiene un papel diferente que en el campo de la edición, en cuanto al problema de lo aurático, la cuestión de la imagen, la reproductibilidad técnica de la obra de arte. En el campo crítico de la comunicación, la perspectiva de Walter Benjamin (1989) y la problemática de la pérdida del aura tiene un papel diferente al de la referencia del libro: allí la referencia es la imagen, la relación es entre imagen y lenguaje, y la escena, la situación aurática de la recepción, de la ocasión y del lugar; mientras que el libro tiene de modo inherente la condición de la reproductibilidad. En sus términos modernos, es un adelantado de la reproductibilidad. Por eso genera incertidumbre o vacilación discutir estos problemas de transformaciones tecnológicas, la relación entre libro y arte, entre libro y plástica, las representaciones, el papel que ocupa la reproductibilidad en cada uno de esos terrenos. Son temporalidades diferentes, concomitantes pero diferentes.

La cuestión de la reproductibilidad, que ocupó un lugar precedente sin problematizarse como tal, del modo en que las vanguardias lo hicieron en el siglo XX respecto al libro, hoy coloca al libro como un objeto de respaldo, en el mismo sentido en el que un cuadro es un objeto de respaldo en un museo. Un museo ya no es el lugar de exhibición de una colección, sino el lugar donde tiene ocasión un acontecimiento que puede o no estar relacionado con la colección, puede o no estar relacionado con el patrimonio, pero requiere la presencia del patrimonio como referencia. El museo de arte es un *aquí* y un *ahora* donde emerge un suceso cuyo respaldo patrimonial es su fundamento.

Me interesa la palabra “respaldo” que usamos en una serie de formas técnicas, porque solemos usarla de un modo objetual, factual, disipando su dimensión de poder. El respaldo es estar sostenido por algo, es tener algo detrás, es tener cuidadas las espaldas, es lo que nos permite protegernos del desvanecimiento, la pérdida o la desaparición. Usamos el respaldo en la informática para referirnos a lo que nos permite preservar una información. Por lo tanto, en las condiciones actuales de la cultura, donde el patrimonio entre nosotros sigue siendo objeto de destrucción, no hemos logrado todavía en nuestra existencia territorial como colectivo garantizar sus condiciones. Hace un cierto tiempo el patrimonio era objeto de destrucción, a través de la censura, o a través de otras formas, pero todavía no ha logrado establecerse como algo intangible, como algo intocable, algo que no pudiera ser objeto de discusión, que pudiera acordarse como una referencia. Hay allí una instancia de poder, en el sentido institucional, constitutivo de una identidad colectiva, en el sentido en que el patrimonio es respaldo, no sólo de un acto cognitivo sino de la existencia social. La existencia social de un colectivo tiene como respaldo el patrimonio cultural, ese es el sentido de una

biblioteca nacional. Una biblioteca nacional es una instancia de cohesión colectiva en un territorio que también tiene como respaldo el patrimonio. El patrimonio tampoco en la biblioteca nacional es el acontecimiento como tal. Es interesante discutir esto porque hemos visto escenas sumamente conflictivas alrededor de esa cuestión.

Las bibliotecas nacionales son lugares privilegiados donde en las últimas décadas se ha discutido todo esto que estamos planteando. La Biblioteca Nacional Francesa, que deja de tener al libro (*impreso*) como objeto hace años ya, probablemente haya sido la pionera, en un sentido vanguardista, en definir la edición en sustitución de la imprenta. Se edita lo que contiene como patrimonio la Biblioteca Nacional de Francia, de un modo en donde el concepto de “edición” no va referido solamente al producto que se elabora, sino a una dimensión mucho más amplia, que asume formas metafóricas. Pero también de acciones prácticas que, como sabemos, involucra el diseño y la arquitectura. En las bibliotecas nacionales se tematiza esta cuestión; los edificios de las bibliotecas nacionales son discursos sobre los objetos que albergan, como también pasa con los museos. Todo eso concurre a la naturaleza de acontecimiento que tienen esas experiencias; son acontecimientos plurales, multidimensionales, donde se constituyen tramas relacionales experimentales, en definitiva, porque de lo que estamos hablando es de un experimento. Aquello definido como una relación experimental, respecto de las relaciones de poder, concurre a plantear otra dimensión, que es el capital con relación a lo que estamos discutiendo y de qué manera lo que llamamos antes “globalización” determinó una nueva escena también de cómo se constituye el patrimonio.

Estamos hablando de los objetos que nos interesan, de cómo se constituyen, de cómo los producimos, cómo producen subjetividad, cómo nos relacionamos con ellos, y

cómo se definen en términos de relaciones y de acontecimientos esos objetos de la cultura. Está claro que editar es producir una situación, un acontecimiento, es decir, ya no hay un referente ni que sea el libro. La ciudad es un objeto editable, porque hay una semiótica de la ciudad, una trama espacial de la ciudad, hay un discurso, es un texto; la ciudad son todas esas cosas en su específico fluir. Cuando hablamos de virtualidad, hablamos de una trama urbana que se superpone a las tramas históricas y emerge entonces una nueva entidad, que no es la ciudad de cemento ni una ciudad virtual, sino que es un nuevo órgano, una nueva existencia la que se produce, donde la ubicación de cada uno de los celulares, por dar un ejemplo, el de la geolocalización y su matriz satelital, produce una serie de eventos. Ahí es donde circulan los objetos que producimos, en términos de las referencias históricas que aluden al libro, o a la revista, a la prensa, o a la imagen artística o al texto. Se encuentran entreverados en ese mundo en estado emergente.

Ahora bien, hay una cuestión que es sobre *capital y poder* en ese mundo sin fronteras, donde las fronteras son contingentes para los cuerpos, para las identidades de los sujetos, pero no para los flujos. Eso lo sabemos, por eso es tan conflictiva y traumática la cuestión de las migraciones y de los límites soberanos, porque solamente discriminan a las personas, mientras que hay una condición de los flujos de sentido, de energía, de información, financieros, que tienen un carácter transversal, global, más que unificado: no están definidos por las fronteras, sino de modos relacionales.

Hay una cuestión que me interesa señalar respecto de estos problemas, y es el gran experimento en el que nos vemos involucrados, un experimento que se encuentra en un relato escatológico de tipo apocalíptico, de agotamiento de los recursos, de destrucción del entorno, de destrucción del ambiente. Cuando decimos *libro*, cuando decimos *papel*, lo

sabemos, estamos hablando del ambiente, de los bosques, del agua, de los recursos; de bibliotecas de papel como protagonistas de un conflicto agónico, aun cuando su presente es de una vitalidad intensísima. No quiero dejar de mencionar la enorme intensidad pasional de los editores de hoy, que pueden ser multinacionales, pequeños grupos o individuos que hacen libros en su casa, como lo he hecho alguna vez; quién no ha sido editor, quién no ha hecho libros por métodos artesanales, con una gran afectividad, con un gran interés libidinal por esos objetos, utilizando distintas tecnologías, artesanales o más desarrolladas, más modernas o estandarizadas.

Ahora, ¿qué ocurre con ese conjunto relacional de flujos globalizados, explosivos demográficamente? Porque nos encontramos frente a una condición de magnitudes, cuantitativa, exponencial en cualquiera de los aspectos que estuvimos mencionando; tenemos millones de personas haciendo las mismas cosas, hablando de las mismas cosas, escribiendo o investigando, millones o decenas de millones. Ante cualquier referencia que adoptemos respecto de lo que estamos discutiendo, nos vamos a encontrar con redes, que son redes sociales; las bibliotecas se integran con las redes sociales y las constituyen. Ya no tenemos el patrimonio como la referencia privilegiada, sino como algo que está entramado en un conjunto de acontecimientos que definen objetos plurales, diversos, y respecto de los cuales en una escena única, que es la global, se produce esta novedad, que tiene relativamente pocos años: la riqueza se define por la concentración, esto ya lo sabíamos, pero se define por algo más: por poseerlo todo. ¿Qué es poseerlo todo? Definir la riqueza, la acumulación de capital como qué proporción de todo lo existente está en manos de un propietario o de una entidad propietaria. Este es un fenómeno que va evolucionando. Hablábamos hace unos años

de que la mitad de la riqueza del mundo estaba en manos de cien personas, y ahora el número se redujo a uno o dos dígitos, ya no tres dígitos o más.

Las redes sociales se definen por qué proporción de la población es usuaria de cada una de ellas y compiten entre sí en ese sentido. Lo que determina la viabilidad de una red social es qué proporción de la población mundial es usuaria. Facebook, por ejemplo, se define por tener el 20% o el 30%, crecientemente, de la población mundial; hay un trayecto allí que es hacia la totalidad, a disputar, a competir por la totalidad demográfica. Por eso es complicado cuando en la periferia se nos presentan este tipo de problemas en la esfera pública como algo muy esquemático, simple, fácil, que reniega de un pasado inmediato, que penaliza y estigmatiza a una parte de la población y que se resuelve a través de una serie de fórmulas aparentemente muy evidentes, como “vienen los robots”. Complicado porque se da como un destino, una fatalidad, como algo que no requiere una discusión, respecto de lo cual cualquier discusión supone, efectivamente, una pérdida de tiempo o una disipación, y respecto de la cual nuestras luchas parecen modestos esfuerzos de voluntades resistentes, marginales, que están situadas alrededor de algo que no se sabe muy bien cómo se podría articular. Quiero conducir a esta idea: que en este terreno de incertidumbres y transformaciones, lo que nos sostiene, lo que nos refuerza, es la apelación a las tradiciones éticas de la historia cultural.

Las tradiciones éticas de la historia cultural tienen que encontrar la nueva forma de situarse en estas matrices relacionales, y eso no está determinado de antemano. No hay fórmula ni discurso alguno que nos diga cómo eso sucede o puede suceder o va a suceder. Ahí reside el modo en el cual se nos desafía a participar en esos escenarios nuevos, que no es aceptando lo que nos dice la propaganda, la publicidad,

lo que nos dicen los discursos, las visiones de las corporaciones que construyen situaciones de poder específicas, sino el modo en el que nos resistimos o aun asimilamos a todas ellas.

Bibliografía

Avanessian, A. y Reis, M. (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires, Caja Negra.

Benjamin, W. (1989 [1936]). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

Blumenberg, H. (2003 [1997]). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid, Trotta.

Colomina, B. (2010). *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, CENDEAC, COAMU, Observatorio del diseño y la arquitectura.

Foucault, M. (1992). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.

Haraway, D. (1995[1983]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid.

Kaufman, A. (2004-2005). Comunicar, construir, producir. En *Zigurat, Revista de la Carrera de Ciencias de la Comunicación*, año 5, núm. 5. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires-Prometeo.

_____. (2007). Imaginarios, lecturas, prácticas. En *La Biblioteca. Lectura y tecnología*, núm. 6, primavera, pp. 76-83. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

_____. (2011). Anotaciones críticas sobre matrices socioculturales de la tercera revolución industrial: algunas perspectivas latinoamericanas. En *Oficios Terrestres*, núm. 27. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Lyotard, J. F. (2009 [1983]). *La diferencia*. Barcelona, Gedisa.

Introducción

El campo de conocimientos sobre la edición está en construcción, como todos, pero en este caso, en un momento peculiar, de completo desplazamiento de las prácticas y los materiales que son su referencia en el mundo social. A este hacer epistemológico lo precede nuestra inabarcable historia humana de comunicación y transmisión de la información, así como los sentidos que nos van constituyendo en comunidad. Resulta consecuente, pues, y al mismo tiempo un desafío –dada la contingencia tecnológica que da forma a nuestros materiales–, que procuremos articular un enfoque social y cultural para comprender este creciente espacio de los estudios editoriales. A tal cuestión acude este libro. Aquello de la contingencia no es algo menor; de hecho, nos ocupará en las primeras discusiones, para luego poder avanzar en el desarrollo de las dimensiones y variables de la edición desde la perspectiva propuesta.

A propósito de este asunto, podemos comenzar por preguntarnos, en los tiempos por venir, ¿cuál es el futuro que le espera a aquello que llamamos “libro”? Un interrogante que representa el planteo, según las crónicas registradas en

un libro impreso, *El futuro del libro* (publicado por Paidós en 1998), que recorrió el congreso celebrado en julio de 1994 en el Centro de Semiótica y Estudios Cognitivos de la Universidad de San Marino. Geoffrey Nunberg, compilador de aquellos trabajos, se preguntaba si el libro como objeto material seguiría manteniendo parte de su valor simbólico o si, en otro sentido, se iría a desvanecer en el universo de lo virtual. Una problemática propia del cambio de época vivido en la transición de un siglo a otro, que por su propia naturaleza transversal (el libro ha sido el objeto canónico de conservación y transmisión del saber en la modernidad), convocó a especialistas de diversas disciplinas y roles profesionales.

De aquellos años de expansión de los primeros navegadores web gráficos, entre los encendidos debates sobre “la era de la información”, el carácter “simbólico” del libro y el “hipertexto”, es posible recatar uno de los documentos presentados en el congreso, trabajo que se propone pensar, un poco a contramano de aquellos planteos contingentes, “los libros en el tiempo”. En él, Carla Hesse (1998), eludiendo el determinismo tecnológico, piensa la edición como un modo de producción cultural, más allá del medio, centrándose en sus funciones: la autoría, la edición, la lectura y la comunicación a través del libro. Desde tal perspectiva, deduce que las variaciones en el producto editorial se vinculan con la forma en que se institucionalizan esas funciones: qué significa crear, editar, leer o comunicar en cada momento histórico y cada ámbito social. Así, plantea estudiar los cambios actuales a la luz de la historia del moderno sistema editorial, para dar cuenta de que toda nueva tecnología, antes que inventar problemas hasta entonces en apariencia inexistentes, por el contrario, actualiza o reformula cuestiones transversales e inherentes al acontecimiento editorial.

Esta propuesta invita a comprender la situación actual en cuanto a las transformaciones en la edición asumiendo una mirada de largo alcance que permita contextualizar los cambios en el devenir histórico. La edición a lo largo del siglo XX adquirió determinadas características que fueron modelando el campo a partir de cambios económicos (con sus estrategias de subsistencia), comunicacionales (en su relación con otros medios), políticos (en las decisiones sobre qué editar y por qué) y profesionales (desde el rol de los actores involucrados).

En aquel último tramo del siglo XX se dan condiciones específicas que van a determinar un nuevo escenario para la transición hacia el siglo XXI, donde la tecnología incide en la discusión sobre los derechos de acceso a la información y la cultura. Variables centrales de este proceso son el reemplazo del equipamiento tecnológico destinado a la producción editorial y su necesaria relación con campos como el de los derechos sociales o el económico, dado que ponen en escena situaciones específicas como la concentración e internacionalización de los mercados culturales.

En aquel trabajo histórico se realiza una genealogía del moderno sistema literario, mostrando cómo sus transformaciones ocurren de forma integrada en cuanto a quiénes producen, lo que producen y quiénes leen, en vinculación con los profundos cambios sociales de finales del siglo XVIII. Con dicha base, se propone pensar la reelaboración de ese sistema en la “época electrónica”, revelando que los cambios no son meramente técnicos, sino que implican nuevas conceptualizaciones de problemas, de formas y expresiones ya existentes.

El libro ha sido estudiado históricamente en relación con sus especificaciones técnicas y su rol de dispositivo de procesos sociales vinculados con la experiencia lectora y el acceso de los grupos sociales a las posibilidades educativas y

culturales abiertas por esta tecnología. Hoy, las experiencias y debates vigentes en nuestra disciplina y profesión requieren el conocimiento de los diferentes enfoques teóricos y metodológicos, la explicitación de sus problemáticas de estudio, y la ampliación del campo de la investigación. Para ello habrá que lidiar con la rigidez de las estructuras institucionales del saber, cuyo mapa de conocimientos siempre se encuentra desfasado respecto de las situaciones y acontecimientos contemporáneos y urgentes de nuestras sociedades. En esta tensión, no será de extrañar que el futuro de la edición aun se procure reducir, en algunos ámbitos, a la lógica binaria de la existencia-desaparición del objeto libro.

Por ello es preciso integrar aquellos avances en una trayectoria más amplia que permita observar la participación de los procesos editoriales en el diálogo social y el intercambio comunicacional, como así también en la transmisión cultural, a partir de la práctica editorial concreta en un contexto de radicales transformaciones materiales.

La apuesta, entonces, es abrir el campo de la edición al debate interdisciplinario dentro del ámbito de las ciencias sociales, la gestión cultural y las humanidades. Considerando que en el espacio académico de Edición no existe aún una comunidad científica plenamente establecida, ni un corpus intelectual y bibliográfico que reconozca estas problemáticas en toda su extensión y complejidad, será menester integrar las variables de la práctica editorial con marcos teóricos que permitan comprender y operar sobre sus problemáticas socioculturales.

Tal como sucedió a lo largo de las historias del saber con disciplinas ya reconocidas, la edición aún atraviesa la transición del oficio técnico a su integración en el conocimiento institucional. En este contexto, pensar los estudios editoriales en perspectiva social y cultural comporta la posibilidad de integrar el hacer profesional con la reflexión activa y participativa.

Dimensiones para repensar la edición

Para dar cuenta de la situación planteada, en esta obra proponemos, primeramente, recorrer de forma exploratoria el amplio espectro de perspectivas sobre la edición como campo de conocimientos social e histórico, para luego repensar su sentido epistemológico desde el cruce de la comunicación y la cultura. Esa es la tarea que se emprende en los Capítulos 1 y 2, respectivamente.

A partir de establecer este estado de situación y la consiguiente propuesta teórica y práctica, en los Capítulos 3 a 7, la propuesta es analizar y vincular las dimensiones que conforman la edición desde la perspectiva de su integración en las ciencias sociales y las humanidades. Para ello se necesita, de modo concluyente, desarrollar variables de estudio fundamentales acerca de los siguientes asuntos, entre otros:

- » *Praxis*: tipos de emprendimientos y acciones (modalidad, orientación, alcance, etcétera); formas de organización y sectores destacados (público, privado, tercer sector); orientación de las políticas editoriales (al género-campo, a la industria cultural, a la institución, a la comunidad, a las obras-autores, etcétera); construcción de catálogos (selección, jerarquización, modalidad de difusión); decisiones tomadas que den cuenta de la orientación del proyecto.
- » *Objetualidad* editorial: elementos que permiten visualizar el concepto y temática; aquellos que conforman la presentación del producto; las pautas de estructuración de las obras; características generales de diseño y de composición; tipos de lenguajes y formas expresivas características.
- » *Discursividad*: antecedentes; procedimientos de delimitación del discurso (externos/internos); modalidad

des y momentos de creación y autoría de las obras; conceptos propios de la temática (ideas, roles, acciones, situaciones, etcétera); elementos enunciativos y temáticos (característicos) y retóricos (originales); motivos ideológicos (representaciones y estereotipos); operaciones de transposición (precedentes o potenciales).

- » *Materialidad*: comunidades de lecturas de referencia; vinculaciones y/o diferencias con otras comunidades; formas en que –y lugares donde– se utilizan y circulan las obras; tipos y prácticas de lectura (crítica/acrítica; resistida/aceptada; creativa/funcional; extensiva/intensiva; privada/pública; corto/largo plazo).
- » *Subjetividad*: áreas donde se aplica la lectura (objetos, lugares, aspectos personales, sociales, etcétera); objetivos de la lectura (qué pretenden lograr autores, editores, etcétera, con los lectores); problemáticas o necesidades sociales en las que estas producciones asisten a los lectores; representaciones, actitudes, planteos que se identifican en usuarios del género; vínculos sociales que establece el corpus dentro del género, para sus autores y lectores.
- » Y finalmente estas dimensiones con sus variables, a su vez, por un lado se articulan en torno a los *géneros editoriales*, en tensión permanente entre *cánones* (lo establecido) y *catálogos* (lo nuevo), y por otro se integran en la compleja dinámica de roles, instituciones y mediaciones que conforman el *campo editorial*.

El planteo que sugiere este avance de dimensiones y variables surge de la propuesta de aportar a una articulación teórica en tiempos en los que las transformaciones profesionales y comunicacionales parecen ir a la vanguardia de los estudios editoriales y tornan notorio el hecho de que la edición no tiene un objeto referente esencial (el libro, la

prensa) sino, antes bien, se presenta como un proceso social que produce necesarios acontecimientos editoriales.

La larga revolución tecnológica que atraviesa estas transformaciones conduce a repensar su lugar en el ecosistema de medios. El conocimiento que puede ser impreso en libros convive con la información impresa en periódicos, la auditiva emitida en la radio, la audiovisual de la televisión o el cine, y todo esto a su vez atravesado por la digitalización, las hipermediaciones e Internet. Comprender la edición en contexto comunicacional permite vislumbrar la revolución del pasaje a este siglo XXI, tras una inabarcable historia de oralidad y escritura, de rollo y codex, de imprenta y digitalización. Esta situación es la que finalmente analizaremos en el epílogo del libro.

Edición en construcción

Observamos el rol sociocultural que cumple la edición, situada históricamente en la encrucijada de las mediaciones comunicativas, en la producción y socialización de catálogos y conocimientos tanto especializados como generales. Esta forma de incidir en la construcción política de la cultura ha sido decisiva en la historia de la edición, y hoy se encuentra inscripta en profundos cambios tecnológicos y epistemológicos. Mientras que la actividad editorial se diversifica y participa, activamente o por omisión, del debate sobre el derecho al acceso a la información, las instituciones educativas propician nuevos debates y producciones intelectuales en torno a la gestión y las llamadas industrias culturales.

Frente a esta situación, allá por el año 2011 planteamos la necesidad de abrir en la carrera de Edición de la Universidad de Buenos Aires un espacio formativo específicamente orientado al desarrollo de una epistemología

propia, desde la cual se procurara actualizar los conocimientos del campo editorial en su diálogo con las ciencias sociales y las humanidades, considerándose asimismo las nuevas experiencias profesionales y las transformaciones tecnológicas. Pese a las resistencias iniciales, entendibles en un contexto donde la edición aún se puede pensar mayormente como una cuestión meramente técnica y de oficio, se aprobó la apertura de un seminario de grado que tuviera en consideración estas cuestiones en pos de una ampliación y especialización de los saberes editoriales. Así fue como en el verano siguiente impartimos el primer seminario propio de graduados de la carrera, sobre fundamentos para la gestión de la información editorial.

Desde entonces, este espacio formativo se ha ido desarrollando con creciente interés en la comunidad académica, pudiendo avanzar en el trabajo interdisciplinario en torno a la ampliación de los estudios editoriales en diversas líneas de investigación, a saber: tecnologías y proyectos de comunicación, historia del libro y políticas editoriales, conocimiento sociocultural y producción discursiva de géneros, cultura y memoria social, fundamentos de la investigación, y administración y gestión cultural. La última edición, en 2018, se orientó a la teoría, el diseño y la gestión de la práctica editorial.

En este recorrido de grado en Edición de la UBA, así como en otros espacios formativos en esta y otras instituciones, desde diplomaturas –por ejemplo del Programa Latinoamericano de Educación a Distancia en Ciencias Sociales del Centro Cultural de la Cooperación– hasta posgrado y extensión universitaria, tuvimos la oportunidad de compartir y poner en discusión los ejes y cruces teórico-prácticos que se plasman en los capítulos de este libro. Con él, se concluye un trayecto de investigación en el marco del proyecto de “producción de conocimientos sobre prácticas

y problemáticas de la edición”, radicado en el programa de reconocimiento de la Secretaría de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Los conceptos presentados en esta obra son también la conclusión de un largo derrotero de puesta en discusión y transferencia parcial en diversos eventos académicos y profesionales, como las Jornadas de Investigación en Edición que inauguramos en 2013 en esta misma institución con un estado de la cuestión sobre cultura y epistemología de la edición, y concluimos en 2017 con la conferencia de apertura.

En este marco tuvimos el diálogo con Alejandro Kaufman, quien muy generosamente ha participado en esta obra con su prólogo. Han sido de inspiración para este trabajo sus reflexiones sobre la edición como acción situada históricamente en relación con el lenguaje, el concepto y la técnica, desde donde el libro ha devenido en metáfora del conocimiento y hoy se observa como un objeto en proceso de creciente apertura a los flujos del conocimiento y la información.

El recorrido es extenso y abarca una década de producción y socialización en torno a los nuevos saberes de la edición y el proceso de construcción de los estudios editoriales. Por ejemplo, algunas ideas del Capítulo 1, sobre diversas perspectivas acerca de la edición como campo de conocimientos, fueron puestas en discusión en la conferencia brindada en el Primer Congreso de Literatura de la Asociación de Estudios Humanísticos (ADEH), realizado en septiembre de 2016 en San Miguel (provincia de Buenos Aires).

Los planteos del Capítulo 2, donde se establece la propuesta integral de repensar la edición desde la comunicación y la cultura, fueron compartidos de forma panorámica en noviembre de 2018 en la conferencia de apertura de la Primera Jornada de Estudios Editoriales, organizada desde la Red de Estudios Editoriales en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

El Capítulo 3 se aboca a pensar los emprendimientos y acciones como praxis de la actividad editorial, con algunos planteos que fueron presentados en una primera instancia en la conferencia brindada en abril de 2013 para el Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA), organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación en Tecnópolis (Villa Martelli, provincia de Buenos Aires).

Asimismo, algunos de los conceptos del Capítulo 4, sobre la dimensión del diseño en el producto editorial, fueron adelantados parcialmente en el VIII Encuentro Regional de Investigación realizado en septiembre de 2012 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Las ideas plasmadas en el Capítulo 5, dedicado a la discursividad de los géneros, fueron en parte compartidas en la mesa sobre géneros y mercados editoriales coordinada para el Encuentro Latinoamericano del Libro, la Edición y la Lectura, evento realizado por el Instituto Caro y Cuervo y la Universidad Jorge Tadeo Lozano en julio de 2018 en Bogotá (Colombia).

El Capítulo 6 está centrado en la tecnología editorial y la experiencia de lectura, cuestiones que fueron esbozadas de forma preliminar en la Jornada sobre Discursos Sociales, Ideología y Cultura Popular, organizada en septiembre de 2010 por el Departamento de Ciencias Sociales y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Matanza (la Matanza, provincia de Buenos Aires).

Las nociones desarrolladas en el Capítulo 7, acerca de la matriz de subjetividad en el acontecimiento editorial, se compartieron y discutieron originalmente en octubre de 2014 en el marco de la IV Jornada de Becarios y Tesistas en Ciencias Sociales, realizada en la Universidad Nacional de Quilmes (Bernal, provincia de Buenos Aires).

Finalmente, las ideas que confluyen en el epílogo sobre la situación de la edición en el ecosistema de medios,

fueron compartidas en octubre de 2018 en las Jornadas “Transformaciones de las industrias culturales en la era digital”, realizadas por la Universidad Nacional de Quilmes (Bernal) con motivo de los diez años de la Maestría en Industrias Culturales, Políticas y Gestión.

Solo por mencionar unos pocos, a manera de ejemplo, estos han sido algunos de los espacios de diálogo interdisciplinar donde se fue gestando y compartiendo la propuesta epistemológica y conceptual de este libro, la cual se ensayó asimismo de forma parcial en diversos artículos de revistas locales y regionales, y también fue puesta a prueba en sucesivas tesis de posgrado (de especialización en 2013 y de maestría en 2016).

Hoy, con el aporte de perspectivas tanto del ámbito de las letras como de la historia, el diseño, las artes, la sociología o la comunicación, la conformación de nuestro propio y específico campo de estudios sobre la edición es una realidad que atraviesa las ciencias sociales y las humanidades. Prueba es, entre otras iniciativas, la concreción en 2018 de la Red de Estudios Editoriales (Edición, Facultad de Filosofía y Letras, UBA), un espacio de trabajo y colaboración que reúne docentes e investigadores de la carrera, en vinculación con colegas e instituciones de otros espacios de trabajo tanto locales como de la región latinoamericana.

Las ideas aquí compartidas son un bosquejo, parcial y siempre abierto a la discusión, producto del diálogo e intercambio de años con tantos colegas, docentes, estudiantes y profesionales, que resulta imposible listar aquí. A su trabajo colectivo, de pasión y compromiso en la construcción de este campo de estudios, dedico el humilde aporte de esta nueva obra.

Capítulo 1

Perspectivas sobre la edición como campo de conocimientos

Introducción

La edición actúa en un espacio sociocultural situado históricamente en la encrucijada de las mediaciones comunicativas, donde los procesos de realización y socialización de catálogos y conocimientos dan forma a un campo de producción específico en cada tiempo y lugar. Estamos, pues, ante una forma particular de incidir en la construcción política de la cultura.

Para comprender esta situación, será necesario, en primer lugar, desnaturalizar el conocimiento editorial para mostrar la variedad de formas de conocer la edición que redundan a su vez en su carácter propiamente interdisciplinario. En tal sentido avanzará este capítulo. Se observará en primera instancia el saber técnico y empresarial que surge de la evidencia profesional de la edición, para luego contextualizarlo social y culturalmente. Esto nos conducirá a espacios de saberes de extensa tradición, como la comunicación y la historia, respectivamente, de los cuales conoceremos algunos fundamentos teóricos básicos aplicados al

campo editorial. Sus conceptos y debates son, como se verá, una clave necesaria para conocer el trasfondo epistemológico de un campo de conocimientos de incipiente desarrollo como es la edición.

Formas de conocer la edición

Las profundas transformaciones por las que atraviesa el campo de la edición nos interpelan para repensar hoy sus formas de conocimiento. Por un lado, en el centro de la producción cultural, la actividad editorial se afianza en su potencial tanto de masividad como de autogestión, al mismo tiempo que atraviesa de forma transversal distintas tecnologías y áreas de la comunicación social. Por otro lado, en el proceso de conformarse como disciplina cultural, se encuentra con la reformulación de todo el sistema de saberes y con el impulso del conocimiento colectivo que rearticula las disciplinas modernas en torno a las ciencias sociales (Wallerstein, 2001). Esto es especialmente significativo para un campo de saberes todavía en proceso de integración.

La posibilidad de repensar la edición como un saber específico va surgiendo en gran medida de las relaciones que se desarrollan entre los estudios sobre la “comunicación” y la gestión de las llamadas “industrias culturales”. La comunicación es un área de conocimiento con una larga trayectoria desde comienzos del siglo XX, y el concepto de *industria cultural* surge en principio críticamente en el campo de la sociología (con la Escuela de Frankfurt), luego pasa a la comunicación y finalmente se “institucionaliza”: se asume como un área de interés común a nivel social.¹

1 Hoy los gobiernos cuentan con áreas específicas (ministerios, secretarías) que se encargan de su desarrollo y gestión.

Cuando un ámbito de producción se torna cada vez más relevante para una sociedad, esta puede responder desarrollando conocimiento específico que se va organizando en instituciones como la educativa. En los últimos años, el surgimiento y la consolidación de espacios formativos de pregrado, grado o posgrado dan cuenta de esta situación que atraviesa la edición, justo en un momento histórico en el que comienzan a desestabilizarse los patrones de producción y comunicación que rigieron los últimos siglos en torno a la imprenta.

En el trascurso de este proceso, otras disciplinas ya consolidadas se han extendido hacia el nuevo campo para estudiar sus problemáticas y producir sus conocimientos. Aquí es posible identificar hacia la edición los aportes de sectores específicos que ya cuentan con su propia trayectoria, como el derecho, las letras, la informática, el diseño o la administración. Ello explica que una carrera específica como es Edición en la UBA, mientras aun sostiene en general un perfil limitado a lo técnico, continúe con un plan de estudios compuesto por materias que responden a los lineamientos de otras disciplinas. También explica que los focos de investigación sobre edición más destacados del país aún estén regidos por miradas, métodos y enfoques de otras disciplinas, como la bibliotecología, las letras, la sociología o la historia.

En el desarrollo actual de los conceptos, teorías y problemáticas sociales de la edición, van confluendo a su vez otros saberes de mayor novedad, como la gestión cultural, la antropología cultural, la sociología de la lectura o el análisis del discurso. Todo esto hace lucir a la edición como “interdisciplinaria”, un concepto que da cuenta de un tipo de saber y profesión que tiende a reestructurar el conocimiento sobre la cultura, y que está en proceso de formación como disciplina.

Ello no obedece exclusivamente al momento histórico de este proceso; también tiene que ver con la especificidad cultural de la edición. Las materias que comprenden espacios de acción cultural encuentran que sus problemáticas, sus objetos y modelos no están cerrados sino continuamente en proceso, en un determinado entorno histórico y social, y con unos determinados usos tecnológicos y una praxis política que se pone en consideración en todo ámbito productivo (Dussel, 1984).

En este capítulo, la propuesta es repasar brevemente algunos enfoques destacados sobre problemáticas que incluyen cuestiones relativas al “libro”, la “lectura”, etcétera, y que dan cuenta, desde sus distintas formas de conocer, del panorama actual de las temáticas que confluyen en el potencial desarrollo de los estudios editoriales.

El carácter interdisciplinar de los estudios editoriales

El proceso de profundos cambios que tiene lugar en el campo de la edición, tanto en lo epistemológico como en lo tecnológico y lo profesional, se acompaña con un renovado interés en sus problemáticas dentro del ámbito académico, lo cual acrecienta una producción teórica y práctica específica. En este recorrido, los aportes a este campo provienen de la confluencia y colaboración de diversas disciplinas de ciencias sociales y humanidades; en gran parte, mediante debates –que se han observado como una “metapráctica especulativa” (Bhaskar, 2014)– dedicados a examinar el movimiento del sector empresarial o productivo del libro, una tarea descriptiva del epifenómeno que es propia de toda disciplina en sus comienzos, y que ya vislumbra la posibilidad de una perspectiva epistemológica propia. Este movimiento se relaciona con que sus materiales de estudio, dentro del

paradigma comunicacional, están atravesando actualmente una de sus mayores transformaciones históricas.

Esas otras disciplinas se extienden hacia “lo editorial” para atender sus diversos intereses: su devenir histórico, que resulta constitutivo en tanto actividad social y cultural; su carácter comunicacional, desde la diversidad de paradigmas que se han establecido a lo largo del siglo XX; su vinculación con el ámbito de los derechos, que prescribe legalmente los alcances y mediaciones posibles de la actividad; las técnicas de producción, en sus diversos estadios (la escritura y su corrección, el diseño, la reproducción, la difusión, etcétera); entre otros.

Estos movimientos del pensamiento social institucionalizado, la necesidad de comprender los eventos que se suceden en el ámbito de la edición, dan cuenta de la importancia de las problemáticas culturales en la conformación de nuestras sociedades contemporáneas. En el mundo moderno occidental, la separación del conocimiento en tres campos pensados culturalmente –ciencias naturales, humanidades y ciencias sociales– es una división establecida a lo largo de dos siglos que parece seguir hoy hacia una decisiva reformulación (Wallerstein, 2001). En este escenario, para repensar la edición es preciso discutir las barreras que se suelen poner muchas veces desde lugares transitorios de poder institucional, donde los actores circunstanciales pueden autopercebirse como “autoridades”. Se requiere una humilde y sincera discusión y colaboración para que, al trascender las divisiones disciplinares dogmáticas, la confluencia de pensamiento y acción cultural pueda proyectar a la edición en la vanguardia de estos cambios.

En esta situación, la limitación epistemológica y metodológica a lo técnico y/o a lo mercantil –o, también en sentido inverso: su exclusión– ya no alcanza para entender el fenómeno de la edición (Gómez, 2013). Sin embargo,

cuando se piensa en su objeto de estudio, resulta frecuente encontrar asociaciones directas entre *edición* y *libro*, como si una instancia fuera linealmente el ejercicio y a la vez el estudio de la otra. Esto limita la posibilidad de pensar cómo sería posible descifrar los factores que entran en juego en condiciones comunicativas, industriales y tecnológicas tan complejas como las que tenemos en nuestras sociedades contemporáneas. Tales fenómenos predisponen hoy a la apertura conceptual, a la incorporación estructural de la mirada histórica y la perspectiva social, para propiciar la postulación de nuevas propuestas teórico-prácticas.

En el ámbito de la investigación y la producción bibliográfica de las diversas disciplinas ya mencionadas, se suele aportar desde el desarrollo de estados de la cuestión o del arte y de problemáticas para las cuales se comparten valiosas descripciones bien documentadas. Basta explorar un poco la producción académica sobre temáticas “editoriales” para reconocer todo ese trabajo de sistematización y fuentes. Por lo general, tales estados y documentaciones ubican aquellos aportes de “afuera” hacia “adentro” del campo editorial, es decir: se reúne y sistematiza lo que se ha hecho hasta el momento en diversas áreas, desde aquellas disciplinas, como aportes hacia el campo de la edición.

Para complementar estos avances, cuya extensión resulta en algunos casos inabarcable, es preciso considerar también un recorrido inverso, para mostrar cómo el propio campo editorial articula, desde sus propios objetos y problemáticas de estudio (empresa y tecnología, textualidad y discurso, autoría y lectura, etcétera), dimensiones de análisis específicas que pueden remitir luego a especialidades de otras disciplinas. De esta forma es posible visualizar el especial carácter interdisciplinario de los estudios editoriales, los dogmas a veces impuestos por otras disciplinas (un juego que es siempre parte del movimiento del pensamiento

“tradicional” hacia “lo nuevo”) y la correlativa necesidad de ampliar un diálogo entre sus saberes en el marco de las ciencias sociales y las humanidades.

El saber técnico y empresarial

El conocimiento editorial cuenta con una característica que lo destaca respecto de otras especialidades de las ciencias sociales y humanas: incluye una práctica profesional específica cuyo oficio comporta una decisiva intervención social tanto privada como pública. Por ello ha avanzado exhaustivamente y de forma prioritaria en su desarrollo como profesión ligada a saberes técnicos. Respecto del conocimiento sobre esos distintos aspectos, encontramos una producción ya establecida y reconocida dentro de la edición en su carácter de oficio, aplicado a la correcta composición de productos editoriales. Con esta base se relaciona la actividad editorial con prácticas afines como el diseño y la corrección de estilo, así como también las diversas actividades y roles profesionales que pone en juego quien edita.²

En cuanto al análisis de esta actividad profesional respecto de su alcance social y su carácter organizacional, existen, por un lado, recorridos de tipo impresionista sobre la actividad, donde se enumeran sus manifestaciones más evidentes –solo por mencionar un ejemplo: las preocupaciones sobre la “proliferación” de los libros (Zaid, 1996)–. Estos enfoques se complementan con estudios sobre casos particulares de emprendimientos editoriales que han hecho historia dentro del sector, tanto en el plano local como internacional. Con el foco puesto principalmente en el

2 Cfr. Calvino (1994) sobre la relación profesional del editor con el autor.

carácter empresarial,³ se desarrollan asimismo saberes de tipo positivista que retoman conceptos organizativos para postular fórmulas de acción y efectividad dentro del sector.

Estas dos grandes líneas generales de trabajos sobre la edición, el enfoque del saber técnico y el saber empresarial, se añan en toda una serie de manuales sobre la materia, desde una mirada informativo-comunicacional hasta otros más estrictamente profesionalistas.⁴ La perspectiva que subyace a estos y otros desarrollos derivados de la práctica editorial es comunicacional y de tipo unidireccional, esto es: se trata de una vinculación que va de la creación de un autor que genera una obra, tomada a cargo por el editor para hacer de ella un libro, aplicando todos los saberes del oficio, y luego todas las estrategias económicas y comerciales para que llegue al lector.

Esquema 1. Concepción unidireccional de la producción y comunicación editorial

["Autor"] → ["Obra"] → ["Editor"] → ["Libro"] → ["Lector"]

De cada una de las instancias de este proceso comunicacional derivan las problemáticas con que se piensa la edición. En cuanto al autor, cuestiones relativas al derecho (¿cómo se realizan las contrataciones?, ¿cómo se reformulan los derechos del autor y del público a partir de las nuevas tecnologías de la comunicación?, etcétera). En cuanto a la obra, todas las problemáticas de estilo (¿cómo adecuar la obra según el género discursivo y destinatario?, entre otras). Sobre el editor, las problemáticas más propiamente empresariales (por ejemplo, ¿de qué forma desarrollar las ventas,

3 Cfr. gran parte de la exitosa colección "Libros sobre libros" de la editorial Fondo de Cultura Económica.

4 Solo a manera de ejemplo, podemos mencionar trabajos como los de Alonso Erasquin (2004) y Pimentel (2007), respectivamente.

los canales de distribución y “competir”?). En cuanto al libro, las cuestiones de producción (¿qué técnicas de impresión utilizar?, ¿de qué forma?, etcétera). Y finalmente, sobre el lector, las problemáticas de la recepción (¿qué leen los distintos públicos? o ¿cómo utilizan sus lecturas?).

Los problemas de este esquema son muchos, desde luego, comenzando con lo más evidente: que los modelos de creación de un libro varían a partir de múltiples posibilidades (Haslam, 2007) en el comienzo de la cadena, donde puede ubicarse no solo un “autor”, sino también el “editor”, un ilustrador, un equipo de diseño, etcétera. Al margen de estas cuestiones de oficio, que muestran lo problemático en los propios términos del planteo, para este análisis resulta relevante, como veremos a continuación, que se trata de la asunción de uno de entre tantos otros paradigmas de la comunicación.

Los paradigmas de la comunicación

El acontecimiento editorial ha sido estudiado desde las ciencias de la comunicación como una de las variantes posibles dentro de la noción abarcadora de “medios de comunicación”. El grado de expansión de esta disciplina propia del siglo XX ha motivado, antes que un estadio transdisciplinar, una situación de convivencia de paradigmas que sirven como recurso heteróclito para la investigación. Así como se ha estudiado una y otra vez la evolución y sucesión de los medios en sí,⁵ también se han intentado sistematizar los distintos enfoques epistémicos, haciendo desde breves síntesis (Scolari, 2008) hasta secuencias problemáticas donde el objeto de estudio no deja de revisarse (Mattelart y

5 Cfr., para ejemplos, Barbier y Lavenir (2007).

Mattelart, 2003). En este espectro encontramos incontables revisiones que aportan una mirada histórica tanto como crítica, y que en sus planteos retoman nociones de diversos enfoques paradigmáticos,⁶ los cuales abrevan en la *matriz disciplinaria* de la comunicación donde confluyen *generalizaciones simbólicas*, presunciones y marcos teóricos que seguidamente repasaremos.

Para definir el objeto de conocimiento de la comunicación, un primer encuadre conceptual puede entenderse a partir de la conjunción de las perspectivas *informacional* y *funcionalista*, que para la edición resulta en el esquema lineal del autor al lector que identificamos anteriormente. La mirada informacional está en la tradición de la teoría matemática de la información, y apunta al perfeccionamiento del medio, bajo la lógica de la supresión de las “interferencias” en la comunicación, en un planteo que se replica en numerosos desarrollos, como por ejemplo el de Munari (1985) para la comunicación visual. La funcionalidad constituye un aporte a aquella idea de unidireccionalidad, el potencial de los medios como instrumentos positivos para la gestión de las opiniones públicas (Bardin, 1986), y que ha conducido a marcos teóricos como el del establecimiento de la agenda pública (“*setting*”). Estamos ante un principio de estímulo-respuesta, una definición *conductista* de la comunicación, que se basa en la primacía del instrumento de la comunicación y su unidireccionalidad. Ello se ha canonizado a mediados del siglo XX en el planteo de Lasswell sobre la estructura y función de la comunicación en la sociedad.⁷

6 En el concepto de *paradigma* se ha discernido una doble faceta: *sociológica*, como conjunto de creencias, valores, técnicas (en suma: compromisos) que comparte una comunidad; y *filosófica*, referida a las soluciones (modelos o ejemplos) de problemas que funcionan como reglas y son base para la solución de los restantes problemas de la ciencia en cuestión (Kuhn, 2004).

7 Lasswell, H. D. (1948). *Estructura y función de la comunicación en la sociedad*. Compilado por Moragas (1985).

Esquema 2. Estructura y función conductista de la comunicación

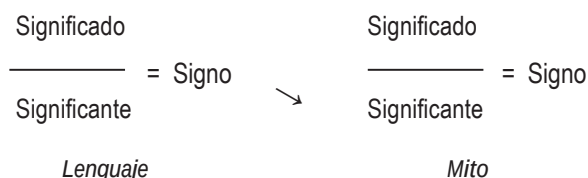
1. <i>Quién dice</i>	2. <i>qué</i>	3. <i>por qué canal</i>	4. <i>a quién</i>	5. <i>y con qué efecto</i>
control	contenido	medios / soportes	audiencia	efectos

La idea de acción y reacción hoy puede servir para comprender, por ejemplo, estrategias de mercadotecnia: se aplican los estímulos correctos, se compra el producto (el “libro”, o lo que sea). La teoría de sistemas atraviesa estos paradigmas, de forma tanto crítica como positiva, y llega a desarrollos posteriores como los de la ecología de la comunicación.

El efectismo comunicacional hasta aquí observado ha sido puesto en debate por planteamientos que le fueron contemporáneos y posteriores y que, a partir de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer, 2006), cuestionan aquella instrumentalidad por movilizar la continuidad de un sistema social excluyente que reproduce identidades colectivas a través de la serialización de productos culturales (Pasquali, 2007). Este planteamiento crítico dentro del campo particular de la edición podría abarcar a las publicaciones periódicas como medio de información que impone su agenda basándose en sus intereses particulares.

A partir del auge del estructuralismo a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, se complejiza la mirada comunicacional a partir de la conformación del campo de la semiología, que desde un principio observa el desarrollo de la publicidad, la prensa, la radio y demás ritos comunicativos. Estos serían mediadores de, en términos de Barthes (2003), los mitos burgueses contemporáneos que circulan en la comunicación de masas, como lenguajes connotados con implicancias ideológicas.

Esquema 3. El signo del lenguaje como significante del mito cultural



Barthes ejemplifica esto mirando productos gráfico-comunicativos de la industria cultural, distinguiendo, por un lado, los elementos gráficos, textuales y visuales que la componen (el “lenguaje”), y por otro, las ideas y concepciones que moviliza esa composición (el “mito”).

Con aquellas premisas, con énfasis en lo ideológico, han tomado forma, pues, un paradigma *económico-político* y uno *semiótico-discursivo*, que ahondan cada uno a su modo en las implicancias sociales y culturales de la utilización de los medios, desde el lugar de poder que otorgan a sus profesionales. Luego, con la conformación de un enfoque *interpretativo*, de tipo subjetivista, se completará la crítica del planteo informacional original, incorporando finalmente el espacio de la recepción, del usuario, del lector, como una instancia de generación, debate e interpretación de los propios contenidos de la comunicación.⁸

Se puede sumar otra línea de representación acerca de qué son y muestran, y cómo actúan, los medios de comunicación, que se podría conceptualizar como *mediológica*, y que con especial énfasis en la influencia histórica de la imprenta en el desarrollo de la civilización occidental, da al soporte material una preeminencia tanto por su influencia sobre lo político y sensorial (McLuhan,

8 Cfr., por ejemplo, De Certeau (1996) o Williams (2002).

1998), como sobre los vastos procesos de transmisión cultural (Debray, 2001) y los efectos sobre la percepción (Lowe, 1999).

El desarrollo del pensamiento comunicacional en su conjunto se ha ido conformando como un campo de observación científica situado en tensión entre conceptos tales como naturaleza y cultura, lo micro y lo macro, actor y sistema, individuo y sociedad. Cada paradigma ha ido retomando uno u otro polo de estas dicotomías, que se han replicado en el desarrollo inicial de un espacio de saber particular dentro de lo comunicacional como es la edición, para lo cual pueden sumirse como niveles de análisis donde luego fundamentar y desarrollar una u otra postura.

En suma, la diversidad de enfoques que constituyen los debates sobre la comunicación se han agrupado históricamente, a grandes rasgos, en dos grandes grupos. Por un lado, las miradas de corte sistémico y funcionales, que al centrarse en los medios en sí mismos, les otorgan un rol central en la evolución de la sociedad, como un instrumento determinante para su regulación. Por otro lado, las escuelas de pensamiento crítico o interpretativo, centradas en los usos y prácticas que se dan en torno a los medios, que observan las consecuencias del desarrollo de los medios de producción cultural como vehículos de influencia simbólica, instrumentos de poder y transmisión.

Tanto la efectividad como el poder definen los medios socialmente por su actuación dentro de una comunidad cultural. Estas caracterizaciones aportan al pensamiento editorial desde un horizonte sincrónico, por lo que se cruzan, como veremos a continuación, con el campo de la historia ubicada, con sus diferentes matices, en un horizonte diacrónico.

Comunicación, historia y sociedad

Al considerarse la edición como un medio, ha resultado necesario inscribirla en el marco general del proceso comunicativo, como se ha hecho en el siglo XX de forma más o menos explícita según la mirada que aporta cada paradigma comunicacional. La referencia de la producción cultural al marco político y económico ha conducido a la supremacía de un análisis sistemático de las distintas industrias culturales, distinguiendo en nuestro rubro entre edición continua –prensa– y discontinua –libros– (Zallo, 1988), y finalmente, a un estadio actual donde confluyen y disputan, en el ámbito comunicacional, la economía política y los estudios culturales (Ferguson y Golding, 1998).

En esta última deriva de las discusiones sobre industrias culturales, se han producido debates desde la última década del siglo XX que ponen en evidencia los polos entre los que se mueven los enfoques actuales, como por ejemplo los estudios de economía política de la comunicación y la cultura (Garnham, 1997) frente a los llamados estudios culturales –*cultural studies*– (Grossberg, 1997). Con el tiempo, se ha reconocido como una separación arbitraria del trabajo, por un lado, de enfoques que se basan en la ciencia social y toman las comunicaciones como su objeto, y por otro, aquellos que se orientan hacia la cultura desde las humanidades tomando los textos como su objeto epistemológico, respectivamente (Kellner, 1998).

Ya en el enfoque sociológico, y en diálogo con el campo de la historia, se han definido las funciones sobre las cuales se asienta el sistema o campo editorial (Bourdieu, 2002; Chartier, 1992; Hesse, 1998): la autoría, la edición, el libro, la lectura. Desde allí el objeto editorial ha podido observarse, no como un producto cultural acabado, sino como forma que institucionaliza (Castoriadis, 2007) la instancia de la mediación cultural.

Esquema 4. Las funciones/instituciones del campo editorial



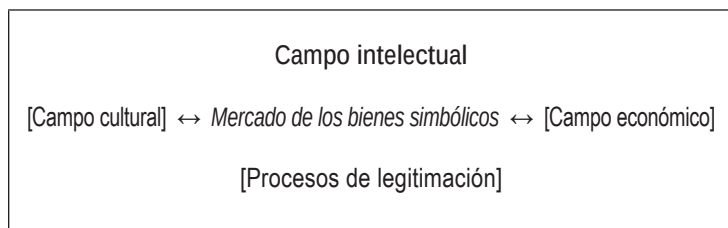
En esta línea, la especialización que se ha dedicado a las problemáticas de la edición con mayor éxito en cuanto a extensión de análisis de casos y penetración en el campo académico ha sido la historia cultural. La promesa de un encuentro entre “el mundo del texto” y “el mundo del lector” (Ricœur, 2000) ha conducido a una historia de las prácticas de lectura que es a la vez una historia de los “objetos escritos” y de las “palabras lectoras” (Cavallo y Chartier, 2011). Desde este enfoque, los significados de los textos se ven como dependientes de las formas y las circunstancias a través de las que sus lectores u oyentes los reciben y se los apropian. Se entiende, en tal sentido, que los lectores utilizan objetos materiales y palabras cuyas modalidades gobiernan la lectura o la escucha.

Así, se ha establecido toda una línea dentro de los estudios sobre las prácticas culturales, en la cual se considera el significado del texto como originado en la combinación entre una *literalidad* –que organiza un espacio legible– y una *lectura* –que organiza una trayectoria necesaria a la efectucción de la obra– (De Certeau, 1996). De este modo, la escritura en sus diversas modalidades editoriales acumula, almacena, resiste al tiempo mediante el establecimiento de un lugar y se multiplica por la reproducción (a partir de la imprenta, de los medios digitales, etcétera).

Específicamente el campo de la sociología ha aportado, a la mirada de largo plazo que propone la historia, la idea de que la obra intelectual, el creador y sus relaciones

se inscriben dentro de las relaciones sociales en las cuales se realiza toda creación intelectual como acto de comunicación. En el análisis del acto de comunicación como instituyente de todo un campo intelectual (Bourdieu, 1995 y 2002), esto lleva a establecer ciertas regularidades dentro del mercado de los bienes simbólicos, a través del funcionamiento de las empresas editoriales en su tensión entre lo cultural y lo económico.

Esquema 5. Los “bienes simbólicos” en tensión entre los campos cultural y económico



Tanto la mirada histórica como la comunicacional discuten con el enfoque más específicamente discursivo, con paradigmas como el estructuralismo o la teoría de la recepción; en este último caso, en relación también con el movimiento intersubjetivo, principalmente en cuanto a la observación de la tensión entre las definiciones de la lectura dispuestas en un texto y la recepción que hace el lector (Jauss, 1978). Desde la bibliografía se ha observado el producto editorial como forma expresiva partícipe del discurso social, con sus materialidades y su transmisión (McKenzie, 2005). Es en el análisis de los discursos, cuando este se basa en la interpretación de las obras en sí mismas, donde surge la crítica de tipo materialista.

Estas miradas se diferencian a su vez de lo que sería estrictamente la historia del libro, orientada, o bien a localizar las

traducciones culturales de las diferencias sociales para medir la presencia del libro en el desarrollo del mundo occidental, o bien a ofrecer una dimensión histórico-positivista al campo de la bibliotecología y las ciencias de la información, allí donde esta busca legitimarse como disciplina sumando –no siempre críticamente– diversos enfoques en pos del “universo de la cultura impresa” (Parada, 2010).

El foco en la lectura busca la comprensión de los objetos escritos en su momento de uso y circulación, tras las diferentes prácticas de lectura que se localizan en diversos círculos o comunidades que comparten –en sus parámetros principales– una misma relación con lo escrito. Se ha definido esto como “comunidades de interpretación” (Fish, 2005), como el lugar donde los actores de la comunicación participan en cada caso como miembros de una institución o ámbito específico de producción de sentido, basados en creencias que no son individuales sino comunales y convencionales. Comunidades que desarrollan a lo largo del tiempo sus prácticas comunicativas, sus géneros y, en torno a ellos, sus usos editoriales.

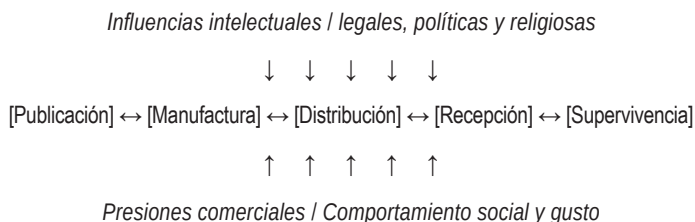
Definiciones y debates en torno a la mirada histórica

La mirada histórica de la edición confluye en este campo de estudios con los aportes de otras disciplinas como la comunicación, un área de saberes que, como vimos, cuenta con una extensa trayectoria desde comienzos del siglo XX, surcada por la fragmentación y la cuestión de la legitimidad científica, y donde se conciben los medios y las escrituras en vinculación con las tecnologías y los sentidos. En todo esto, la historia cultural aporta, con una tradición tal vez de mayor alcance, una perspectiva material para observar las transacciones editoriales entre las obras y el mundo social, entre los textos y las prácticas de lectura (Chartier, 2007).

Estas disciplinas se han imbricado en sus propios planteos a veces de formas explícitas y otras no tanto, y muchas veces con las dificultades para el diálogo que surgen de los celos profesionales entre sus practicantes más ortodoxos. Para los estudios editoriales, por su carácter interdisciplinario, es fundamental considerar la totalidad de los enfoques.

Darnton, en su primera esquematización (2008 [1982]), muestra el medio editorial en un determinado momento histórico como un circuito de comunicación en torno al libro. Toma para ello de referencia el largo período de estabilidad tecnológica en torno a la imprenta (los tres siglos posteriores a su invención), poniendo énfasis en las personas dedicadas a los diversos oficios, el papel central de la autoría, y la fijación del discurso en el formato libro. Años después (2008 [2007]) revisará esta concepción, para pensar un esquema no condicionado por un momento histórico determinado, que ponga el énfasis en los acontecimientos,⁹ y donde la edición tanto como el discurso social que moviliza (Angenot, 2012) se puedan pensar, más allá de los libros tradicionales, en documentos bibliográficos.

Esquema 6. Adaptación del modelo tomado por Darnton para repensar su planteo del circuito del libro



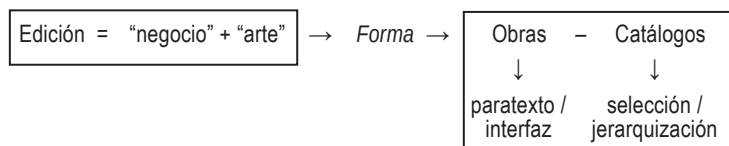
9 Modelo que Darnton cita de Thomas R. Adams y Nicolas Barker ("A new model for the study of the book", en *A Potencie of Life: Books in Society*, Londres, British Library, 1993).

La posibilidad de alcanzar dimensiones que trasciendan la coyuntura, y que sirvan como base para estudiar la edición en distintas etapas, es un paso a considerar para propiciar la construcción disciplinaria.

La historia cultural y de las prácticas de lectura se han definido en gran medida por contraste con el enfoque más semántico, estructuralista o discursivo, contraponiendo a la interpretación de las obras en sí mismas una historia de los objetos escritos y de las palabras lectoras. Esta diferencia pone en juego el entendimiento del sentido: quienes leen, antes que textos abstractos e ideales, utilizan productos editoriales portadores de una determinante materialidad, transmitiendo contenidos diversos cuyas modalidades gobiernan la experiencia de lectura. De esta forma, las diferentes prácticas de lectura se localizan en diversos círculos o comunidades que comparten unas formas de relacionarse con la edición (Cavallo y Chartier, 2011).

La cuestión de la materialidad se hace presente de forma recurrente para comprender el objeto de la actividad editorial, y para ello puede ubicarse en torno al concepto de *forma* (Calasso, 2004): el arte de la edición residiría, pues, en la forma dada a cada *emprendimiento* en particular, de acuerdo con sus intereses y propuestas, a las *obras* (por medio de sus paratextos, sus interfaces, sus redes discursivas) y a los *catálogos* (por medio de sus operaciones de selección, jerarquización, composición, etcétera). Calasso (2004) entiende que esta es entonces la dinámica que explica el componente de “arte” de la edición (el otro sería el “negocio”).

Esquema 7. La forma como variable para la comprensión del arte de la edición



Ahora bien, esta materialidad de la producción editorial puesta en contexto del enfoque materialista-histórico hace ver su rol en el desarrollo de la producción cultural como un campo con sus propias lógicas: allí, las culturas son más que la suma de intencionalidades y acciones individuales, para alzarse como el resultado de acciones sociales y colectivas (Altamirano y Sarlo, 1980). Este carácter social de la edición se evidencia en sus propias herramientas, en sus discursos, en las formas de trabajo y organización, en el alcance de las temáticas que retoman unos y otros géneros, en las convenciones que asumen, en los mecanismos de legitimación en los que participa (premios, paratextos de presentación, colecciones y catálogo, cánones, etcétera). Así, la edición se observa en la historia como el momento de mediación cultural en el que la producción libresca adquiere carácter social, por medio de múltiples mecanismos y políticas, atravesada a su vez por factores tanto técnicos (modos de reproducción y circulación, costos) como socioeconómicos (formas de consumo, relaciones laborales, condiciones económicas).

Es posible realizar el intento de sistematizar el cruce de la historia y la edición, esperando que el resultado sea una historización de sus objetos propios: una historia de los libros, de la edición, de la lectura, etcétera. Sin embargo, la proliferación de diversos elementos dentro de cada una de estas líneas muestra las dificultades de emprender una explicación solamente histórica; más aún: intentar sistematizar estos elementos (Valinoti, 2013) puede ser, por esto mismo, contraproducente, por ejemplo al disponer la superposición de categorías. Pero si concebimos el rol social y cultural de la edición como un factor constitutivo de las sociedades modernas, este sería el punto de partida para la mirada histórica, de forma no lineal ni repetitiva sino dimensional y problematizadora.

El campo de la historia, por la tensión instaurada entre la historia en sí y la historicidad tal como se la comprende o vivencia en campos o esferas socioculturales específicas, puede llevar a perderse el intento de pensar *la particularidad histórica* de un campo como el editorial. Una particularidad que está en su especial forma de devenir dentro de una comunidad, en sus propios tiempos de desarrollo. El mercado editorial y la figura del “editor” surgen en un determinado momento dentro de una región, para luego estar sujetos tanto a procesos de organización del espacio profesional donde participan, como a momentos de consolidación de crisis dentro de sus mercados.

Para ver todo esto se suelen articular de forma histórico-narrativa indicadores económicos de la industria, políticas editoriales, tendencias de lectura y procesos de la canonicación, entre otros factores (De Diego, 2006). Si bien ello no constituye la mirada propia de los estudios editoriales, aporta la rigurosidad de la investigación aplicada a la historización de determinados fenómenos representativos divididos por ejemplo por épocas. En este trabajo intentaremos una mirada a contrapelo (Benjamin, 2009), muy distinta al recorrido lineal tradicional, que permita rastrear de forma tentativa lo propio de la edición como fenómeno sociocultural y como disciplina, desde problemáticas y momentos específicos.

La perspectiva histórica, la mirada relacional y de largo plazo permiten asimismo ir más allá de las situaciones coyunturales, los entusiasmos y lamentos que pueden generar las permanentes transformaciones del campo editorial (como los de la “muerte del libro”), para comprender que toda contemporaneidad se constituye del devenir de problemáticas y sucesos precedentes (Chartier, 2007). Con esta impronta, podemos encarar entonces de forma consecuente los cambios del presente: en la concepción de la identidad

de las obras como eje de reunión frente a la movilidad de los discursos sociales; en el ordenamiento de lo escrito en cuanto a la tensión de los procesos de legitimidad; en el contexto de comprensión lectora conformado por productos y emprendimientos editoriales de todo tipo; en los procesos de conservación, distribución, transmisión y acceso a las obras de la cultura; entre otros.

Si relacionamos la producción editorial en la larga serie del discurso social, a través de los géneros como insumos de catálogos, bibliotecas, librerías y demás lugares de explícita visibilidad, con los sectores sociales, grupos lectores, instituciones, Estado o profesiones en que se utilizan y practican, ya vemos lo dinámico y complejo de su constitución. Y eso es sólo lo visible, el epifenómeno: la edición permea todos los procesos de comunicación social y transmisión cultural. Este dinamismo y complejidad es lo que nos hace requerir precisamente un planteo especial que permita comprender este fenómeno en toda su extensión.

Conclusión

Cómo se definan los temas editoriales en cada momento y lugar es resultado de determinadas elecciones teóricas, sociales y políticas, resultado también del hecho de cómo se han ido definiendo cada una de estas cuestiones en relación con las necesidades y problemáticas sociales y culturales (Hesse, 1998). La propuesta de concebir la realización de la actividad editorial más allá del objeto industrial aislado lleva a incluirla en un devenir social mediador y a la vez productor de cultura y comunicación. Implica considerar temáticas y problemáticas relevantes para la comunidad, como la formación de sentido y subjetividad en diversas

esferas discursivas, las distintas experiencias de lectura, el acceso al conocimiento, la definición y puesta en discusión tanto intelectual como profesional.

Todas estas instancias se encuentran actualmente en reformulación a partir del cambio tecnológico, las mutaciones de materiales y medios de edición, y los debates sobre cuestiones de acceso al conocimiento y la información. Todo esto, que hace a la concurrencia de lo que en la mirada histórica han llamado “revoluciones” (de la lectura, de los libros, de la edición, etcétera), hoy confluye en la edición. Por eso estamos ante un tiempo único, de transición entre una gran época y otra, que requiere nuevos planteos paradigmáticos, donde disciplinas como la historia y la sociología, en tanto coordinadas situacionales, resultan fundamentales.

En este sentido, consideramos que la articulación de dimensiones interdisciplinarias no puede pensarse por fuera de las coordenadas del devenir editorial. Allí es donde encontramos su dinamismo como sector productivo clave para la formación y transformación de nuestras comunidades.

Asimismo, la transformación de la obra cultural a partir de la mediación del sentido se considera desde la forma, de su particular existencia material. En esta línea, desde la crítica literaria y discursiva se ha formulado el concepto de *enunciación editorial* (Souchier, 2007) para observar los elementos que desde la edición definen la materialidad particular de un texto, esto es, sus ediciones consideradas en su aspecto morfológico como formas expresivas específicas. Esto no se contradice con el hecho de que hoy la tecnología está llevando cada vez más a la reproductibilidad editorial a operar con flujos de información que dislocan la unicidad del objeto editorial, una ilusión que se ha erigido sobre la mecánica de la imprenta.

Con estas problemáticas, el acontecimiento editorial hoy se está moviendo cada vez más hacia el centro del

pensamiento cultural. Por eso, antes de adentrarnos en sus propias definiciones (próximo capítulo), resultó necesario conocer las coordenadas básicas del conocimiento que se ha venido desarrollando en torno a sus ejes de acción. Con esa base, será necesario ir más allá, articulando los aportes de la historia y la comunicación, para comprender a la edición como uno de los sistemas que articulan los campos de acción en la sociedad, donde cada actividad tiene su ámbito respectivo, mediado por prácticas editoriales.

Bibliografía

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (2006 [1944]). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- Alonso Erasquin, M. (2004). *El libro en un libro*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Angenot, M. (2012). *El discurso social*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barbier, F. y Lavenir, C. (2007 [1996]). *Historia de los medios*. Buenos Aires, Colihue.
- Bardin, L. (1996). *Análisis de contenido*. Madrid, Akal.
- Barthes, R. (2003 [1957]). *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Buenos Aires, Prehistoria.
- Bhaskar, M. (2014). *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995). El mercado de los bienes simbólicos. En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- _____. (2002 [1966]). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor.

- Calasso, R. (2004). La edición como género literario. En *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México, Sexto Piso.
- Calvino, I. (1994). *Los libros de los otros*. Barcelona, Tusquets.
- Castoriadis, C. (2007 [1975]). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- _____. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona, Gedisa.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (2011 [1998]). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- Darnton, R. (2008 [1982]). ¿Qué es la historia del libro?, *Prismas, revista de historia intelectual*, núm. 12. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- _____. (2008 [2007]). Retorno a "¿Qué es la historia del libro?", *Prismas, revista de historia intelectual*, núm. 12. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México, Iberoamericana.
- De Diego, J. L. (dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, E. (1984). *Filosofía de la producción*. Bogotá, Nueva América.
- Ferguson, M. y Golding, P. (eds.) (1998). *Economía política y estudios culturales*. Barcelona, Bosch.
- Fish, S. (2005 [1976]). ¿Hay un texto en esta clase?, en Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J., *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, pp. 902-917. Madrid, Akal.
- Garnham, N. (1997). Economía política y estudios culturales: ¿reconciliación o divorcio?, *Revista Causas y Azares*, núm. 6, pp. 33-46. Buenos Aires.
- Gómez, M. G. (2013). Cultura y epistemología de la edición. Un estado de la cuestión, en *Actas de las I Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Grossberg, L. (1997). Estudios culturales versus economía política, ¿quién más está aburrido con este debate?, *Causas y Azares*, núm. 6, pp. 47-60. Buenos Aires.

- Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona, Blume.
- Hesse, C. (1998). Los libros en el tiempo, en Nunberg, G. (comp.), *El futuro del libro*, Cap. 1. Barcelona, Paidós.
- Jauss, H. R. (1978 [1967]). *Pour une esthétique de la réception*. París, Gallimard.
- Kellner, D. (1998). Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía política. En Ferguson, M. y Golding, P. (eds.), *Economía política y estudios culturales*, pp. 185-212. Barcelona, Bosch.
- Kuhn, Th. S. (2004 [1962]). *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lowe, D. (1999). *Historia de la percepción burguesa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (2003). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona, Paidós.
- McKenzie, D. F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid, Akal.
- McLuhan, M. (1998 [1962]). *La galaxia Gutenberg*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Moragas, M. (1985). *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Parada, A. E. (2010). Una relectura del encuentro entre la historia del libro y la historia de la lectura (reflexiones desde la bibliotecología / ciencia de la Información), *Información, cultura y sociedad: revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*, núm. 23, diciembre, pp. 91-115. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Pasquali, A. (2007 [1978]). *Comprender la comunicación*. Barcelona, Gedisa.
- Pimentel, M. (2007). *Manual del editor*. Córdoba, Berenice.
- Ricoeur, P. (2000 [1985]). *Tiempo y narración*, tomo III. México, Siglo XXI.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona, Gedisa.
- Souchier, E. (2007). Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale, en *Communication et langages*, núm. 154, pp. 23-38. Presses Universitaires de France.

- Valinoti, B. (2013). Hacia una historia de la edición, el libro y la lectura. Revisitando conceptos y categorías, en Parada, A. E., *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Wallerstein, I. (2001). *Conocer el mundo, saber el mundo: el fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI*. México, Siglo XXI.
- Williams, R. (2002 [1981]). *Historia de la comunicación*. Barcelona, Bosch.
- Zaid, G. (1996). *Los demasiados libros*. México, Océano.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid, Akal.

Capítulo 2

Repensar la edición desde la comunicación y la cultura

Introducción

El sentido de la actividad editorial trasciende el objeto industrial aislado: se inscribe en un devenir social mediador, donde, en las más diversas circunstancias tecnológicas, organizativas e institucionales según el tiempo histórico y el lugar, se constituye como productora de cultura y comunicación. Esto implica considerar temáticas y problemáticas relativas a este fenómeno en sociedad, como la formación de sentido y subjetividad en diversas comunidades discursivas, las distintas experiencias lectoras, el acceso a la información y el conocimiento, y la definición y reflexión tanto intelectual como profesional sobre su rol cultural.

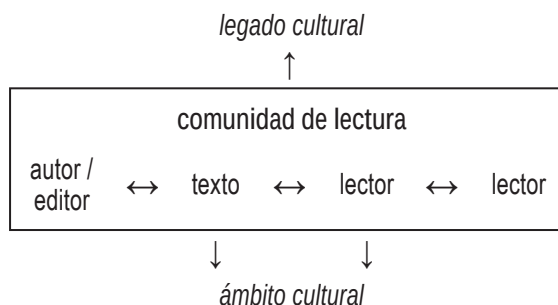
Es interesante ver cómo estas instancias, al no tener la atención directa de un campo de estudios propio, se encuentran pensadas parcial o aisladamente, al mismo tiempo que se encuentran actualmente en reformulación a partir del cambio tecnológico, de materiales y de medios de edición, y de los propios debates sobre cuestiones de acceso al conocimiento y la información.

Los estudios editoriales deben acudir a esta situación de confluencia de pensamiento y acción. Por eso en este capítulo profundizaremos la idea de la edición como manifestación y al mismo tiempo mediación de las actividades humanas, una noción que contempla el producto editorial como memoria y dispositivo intelectual. Se destacará el lugar de estos productos en el discurso social, en el marco de las coordenadas de la comunicación social y la transmisión cultural. Un entramado en el que las obras establecen relaciones con los cánones y sus procesos formativos. Por último, se establecerán las dimensiones de los géneros editoriales para su estudio e investigación en los siguientes capítulos.

El producto editorial como memoria y dispositivo intelectual

El producto editorial de la era de la imprenta, en su carácter de objeto cerrado, ha reforzado el concepto de “libro” como una unidad cultural acabada del discurso social. Es esta una situación circunstancial en la historia que es preciso evitar asimilar con una definición universal de la edición, a fin de repensar este campo a la luz de sus implicancias sociales y culturales. Baste indicar que incluso no es necesario ir más allá de este producto para notar lo que estamos planteando. La obra editorial puede ser vista como una unidad de sedimentación de sentidos que, como tal, *adquiere memoria* y así muestra propiedades de un *dispositivo intelectual* (Lotman, 1996). En efecto, no sólo transmite la información que recibe sino que también transforma y produce sentido, y por lo tanto cumple una función sociocomunicativa de complejidad y relevancia.

Esquema 8. Diversidad de vinculaciones en torno a la obra editorial



Tal función puede reconstruirse en la diversidad de relaciones que trama una obra, relaciones que incluyen y trascienden la perspectiva informacional que se vio en el capítulo anterior:

- » Entre el *destinador* y el *destinatario* (hay efectivamente un mensaje dirigido entre dos instancias).
- » Entre la *comunidad de lectura* y el *legado cultural* (la función de memoria cultural colectiva ya mencionada, la capacidad permanente de enriquecerse, actualizarse, seleccionar).
- » Del *sujeto lector consigo mismo* (a partir de los usos y necesidades personales del propio destinatario en su relación con su cultura y el rol de mediación que cumple la obra).
- » Del *lector* con el *texto* (más allá del acto de mediación en la comunicación, esta relación representa una formación intelectual independiente que desempeña un papel específico en el diálogo con el lector).
- » Entre el *texto* y el *ámbito cultural* (donde la relación entre una fuente y un receptor de información representa simultáneamente determinados elementos y sentidos del contexto).

Estas relaciones poseen características y derivas particulares según cual sea el campo social en el que la obra circula y tiene validez, en el marco del repertorio de géneros disponibles. Este recorrido social, vinculado con aquellas formas de relación más evidentes, permite vislumbrar el complejo entramado de sentidos en el cual circula la obra editorial.

Para contemplar este panorama específicamente desde la edición, es necesario pasar de pensar en “libros” aislados, para concebirlos en el contexto de las series y sentidos en los que se inscriben. Empecemos situando que estos objetos actúan en lo que Bajtín (2002) definió como condiciones de *comunicación cultural compleja*: serían entonces ámbitos del discurso que en el desarrollo de una sociedad tienden a la especialización, por la importancia que adquieren para esa sociedad (en el ámbito del arte, la ciencia, la política, etcétera). Se han visto “encadenamientos” de obras que permiten extensas mediaciones, más allá de la interlocución inmediata, para poder llegar tan lejos en el tiempo como en el espacio. En el tiempo, por la permanencia y transmisión de una generación a otra; y en el espacio, por su circulación social en un momento dado. Especificaremos estos conceptos más adelante, luego de establecer la relación con las actividades que realizamos en sociedad y esclarecer la noción de “discurso social” referida a la edición.

Los géneros como manifestaciones de las actividades humanas

Si entendemos las diversas esferas de la actividad y la cultura relacionadas con el uso de la lengua (Bajtín, 2002), podemos prever que cada esfera elabora sus tipos relativamente estables de géneros discursivos (orales y escritos). Si además notamos que las posibilidades de la actividad cultural humana son inagotables, podemos

esperar que el repertorio de géneros se diferencie y crezca a medida que se desarrollan las esferas de la praxis con las cuales se vinculan.

En esta tradición ya se ha observado la diferencia entre géneros *primarios* (por ejemplo, una carta) y *secundarios* (por ejemplo, una novela que incluye una carta). Vamos a agregar aquí que cuando estos géneros tienden a estabilizarse dentro de un campo sociocultural (por ejemplo: la filosofía, la psicología, el arte culinario) “decantan”, se materializan (en bibliotecas, librerías, etcétera) y desarrollan ciertos patrones (discursivos, entre otros), para pasar entonces a ser géneros *terciarios* (los que aquí llamamos *géneros editoriales*).

En consecuencia, una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, propician determinados géneros: en principio, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados relativamente estables, pero siempre abiertos a la discusión, la reformulación, el cambio.

Por ejemplo, el arte es un campo donde esta característica de reformulación y cambio se puede observar claramente, ya que la vanguardia, el ir más allá de los límites o lo estable del campo, es un motivo propio y constitutivo de esta esfera sociocultural. El hecho de que esta cualidad se plantee no solo en la propia esfera de especialistas sino también en la agenda pública es una evidencia de su integración en el propio campo.¹

Desde esta perspectiva relativa a la práctica de los géneros es posible apreciar que funcionan como uno de los sistemas que articulan los campos de acción de los sujetos en

1 Cfr., a modo de ejemplo, esta discusión planteada en el diario *La Nación* respecto del género novela en el ámbito argentino: “¿Existe hoy la novela de vanguardia en la Argentina?” (Martín Lojo, 22 de mayo de 2016).

sociedad (Dussel, 2006): cada actividad práctica (familiar, económica, deportiva, etcétera) tiene también su campo respectivo, dentro del cual se cumplen las acciones, sistemas, instituciones propias de cada una de estas actividades. Las personas en sociedad participamos en dichos campos situándonos en cada uno funcionalmente de diversa manera, inmersos en redes intersubjetivas y relaciones de intercambio de todo tipo, los cuales conforman una compleja trama de sentidos y concepciones que van definiendo posturas y visiones del mundo social y cultural (Gómez, 2018).

Este espacio de acción personal y colectiva está compuesto por múltiples campos, y cada uno puede estar atravesado por otros. Para Bourdieu (1995), el ámbito de los bienes simbólicos donde participa la edición se produce en la tensión entre el campo cultural (sirviendo como orientación para las obras culturales) y el campo económico (de donde toma métodos y estrategias adaptativas). Esta misma relación atraviesa todo el ámbito artístico y cultural desde la modernidad, por ejemplo en el campo de las letras, cuando se habla de la tensión entre “literatura comercial” y “experimentación”.²

A nivel personal, los discursos sociales que se especializan en cada campo funcionan en distintos niveles de información cuya estructura es personal, pero que pueden ordenarse en una tipología general a los fines analíticos. El recorrido va de la información más personal hasta formas más abstractas y vastas de información, en perspectiva cultural y sociológica (Wurman, 2001). Los primeros “anillos” tienen que ver con la información interna y la conversacional, lo que hace al diálogo personal y los intercambios subjetivos.

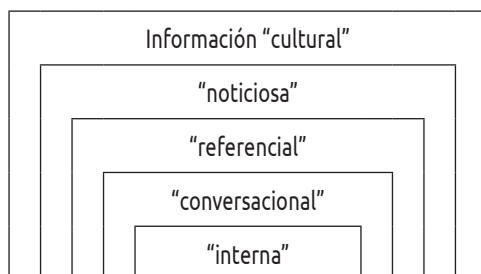
Es en los siguientes niveles donde ya se encuentran modalidades editoriales especializadas, a saber: el *referencial*, el

2 Cfr. la nota periodística ya citada sobre la novela de vanguardia en la Argentina.

noticioso y el *cultural*. En el primer nivel (*referencial*) se halla, a manera de herramientas, información para moverse en el entorno social; como ejemplos podemos mencionar los diccionarios y las guías de todo tipo. El siguiente nivel (*noticioso*) abarca los acontecimientos actuales, la agenda pública, la información transmitida a través de los distintos medios; ejemplos editoriales característicos podrían ser la prensa periódica y las revistas culturales. Por último, la información *cultural* es la más vasta y externa, y comprende las expresiones y manifestaciones que hacen a las creencias más profundas, al sentido colectivo construido históricamente; podemos mencionar como ejemplo editorial las historias del arte.

Por cierto, los productos y géneros editoriales no se inscriben lineal y exclusivamente en uno u otro nivel de información, sino que se atraviesan e integran en el uso. Pensemos, por ejemplo, en una publicación sobre cine: puede contener información cultural (una inscripción en cierta tradición, o cierto canon de clásicos referenciales) así como también noticiosa (reseñas y noticias sobre fenómenos de actualidad para el sector).

Esquema 9. Los niveles de la información



Estos conceptos sirven para terminar de comprender los géneros editoriales no como series ideales de textos, sino

como emergentes temporales (de mayor o menor recorrido histórico) de prácticas sociales y transformaciones culturales. Es preciso en este punto indagar el lugar que ocupan estas series temáticas que sostienen la producción editorial en lo que llamaremos el *discurso social*.

El lugar de los géneros editoriales en el discurso social

Comenzar a pensar en géneros editoriales implica un pasaje de una visión puramente instrumental (aquella de que la edición es simplemente hacer libros) a una más amplia e integradora de tipo sociocultural. Para lograrlo es importante establecer las coordenadas donde se sitúa esta acción que se lleva adelante desde el ámbito de la edición.

Definimos entonces las series de productos editoriales como recursos culturales que son compartidos por una sociedad en el proceso de construcción personal y colectiva del discurso social. En esta noción de “discurso social” se engloba una totalidad empírica: “Todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (Angenot, 2012). Sobre esta totalidad ciertamente inabarcable, se pueden especificar:

... los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* –lo narrable y lo opinable– y aseguran la división del trabajo discursivo. Se trata entonces de hacer aparecer un sistema regulador global cuya naturaleza no se ofrece inmediatamente a la observación, reglas de producción y circulación, así como un cuadro de productos. (Angenot, 2012: 21)

Dichos sistemas genéricos se organizan en la división del trabajo discursivo que les toca gestionar a los emprendimientos (de empresas, organizaciones, instituciones) y acciones editoriales de todo tipo, y que resultan reguladores porque establecen pautas, recursos, temas, estilos, autorías y demás elementos que van constituyendo lo propio de cada esfera discursiva (cualquiera sea esta, dentro de las que son reconocidas socialmente como tales: el arte contemporáneo, el arte culinario, las ciencias políticas, la autoayuda, etcétera).

Los indicios más evidentes de este funcionamiento son seguramente aquellos que observan quienes se interesan especialmente o se dedican a las profesiones del libro. Por ejemplo en una biblioteca, cualquiera sea su tipo, los volúmenes se ordenan en mayor o menor medida por temas y subtemas: un libro es tal en relación con su pertenencia a un conjunto temático. En una librería, lo mismo: cada obra estará en algún sector identificado con uno u otro tema mayor, que permite englobar a todo un conjunto (con mayor o menor certeza o éxito). Si una persona se pregunta qué lecturas le agradan, seguramente responderá con alguno de esos temas que ha interiorizado en su interacción con las instituciones y prácticas que establecen tales divisiones.

Pero lo que tenemos aquí no es un repertorio fijo, pues el sistema de series temáticas legitimadas en una sociedad se encuentra en constante evolución y movimiento. Se mueven social y culturalmente: unos géneros se desarrollan y especializan más que otros; otros tantos desaparecen o se funden con otros; y a su vez, dentro de lo que aparenta ser un género único, es probable encontrar una variedad tan extensa que puede hacer pensar que tal vez ahí dentro ya convivan más de un género (convivencia que se puede contener bajo el mismo concepto muchas veces durante un cierto tiempo estableciendo “subgéneros”).

Esto es así porque nos estamos refiriendo, no a temas fijos y establecidos de una vez para siempre (como los que da una catalogación bibliográfica), sino a una especie de decantación (por recurrencia, por uso, por naturalización) de esferas discursivas referidas a espacios vitales de nuestra sociedad. Por ejemplo, existe la “medicina”, pero no siempre sus premisas, conceptos y autores reconocidos son los mismos para todo momento histórico o región. Incluso en la historia varía la noción misma de medicina. Esto en otros campos relacionados con disputas sociales, como el de la política, es más evidente. ¿Qué se entiende por discurso político o económico en un momento y lugar determinado? Será aquello que esa sociedad –que utiliza y practica esa esfera discursiva– asume como lo “canónico” o verdadero dentro de ese campo, tanto como aquello que se incluye como “marginal” o en disputa con lo establecido. Ese tipo de “verdades” están, pues, en disputa y no son siempre y para todos las mismas. Y todo ello va definiendo qué es lo “editable” en cada una de estas y demás esferas discursivas.

Los llamados “géneros” no remiten, por tanto, a una tipología ideal y estable, sino a un devenir social de los discursos públicos; devenir del cual se puede sacar una “instantánea”, una “fotografía” en un momento (histórico) y lugar (social) determinados, y cuyo constante movimiento (perceptible en unos casos, imperceptible en otros) se debe al movimiento mismo de aquellos ámbitos dentro de una cultura y sociedad en los cuales se “practican”, se “realizan” esos géneros. Lo dinámico y complejo de su constitución, en suma, se observa si se hace el esfuerzo de poner en relación los géneros discursivos –en principio así como se dan, en catálogos, bibliotecas, librerías y demás lugares “evidentes”– con los sectores sociales, grupos lectores, instituciones o profesiones donde se

utilizan y se practican (según el caso). Este dinamismo y complejidad es lo que demanda un planteo especial que permita comprender el fenómeno en toda su extensión.

Comunicación social y transmisión cultural

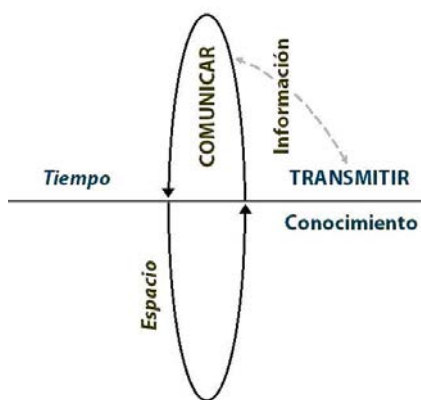
Para dar precisión al encuadre social y cultural de los productos y géneros editoriales, es adecuado el concepto –de uso extendido en los últimos años– de “sociedad de la información”, cuya aplicación a la exclusiva comprensión de nuestra época, signada por un cambio de paradigma tecnológico, ya fue discutida a partir del planteamiento de que todas son “sociedades de la información” (Castells, 2001). Esto es así cuando se entiende la información como medio para la “comunicación del conocimiento”, por lo que es común a todas las sociedades, suponiendo que siempre existe un determinado proceso de generación, procesamiento y transmisión de información para la comunicación del conocimiento.

Interesa aquí especificar las coordenadas de esa información en relación con las modalidades para su circulación a través de los medios, que ya anticipamos: la *comunicación*, es decir, la circulación de la información en el espacio –esto es, en un ámbito social determinado–; y la *transmisión*, que sería el transporte de la información en el tiempo –esto es, en el desarrollo cultural– (Debray, 2001). Desde luego, esta distinción no es “natural” sino analítica: el acontecimiento editorial sucede en un entramado de relaciones hechas de tensiones al mismo tiempo históricas y sociales. Pero a partir de esta distinción entre *comunicación* y *transmisión*, para el análisis es posible entrever el distinto funcionamiento de una u otra obra, uno u otro género, en casos notorios, según se oriente con mayor énfasis en uno u otro sentido. Por ejemplo, mientras un *best seller* tendrá un impacto principalmente *comunicativo* (en un

momento dado), una obra que forme parte de un corpus literario nacional se *transmitirá* (siempre resignificada, y en tanto continúe vinculada al discurso social) de una generación a otra (en relación con otras esferas sociales, por ejemplo la institución educativa). Por supuesto, dada la propia lógica del acontecimiento editorial, que excede las circunstancias de cualquier obra aislada, tal distinción no quita que cada fenómeno tenga impacto y establezca tensiones en uno u otro sentido.

A los fines del análisis, mientras que la comunicación hace referencia a la circulación de los discursos sociales en un momento dado, la transmisión nos ubica en la dinámica de la memoria colectiva. En el primer caso, tienen lugar *actos* comunicativos que se efectúan en un horizonte sociológico, en el segundo caso, *procesos* que se desarrollan en un horizonte histórico. Este planteo visualiza el espacio donde se constituye la memoria colectiva, de base tanto social como cultural, y pone en tela de discusión la tradición en la cual se desarrollan nuestros trayectos vitales (Assmann, 2007). La información social se intercambia de forma recíproca y en su momento cultural entre generaciones.

Esquema 10. Coordenadas de la comunicación social y la transmisión cultural



Pero está claro, dijimos, que no son categorías fijas para las obras de la cultura, sino variables que se combinan y tensionan de múltiples formas (Burello, 2008). Basta pensar, como ejemplo, en una obra como el *Werther* de Goethe: un *best seller* del siglo XVIII, cuestionado en su momento por asimilarse con una juventud descentrada respecto de ciertos parámetros sociales, que acabó siendo un clásico, una obra propia del canon de Occidente.

Cada medio de comunicación que podamos considerar –oral, escrito, impreso, etcétera– funciona en este marco como un instrumento social que a la vez se integra en la sucesión histórica de la transmisión cultural. La información que se continúa a través de este complejo proceso de transmisión va conformando el conocimiento que las culturas comportan.

Procesos cultural-comunicativos como los que suceden desde la edición, en la perspectiva de este carácter intrínsecamente social, interesan al destino de nuestras culturas porque los concebimos como una pauta de trascendencia de lo personal hacia lo colectivo. Este campo sociocultural donde actúa la edición se da, en definitiva, en la tensión entre la comunicación de información en el plano de las interacciones sociales y los itinerarios de los conocimientos en el plano de las interacciones entre generaciones que constituyen lo cultural en su complejo devenir histórico.

Los conocimientos transmitidos se ponen en circulación y se renuevan mediante la transmisión que tiene lugar en cada instancia de la sociedad. Se visualizarán mejor ambos procesos interrelacionados con ejemplos concretos del campo de la edición: así como el periódico que informa las noticias del día funciona básicamente en el espacio social de la comunicación, un canon de obras literarias (las que se suelen llamar “clásicas”) se conforma a través del tiempo histórico de la transmisión cultural. Y aquí es relevante el impulso de instituciones

como son el Estado, la escuela, la crítica literaria, los programas de estudio de diversos niveles, etcétera. En la compleja tensión que se da en estas coordenadas, participa toda una serie de instancias de legitimación que terminan situando el lugar y destino de cada producción. En esto los medios de comunicación interceden como mediadores socioculturales y vehículos de la articulación entre las prácticas de comunicación y de cultura. Por eso ha señalado Martín-Barbero (1987) que toda praxis comunicativa se ha ido convirtiendo de forma progresiva en un espacio estratégico de complejas mediaciones donde se articulan prácticas, movimientos sociales, diferentes temporalidades y matrices de sentido.

El resultado de los procesos de selección y jerarquización que realizan el Estado, la escuela, el campo profesional de la edición y otros (cuando es explícito, a través de sus catálogos), apuntalan un corpus de obras siempre en ebullición en cada género. Para entenderlo será preciso tomar la idea de “canon”, que se desarrolla a continuación.

La formación de cánones

Las obras culturales entendidas de forma individual surgen en un determinado momento, dentro de un espacio comunicacional dado, y funcionan y circulan en cada momento social. Pero a su vez, el devenir y la acción conjunta de diversos campos sociales –educativos, políticos, editoriales, etcétera– hacen que solamente una parte se continúe en el tiempo y prosiga en los itinerarios de una generación a otra. Toda obra que nos llega de los fondos de la historia trae consigo, aunque no lo veamos, una serie de olvidos, de palabras y voces y energías que nuestras instituciones, en su ingente mecánica selectiva, han dejado allá lejos, fuera de nuestro alcance perceptivo, en sus propios tiempos.

Las unidades de sentido que sobreviven a esto nunca son las mismas. Aunque hablar de un título de un determinado autor, de una época a otra, nos genere la ilusión de que se trata del mismo “libro”, seguramente nos encontraremos con que han variado algunas dimensiones constitutivas de su sentido, como las prácticas lectoras asociadas, la experiencia de su recepción, su anotación estándar o su uso institucional. A menudo las diversas ediciones de una obra, sustancia de los géneros editoriales, son portadoras de huellas significativas que nos hablan de estas transformaciones.

Uno de los efectos de este proceso de transmisión cultural por mediación del sistema editorial y su repertorio de géneros es precisamente la formación de cánones. Al canon se lo suele entender como un referente, un conjunto o una lista de textos que tienen el atributo de ser considerados con una inspiración o una especie de autoridad especial (Payne, 2002). Lo que interesa aquí es el carácter performativo de los elementos que constituyen un canon, pues van configurando una tradición de representaciones que se heredan y se transmiten entre generaciones de instituciones, escritores, lectores y mediadores culturales.

Son muy diversas las instituciones que pueden considerarse relevantes para este proceso de construcción de los cánones: las organizaciones editoriales, pero también de forma destacada los modelos educativos y las organizaciones profesionales. El proceso de selección que sufre un canon para conformarse como tal es dinámico, complejo y de larga duración. Y las obras que alcanzan a incluirse se inscriben en una línea de sucesivas interpretaciones, que son delineadas potencialmente con una misma forma discursiva y que apuntan a hacer perdurar su modernidad y su sentido de necesidad en la actualidad (Kermode, 1988).

Conforme a ello, un canon se realiza en el contexto de la “sedimentación” cultural –por así decirlo– o materialización

de un género. Conviene aclarar aquí que la idea de repasar esta noción de *canon* responde precisamente a su utilidad para visualizar mejor la necesidad de pensar en el acontecimiento editorial más allá de la “obra” aislada. Pues bien, estos objetos culturales tan significativos se presentan como una totalidad sistémica y en ebullición, potencialmente comprensible para cada sociedad en la coordenada de un lugar y un tiempo determinados. La cualidad que suele indicarse es conservar el atractivo y la valoración social aun cuando ya han desaparecido las condiciones que lo produjeron.

La fuerza del canon se comprende desde posturas encontradas, como idealismo e historicismo. En el primer caso, las creaciones en las obras de un autor como Shakespeare serían arquetipos de la humanidad (a la vez trágicos, héroes y villanos). Más allá de los roles sociales, la obra canónica captaría lo universal de la existencia, con estilo y potencia literaria única (Bloom, 1994). Por el contrario, desde el segundo enfoque, la obra se mantiene canónica mientras ofrece explicaciones socialmente relevantes, pudiendo así perderse en algún momento. Entonces pasaría a valer lo mismo que un texto cualquiera, sin “trascendencia” (Eagleton, 1998). Para continuar con el ejemplo, en este caso se contempla la posibilidad de una transformación social y subjetiva profunda hacia una sociedad para la cual Shakespeare carecería de utilidad o significado.

Para completar la contingencia de un corpus de lectura, se puede añadir que la selección de las obras muchas veces tiene que ver con la suerte (Kermode, 1988). Basta ver el derrotero de las obras de Sófocles (que atravesó momentos de rechazo educativo, incendios, saqueos) o las de Esquilo (inexistencia de copias, traslados entre bibliotecas y demás).

En suma, una obra del canon incluye texto más interpretaciones (y podríamos agregar, un poco de suerte), y hace

parte de la conversación transgeneracional, proceso en el cual incorpora interpretaciones a un diálogo cultural siempre en construcción.

Las dimensiones de los géneros editoriales

Hemos visto que los productos editoriales actúan en la comunicación y transmisión cultural inscriptos a su vez en un determinado recurso tecnológico, el cual fue variando a lo largo de la historia desde la oralidad hasta los actuales medios “digitales” o “electrónicos”. Así pues, la edición es un ámbito de producción donde se evidencia la existencia de una misma matriz que conforman la tecnología y la cultura, imbricadas en sucesivas esferas productivas a su vez con sus propias genealogías (Kaufman, 2007).

Claramente, de este modo, la tecnología no es una mera herramienta sino parte constitutiva de la edición. Pero también los son los discursos, las autorías y las prácticas lectoras. Y entre las organizaciones e instituciones que movilizan estos elementos, se destacan desde luego los emprendimientos editoriales de cualquier tipo y dimensión. Lo hemos observado ya: estos factores se articulan con la lógica de los géneros en tensión con el canon (lo “hecho”) y los catálogos (lo que “se está haciendo”). La premisa de base en la que podemos concluir de acuerdo con lo visto hasta aquí es que todos estos elementos deben estar incluidos, no como mero complemento, sino como parte constitutiva del estudio editorial.

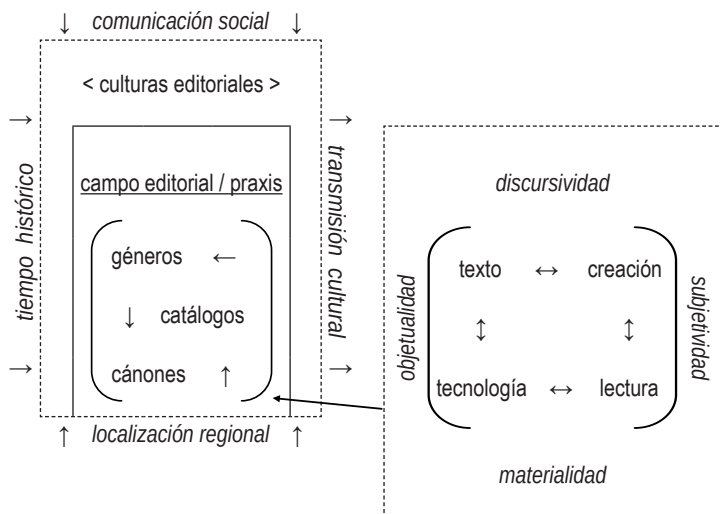
Para integrar estas problemáticas hemos llegado a esta definición: los géneros editoriales constituyen una modalidad desarrollada por los seres humanos en comunidad para procurar transmitir, por medio del diálogo intergeneracional, su producción cultural socialmente instituyente, a partir de proyectos y acciones editoriales que ponen en

comunicación los objetos con los sujetos de esa transmisión, que está constituida por una determinada discursividad y practicada desde una cierta materialidad experiencial (Gómez, 2014).

Retomando esta definición, ya podemos establecer ciertas dimensiones básicas que hacen al acontecimiento editorial a través de sus géneros: la objetualidad, la subjetividad, la discursividad y la materialidad, que atraviesan la propia actividad editorial. Teniendo presente que la intervención humana y colectiva es decisiva para su existencia, incorporamos al análisis aquella dimensión transversal: la relativa a los emprendimientos y acciones –una praxis en continua marcha– que, en conjunto con las otras dimensiones, actúa dentro del sistema de producción editorial.

El eje que va del texto a la tecnología, es decir, de lo que suele llamarse el “contenido” u “obra” a lo que suele llamarse el “soporte” de esa obra, conforma la dimensión *objetual*; área en la cual ya trabajan disciplinas como el diseño gráfico y el diseño de interfaces. Por su parte, del texto a la creación, es decir, del “contenido” a lo que suele entenderse como la “autoría” de la obra, conforma la dimensión de la *discursividad*; ámbito en el cual ya se viene trabajando extensamente desde disciplinas como el análisis del discurso y los estudios literarios. En la dimensión de la *materialidad* ubicamos el eje que va de la tecnología a la lectura, es decir, desde lo que suele llamarse el “soporte” de un “contenido” u “obra” a la instancia de su recepción, apropiación o utilización concreta por parte de un “lector”; área en la que ha avanzado centralmente la historia cultural (Chartier y Cavallo, 2011). Y por último, en la dimensión *subjetiva* se halla el eje que va de la creación a la lectura, es decir, de lo que suele llamarse “autoría” de un “contenido” u “obra” a la instancia de su recepción, su apropiación, su utilización concreta por parte de una comunidad lectora.

Esquema 11. Articulación de las dimensiones de los estudios editoriales



La articulación se integra dentro de los emprendimientos y acciones editoriales que los impulsan, los cuales conforman la dimensión de la *praxis*, elemento fundamental que se suma a los ya explicados, donde se destaca el móvil humano de la edición.

Si bien con distinto grado de integración, y con su propio énfasis disciplinar, desde el campo de la sociología y la historia se han esbozado ya estos elementos que incluimos en nuestro espacio de los estudios editoriales. Mencionamos por ejemplo el caso las “instituciones” dentro de lo que se ha denominado el “moderno sistema literario” (Hesse, 1998). En esta perspectiva, la edición se revela como un modo particular de producción y transmisión cultural compuesta históricamente por aquellas instituciones sociales que tienen la función de mediar esa

producción-transmisión: el “autor” (como creador), el “libro” (como objeto y propiedad), el “editor” (como gestor de un canon) y el “lector” (como público electivo). Son instituciones porque son el resultado de determinadas elecciones sociales y políticas, del hecho de cómo se han ido definiendo cada uno de estos elementos en relación con las necesidades y problemáticas sociales y culturales (y no simplemente como meras consecuencias de la invención de la imprenta en el Renacimiento). El análisis sobre el desarrollo histórico de un modo de producción cultural como es el de la edición se puede tomar como un antecedente relevante para el presente planteo. La propuesta es, en síntesis, explicitar una metodología social y cultural para repensar y practicar la edición.

Conclusión

Los emprendimientos, sus productos y los géneros editoriales actúan en la comunicación y transmisión cultural inscriptos en un determinado recurso tecnológico, el cual fue variando a lo largo de la historia, desde la oralidad hasta los actuales medios *digitales* o *electrónicos*. Concebimos aquí, además de obras y géneros, una tecnología, pero no como mera herramienta sino como parte constitutiva de la edición, junto con los discursos, autorías y experiencias lectoras que atraviesan sus prácticas. Y entre las organizaciones e instituciones que movilizan estos materiales, destacamos los emprendimientos editoriales de todo tipo. Así vinculamos y articulamos, desde este campo, una posible epistemología integradora para repensar la edición.

Para incluir estos y otros elementos como partes constitutivas del fenómeno que requiere repensarse, postulamos que las series de los productos editoriales –ordenados en

catálogos, ofrecidos en puntos de venta, guardados en bibliotecas, orientados a determinados géneros, etcétera— constituyen una modalidad que la humanidad ha desarrollado para transmitir, por medio del diálogo intergeneracional, su producción cultural socialmente instituyente. Esta dinámica nos trasciende; por lo tanto, los roles específicos (profesionales, comerciales, institucionales) que pensamos hoy dentro de ese espacio guardan relación con el estado actual del acontecimiento editorial (así, por ejemplo, en tiempos de preeminencia de la oralidad, la “interfaz” se podía conformar con el tono, los modos, la gestualidad del poeta orador).

La iniciativa profesional o artística da vida en nuestro tiempo a los *géneros* y sus *cánones*, que circulan y se proyectan merced a la *actividad editorial*. La intervención humana, política, social y colectiva es la clave para su existencia, y esto se representa en los emprendimientos, empresas, organismos y acciones de diverso tipo que se involucran en dicha actividad y participan con sus *obras* y *catálogos*.

El conjunto de la actividad editorial se desarrolla en un determinado *campo* donde se dan las relaciones profesionales, empresariales y de diverso tipo que conforman dicha actividad, que a su vez constituye una *cultura*, un modo de ser en distintos momentos y lugares. En este sentido fue que inscribimos la constitución de este campo en una determinada *localización regional*, donde ocurre la *comunicación social*, localización que a su vez como cultura se inscribe en el devenir del *tiempo histórico*, a través del cual se genera, lógicamente, la *transmisión cultural*.

En los próximos capítulos avanzaremos con más detalle en cada una de estas dimensiones.

Bibliografía

- Angenot, M. (2012). *El discurso social*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Assmann, J. (2007). ¿Qué es la "memoria cultural"? En *Pensamiento de los Confines*, núm. 21, diciembre, pp. 197-216. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2002 [1979]). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bloom, H. (1994). *El canon de Occidente*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995). El mercado de los bienes simbólicos. En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Burello, M. G. (2008). Notas sobre el *best-seller* literario. En *Pensamiento de los Confines*, núm. 22, junio, pp. 129-137.
- Castells, M. (2001). *La era de la información*, vol. I. Madrid, Alianza.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós.
- Dussel, E. (2006). El campo político, en *20 tesis de política*. México, Siglo XXI-CREFAL.
- Eagleton, T. (1998 [1983]). *Una introducción a la teoría literaria*. Introducción. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, M. G. (2014). Del discurso social al proyecto cultural. Construcción y devenir de los géneros editoriales. En *II Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____. (2018). Los géneros editoriales como dispositivos culturales de subjetivación y mediación social. En *Amoxltli*, núm. 1, segundo semestre. Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae-Ariadna, pp. 97-116.
- Hesse, C. (1998). Los libros en el tiempo. En Nunberg, G. (comp.), *El futuro del libro*, Cap. 1. Barcelona, Paidós.
- Kaufman, A. (2007). Imaginarios, lecturas, prácticas. En *La Biblioteca. Lectura y tecnología*, núm. 6, primavera, Buenos Aires, pp. 76-83.
- Kermode, F. (1988). *Formas de atención*. Barcelona, Gedisa.

- Lotman, I. M. (1996). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. En *La semiósfera I*. Madrid, Cátedra-Universitat de València.
- Martín-Barbero, M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili.
- Payne, M. (2002 [1996]). Canon, en *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona, Paidós.
- Wurman, R. S. (2001). *Angustia informativa*. Buenos Aires, Pearson.

Capítulo 3

Emprendimientos y acciones como praxis de la actividad editorial

Introducción

En los capítulos precedentes se estableció un punto de partida conceptual y epistemológico con los géneros editoriales entendidos como manifestaciones de las actividades humanas, parte del discurso social situado en las coordenadas de la comunicación social y la transmisión cultural. Desde esta base se definieron las dimensiones de análisis para el recorrido de este libro. La primera dimensión para observar es la de los emprendimientos y acciones: la praxis editorial que engloba e integra a las demás en la puesta en marcha del sistema de producción editorial.

Se toma esta dimensión para comenzar el análisis planteado en el capítulo anterior por ser la “empresa” un elemento aparentemente evidente del pensamiento editorial, junto con el “libro”. Dado que, de acuerdo al paradigma hegemónico, la edición es “hacer libros”, comenzamos nuestro planteo crítico por aquellas dos instancias que conforman esta idea productiva-comunicacional simple, y que aquí tomamos como dimensiones de estudio junto con otras.

Es verdad que el concepto de *edición* como momento en el cual los géneros discursivos adquieren carácter material y social se ha venido estableciendo desde el siglo XVIII, pero el acto de “editar”, ceñido a la situación de hacer pública más de una copia por intermedio de alguien que no es el autor, existe desde la Antigüedad. Por ejemplo, se podía encontrar en la Roma antigua quien compraba el derecho a reproducir el manuscrito de un autor, aunque no el derecho sobre toda su difusión futura. Asimismo, en la alta Edad Media, los copistas monásticos o vinculados con las bibliotecas cortesanas ya reproducían textos para su difusión (Altamirano y Sarlo, 1980).

Desde luego, con la modernidad, a partir de los siglos XVIII y XIX, la edición comienza a destacarse como práctica de mediación cultural al llevar el libro fuera de los límites de la aristocracia y ponerlo en circulación en un amplio público alfabetizado. Cabe pensar aquí en un tipo de práctica amplia y de largo alcance, que en la época actual ya tiene unas modalidades y formas ciertamente establecidas, aunque no definitivas, como se verá en este capítulo.

Edición, economía y cultura

Considerar la edición en un sentido sociocultural implica una perspectiva superadora del sentido instrumental limitado a unidades de información; ello para pensar en procesos más complejos que se asumen como constituyentes de la acción humana en sociedad (Schmucler, 1997). Allí es donde se inscriben las obras y los géneros editoriales como producidos y reformulados por medio del trabajo que realizan proyectos y acciones editoriales de todo tipo: comunicando socialmente a cada momento, con aportes que van retomando, reformulando, reconstituyendo un proceso de transmisión cultural.

Se plantearon aquellas coordenadas de tiempo y espacio para ubicar el trabajo editorial; en ellas lo que se desenvuelve, como motor de los géneros y obras de la cultura, es todo un sistema de producción editorial. En términos de Bourdieu (1995), el campo editorial hoy, abocado a un mercado de bienes simbólicos, se encuentra en una relación de autonomía y a la vez interdependencia respecto de los campos cultural y económico. Del primero, toma el sentido del reconocimiento y la legitimidad cultural; lo vincula la orientación o referencia a determinados sectores del legado cultural, sea esto más o menos explícito (por ejemplo, en la literatura, la referencia a un canon literario, sea para afirmarlo, discutirlo o negarlo). Con el segundo, de lo que se trata es de la supervivencia comercial y la continuidad del proyecto; se observa en el préstamo de métodos y técnicas específicas (por ejemplo, la publicidad, la mercadotecnia, etcétera).

En el devenir de las discusiones sobre las industrias culturales, se han producido debates que ponen en evidencia estos polos, como el ocurrido entre los exponentes de los estudios de economía política de la comunicación y la cultura, y aquellos provenientes de los estudios culturales (*cultural studies*). Con el tiempo, se ha reconocido como una separación arbitraria del trabajo, por un lado, de enfoques que se basan en la ciencia social y toman las comunicaciones como su objeto; y por el otro, de aquellos que se orientan hacia la cultura desde las humanidades tomando los textos como su objeto epistemológico (Kellner, 1998).

Dentro de los diversos campos de acción de la cultura, la edición cumple el rol específico que se planteó al comienzo; trasciende las coyunturas por ejemplo económicas, aunque siempre existe un entorno económico condicionante, lo mismo que una política, enmarcando las posibilidades de acción dentro de este campo. Estas polaridades que han

atravesado los estudios sobre la cultura se aúnan en la totalidad del presente planteo.

La referencia es, por lo tanto, ese espacio propiciado por la comunicación en sentido social y la transmisión en sentido cultural, donde el sistema de producción editorial desarrolla cierta praxis. Así se concibe un amplio espectro de posibilidades para tomar roles, accionar y desarrollar emprendimientos editoriales en aquel sentido sociocultural. En este sentido se puede pensar tanto el sector *público* (donde se incluyen dependencias, empresas públicas, instituciones educativas, etcétera), el *privado* (editoriales tradicionales, grandes empresas, pujantes editoriales independientes o autogestivas) y demás posibilidades del llamado *tercer sector* (como las organizaciones sociales o comunitarias, los sindicatos, los partidos políticos, y las cooperativas).

La organización editorial se inscribe así en la red de relaciones que va tramando en el campo cultural y político con diversas instituciones de la sociedad. Se destaca de forma transversal, en este proceso, su inscripción en el Estado en tanto regulador de las necesidades y recursos sociales. La historia de la edición ha sido marcada por este vínculo. Se puede mencionar, a manera de ejemplo, el proceso de asociación de las empresas editoriales durante la llamada “edad de oro” del libro argentino y sus vínculos conflictivos con el primer peronismo (Giuliani, 2018).

Aquellas variantes se cruzan, por un lado, con la consideración de los *emprendimientos* editoriales en tanto trabajos que implican una planificación y una sistematicidad en la labor editorial. Pero también se incluyen las *acciones* editoriales, es decir, aquellas que pueden no enmarcarse en una planificación o emprendimiento en sentido tradicional o explícito, pero igualmente interceden en los procesos de comunicación y transmisión. Esto permite incluir una

amplia diversidad de posibilidades dentro de la actividad editorial, que se disemina en un sinnúmero de emprendimientos y acciones más o menos visibles.

La amplitud de posibilidades de actuar en el campo de la producción editorial va entonces desde las grandes empresas editoriales que apuntan al consumo masivo, hasta proyectos autogestivos de proporciones más humildes y enfocados a géneros o comunidades de lectura específicas. Pueden también ser bibliotecas de todo tipo (populares, universitarias, entre otras) o bien emprendimientos y acciones de colectivos de activistas o intelectuales (agrupados en revistas culturales, ediciones de autor, etcétera); también emprendimientos de digitalización, por ejemplo de instituciones locales con fines sociales o empresas globales con fines comerciales. El espectro de posibilidades es dinámico y diverso como potencialmente lo es el propio campo editorial. El aspecto común, en todos los casos, es que el tipo de acción o emprendimiento se identifica por las políticas editoriales que los movilizan, dado que no hay praxis editorial sin una política efectiva.

Políticas editoriales

El aspecto central que rige el accionar de la praxis son las políticas editoriales: aquellas orientaciones o finalidades que prescriben la actuación de la persona o entidad editora. El lugar que ocupan quienes actúan en el sistema de producción editorial es de articulación de un proceso de mediación social. ¿Cómo establece entonces su vinculación con la comunidad? ¿Cómo define su rol social? Ese es, precisamente, el lugar de su política editorial.

En este sentido, se puede analizar la praxis en función de aquello a lo cual está orientada principalmente:

- » al género-campo,
- » a la industria cultural,
- » a la institución,
- » a la comunidad,
- » a las obras-autores,
- » etcétera.

Desde luego que estas posibilidades también pueden combinarse, esto es, que más de una puede concurrir en un mismo proyecto o acción editorial. Estas posibilidades, como toda introducción analítica, sirven de orientación para graficar el concepto.

Puede una editorial, editor, institución, organismo, definirse como impulsora de cierta perspectiva dentro de un campo social, y desarrollar esta perspectiva estableciendo un determinado catálogo aplicado a uno o varios géneros vinculados con ese campo. Sería, el primer caso, el de la orientación al *género-campo*; por ejemplo, un proyecto especializado en una temática (la filosofía, por ejemplo).

Por su parte, la orientación a la *industria cultural* se da en aquellas editoriales que se definen por diseñar sus productos conforme a pautas de consumo masivo con el objetivo de competir en el ámbito de las industrias culturales para obtener nichos y maximizar ganancias por sobre toda otra variable. Numerosos ejemplos de este caso se encuentran en los espacios dispuestos para las “novedades” en las grandes cadenas de librerías.

La orientación a la *institución* se da en proyectos y acciones que responden a objetivos de un determinado organismo o institución que dispone los recursos necesarios para la concreción de estos fines. Sería el caso de una editorial universitaria a su vez vinculada, por ejemplo, con una biblioteca.

El caso de la orientación a la *comunidad* se da cuando se prioriza una finalidad social, esto es, se persigue el logro de

determinado objetivo o la cobertura de ciertas necesidades sociales para las cuales se concibe la acción o proyecto. Un ejemplo podría ser el de un proyecto destinado a lograr la mayor difusión de una literatura nacional.

Asimismo, la orientación a las *obras-autores* ocurre allí donde se prioriza la concreción del proyecto propio de los objetos y creadores que se dispone difundir. Puede ser el caso de una pequeña editorial formada por un conjunto de autores que se proponen, por medio del uso de tecnologías de autoedición, organizarse para difundir sus creaciones.

Por supuesto, las posibilidades exceden estas muestras, que son destacadas. Cómo se defina, va a depender del tipo de mirada y recorte que se realice para analizar el campo. En este sentido, ¿cómo entrar al conocimiento de estas políticas editoriales?, ¿cuáles pueden ser los puntos de entrada para poder definir un tipo de praxis editorial? Ciertamente, las posibilidades son múltiples, dado que la política que se aplique en cada caso se plasmará en todas las decisiones tomadas y por tomar. En cada paso, en cada diseño, en cada pauta, lo que se encuentra es la concreción de un eslabón dentro de una determinada política.

A manera de ejemplo, se puede tomar el método de establecimiento del *precio de venta al público* (PVP): según se elija una u otra metodología, habrá detrás uno u otro tipo de política editorial. Las decisiones económicas varían conforme al tipo de proyecto. ¿Cómo se decide esa contribución marginal, lo que se le agrega al costo y que termina generando el precio de venta al público?

Una editorial comercial mediana o especializada en una determinada temática o género puede estar trabajando con algún multiplicador: tiene por un lado el costo, y lo multiplica por un número (tres, cuatro, cinco) para obtener su PVP. Puede ser una posibilidad en una empresa ciertamente estabilizada, que tiene una fórmula que le ha funcionado

y la continúa aplicando con resultados probados. Otra fórmula puede ser por referencia a la competencia, o en comparación con productos relacionados; en este caso se hallarán seguramente grandes editoriales masivas. Pueden tener un multiplicador (toda tipología siempre es combinable), pero después analizar la competencia y a partir de ese análisis llevar el PVP al máximo posible. Se cubren los costos al multiplicar, pero si el resultado da, por ejemplo, 100 y encuentran que en el mercado el lector de referencia puede pagar 120, lo pueden llevar a 119. Se trata siempre de maximizar las ganancias, a partir de sondeos de mercado y análisis de competencia, para subirlo a lo máximo posible sin pasar ese umbral de expectativa.

Otra posibilidad es concebir el producto cultural como una necesidad social básica; como ejemplo se puede mencionar el Centro Editor de América Latina (CEAL). La política de base no era maximizar las ganancias: se trabajaba con la posibilidad de llegar a la mayor cantidad de público lector con un catálogo muy amplio, con distintas líneas, y la idea de que un libro tenía que valer el equivalente a un kilo de pan. Sigue la lógica de que el libro es tan necesario como cualquier insumo básico para la comunidad. Esta política lleva a bajar los costos (desde luego con impacto en salarios, calidad de materiales, etcétera) y por ende, el PVP para facilitar ese acceso masivo que la editorial se propuso como misión.

Hay también otras alternativas indirectas para llegar al precio del producto editorial; veamos, por ejemplo, lo que ocurre con las nuevas tecnologías y las licencias de libre copia. Es posible encontrar proyectos que ponen a disposición un conjunto de obras y autores de culto, o con un interés a los cuales se orientan, y lo dirigen a un grupo específico, al cual le establecen, para acceder, una contribución abierta, o directamente ningún tipo de valor comercial directo. Esto puede suceder en editoriales que generan una fidelización

con un lector particular que es consciente de que todos forman parte de ese proyecto para poder sostenerlo. Entonces la contribución o difusión es necesaria para que el proyecto continúe, y en ello hay una cercanía distinta a las grandes editoriales, la cual garantiza su funcionamiento: se ciñe a un público cercano y fiel que facilita el desarrollo del proyecto.



Imagen 1. Arriba: orientación a la industria cultural (un *best seller* aplicado a la subjetividad neoliberal); a la institución (educativa de nivel universitario, en este caso). Abajo: a la comunidad (el ejemplo del CEAL); y al proyecto del que forman parte determinadas orientaciones y obras dentro de una temática (crítica económico-política, en este caso).

En cuanto a la variable del PVP, en tanto ejemplo entre cualquier otra decisión, todas estas y otras orientaciones posibles disponen una determinada modalidad y umbral de acceso a sus productos en el mercado capitalista o la economía social; pero, más allá de conocer estas distintas formas, es de interés reconocer que el recurso de una u otra metodología no es al azar o formulario: depende de la política editorial que lo sostiene. He aquí una forma de entrada concreta al análisis de este factor clave para conocer la orientación de la praxis editorial.

Lógicas y estructuras organizacionales

Respecto de las empresas editoriales que llevan adelante determinados proyectos en una u otra dirección, existen algunos polos de análisis que permitan situarlas, por ejemplo, en cuanto a las lógicas de los campos y en cuanto a su forma organizativa.

Sobre las lógicas, se puede retomar la propuesta de Bourdieu (1995) ya mencionada. En su aplicación al mercado del libro, este autor muestra cómo el tipo de proyecto y su concepción toman distintas características según esté mayormente condicionado u orientado hacia el campo *cultural* o hacia el campo *económico*. Estas diversas orientaciones, en un caso la *acumulación de capital simbólico* y en el otro el *retorno económico inmediato*, se identifican por sus distintas concepciones del producto editorial (significación o mercancía), sus ciclos productivos (largo o corto) y el tipo de demanda con que operan (a futuro o preexistente).

Es importante tener en cuenta que la lógica cultural y la económica no son opciones lineales y excluyentes, sino que constituyen los polos de una misma dinámica de producción industrial y difusión desde proyectos empresariales.

Esto mismo se muestra con el ejemplo del crecimiento comparado de las ventas de tres obras del catálogo de Éditions de Minuit entre las décadas de 1950 y 1960.

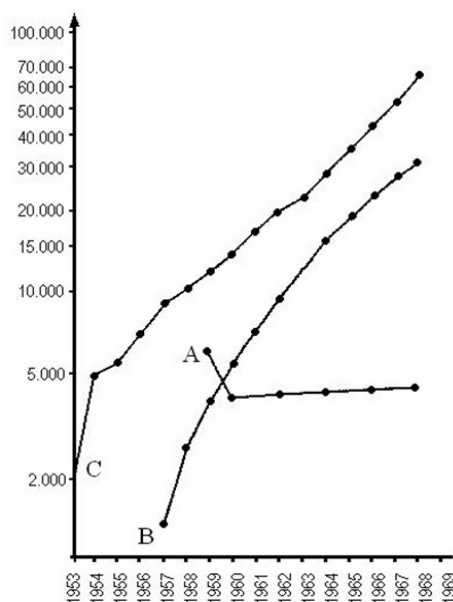


Imagen 2. Cifra acumulada de ejemplares vendidos entre 1953 y 1969 en tres obras de Éditions de Minuit. Pese a la desproporción de los intervalos en el eje de ejemplares del gráfico tal como figura en el original (Bourdieu, 1995), la marcada evolución de las obras permite apreciar sus diferencias.

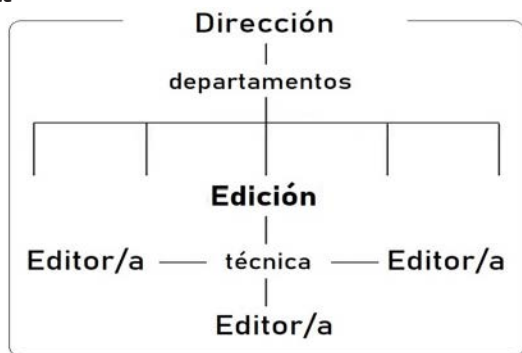
Se trata de tres obras muy distintas entre sí: una publicación surgida de un premio literario (A), una novela de autor en vías de reconocimiento (B) y una obra de teatro de vanguardia, futuro clásico (C). Mientras el primer libro tiene un comportamiento propio de una lógica económica (como *best seller*, salida con fuerte impacto en el mercado y posterior equilibrio más bajo que la salida), los otros dos se

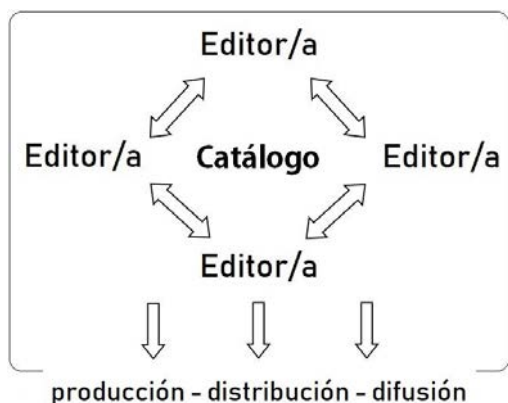
comportan con una cierta formación de demanda a futuro (en estos ejemplos, muy exitosa). Ello muestra que las dos lógicas conviven en todo proyecto, el cual luego puede inclinarse preferentemente hacia una u otra, pero siempre en búsqueda de su propio equilibrio.

Esto se puede encontrar ya en la discusión sobre el “comercio de libros” que en el siglo XVIII emprende Diderot (2003) cuando se refiere al *equilibrio del catálogo*: de cada diez ediciones, una tiene éxito, cuatro cubren los gastos y cinco pierden dinero; tal era su fórmula, que simultáneamente combinaba con la *relación costo-tirada*, considerando que para editar una obra a precio razonable se precisa hacer una tirada de un cierto número.

El otro eje de análisis es el de la forma administrativa-organizacional. El funcionamiento de estas organizaciones empresariales se suele estructurar de acuerdo a la escala del “negocio” pero también según la concepción del rol de la propia empresa en la sociedad. Por eso se despliega un arco de posibilidades muy amplio entre los modelos de tipo “mecanicista” en lo administrativo hasta los más “orgánicos” (Gómez, 2011).

Esquema 12. Diagramas simplificados de tipos de organización mecanicista y organicista





La primera modalidad suele acentuarse en empresas de gran envergadura, con capacidad de llegada masiva y/o con posición hegemónica dentro de algún sector del mercado editorial que requiere asistir de forma amplia y continua. La segunda modalidad aparece en editoriales más de tipo especializadas e “independientes”, emprendimientos por lo general centrados en producciones específicas, pensados como un aporte intelectual dentro de algún campo de la cultura –el arte, la investigación política, la literatura, la divulgación científica, etcétera– y, por tanto, con una orientación hacia el género en cuestión.

Este último caso se corresponde con la emergencia de formas organizativas más flexibles y colaborativas, donde la “edición” es la acción que está en el centro de la movilización de sus recursos. Por el contrario, en el modelo mecanicista la “edición” puede tratarse de un “departamento” dentro de una estructura administrativa clásica, junto con marketing, comercialización, etcétera. En un caso, el “editor” típicamente –aunque no de forma excluyente– *proyecta*; en otro, principalmente *aplica* o *ejecuta* técnicas.

Es muy importante en este caso, como en el anterior, ver solamente polos ideales que sirven para el análisis; en los casos concretos, lo que se encontrará son empresas que se mueven en diversos sentidos, que pueden estructurarse tomando algo de una u otra forma, acercando su organización a una u otra y variando con el tiempo.

Con base en la diversidad de modelos resultantes, los casos siempre son distintos y no están dados de antemano: dependen del recorte y de la escala de análisis que se tome para la observación, como en cualquiera de las variables (Gómez y Kessler, 2019). Este planteo no se reduce a las empresas: comprende toda una praxis editorial, que bien puede luego expresarse en empresas, instituciones, movimientos, proyectos, y también en las más diversas acciones.

Casos de acciones editoriales

Como por lo general se acostumbra a observar empresas, que son los casos evidentes o socialmente reconocidos como de praxis editorial, será preciso aquí comentar brevemente algunos casos de acciones editoriales más difíciles de rastrear. Se trata de acciones orientadas a incidir en una comunidad, campo y género, en cuestiones relacionadas con la formación de un cierto canon o con algunas de las variables de las dimensiones que forman parte de la articulación del campo editorial. Veremos esto a continuación, con ejemplos del campo de la filosofía.

El primero es el del filósofo Gilles Deleuze (2007), quien a mediados de 1977 realiza la acción de diseñar y distribuir gratuitamente en librerías de Francia un breve texto como reacción contra la promoción de numerosas obras que por entonces las editoriales y los críticos etiquetaban como “nueva filosofía”. Con esta acción circula su crítica

de aquella discursividad que venía a disputar el género: grandes conceptos que como tales veía huecos, y los dualismos sumarios que disponían para sus argumentos (la ley y el rebelde, el poder y su sombra, etcétera). También el dispositivo de autoría: una especie de idolatría del pensador, del vanidoso sujeto de la enunciación que pasaba a ser protagonista del género. O la dimensión de la praxis como análisis: allí se refiere al marketing literario o filosófico (“empresas de marketing intelectual”) que procura direccionar las obras con artículos de periódicos, entrevistas, coloquios, programas de radio, televisión, etcétera, y en ello ingresa asimismo la cuestión paratextual del objeto. En suma, Deleuze actúa directamente en función del género, articulando sus diversas dimensiones, defendiendo un cierto canon frente al avance de otro.

El segundo caso es local. Hacia el año 2009, la Cámara Argentina del Libro (CAL), junto con la embajada de Francia, inician una acción penal contra el profesor Horacio Potel por disponer sitios de Internet dedicados a su especialización, donde facilitaba sin fines de lucro el acceso a textos por entonces (cambio de siglo) inéditos o difíciles de conseguir, de autores como Derrida, Heidegger y Nietzsche. Hasta ese momento, las personas aquí aún no habían sido objeto de persecución por algo así, evidenciándose el carácter restrictivo de la propiedad intelectual respecto de los derechos de las personas como parte de comunidades de lectura. Así fueron los acontecimientos desde la propia perspectiva del autor:

Los libros de filosofía en papel, publicados por corporaciones internacionales, son caros y suelen tener una vida brevísima; se publican muy pocos ejemplares de los cuales llegan a nuestro país aún menos, si es que llegan; de forma tal que en semanas ya están agotados, y luego habrá que esperar años o décadas para

ver si el editor –dueño exclusivo del derecho de copia– decide si es negocio o no volver a publicar obras imprescindibles para nuestra profesión. Las bibliotecas especializadas suelen tener carencias importantísimas, además de estar ellas mismas limitadas en su hacer por las mismas leyes que generan esta escasez artificial de bienes culturales, escasez fabricada que no tiene ningún sentido, ya que es más que fácilmente superable con las tecnologías digitales que decuplican el poder de las viejas bibliotecas analógicas. Así fue como surgió el proyecto de crear dos bibliotecas digitales *online*. La de Nietzsche fue seguida por Heidegger en castellano en 2000 y Derrida en 2001. [...]

¿Qué se debe hacer si los textos que uno intenta enseñar –yo soy profesor de Ética y de Metodología de la investigación en la Universidad Nacional de Lanús– no están en las librerías ni en las bibliotecas? ¿Amoldar los planes de estudio y de investigación a los intereses económicos de los fabricantes de libros de papel o convertirnos nosotros y nuestros estudiantes en criminales? Porque si un libro no está en las librerías ni se sabe cuándo estará, si es que alguna vez vuelve a estar, y no está en las bibliotecas, ¿qué se debe hacer? Es hora de preguntarnos qué es más importante: si la ganancia de algunos empresarios multinacionales que no quieren adecuarse a los tiempos que corren y a los nuevos esquemas de negocios que estos plantean, o las necesidades urgentes que tienen Argentina y Sudamérica toda en cuestión de educación y cultura. [...]

El *copyright* tiende a concentrar, a través de la privatización, el control de la herencia cultural en manos de un número cada vez menor de propietarios privados.

El *copyright* es la forma que tienen las corporaciones que fabrican libros de papel de apropiarse de la creación de los autores para su pura explotación mercantil, de manera tal que privan a todas las demás corporaciones editoras, incluido el autor, de la posibilidad de reproducir su propia obra. [...] Es esta herencia que no le pertenece a nadie y que nos forma a todos, esta herencia que es el don común sobre el que se construye lo nuevo, lo que se está atacando al atacar la difusión de cultura y el acceso de todos a la misma. (Potel, en Busaniche, 2010)

Este caso pone a la luz los debates actuales en torno al aparato legal que delimita en parte la praxis del sistema editorial y su puesta en crisis a raíz del cambio tecnológico. Asimismo, la acción comporta muchas cualidades propias de un proyecto: selección de un corpus de textos dentro de un género, establecimiento de un “catálogo” destinado en este caso a un uso institucional (educativo), y utilización de una cierta tecnología para difundirlo y vincularlo con determinadas comunidades de lectura. Todo esto permite identificar, más aún que en el caso anterior, la necesidad de incluir, desde una postura epistemológica propia, la participación, también editorial, tanto en el campo de la comunicación social (difundir obras en un momento y para “públicos” determinados) como en la transmisión cultural (sumar a los medios, que permiten la actualización generacional de obras canónicas de un género).

Construcción y usos de catálogo

En los casos antevistos, la acción realizada siempre es de mediación cultural en el seno de la sociedad. De hecho,

para el emprendimiento editorial, es importante dirigir la atención a cómo realiza el acto de la publicación como fin de un proceso que implica analizar, seleccionar, jerarquizar y difundir la producción intelectual de referencia, para reinsertarla con un determinado valor y sentido propio en el sistema sociocultural (Gómez, 2009). Así, la economía y la cultura no son polos excluyentes sino, en un caso, una forma de realización en un entorno productivo dado en un momento histórico, y en el otro, el ámbito propio de una modalidad de vinculación personal y colectiva constitutiva de la sociedad.

La selección y jerarquización que realiza un emprendimiento editorial es apreciable en su *catálogo*. Es este un elemento central para el análisis de la praxis editorial, considerándose como una base de datos de fondos editoriales de una empresa en un período determinado. Se constituyen con series ordenadas de datos que registran partes y recorridos de colecciones, formando en conjunto documentos de referencia de un patrimonio editorial, que a su vez sirven para difusión de su producción en el circuito de la cultura editorial (como en congresos, ferias, intercambios, encuentros).

Catálogos hay en empresas o instituciones públicas tanto como en privadas, y también en organizaciones o colectivos (grupos, gremios, asociaciones, empresas no específicamente editoriales pero con fondos culturales propios para difusión, etcétera). Siempre existen, en un sentido *arquetípico* como fondo de la editorial, tengan o no un correlato *material* con la descripción de esas publicaciones.

Como documento, un catálogo puede contener datos bibliográficos, descripciones del contenido en reseñas o comentarios, ilustraciones, esquemas, portadas, fragmentos representativos, datos técnicos, precios, etcétera.

Atendiendo de forma exclusiva a los contenidos, Martínez de Sousa (2002) pauta como modelos de estos catálogos editoriales: los *generales* (donde consta toda la producción editorial), los *especializados* (ceñidos a una o más materias o colecciones), y de forma transversal a estas dos modalidades, la posibilidad de ser *comentados* (esto es, con anotaciones críticas de las obra). Un emprendimiento puede asimismo organizar su catálogo en torno a un *mercado* definido por el tema o materia –poesía, enseñanza, deportes, etcétera– y al *lector* –general, profesional, intelectual, estudiante– (Davies, 2005).



Imagen 3. Catálogo centrado en la autoría (Editorial Alfa, Montevideo, Uruguay, octubre de 1961).¹

1 Esta editorial, fundada en 1958 en Montevideo por el editor español Benito Milla, tuvo actividad hasta 1976. El detalle del ejemplo es de su colección emblemática: Carabela, orientada a apuntalar producciones literarias de españoles exiliados y uruguayos contemporáneos (Ainsa, 2002).



Imagen 4. Izquierda: catálogo ilustrado (editorial Zig-Zag, Santiago, Chile, 2018). Derecha: lista de catálogo por precios (editorial Juventud, Barcelona, España, primavera de 1934).

El catálogo material es muy variable en cuanto a su organización: puede centrarse por ejemplo en la autoría, esto es, destacando la figura de los autores de sus libros; puede orientarse a sus lectores, por ejemplo en secciones de literatura infantil y juvenil, ilustrando y organizando su fondo por edades; puede ser funcional al punto de venta y comercialización, ordenando secciones por precio. Las opciones son múltiples; lo que hay que destacar es que, como vemos, las disposiciones del catálogo pueden dar cuenta de la orientación y la política del emprendimiento editorial.

Es preciso aquí centrarse entonces en el sentido arquetípico del catálogo para poder apreciar su importancia en el análisis de las empresas y emprendimientos editoriales, pudiendo ser el catálogo material una posible fuente y herramienta para su comprensión.

Potencia y proyección del catálogo

Una iniciativa editorial se asienta y proyecta en la construcción de un catálogo, el arte de conformar una obra que contiene un conjunto de obras publicadas. Para apreciar puntualmente esto, Calasso (2004) da el ejemplo de la colección “El Día del Juicio”, del editor Kurt Wolf. Durante los primeros años del siglo XX, publica la literatura de autores en ese tiempo nuevos (como Franz Kafka o Georg Trakl) en formato económico para favorecer su circulación. Para este editor, son contemporáneos que luego pasarán a ser parte del canon literario de su sociedad.

Por esos mismos años, en la Argentina se está conformando una sociedad popular y barrial, en la cual se impulsan proyectos que marcarán el siglo y que por entonces tienden a apuntalar la profesionalización del autor, cierta orientación didáctica hacia las mayorías y la concreción del primer canon de política y literatura nacional (Rivera, 1998). En esta línea se puede mencionar la Biblioteca de La Nación, la Biblioteca Argentina de Rojas, la Cooperativa Buenos Aires, las colecciones de Gleizer, la editorial Claridad, Tor, El Pequeño Libro Socialista, entre otros. A estos emprendimientos se suma un amplio espectro de revistas ilustradas que muestran el potencial del campo editorial para dar sentido a un momento social determinante del país y, al mismo tiempo, constituir, desde sus catálogos, un nuevo canon.

El espectro de lectores en esta etapa se fue ampliando a partir del proceso de alfabetización y modernización de la sociedad argentina, cuando surgen proyectos significativos para responder a la nueva demanda emergente. Un primer ejemplo en sentido cronológico, entre todos ellos, fue la Biblioteca de La Nación, editada desde el comienzo mismo del siglo XX por el diario *La Nación*. En este caso particular se puede apreciar cierta falta de correlación

entre el proyecto, en cuanto a cómo se ha enunciado, y su catálogo. Su propuesta explícita fue contribuir al desarrollo de la naciente literatura nacional (editando obras que supone de interés y fácil lectura a precio reducido). Pero mayormente se publicaron traducciones de obras extranjeras y en menor medida autores nacionales, además de inclinarse preferentemente a la literatura “de entretenimiento”, heredera entonces de los folletines. Acá se observa la posibilidad de tomar los catálogos como una vía para comprender un proyecto, más allá de cómo sean explicadas o concebidas sus intenciones.

La vinculación de la praxis editorial con su momento histórico y social es una relación que puede notarse, precisamente, en la construcción de sus catálogos. Por cierto, este creciente desarrollo de nuevas empresas editoriales en tanto iniciativas culturales, más que la construcción de un cierto “mensaje” editorial conjunto, como indican algunos autores (Romero, 2007, entre otros), en verdad expresa las problemáticas de una época en la forma de las respuestas que dan los distintos sectores sociales en pugna. Estos sectores se reúnen y disponen en el sistema editorial, y conforman sus programas de acción con los cuales ponen en comunicación y potencial transmisión lo que seleccionan y plasman en sus catálogos, para dar herramientas de formación cultural y comprensión crítica de la agenda social. En esta particular época, cuando el sentido de lo “nacional” está en redefinición y disputa, tienen el fin de proyectar en la dimensión subjetiva valores identitarios para la acción social (lo cual se vincula con la dimensión de la subjetividad editorial).

En la segunda mitad del siglo XX, el desarrollo del campo de producción editorial se irá imbricando cada vez más con problemáticas sociales y disputas políticas. En efecto, el proyecto del CEAL, ya mencionado, puede conceptualizarse desde el análisis de sus catálogos (Gociol, 2009) como

una utopía iluminista. Esta se materializa en líneas temáticas concretas: historia de la ciencia, filosofía y derecho, literatura, sociología latinoamericana, movimiento obrero, cuento argentino contemporáneo, artes visuales, etcétera. Entrando al proyecto CEAL por esta vía se puede encontrar un sentido general característico en dimensiones que movilizan sus acciones: la idea de que el mundo era plausible de ser asido, entendido y explicado; que todo ese conocimiento podía caber en una colección de libros; que el libro –retomado y entendido por el lector– podía volverlo mejor persona; y que mejores personas podían transformar el mundo. En suma, difundir, comprender y transformar a través de la edición. Aquí, como en todos los casos, hay toda una política editorial materializada en un catálogo.

A lo largo del siglo XX, se desarrollan numerosos proyectos con un sentido social, cultural y político que es impulsado de forma explícita y consciente desde la edición (Gómez, 2015). Es el caso de Arturo Peña Lillo y el énfasis que pone desde su proyecto editorial en el antiimperialismo y el latinoamericanismo, con el impulso, desde la década de 1930 hasta la de 1970, de autores como Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Rodolfo Puiggrós y Jorge A. Ramos. En su recorrido se ven las dimensiones de un proyecto en forma de colecciones que permiten la comunicación de líneas específicas dentro del campo social, con autores marginales y discursos ligados a identidades diversas en el ensayo (político, literario, artístico). Por ejemplo, en su colección *La Siringa*, se pueden identificar estas acciones como de diferenciación dentro del campo editorial, con un trabajo con los discursos y las identidades en torno a las temáticas de la colección (Giuliani y de Sagastizábal, 2014).

Esta mirada en perspectiva histórica permite apreciar la lectura del catálogo como una obra en sí, vinculada con la planificación editorial, la articulación temática de las

colecciones, las obras, discursos y autores reunidos y puestos en circulación, como un elemento visible de los emprendimientos, que sirve para comprenderlos como tales y dilucidar sus posiciones y motivaciones como actores culturales destacados del entramado social de cada época y lugar.

Conclusión

Se han revisado en este capítulo algunas posibilidades que sirven para profundizar lo que se entiende como *praxis editorial*, el *hacer* por medio de emprendimientos y acciones dentro del sistema de producción editorial. Toda una forma de realización que se da el colectivo humano para poner en funcionamiento circuitos de comunicación compleja y transmitir contenidos culturales.

A lo largo de este itinerario se han observado productos editoriales materializando el discurso social; así se inscriben en los proyectos culturales de una sociedad, expresando una *praxis* concreta en el marco de sus sistemas y procesos de producción. Desde aquí se repiensa la edición como forma comunicativa-cultural para el desarrollo de emprendimientos estratégicos de mediación (Martín Serrano, 2007) que tienen fuerte incidencia pública al operar en la formación del sentido en diversas esferas discursivas, en el acceso a la información y el saber, la definición de cánones de lectura y el desarrollo de identidades. En esta dirección, el fenómeno editorial puede incluirse en los llamados “productores privilegiados de visiones del mundo”, con capacidad para ser vitalizadores imaginativos de los órdenes dominantes tanto como devenir en potenciales constructores de visiones disruptivas (Rubinich, 2011).

En este espacio de la edición, el reconocimiento de la existencia de acciones y proyectos como móviles de la

mediación social destaca el rol cultural que asume la producción simbólica y material en el ámbito de la empresa editorial. Vincular metodológicamente géneros editoriales con praxis editorial permite reconstruir el sentido de la acción social, cultural y política de la edición, al considerar acciones y emprendimientos que se organizan y operan en el mercado y en la cultura con los más diversos recursos.

Asumir este tipo de empresa como un elemento constitutivo del objeto de análisis en los estudios editoriales implica considerarlo como una de sus dimensiones. Se trata del origen volitivo de la comunicación y transmisión cultural, de las obras y los cánones, con sus disposiciones para con el saber y los discursos sociales, en sus distintas formas y con el desarrollo de sus catálogos. En esta dimensión, se relaciona la especificidad temática que vincula un proyecto, un catálogo, una colección, con la industria editorial, la organización de los emprendimientos y las políticas editoriales. Se plantea de esta forma toda una praxis que, en conjunto, actúa a través de sus casos dentro de ese territorio de acontecimientos editoriales que es de donde procede y donde es posible el fenómeno de la edición en sus innumerables formas.

Bibliografía

- Ainsa, F. (2002). Benito Milla, los puentes de la cultura. En *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Trilce.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bourdieu, P. (1995). El mercado de los bienes simbólicos. En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Busaniche, B. (2010). *Argentina copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Villa Allende, Fundación Vía Libre.

- Calasso, R. (2004). La edición como género literario. En *La locura que viene de las niñas y otros ensayos*. México, Sexto Piso.
- Davies, G. (2005). *Gestión de proyectos editoriales. Como encargar y contratar libros*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (2007). Sobre los nuevos filósofos y sobre un problema más general. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia, Pre-Textos.
- Diderot, D. (2003 [1767]). *Carta sobre el comercio de libros*. Estudio preliminar de Roger Chartier. México, Fondo de Cultura Económica.
- Giuliani, A. (2018). *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*. Buenos Aires, Tren en Movimiento.
- Giuliani, A. y De Sagastizábal, L. (2014). *Un editor argentino. Arturo Peña Lillo*. Buenos Aires, Eudeba.
- Gociol, J. (2009). El Rompecabezas CEAL. Una posible guía de lectura. En Gociol, J., Bitesnik, E., Ríos, J. y Etchemaite, F., *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Gómez, M. G. (2009). El pensamiento editorial como crítica de la industrialización de la cultura. En *Revista Espacios*, núm. 42, pp. 15-22. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____. (2011). El rol cultural de la producción simbólica como factor estructurante clave de las nuevas organizaciones editoriales. *I Jornadas de Investigadores en Formación*, noviembre. Buenos Aires, Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- _____. (2015). La praxis editorial: acciones y proyectos de comunicación social y transmisión cultural. *III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Gómez, M. G. y Kessler, C. (2019). *Gestión de la información en la empresa cultural. Tecnologías y recursos para la edición*. Buenos Aires, Biblos.
- Kellner, D. (1998). Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía política. En Ferguson, M. y Golding, P. (eds.), *Economía política y estudios culturales*. Barcelona, Bosch.
- Martínez de Sousa, J. (2002). *Manual de edición y autoedición*. Madrid, Pirámide.
- Martín Serrano, M. (2007 [1977]). *La mediación social*. Madrid, Akal.

- Rivera, J. B. (1998). La forja del escritor profesional (1900-1930). En *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel.
- Romero, L. A. (2007). Una empresa cultural: los libros baratos. En Romero, L. A. y Gutiérrez, L. H., *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rubinich, L. (2011). Productores privilegiados de visiones del mundo. Nociones de libertad en disputa. En Rubinich, L. y Miguel, P. (ed.), *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires, Biblos.

Capítulo 4

La dimensión del diseño en el producto editorial

Introducción

En este capítulo se incursionará en el eje que va del texto a la tecnología, de lo que suele llamarse el “contenido” u “obra” a lo que suele entenderse como “soporte”: la dimensión de la objetualidad editorial.¹ Un área donde trabajan disciplinas relacionadas con el diseño, y que resulta central para conocer cómo se define el producto cultural con el cual tratamos y, de esa forma, definir y comprender el alcance de los emprendimientos y acciones que moviliza.

Se elige esta dimensión en esta instancia para continuar el análisis planteado, porque constituye el siguiente elemento más inmediato, el propio “libro” o producto editorial circunstancial, junto con la “empresa”. De este modo, además, se trasciende el planteo de lo macro a lo micro comenzado en el capítulo anterior, para guiarnos en función

1 Usamos este concepto no en el sentido de reponer el valor de un supuesto objeto en sí mismo, como sería por ejemplo en el caso de la crítica de arte (Fried, 2004 [1967]), sino exclusivamente para indicar el espacio comunicacional que se configura en un producto editorial.

del diálogo crítico con el paradigma técnico asumido como predominante en nuestro campo. El planteo es ir siguiendo la construcción del saber editorial, viendo más allá de los “objetos” inmediatos, *incluyéndolos*, mostrando desde allí mismo, desde lo evidente y asequible, progresivamente el alcance –y la integración– de los estudios editoriales.

A tal efecto, se partirá de las definiciones de los paratextos e interfaces y los desplazamientos perceptivos que ocurren a partir de la tecnología editorial, alcanzando la propia interfaz del libro en un desarrollo que, aquí sí, internamente en la secuencia de este capítulo, irá de lo macro a lo micro. La propuesta es avanzar en una mirada de los productos editoriales en cuanto a sus particularidades de acceso a la lectura de aquello para lo cual se producen.

Paratextos e interfaces

Desde el comienzo de nuestro planteo fue preciso tomar cierta distancia de la distinción corriente entre “contenido” y “soporte”. Por lo inmediato que resulta al entendimiento, dada su naturalización dentro del campo editorial, tal distinción sirve como antecedente para comprender el área de la edición a la cual nos referimos; pero resulta problemática en cuanto atribuye al soporte una función de receptáculo inerte. Desde la perspectiva del diseño –el campo que ha avanzado sobre esta dimensión de análisis– puede verse que el funcionamiento y la transformación de las interfaces editoriales, que interactúan con el campo perceptivo para hacer posible el acceso a ese “contenido”, exponen una configuración que supera aquella separación y abre paso a una dimensión más compleja y articuladora.

Para continuar desde aquí, especificaremos los conceptos de *interfaz* y de *paratexto*, ya que a ellos remite la noción de

“objeto” asumida en este trabajo (no al libro impreso en sí). Se trata, en líneas generales, de ese espacio de interacción que se configura en torno a una obra y que permite acceder a ella y usarla. Con un ejemplo simple se podrá tener una primera impresión práctica sobre esta cuestión.

En géneros relacionados con las humanidades, a menudo resulta central la especificación de la edición de una obra. Quienes estudian por ejemplo filosofía, o letras, encuentran que por lo general se requiere el estudio de una obra (tal autor, tal título) en una determinada edición (de tal editorial, prologada o anotada por tal estudioso); por otro lado, asumiendo ya el conocimiento de la obra, se puede referir a otros textos donde el eje sea continuar o ampliar lo que aquella dice. En todos los casos, pareciera que se está hablando en torno a una misma obra, por ejemplo, *Los raros* de Rubén Darío. Pero se la puede leer en una edición actual de bolsillo y masiva con una introducción de contexto; en una edición de época con elementos originales; o en una institucional basada en estudios sobre la obra original. Misma obra asentada en el imaginario cultural, pero para distintos usos y lectores. En el primer caso, siguiendo con el ejemplo, para uso tal vez de un primer acercamiento a la obra; en el segundo, de un coleccionista (acaso interesado en el movimiento art déco aplicado a la gráfica); y en el tercer caso, para un lector estudioso del autor (o del simbolismo francés o del modernismo en Latinoamérica, etcétera), con un conocimiento que incluye la posibilidad del acercamiento dentro de un libro en ausencia de la obra referida. Lo que vemos entonces es que puede cambiar de un caso a otro el repertorio de textos que continúan “la obra en sí” (introducción en un caso, prólogo, estudios y anotaciones en otro, y así); los lenguajes compositivos desde lo gráfico en los “contenidos” (ilustraciones en un caso, en otro no, distinta tipografía usada), “portadas” (más comercial una, más expresiva otra, incluyendo uno y/u otro dato), entre otras cosas.

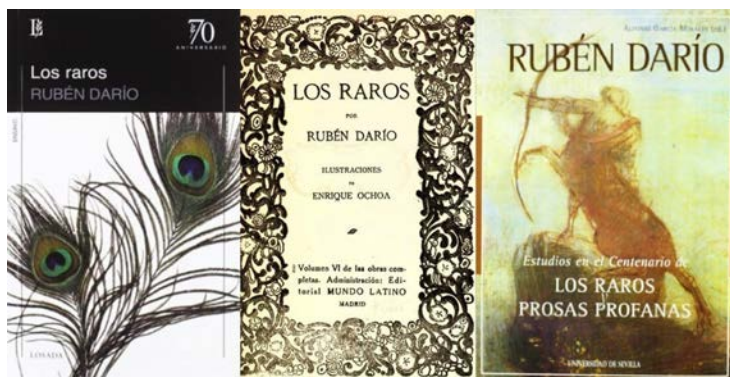


Imagen 5. Ediciones sobre la publicación de la obra de Rubén Darío.

En suma, se trata de variables discursivas, gráficas y materiales que surgen en el espacio donde se configura el acceso a una obra editorial, variables que a su vez se disponen de una u otra forma según la tecnología de transmisión que se esté usando (en el ejemplo, la imprenta). En todo caso, es preciso comprender que se trata de muchos más aspectos de los que contempla el ejemplo, que ha sido útil para hacer una aproximación al tema. Basta pensar en las implicancias de producción editorial que conlleva una traducción, donde el diseño del objeto entra en relación con nuevas circunstancias discursivas, lo que lleva a pensar en la articulación con la siguiente dimensión, la de la discursividad.

Los conceptos en cuestión ya cuentan con una tradición dentro de los ámbitos disciplinares de las letras y la comunicación. De forma representativa, así se ha referido Genette a los “paratextos” en relación con el libro impreso:

Un elemento de *paratexto*, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como

título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas. Llamaré *peritexto* a esta primera categoría espacial [...]. Alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta segunda categoría la bautizo, a falta de un término mejor, *epitexto* [...] peritexto y epitexto comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto. (2001: 10)

Más tarde Scolari se ha referido a las “interfaces” al mirar más allá del tradicional paratexto, considerando el ámbito de lo gráfico y las nuevas interacciones:

[...] *no se puede reducir la interfaz al concepto de paratexto*. Por un lado, muchos elementos paratextuales –como las críticas o entrevistas al autor– no cumplen durante la lectura ninguna función de tipo “orientativo” respecto a la topología del texto; asimismo, muchos dispositivos de navegación –como la diagramación de las páginas– pueden encontrar cabida bajo el concepto de paratexto sólo a condición de extender los alcances de este último hasta cubrir una heterogénea gama de elementos [...] oposición texto-paratexto: si este segundo es un “texto subordinado” que acompaña al texto principal desde ciertos espacios claramente identificados (el prólogo, el título, la biografía del autor en la contracubierta), la interfaz se funde y entremezcla con el texto. [...] se debe sumar una gramática de la página que incluya los elementos no-textuales que orientan

su lectura (distribución de las masas textuales y de los espacios en blanco, organización del texto en columnas, utilización de diferentes caracteres tipográficos, sistemas de indización, etcétera). (2004: 102-105)

La intervención del diseño y la edición en este espacio complejo de los paratextos e interfaces –que aquí se reúnen en el “objeto” editorial– aporta la mirada proyectiva en la comunicación editorial, operando al nivel de las significaciones que interactúan con el campo perceptivo para conformar una modalidad de acceso al conocimiento. Esto mismo se ha analizado en el marco de las interfaces culturales (Manovich, 2006): las formas en que los medios de comunicación conectan las subjetividades con el contenido cultural, en este caso en una dimensión objetual de la edición que se expresa en una estructura que puede ser tanto discursiva como gráfica y semiótica. Con estos elementos como punto de partida, es posible avanzar en el estudio de la dimensión de la objetualidad de los géneros como dispositivo comunicativo que opera en el nivel del acceso a la cultura editorial.

Lo primero a considerar, para comprender su proceso de conformación más o menos estable, es que la interfaz cambia, está en movimiento, siempre en relación con las transformaciones tecnológicas y perceptivas.

Desplazamientos perceptivos en la tecnología editorial

De acuerdo con Lowe (1999), los medios de comunicación conducen y establecen materialmente el acto de percibir, la jerarquía de sentidos estructura el sujeto perceptor, y las presuposiciones epistémicas vigentes en cada época y lugar plantean un orden al contenido de lo percibido. Se puede

sumar asimismo, en la configuración de la interfaz, el distinto estatuto que adquieren los lenguajes en relación con el saber. Los medios y lenguajes utilizados para la comunicación predisponen una interfaz de conocimiento particular en cada caso. Esto se puede observar al desnaturalizar y situar en contexto el surgimiento de cada configuración de acceso a los productos de la cultura y el conocimiento, dado que en distintos momentos históricos se accede a través de un tipo particular de interacción.

Observemos la redefinición de la interfaz según los medios de comunicación a partir del caso paradigmático de la imprenta y su irrupción en Occidente en los siglos XV y XVI. Se extiende el alcance de los textos y se promueve la estandarización de contenidos asentados en géneros principalmente dedicados al transporte y acceso a información, como diccionarios, mapas y cartas. Por su parte, los géneros narrativos en general serán transformados por nuevas formas perceptivas que confluyeron en la sistematización del pensamiento: el ordenamiento alfabético, la estandarización de los signos de puntuación, los párrafos como unidad de sentido y las divisiones seccionales de los textos editados. Estos dispositivos generaron una forma despersonalizada que fue asentándose en el repertorio de los géneros y disponiendo un espacio sobre el cual se desarrollaría el nuevo ideal de conocimiento objetivo moderno, que reestructurará en los siglos siguientes el esquema de saberes.

La nueva interfaz de lectura se va consolidando desde los primeros años de la imprenta. Los denominados “incunables” del siglo XV mantienen cierta interfaz de los manuscritos, pero ya con los impresos del XVI se irá normalizando la paginación, el uso de signos de puntuación, las divisiones en capítulos y la utilización extendida de la letra romana. Martin (1992) muestra esto en la comparación entre la Biblia de Gutenberg, de 42 líneas, y obras

posteriores como un libro sobre vidas de santos impreso en Florencia pocos años después (1495), ya a folio, con párrafos y sangrados.



Imagen 6. Detalle de la Biblia de Gutenberg y de un libro impreso en Florencia años después (Martin, 1992).

En cada período de transición de un medio tecnológico de comunicación a otro, el objeto editorial se ve redefiniendo en cuanto a la estructura informativa que presenta para el acceso a la producción intelectual y cultural, y ello crea para los usuarios nuevas experiencias de lectura. Una complejidad se pone siempre en juego, en particular la vinculación de los lenguajes con el espacio (2006), las jerarquías de elementos compositivos y la presentación visual de lo documental.

En la primera etapa de la imprenta, también la lectura aún se consideraba un proceso iniciado por la vista pero completado por medio de la audición, la oralidad. Esto se puede reconocer en las huellas que se perpetuaron en la

interfaz de los primeros libros impresos. Estas marcas en el objeto editorial eran palabras centrales que estaban divididas con guiones, evidenciando una caja y párrafo que determinaban límites abruptos para la inscripción del discurso, antes que un espacio gráfico. Eran también inicios de títulos con tipos grandes y luego decrecientes, que imitaban la irrupción del discurso oral frente a un auditorio, y que llevaban a destacar de forma indistinta un término u otro.

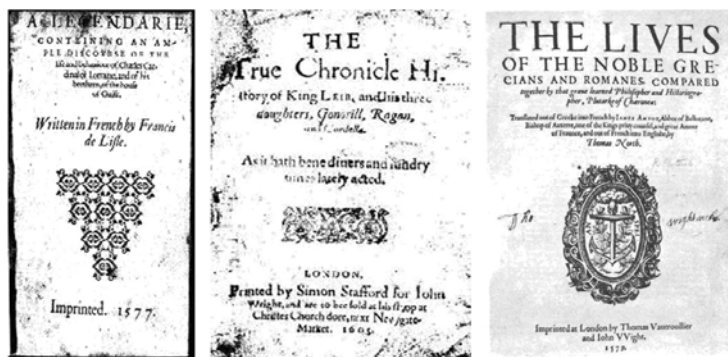


Imagen 7. Huellas gráficas de oralidad en obras del período de transición del siglo XVI al XVII.

El lenguaje establecido en el ámbito propio de las páginas impresas, con el diseño de tipos estandarizados, con puntuación y divisiones seccionales, orientó la percepción de los lectores hacia la presentación de la información en un espacio formal y visual. Estos dispositivos del nuevo objeto editorial consolidaron la experiencia de lectura como un proceso de asimilación del mensaje a través de la vista. La estandarización del mensaje gráfico refuerza el sentido de veracidad de la información frente a las variaciones significativas que se hallaban en la información auditiva y en las copias manuscritas. Los nuevos géneros de la ciencia se desarrollarán a partir de estas nuevas pautas: ciertos

elementos, al mantenerse idénticos en cada ejemplar de una obra, resultan más eficientes para transmitir información como la técnica o científica, donde se requiere precisión.

Tal como puede verse hoy, esto vuelve a reformularse a partir de que los medios electrónicos o digitales han extendido los sentidos de la vista y el oído, y se han transformado las relaciones entre imágenes, sonidos y textos, ahora asociados de manera no lineal sino en virtud de conexiones ampliadas, donde cada lenguaje expresivo se descompone en una codificación común y el vínculo se destaca como una noción compositiva central (Chartier, 2000). Asimismo, los “libros digitales” pueden hoy tanto reproducir en la pantalla interactiva el gesto de “pasar página” proveniente de los códigos manuscritos, como presentarse bajo la forma de un rollo vertical continuo, entre múltiples posibilidades de diseño. Ello muestra cómo las interfaces se continúan cambiando en el ecosistema de comunicación, se transforman y pueden aparecer en otros soportes.

Estos elementos no implican una limitación a una cierta disposición en un objeto. La relación entre tecnología y cultura trata, más allá de los cambios en la unidad de lectura, principalmente de una problemática que atraviesa la historia de la humanidad: la posibilidad de constituir un aparato de transmisión de la memoria social (Le Goff, 1991).

El momento histórico culminante del pasaje a la modalidad moderna de transmisión ocurre posteriormente, hacia el siglo XVIII: una etapa decisiva en la ampliación de la memoria colectiva, donde se vivencia el efecto pleno de la imprenta que se vio irrumpir tiempo antes. La memoria para entonces se asienta en libros, que guardan la memoria de la antigüedad, la historia de los pueblos, la geografía y la etnografía de un mundo global, la filosofía, el derecho, las ciencias, las artes, las técnicas y las literaturas. Todos campos de experiencia social y cultural que, como se vio, son

los que van desarrollando sus propios discursos, y por ende sus propios géneros con sus pautas, sus presuposiciones y conceptos básicos. Esto ha implicado el desarrollo y perfeccionamiento de géneros editoriales específicos como el de las enciclopedias: su uso se hace extendido, en fábricas y talleres, en hogares burgueses, en bibliotecas públicas y en privadas. Sucede, pues, que la memoria acumulada coincide con diversos factores que llevan a las revoluciones de finales de siglo, y se consolidan desde entonces modalidades y lugares específicos: como modalidades, la conmemoración, manipulación y recuperación de la memoria; como lugares, bibliotecas, archivos y museos.

No obstante este breve recorrido que hemos hecho del objeto editorial y la vinculación entre sus transformaciones y su incidencia en el campo del acceso al conocimiento, con problemáticas sociales y culturales que exceden el mero “soporte” o un determinado “contenido”, buscamos ver más allá de tales conceptos convencionales, para poder asumir en toda su dimensión el impacto de estos factores editoriales.

La configuración actual de la interfaz del libro se puede reconocer y analizar a partir de los conceptos del diseño aplicado a la edición. Se trata de una dimensión que supera lo meramente estético o expresivo: es una estructura específica de información que compone un marco de referencia para el acceso y la experiencia de la lectura. No es, en suma, un accesorio, sino una parte constitutiva de este objeto cultural propio del campo editorial.

La interfaz del objeto editorial

El análisis desde una perspectiva *semiótica* contrasta en el ámbito editorial con la *bibliofilia* (Scolari, 2009), en un momento clave en la historia de la edición, cuando la

digitalización está transformando las modalidades de producir y circular el conocimiento por canales editoriales, y cuando los libros tradicionales redefinen su lugar en el sistema de medios.

La bibliofilia representa la atención acotada al objeto-libro (el objeto del campo de conocimiento de la edición desde una mirada tradicional de la modernidad desde la imprenta) e implica un cierto culto por el soporte orgánico. Ya se vio en el Capítulo 1 que el énfasis en el “soporte” de un “contenido” se ha desarrollado como paradigma dominante de la edición y se continúa en los ámbitos formativos hasta la actualidad. Su tema es el libro en sí, y su visión es analítica: se procede por descomposición de su objeto de estudio en sus partes constitutivas, tal como plantea la tradición de los especialistas del área (*cf.* Martínez de Souza, 2004). Por el contrario, antes que tomar el libro y deshacerlo en sus partes más pequeñas, el enfoque del diseño procura comprender los sistemas de significación que se expresan en aquellas partes, y los correspondientes procesos de producción y reconocimiento de sentidos que desencadenan en la experiencia de lectura. No se trata de negar las partes de un análisis bibliófilo, sino ordenarlas en función de una mirada constructivista donde los elementos no se definen por sí mismos sino en relación con el sistema de significación que construyen. En síntesis, una interfaz es ese espacio de interacción entre el usuario y aquello a lo cual quiere acceder, movilizado por una acción o una finalidad. Desde esta perspectiva, interesa cómo ese espacio se configura a partir de contratos de interacción definidos por estrategias de diseño y de usos (Gómez, 2011).

En este desarrollo se incluyen aquellos elementos que Genette (2001) caracterizó como parte del *paratexto* –por ejemplo, los elementos de la presentación del libro–, pero que no agotan todo el espacio entre el lector y la obra: ese

conjunto más vasto de información que hace a la operación y experiencia de lectura se presenta como una secuencia de lo macro a lo micro. Se trata de una serie de instancias que incluyen algunas posibles preguntas disparadoras para entender qué cuestiones se observan en cada momento:

Concepto de la obra. ¿Cuál es el campo temático? ¿Cómo está narrado desde lo gráfico?

Presentación. ¿Cómo es el formato de la publicación? ¿Cuáles son los elementos de su presentación? ¿Cómo es su cubierta o punto de ingreso?

Estructura. ¿Cuáles son las partes de la publicación? ¿Cómo se estructura? ¿Qué recorridos y jerarquías presenta?

Diseño y composición. ¿Qué tipo de composición se aplica? ¿Qué tipo de retículas y divisiones usa para establecer los elementos compositivos?

Lenguajes. ¿Qué lenguajes utiliza (texto, imágenes, esquemas)? ¿Cómo se relacionan textos e imágenes? ¿Qué tipografías y qué tipo de imágenes predominan?

Estos elementos no son “soporte” ni “contenido”, pero revelan toda una experiencia de acceso y estructuración de la percepción, que incluye y combina en un producto impreso un nivel *macrotipográfico* –tamaño y formato del producto, materiales y diseño de elementos “externos”– y un nivel *microtipográfico* –selección, tamaño, posiciones y relaciones de partes y elementos compositivos– (Ruiz Martínez, 2008). Ambos niveles desde luego se encuentran interrelacionados, y esto se ve por ejemplo en cómo incide el tamaño del producto en la definición de márgenes, tipografías, etcétera.

A continuación, se repasan brevemente las instancias de interfaz listadas, teniendo en cuenta en particular su inscripción en diversos géneros.

El sentido macro-micro del diseño

Lo primero que debe identificarse para hacer posible lo que queda pendiente de análisis es el *campo temático*. Algunos campos pueden ser más fáciles de establecer que otros, en función del género o tema general en el cual se inscribe la obra. Muchas veces el campo temático está determinado en una editorial por su inscripción en el catálogo o en una colección. Un mismo libro puede pasar por diversos momentos de identificación con un género o tema, por ejemplo: el catálogo de la editorial que lo produce, los sectores de las librerías donde se vende, las bibliotecas personales de sus lectores y los sistemas formales de clasificación, como el sistema decimal que se observa a continuación,² donde se parte de diez clases generales que luego se subdividen en áreas más específicas.

000 – Obras generales (disciplinas no contempladas
en otras clases)

100 – Filosofía, psicología y ciencias afines

200 – Religión

300 – Ciencias sociales

400 – Lenguas

2 Sistema de clasificación ideado en el siglo XIX por el bibliotecario norteamericano Melvil Dewey (*Dewey Decimal Clasification*), usado en bibliotecas y agencias de registro públicas, profesionales y educativas. Se estructura en diez clases principales que contemplan divisiones y secciones con la lógica de ir de lo general a lo particular, en un sistema que se ha visto modificado –por ejemplo, en Francia se deja de lado hasta los años sesenta la categoría de filología, que unía, bajo lingüística, la categoría de la literatura (Escarpit, 1971).

- 500 – Ciencias puras (naturales y matemáticas)
- 600 – Ciencias aplicadas (tecnología)
- 700 – Artes
- 800 – Literatura
- 900 – Geografía, historia y disciplinas auxiliares

Los géneros editoriales, al vincularse –como ya vimos– con las fuerzas vivas del discurso social en cada campo específico, llevan un ritmo de reformulaciones y transformaciones que excede la actualización que pueda tener cualquier registro formal institucional; al punto que un sistema como el Dewey puede servir como metáfora para la escisión entre la ebullición cultural y el olvido clasificatorio (Marcus, 1993). Para el presente análisis,³ la identificación que se pueda hacer siempre es orientativa, no ceñida a ningún esquema preestablecido, sino en función de las guías y referencias que se puedan reconstruir desde una observación general.

Junto con la cuestión temática, se considera el tipo de narración principal a través de la cual se desarrolla el tema, en una gradación de lo más simple a lo más dinámico.

Una narración más orientada a la *linealidad* es la que se presenta de forma continua, de una página a la siguiente, desde el inicio de la publicación hasta el final; puede servir de ejemplo desde una novela convencional de texto corrido hasta una obra que avanza a doble columna, con títulos, citas e imágenes complementarias. En el otro extremo, una narración *dinámica* se presenta como un sistema complejo que pone en relación múltiples voces, lenguajes y recursos; por ejemplo una guía turística donde se expliquen cambios y alternativas en un paisaje urbano por medio de textos, mapas, fotos, dibujos y referencias externas.

3 La secuencia de análisis que sigue en esta sección se basa en los conceptos ya esbozados en “La interfaz del libro” (Gómez, 2011).

Lo siguiente es la presentación de la obra. La primera instancia de la presentación es el formato de la publicación. Es de esperar que una guía turística impresa tenga un formato que la haga caber en un bolsillo, mientras que un manual escolar pensado de uso para escritorio puede requerir un tamaño de página más grande. En cuanto a los elementos de la presentación, se verá qué se incluye según el género, la obra y la decisión editorial: desde datos de autor y título, hasta imágenes e información relativa a colecciones, coediciones, visión editorial y todo lo que constituye la información “exterior” del objeto. Su lugar tradicional en el libro impreso está en la cubierta, el lomo, solapas, etcétera.

En nuestros sistemas editoriales, donde los libros se constituyen en objetos comerciales cuyo “envoltorio” es fundamental para identificarse dentro del conjunto de la industria cultural, el *tipo de cubierta* es un elemento central. Es la parte de la interfaz que articula los elementos esenciales de la presentación, que caracterizan y legitiman la obra, y se destaca por su potencial verbovisual y su exposición.

Existen distintas modalidades, desde cubiertas sencillas que sólo *documentan* el contenido (la primera a la izquierda, en los ejemplos), hasta las que resultan *expresivas* o agregan algo *conceptual* sobre la obra, en cuanto que sugieren con alguna imagen, ilustración, etcétera, el concepto de la obra (las siguientes dos, en ese orden). Existen otras, de tipo *morfológicas*, con alguna trama o patrón. Y todas ellas pueden ser a su vez *sistémicas*; en estas últimas lo que predomina son determinadas constantes de diseño en función de la marca o colección como conjunto mayor donde se inscribe la obra. Sería el caso del último ejemplo, el del libro de Anagrama, donde por sobre lo documental o expresivo se destacan principalmente las constantes de la colección de referencia (color, ubicación de elementos, tipografía).



Imagen 8. Ejemplos de portadas con impronta documental, expresiva, conceptual y sistémica.

Por supuesto, las posibilidades de esta tipología no son mutuamente excluyentes: una portada fuertemente sistémica como la de Anagrama comporta a su vez una ilustración, incluyendo así la variable expresiva; del mismo modo que el primer ejemplo, fuertemente documental, contiene marcas sistémicas de la colección. En este sentido, debe remarcarse que la tipología no es clasificatoria y

que se trata de variables que componen, con mayor o menor presencia, las portadas.

Cuando se profundiza el análisis de diversos géneros, se observa que cada uno tiene una cierta tendencia a “mostrarse” desde las portadas de sus obras preferentemente de una determinada manera, a su vez particularizada por época, lugar o tipo de emprendimiento editorial.

La tercera instancia en el recorrido propuesto es el de la *estructura* general de la publicación, dada por la secuencia de sus grandes partes: páginas de presentación, partes del libro, apéndices, etcétera. Algunos géneros requieren mayor instancia de presentación en sus obras por sobre otros, o bien un tipo de presentación o “páginas preliminares” distintas, con otra estructura, con diferente extensión y recursos (sumarios, dedicatorias, entre otros). El cuerpo está definido por partes o capítulos, con sus principios y cierres. Y al final apéndices, fuentes, bibliografía, etcétera. Todos estos elementos no son fijos ni responden a una fórmula, sino que su modalidad e inclusión dependerá de lo pautado para cada obra.

Con las partes de la publicación se puede observar la estructura y *ritmo de lectura* de la obra en su conjunto. El ritmo de narración varía con los diferentes apartados o capítulos y las proporciones dedicadas a distintos lenguajes o elementos (más imágenes, más texto). Ejemplo de lo primero: en una obra de un género de estudio, posiblemente se encuentre una estructura de capítulo que se repite de forma esquemática, índices o listados de elementos detallados (para favorecer la ubicación de partes para el estudio o la cita, entre otros beneficios), y más o menos imágenes o esquemas según las temáticas y necesidades del género y la obra. De lo segundo: en la distinción tradicional entre narrativa y poesía, posiblemente se note en la poesía una atención y uso más destacado de espacios blancos y ubicación de los textos en la página. Se puede pensar, por ejemplo, en el famoso

poema de Mallarmé “Una tirada de dados jamás abolirá el azar”, de 1897, pionero en utilizar para componer no sólo palabras sino además tipografía y espacio gráfico de la página.

Hay también elementos en esta instancia que son clave como las páginas de contenidos o sumarios, que se entienden, no como una simple indicación de los números de página, sino como una guía de lectura cuyo grado de detalle dependerá del tipo de obra (podrá ser mayor en un manual técnico que en una novela).

Con respecto al cuarto paso, el del diseño y *composición gráfica*, el texto y las imágenes pueden considerarse como los dos polos tradicionales de las composiciones impresas: el texto, que suele organizarse en torno a la secuencia de lectura, y las imágenes, cuya distribución puede estar determinada por consideraciones compositivas. Si a esto se suman otras posibilidades, surgen distintos tipos de composiciones. A continuación, se lista una clasificación sólo orientativa (Haslam, 2007) que no excluye otras posibilidades:

- » *Basadas en el texto*: novelas con texto corrido, texto corrido intercalado con imágenes (finalidad ilustrativa), ediciones multilingües, narrativas múltiples, etcétera.
- » *Basadas en la imagen*: obras centralmente pictóricas reforzadas con texto, utilización de la doble página como cartel, cómics y novelas gráficas, etcétera.
- » *Basadas en la página como imagen*: comienzo de parte o sección con fotografía o ilustración al corte, como en revistas de moda o temáticas.
- » *Basadas en normas propias*: por ejemplo, revistas de estilo posmoderno, donde el diseño actúa como “intuición creativa” (Pelta, 2004).
- » *Basadas en una narrativa visual particular*: guiones (visualización del discurso), libros sobre cultura visual, ficción infantil ilustrada, libros de fotografía, etcétera.

Una publicación puede registrarse enteramente por uno de estos tipos de composición, o bien incluir más de un tipo en distintas partes o secciones.

Esta etapa de diseño y composición gráfica se completa en la tecnología tradicional de *diagramación* con la aplicación de retículas, las cuales determinan las divisiones internas de la página y dan consistencia y coherencia a la forma global de la publicación. Para ello proporcionan un mecanismo para formalizar las relaciones entre elementos (texto, imagen, blancos, gráficos), una cuestión más técnica y propia del campo del diseño. Baste aquí su mención para que se tenga en cuenta al trabajar su especificidad en esta dimensión particular de la edición.

El último eje, el de los *lenguajes aplicados*, también es propio y muy técnico del diseño. A los fines del presente análisis, es preciso aclarar que aquí se trata de ver el texto, la imagen, la graficación y la esquemática como los lenguajes gráficos a diseñar y usar.

En el caso del texto: la tipografía y las distintas variables utilizadas; pero también, las relaciones intertextuales que se establecen: la forma en la que se presentan y dialogan las distintas “voces” del texto. Por ejemplo, las notas como comentarios en segundo plano, y las referencias bibliográficas como otras fuentes de información: podrán ir al final de la página, en los márgenes o bien en sección aparte al final. A su vez, pueden mezclarse en el mismo sistema o bien distinguirse con sistemas gráficos distintos. Todo esto se define en función de la experiencia de lectura proyectada, en virtud del tema y género.

En el texto se consideran otros factores, como la altura de columnas, las alineaciones, y los usos y criterios de las tipografías. La altura de columna se establece por el número de líneas por columna, cantidad determinada por el tamaño del tipo e interlineado. Esta altura se relaciona estrechamente

con la experiencia de lectura, que a su vez se orienta según cada género. Por ejemplo, una lectura continua y sostenida, como en una novela, se suele presentar en una cantidad no muy alta de líneas por columna, un límite que puede no tener la lectura corta y salteada de una revista o periódico, ya que reparte el contenido en varias columnas. La lectura técnica o profesional también puede tener más líneas si se descompone en varios subapartados (no requiere la lectura de la totalidad), y la lectura de referencia, como diccionarios o guías, puede contemplar columnas de más líneas.

En el caso de las imágenes, se pueden establecer ciertas variables básicas para definir el uso de una imagen (Aparici *et al.*, 2006):

- » Si tiene mayor *iconicidad* (es más “fotográfica”) o *abstracción*.
- » Si su comprensión para el lector es *simple* o *compleja* (en cuanto a los conocimientos previos que requiere).
- » Si tiene un sentido unívoco (*monosemia*) o es interpretativa, como una obra de arte (*polisemia*).
- » Qué *denota* (o refiere de forma inmediata) y/o *connota* (esa segunda lectura que puede transmitir una imagen).

Estas variables se ajustan según el uso requerido, y atraviesan tanto productos editoriales como diversos objetos comunicativos, en la trama del discurso social. Por ejemplo, a lo largo del siglo XX, la cartelería y la imagen publicitaria en general han pasado del significado más de tipo denotativo (anunciar el producto y su situación de consumo, como en el ejemplo de la izquierda) a caracterizarse por buscar y dar un significado propio fuertemente connotativo, con mayor o menor éxito, donde resulta necesario reponer diversos significados para su comprensión, como pueden ser otros contextos (ejemplo de la derecha).



Imagen 9. Póster del año 1895⁴ y cartel del año 2002.⁵

Por último, se puede considerar todo el lenguaje del diseño de información, los esquemas y gráficos, como un lenguaje específico que no es el de las palabras ni el de las imágenes, aunque pueda valerse de ellos. Incluye muchas formas expresivas, entre las cuales Haslam (2007) menciona: presentaciones visuales de datos estadísticos, identificaciones visuales, tablas y gráficos, proyecciones geográficas, diagramas que representan relaciones, diagramas secuenciales, tablas, infografías, etcétera. Tanto obras y publicaciones especializadas como de divulgación e informativas requieren de estas formas expresivas para comunicar sus contenidos. Suficiente es para comprobarlo ver el creciente protagonismo de este lenguaje que ha desarrollado su propia especialización: en el ámbito profesional, muchas editoriales que publican manuales o periódicos abren departamentos

4 *Dubonnet Aperitif*, póster diseñado por Jules Chéret (Pettersson, 1997).

5 Cartel antitabaco, Michael Miller Yu y Eric Chan, Hong Kong (Shatenstein y Chapman, 2002).

especiales para atender esta demanda que requiere de especialistas capacitados en el diseño de información.

En suma, todos estos lenguajes interactúan y producen efectos de lectura que, combinados, resultan superiores a la simple suma de lo que pueden informar cada uno de ellos.

Alcance del objeto de los géneros

Se ha recorrido hasta aquí la dimensión de lo que se ha denominado la *objetualidad* de los géneros, viendo que todo elemento o característica que surge en cada paso se vincula con una “forma de ser”, una cierta necesidad de la obra según su campo temático.

Al principio del capítulo se mencionó que Genette refería (bajo la noción de “epitexto”) los mensajes que se sitúan de forma más “externa” y en otro soporte mediático, como entrevistas, reseñas y conversaciones. Una distinción que no es tan lineal, dado que esos elementos pueden entrar también en la propia interfaz dejando huellas, y son parte de la configuración del sistema de significación de una obra.



Imagen 10. Ejemplos de huellas de epitexto inscripto en las obras: un premio literario, una inserción en una colección, comentarios de autores y reseñas.

En estos casos, el elemento epitextual encuentra un lugar en el propio objeto: en la solapa, en la contratapa, en una faja publicitaria. En fin, todos elementos que forman parte de la interfaz que se ha analizado progresivamente en la sección anterior, y que forman parte de la extensa trama discursiva en la que se inscriben las obras editoriales. Esta comprensión del sentido global del producto en virtud de los diversos géneros se aplica en diversos enfoques de diseño (Gómez, 2019), sea *documental* (recopilación de fuentes), *analítico* (diseño de información), *conceptual* (ideación del mensaje) o *expresivo* (visualización emocional).

Con esto se completa el breve recorrido planteado para conocer esta dimensión de análisis, enfocada en el producto editorial. Tras largos siglos de hegemonía de la imprenta, su importancia es central en momentos de reformulación del ecosistema de medios, donde la apreciación del producto editorial se mueve cada vez más de lo secuencial a lo simultáneo, de lo continuo a lo discontinuo, con las nuevas escalas perceptivas que introduce todo recambio tecnológico (McLuhan, 2007).

De aquí en adelante, para las próximas dimensiones de la edición, se tomarán todos estos elementos conceptuales para terminar de visualizar ese vasto espacio de significación e interacción que se configura entre las obras y géneros con sus lectores. Algo que al principio podía parecer ciertamente abstracto (aquello que no es ni “contenido” ni “soporte”) y que se ha intentado interpretar a partir de la contextualización histórica y sus ejemplos concretos. La idea no ha sido buscar una delimitación para esta dimensión, sino abrir su espacio y todas las variables que desde el diseño y otras disciplinas afines se le fueron planteando. La premisa es saber que el conocimiento del funcionamiento y los significados del objeto cultural con el cual tratamos resulta fundamental para poder comprender el alcance de la empresa editorial.

Bibliografía

- Aparici, R. et al. (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona, Gedisa.
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona, Gedisa.
- Escarpit, R. (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona, Oikos-Tau.
- Fried, M. (2004 [1967]). *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, Antonio Machado.
- Genette, G. (2001 [1987]). *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- Gómez, M. G. (2011). La interfaz del libro. En *Estudios críticos sobre diseño de información*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. (2019). La enseñanza del diseño como campo de conocimientos. Ejes para su comprensión histórica y disciplinar desde la edición. *X Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño*. Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona, Blume.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.
- Lowe, D. (1999). *Historia de la percepción burguesa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires, Paidós.
- Marcus, G. (1993 [1989]). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama.
- Martin, H.-J. (1992). De la imprenta a nuestros días. En Williams, R. (comp.), *Historia de la comunicación*, vol. II. Barcelona, Bosch.
- McLuhan, M. (2007 [1964]). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y escritura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pelta, R. (2004). Del diseño sin límites a los básicos. En *Diseñar Hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Barcelona, Paidós.

- Pettersson, R. (1997). Information graphics at the turn of two centuries. En *Journal of Visual Literacy*, vol. 17, núm. 2, otoño, pp. 53-68.
- Ruiz Martínez, J. M. (2008). *La puerta de los libros*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- Scolari, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa.
- _____. (2009). Mientras miro las viejas hojas. Una mirada semiótica sobre la muerte del libro. En Carlon, M. y Scolari, C., *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires, La Crujía.
- Shatenstein, S. y Chapman, S. (2002). The banality of tobacco deaths. En *Tobacco Control*, núm. 11, vol. 1, pp. 1-2.

Capítulo 5

Texto y creación: la discursividad de los géneros

Introducción

En este capítulo se tratará la dimensión de análisis que se corresponde con el eje que va del texto a la creación, es decir, del “contenido” a lo que suele entenderse como la “autoría” de la obra. Es la dimensión de la *discursividad*, un ámbito en el cual ya se viene trabajando extensamente desde disciplinas como el análisis del discurso y los estudios literarios. Es la instancia en la cual se conocen los elementos constitutivos del discurso social que produce determinado género dentro de un cierto campo social, y que permite definir y comprender “lo que dice” un emprendimiento a través de sus obras.

La discursividad de los géneros es entonces la red de sentido que se construye en el recorrido entre el texto y su creación. En esto se ha avanzado en el campo de la comunicación principalmente desde enfoques de tipo semiótico-discursivos. Se puede empezar enunciando algunas preguntas disparadoras que desde esta disciplina han articulado esta dimensión (Gómez, 2014); por ejemplo, ¿cómo

son las relaciones de las producciones editoriales a través de la comunicación textual? ¿Qué lugar ocupa el género en la formación del sentido social? ¿Cómo se configura la ideología en el discurso de dichos medios? ¿Cómo se articula el texto, en este caso, con su ineludible –y constitutiva– instancia de creación?

Podríamos seguir enunciando preguntas, pero estas alcanzan para anticipar un panorama de aquello a lo cual se refiere la discursividad de los géneros. El planteo se basa, en primer lugar, en ver la discursividad, no como un repertorio estilístico, sino como algo que corre a través de obras y géneros, con la mediación de series y catálogos. En lo interno es posible identificar temas, enunciaciones y retóricas, así como diversos principios de ordenamiento y delimitación. Será importante destacar la incidencia del discurso en el campo social, a través del lenguaje de las representaciones, y finalmente observar el caso de la literatura como ejemplo de vanguardia discursiva.

La discursividad a través de obras y géneros

Es posible discernir elementos concretos que constituyen la discursividad de un género. Ahora bien, su conocimiento se puede completar tomando en consideración sus antecedentes discursivos; como ya se dijo, siempre el análisis que se pueda hacer en esta materia es un recorte, un fragmento que se escoge a los fines prácticos, sobre el fondo de un devenir discursivo continuo que es base de la transmisión cultural de una cultura y sociedad.

Por eso aquí se abren líneas de análisis en lugar de reducir los géneros a esquemas estrechos que sólo podrían servir para un momento histórico o un medio determinado. Se trata de pensar un instrumento crítico, no para “etiquetar”

obras, sino para pensar en conjunto series de textos en su vinculación con la cultura.

Para pensar la discursividad habrá que ir entonces más allá de las tres categorías planteadas por la tradición de la crítica literaria a partir de Aristóteles (2003): épica, lírica y dramática. Esta concepción surge de una teoría general de la literatura que ha servido para caracterizar una larga tradición de géneros, pero que no alcanza para observar en toda su complejidad el funcionamiento contemporáneo de los textos en la cultura y la vida social.

Ciertamente, lo primero a observar es el movimiento, reformulación y transformación de los géneros en su recorrido histórico y social. Una cualidad que en análisis temporales puede llevar muchas veces a pensar en subgéneros y en distintas valoraciones según la etapa, que al conectarse entre sí permite apreciar ese recorrido de largo alcance y múltiples puntos de contacto y diálogo entre géneros, antes que un repertorio que simplemente cambia según la sociedad.

Esta es una discusión que remite a la tensión de largo alcance entre las nociones de “texto” y “contexto” que atraviesa las ciencias sociales y las humanidades, de su escisión a su carácter indisoluble. Se ha visto reflejada en el campo de la historia social y política de las ideas, en el pasaje que se da en el siglo XX entre la historia de las ideas a la historia intelectual: de una visión esencialista a otra constructivista de cómo se forman y usan las ideas y los conceptos en el marco de los lenguajes (Skinner, 2000).

Para ejemplificar desde el campo editorial, podemos mencionar la fábula mitológica de la literatura española, que como tal tiene incidencia entre los siglos XVI y XVIII, un tipo de discursividad que desde entonces ha sufrido una serie de transformaciones que la convierten en una cosa distinta, muchas veces radical. Estas transformaciones de

forma frecuente (*cfr.* Bajtín, 2002) suelen relacionarse con la parodia o la comicidad de aquello a lo cual antes el género refería de forma “seria” (Marchese y Forradillas, 2007).

De acuerdo a las clasificaciones corrientes de los géneros, seguida por la infantil y juvenil y el “ensayo” (sobre temáticas sociales y otros), la “literatura” en general está entre los que se pueden reconocer con mayor extensión comercial en el mercado del libro. Así se reconoce en las propias estadísticas del sector:

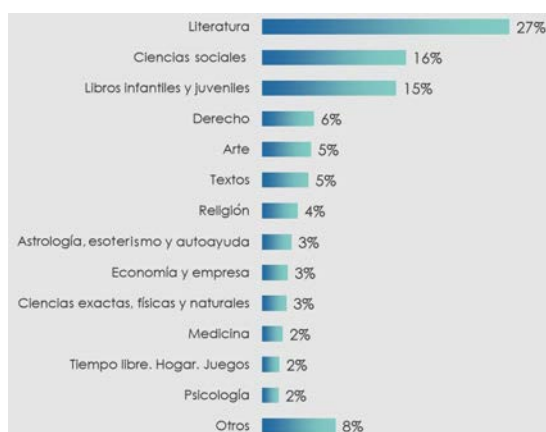


Imagen 11. Principales temáticas editadas según la agencia argentina de ISBN (CAL, 2016).

En función de este interés, resulta relevante revisar ejemplos de lo sucedido en estas dos grandes discursividades; empezando con la “novela” en general, en lo relativo a su surgimiento y devenir histórico. En palabras de Hauser, un clásico historiador social de la literatura y el arte:

La historia de la novela comienza con la épica caballeresca de la Edad Media. Es cierto que esta tiene poco que ver con la novela moderna; pero su composición

aditiva y su modo de narrar hilvanando aventura tras aventura y episodio tras episodio constituyen el origen de una tradición que se continúa no solo en la novela picaresca, no solo en las historias heroicas y pastoriles del Renacimiento y del Barroco, sino también en la novela de aventuras del siglo XIX, y, en cierta medida, en la descripción de la corriente de la vida y de la experiencia en Proust y Joyce. Aparte de la tendencia general, característica de toda la Edad Media, a la forma aditiva, y de la concepción cristiana de la vida como un fenómeno que no es trágico y no se agudiza en conflictos dramáticos particulares, sino como un fenómeno que tiene carácter de viaje con muchas etapas, esta estructura está en conexión sobre todo con el recitado oral de la poesía de la Edad Media y con el ingenio público medieval hambriento de nuevos temas. La imprenta, o sea, la lectura directa de libros, y la concepción artística del Renacimiento, tendiente a la concentración, traen consigo el que en el modo de narrar expansivo de la Edad Media comience a originarse una descripción más compacta y menos episódica. El *Quijote* constituye ya, a pesar de su estructura esencialmente picaresca, una crítica de la extravagante novela de caballerías, incluso en su aspecto formal. Pero el cambio decisivo hacia la unificación y la simplificación de la forma novelesca no se da hasta el clasicismo francés. (1993: 32)

Este caso se relaciona con lo planteado en cómo la novela moderna parte en esta etapa y región desde la irrupción del *Quijote* como una crítica a una forma previa, la novela de caballerías. Y esto lo hace en cuanto a lo formal, primero con una estructura episódica, que luego se irá estilizando a la par del desarrollo del medio.

En cuanto al ensayo, Hernández González (2005) traza las dos líneas evolutivas que darían origen a los géneros ensayísticos en su estadio moderno:

1) Por una parte la línea derivada de los géneros didácticos y la oratoria, puesto que esta clase de textos se consideran el antecedente directo del actual ensayo. La pertenencia a géneros con intención pedagógica establece un vínculo entre el ensayo y la exposición de conceptos, es decir, la ciencia y la filosofía.

2) Y por otra, la línea derivada de la ascensión de los géneros populares, marginales y cómicos. La pérdida de nitidez entre las fronteras de los géneros clásicos coincide con la llegada de la modernidad. Se ha denominado hibridismo o democratización de la producción artística, promovida por el desarrollo de los géneros en prosa, especialmente la narrativa y el ensayo. El arte moderno pierde el rasgo trágico y la función reveladora de las poéticas prerrománticas, es entonces cuando se produce una simbiosis entre ensayo y ficción, a través del recurso de la ironía.

Así pues, la constitución del género no es súbita; como precedente siempre se pueden encontrar “otras” discursividades. Siempre se trata de un largo proceso; todo género proviene de otros géneros (Todorov, 1988): es la transformación de ellos por inversión, por desplazamiento, por combinación. En este caso, de hecho aun en momentos de la Ilustración no se encuentra el ensayo literario en su forma actual, sino como un emergente que se nutre del ensayo didáctico y oratorio y numerosos escritos de circunstancia. Pero, anteriormente, fue

ya Montaigne hacia fines del siglo XVI el que nombró como “*essai*” a obras articuladas por impresiones personales que dan ese tono íntimo que ya es una nota discursiva propia del género, formadas aquellas obras pioneras por citas, anécdotas, ejemplos con reflexiones prácticas y experiencias.

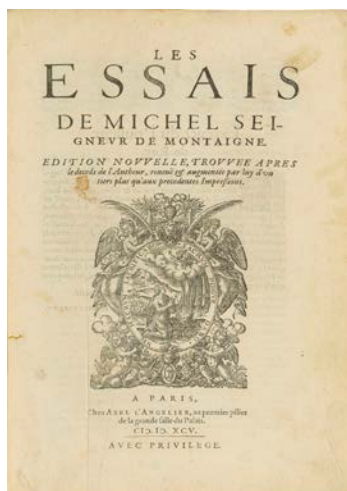


Imagen 12. Edición de los ensayos de Montaigne de 1595 (Paris, Abel l'Angelier).

En estos desarrollos genéricos, hay previamente una crisis de ciertos tipos de discurso ya sistematizados y largamente naturalizados, que desde entonces y por diferentes vías comienzan a dejar paso a las modulaciones propias y referenciadas a la instancia de la autoría. Se trata de un cambio histórico que demuestra la importancia del eje de la creación en esta dimensión de análisis.

Concepto, enunciación y retórica

Ya mencionamos que esta dimensión ha sido trabajada por disciplinas vinculadas al análisis del discurso; en esta línea se encuentra la dimensión conceptualizada como “géneros discursivos”. Según el área de circulación de sentido, se trata de géneros que desde lo discursivo son literarios, políticos, etcétera; como según el soporte de la comunicación son televisivos, radiofónicos, gráficos y demás. Son, en su temática, como una serie de opciones comunicacionales que han sido sistematizadas por el uso, en nuestros diversos consumos culturales, por ejemplo en nuestras conversaciones. En este proceso van instituyendo condiciones de previsibilidad, de expectativas, en las distintas áreas de producción e intercambio cultural en el que participamos.

Esta institucionalización discursiva, que da cuenta de las particularidades de las culturas y los saberes compartidos, se extiende en el tiempo histórico y en el espacio social sujeta a las transformaciones de los campos de la vida social, los “cambios de época” y, como se vio, la intervención de la industria editorial.

Las formas del intercambio social por medio de una multiplicidad de mensajes, cuando se trata de áreas específicas, tienen en su horizonte de lo posible y lo comprensible el repertorio temático y estilístico de los géneros. Esta previsibilidad está constituida por características de análisis que se pueden observar en tres órdenes (Steimberg, 2002): *temático, enunciativo, retórico*. Es posible tomar estos tres conceptos para analizar en principio la discursividad interna de una unidad dentro del género, es decir, una obra; pero como vía de entrada a comprender el discurso que se posiciona en virtud de cierta hegemonía del sentido de un género. Ello muestra el carácter *relacional* de lo temático, enunciativo y retórico de cualquier obra: los elementos serán tales dentro

de esta tipología en función de su lugar en el marco del género y el discurso social de referencia.

El ordenamiento temático se expresa en lo conceptual, en aquellos elementos que son representativos de un tema y que preceden a una obra, y que pueden encontrarse en expresiones de ciertas tesis, presupuestos, conceptos, acciones, situaciones, etcétera.

Así como se usan las palabras para, de forma práctica, “nombrar cosas” y actuar, los conceptos sirven, por su parte, para enmarcar, articular y especificar diferentes objetos, problemáticas, análisis. Pueden provenir del lenguaje ordinario (una palabra de uso frecuente que se especifica) o constituirse como neologismo (término nuevo que surge por composición, derivación, invención). Pueden ser más o menos abiertos a la interpretación según sea menor o mayor su alcance o por cómo se asume como más o menos natural su significado. Bal (2009) grafica estos desplazamientos con el concepto de *texto*, en su carácter de palabra del lenguaje ordinario, de uso en diversos géneros-disciplinas: estudios literarios (donde se puede dar por “evidente”), antropología (con un uso metafórico), semiótica (de uso generalizado), historia del arte y estudios de cine (ambivalente), musicología (discutida), etcétera.

Lo enunciativo remite en este caso a un “nivel transoracional”, más ligado al concepto de “texto” (Charaudeau y Maingueneau, 2005), donde lo que se considera es la secuencia conceptual constitutiva de un todo perteneciente a un determinado género o conjunto de géneros: la novela, el artículo periodístico, el artículo científico-académico, entre otros. En suma, se trata de ver qué repertorio de enunciados propios de un cierto género se utilizan en una determinada unidad u obra.

Finalmente, el nivel retórico trata de la inventiva en cuanto a la construcción argumentativa, la selección de tópicos

básicos de un discurso. Es decir, dentro del tema, y con tales recursos enunciativos, ver cuál es la particularidad de lo que dice o el aporte de esta unidad, esta obra; lo cual se obtiene discriminando sus argumentos.

Vinculando esto con lo ya visto, es preciso considerar que los elementos que se utilizan en cada instancia de este análisis pueden ser las palabras comúnmente, pero no exclusivamente: hay que pensar esto como posible de expresarse en cualquiera de los lenguajes que se comprendieron en el análisis de la objetualidad. Entre cualquier otro caso posible, los llamados géneros científico-académicos constituyen un ejemplo concreto.

 116 *Journal of Maritime Law and Commerce*

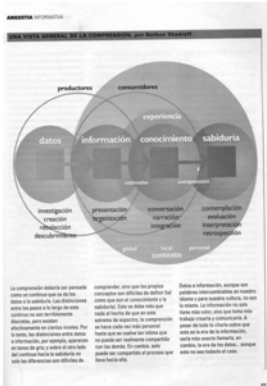
Después de todo, citando a Robert Oppenheimer:

Será posible, tener humano, convertirse por la belleza, tener una decisión o determinación, comprender alguna verdad... todas ellas son formas complementarias del espíritu humano. Todas ellas son parte de la vida humana. Ninguna forma puede prescindir de las otras y cuando se requiere a una de ellas, las demás están presentes, a manera de variedad de la misma función, la mayor riqueza y variedad de las ciencias naturales tomadas como un todo, lo más conocido, y sin embargo todavía extenso, considerable grado de la vida del espíritu humano, tienen una mayor armonía al ser enriquecidas por formas complementarias no siempre compatibles e simultáneas entre sí. Son los componentes del dicho del hombre y de la mujer que he llamado "la vida humana". Véase el capítulo 2, "La vida humana", en mi libro *El mundo interior*, (Haffner, 1986, p. 30).

Ciencia y humanismo

Nuestra intención en estas páginas ha sido desarrollar algunas reflexiones en torno a la importancia de la imaginación científica y ver cómo esto nos puede conducir a conectar el conocimiento humano en su conjunto. Explicamos que una de las formas en que abría la imaginación es la ciencia a través de los modelos teóricos, que como tales, pueden hacer dudar de la objetividad de la ciencia, pero que por otro lado, son parte del material de trabajo del científico. Desde luego, en esta lucha por el conocimiento, actúan como contrapeso las otras dimensiones del quórum científico, y que, en conjunto, le permiten al investigador estar consciente del carácter mixtificado y parcial de sus conocimientos y estar siempre abierto a la crítica y a

A la racionalidad científica a veces se le caracteriza como fría, impersonal, inanimable, etc. Según hemos querido destacar aquí, la percepción de la ciencia, en su sentido auténtico, está muy lejos de ser adecuada. La búsqueda científica es apasionada, humana, personal y, en definitiva, no está relacionada con las emociones, sino que trabaja en cooperación con ellas. En los procesos de cambio cultural, el hombre, con todas sus facultades y capacidades mentales, construye visiones del mundo en las que no puede haber una separación entre el *como se es* y la *naturaleza* (como objeto). Así, en este proceso "el hombre accende al descubrir los alcances de su potencial y lo que



250

pretende agotar el espectro de posibles diálogos sobre las hipermediaciones (véase la figura 8.1).



Figura 8.1
Las conversaciones que definen la teoría de las Supermediaciones

Ya casi al final de nuestro recorrido, nos interesa remarcar el carácter provisional que tienen algunos de los conceptos que hemos empleado en las páginas precedentes. ¿Es correcto hablar de *hiperestereotipo*? ¿Puede ser de utilidad el concepto de *hipermediación*? ¿Hasta cuándo el adjetivo *digital* nos servirá para diferenciar a las nuevas formas de comunicación? Reconocer la existencia de un espacio de inevitabilidad semántica y asumiérsela

Imagen 13. Elementos enunciativo (cita textual), temático (conceptos específicos del género) y retórico (planteo de la obra particular).

Un elemento *enunciativo* podría ser la cita textual referenciada bibliográficamente. Se puede considerar que la cita de autoridad es un tipo de enunciado propio de estos géneros, donde aparece, por ejemplo, en la forma de “marco teórico” o “estado de la cuestión” como un elemento básico y común que permite sostener el desarrollo

de una obra nueva (en formato de libro, ponencia, artículo de revista, etcétera).

Como elemento *temático* se puede ejemplificar, dentro de los discursos sobre “diseño de información” (un subcampo disciplinar del diseño), con los conceptos de “dato”, “información” y “conocimiento”, que remiten a los elementos básicos sobre los que trabaja este discurso disciplinar, que luego en cada autor y en distintas obras serán definidos y vinculados entre sí de diversas maneras. Es el segundo ejemplo, tomado de una obra clásica de la disciplina de Richard Wurman (2001), donde dichos tres conceptos se discuten y se los muestra esquemáticamente.

Por último, llegamos al planteo propio, original, lo distintivo de una unidad u obra en el trasfondo de un género. Sería lo *retórico*, que se ejemplifica con el concepto de Scolari (2008) denominado “hipermediaciones” (el tercer ejemplo), el enfoque propio que plantea para el campo de la comunicación (en su obra discutido largamente, en contraste con otros planteos sobre la comunicación, y aquí en el ejemplo representado en un esquema).

Según Steimberg (2002), los géneros hacen *sistema*. Ya Tinianov (1978) observó que el estudio de los géneros es posible dentro del sistema con el cual están en correlación y en el cual surgen y se distinguen sus particularidades.

Todo esto significa que la definición de cada uno de los géneros, en el contexto de su campo de aplicación y circulación, pasa por su relación de semejanza y diferencia con los demás géneros vinculados. Esto implica que lo característico en general tanto como lo distintivo en particular de un género puede ser transversal a distintos campos y géneros, y a su vez no ser posible ni necesario en otros. Por último, estas semejanzas y diferencias son las que permiten identificar continuidades y rupturas entre géneros y campos.

Disposición y delimitación discursiva

Existen asimismo variables de análisis respecto de lo que sería la disposición y delimitación interna de los discursos; es lo que Foucault (2004) entendió como *procedimientos* que juegan a la manera de principios de *clasificación, ordenación, distribución*, para dominar la dimensión del azar en el discurso. Por ejemplo, los campos del saber o “disciplinas” formadas en torno a un género actúan como sistemas de delimitación de sus discursos. Ello tiene que ver precisamente con la distinción de lo que se entiende, en cada momento histórico y lugar, como *tema o concepto* propio o ajeno a un género. Foucault da el ejemplo del cambio en las proposiciones consideradas válidas en el género de la medicina a partir del siglo XIX. Por entonces las proposiciones metafóricas, cualitativas y sustanciales (como las de “obstrucción”, “líquidos recalentados” o “sólidos desecados”) se excluían del género de la medicina y pasaban a la imaginiería popular, mientras que se incluían y aceptaban las construidas según otro modelo, funcional o fisiológico (como “irritación”, “inflamación” o “degeneración de los tejidos”). Esto tenía que ver precisamente con un cambio de paradigma dentro de la disciplina.

Otro principio de ordenamiento interno que afecta la discursividad de un género sería el “comentario”, que se comunica por medio del eje del texto con el objeto editorial. En esta dimensión, los géneros pueden ser considerados como creadores, es decir, como origen de nuevos discursos que a su vez los transforman, reanudan y prosiguen su circulación social. Las formas discursivas asentadas en textos religiosos, jurídicos, literarios o científicos actúan como parámetro en nuestro ámbito cultural. En este marco, las obras que surgieron no son “fijadas”: así como textos que son importantes en un momento luego se oscurecen y desaparecen, otros nuevos toman su lugar.

El *comentario* se encuentra, por ejemplo, en la traducción, en las notas críticas, elementos o modalidades que van trabajando ciertos límites de un discurso (para sostenerlo o bien transgredirlo) al poder decir otra cosa aparte del texto mismo que es su objeto, pero actuando como forma de realización de ese mismo texto.

Finalmente, podemos mencionar la *autoría* como principio de ordenamiento y delimitación discursiva. Al usar esta noción, no se está hablando del individuo-autor, sino de un principio de unidad, agrupación discursiva y origen de los significados y coherencia de una obra dentro de un género. Lo que hace el individuo, en todo caso, es asumir la función del autor: lo que escribe y lo que no, lo que perfila como bosquejo de una obra tanto como lo que dice en su vida cotidiana, sucede por las relaciones que entabla con lo prescrito para la función de autoría en función de cómo opere en su época.

La autoría es un principio que no actúa en todas las esferas discursivas de la misma forma ni con un agente individual reconocible; bien puede ser un agente institucional o colectivo; y no siempre redunda en una instancia de autoría donde hay un “autor”. En nuestras vidas actuamos con innumerables discursos cuyo sentido o eficacia no se valida por la atribución a un autor. Por ejemplo: contratos que requieren firmas pero no un “autor” en sentido convencional; o bien fórmulas técnicas que se transmiten de forma anónima y se aplican en distintas áreas. Por otro lado, en los ámbitos donde la atribución de autoría se ha tornado importante y recurrente (por ejemplo, las humanidades y la ciencia) cumple funciones diversas según el género y, a su vez, según el momento histórico y el contexto social.

Es interesante visualizar esto con el ejemplo del intercambio, en la función de autoría, entre el discurso científico y el literario en la transición del medioevo a la modernidad:

En el orden del discurso científico, la atribución a un autor era, durante la Edad Media, un indicador de su veracidad. Se consideraba que una proposición venía justificada por su autor incluso para su valoración científica. Desde el siglo XVII, esta función no ha cesado de oscurecerse en el discurso científico: apenas funciona más que para dar el nombre a un teorema, a un efecto, a un ejemplo, a un síndrome. Por el contrario, en el orden del discurso literario, y a partir de esa misma fecha, la función del autor no ha cesado de reforzarse: todos aquellos relatos, todos aquellos poemas, todos aquellos dramas o comedias que se dejaban circular durante la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí que ahora, se les pide (y se exige de ellos que digan) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real. (Foucault, 2004)

Constantemente se pueden observar estas variaciones del dispositivo de la autoría en los géneros. Por un lado, manuales de diversas materias, hechos muchas veces por encargo, donde lo que se destaca es el título, la editorial, mientras que el autor se remite a un lugar secundario, donde no juega como marca distintiva de la obra. Esta situación se explica asimismo por el consenso en torno a premisas básicas de las respectivas ciencias o técnicas: lo fundamental ya es conocido, y si hay autor, es un simple medio para plasmar esos enunciados legitimados como válidos y que ya se conocen.



Imagen 14. Tres casos de autoría, de izquierda a derecha: individual-destacada (literatura), institucional-colectiva, e individual-secundaria (manual técnico).

Por el contrario, el campo literario suele ser un escenario de fuerte proyección de la autoría para las obras. La vinculación de este género con el campo del arte, de lo creativo no-funcional, y las reminiscencias del ideario romántico que en parte han quedado como preconcepción (la entronización del sujeto-artista como “iluminado”, como persona que ve algo que los demás, los “comunes”, no pueden ver), son algunas de las variables que juegan a favor de proyectar fuertemente la función de autoría. Esto emerge a lo comercial y se transforma en una característica aprovechada por el marketing. Se puede ver en las grandes “ferias del libro” como la de Buenos Aires, en cuyos pasillos los visitantes se acompañan por la presencia de pósteres o figuras de autores en tamaño real, con la cabeza aureolada por una luz que los proyecta desde arriba. Esta escenificación, que aunque no lo sea parece normal y natural, en verdad es un producto del devenir de la función de autoría en nuestra sociedad.¹

1 Esta función se inserta desde luego en otros nivel de construcción del territorio social, urbano e institucional; por ejemplo en lo arquitectónico: la propia forma y sustancia del espacio pos-

Tan sugerentes como estos casos fuerza de ambos géneros son aquellos donde estas tendencias se invierten: en el caso de la ciencia, cuando se inclina a un género más accesible y masivo, el ensayo, donde puede acrecentarse la necesidad de autoría visible; y en el caso de la literatura, aquellas formas de escritura colaborativa donde lo colectivo como premisa pone en segundo plano a los protagonistas individuales.

El lenguaje de las representaciones y la ideología

En el primer apartado de este análisis se pudo notar la vinculación con la dimensión del objeto; esto es, por el eje en común con el “texto” de los géneros. Ahora se observará una línea de análisis más vinculada a una dimensión del sujeto, la cual se analizará más adelante. Aquí se trabajará con elementos más cercanos al eje de la “autoría”, particularmente desde el lenguaje de las *representaciones* y la *ideología*.

Para ver su aplicación se tomará el análisis ideológico de las representaciones, a partir del ejemplo de los “mitos” que estudió Barthes (2003 [1957]) a mediados del siglo XX en revistas de actualidad. Con esta noción conceptualizó lo que sería un lenguaje representacional (aplicado a representaciones sociales) elaborado con lenguajes gráficos. Así identificó el discurso estereotipado de la “italianidad” en la publicidad (plasmado en los colores), así como el discurso ideológico del nacionalismo francés a través de elementos icónicos y connotativos en revistas como *Paris*

moderno donde se montan estos lugares pasajeros de encuentro, de límites lejanos, un espacio intercomunicado que al mismo tiempo propicia una placentera desorientación, en un montaje de materiales dispuestos como soporte de focos de interés para el paseante (Koolhaas, 2007).

Match (en tiempos de instrumentalización de esa ideología por disputas coloniales).²



Imagen 15. Publicidad de pastas Panzani y portada de *Paris Match*, Francia, década de 1950.

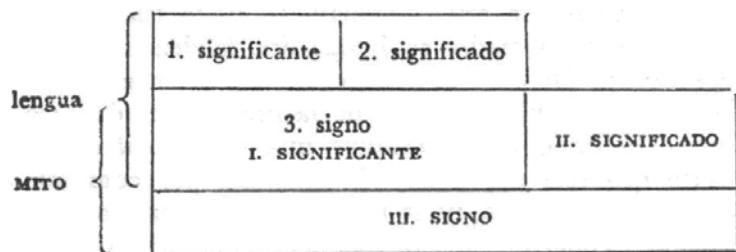
Las representaciones ideológicas pueden expresarse en diversos lenguajes; estos ejemplos, donde se expresan principalmente por medio del lenguaje de las imágenes, resultan interesantes por lo explícito y visual. Por un lado, la italianidad representada por cierta alimentación y mostrada –no para italianos, sino para franceses– con los colores de la bandera; por otro lado, el nacionalismo francés exhibido mediante lo bélico y la representación de los sujetos que en esos momentos, precisamente, luchan desde África por independizarse de esa nacionalidad que les ha sido impuesta por la violencia.

2 Sobre la portada de la revista *Paris Match* de junio de 1955, dice: "En la portada un joven negro vestido con uniforme francés hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. Tal el sentido de la imagen. Sin embargo, ingenuo o no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores".

Es posible pensar numerosas formas de identificación y legitimación de un colectivo entre diversos géneros. Esto es más marcado en géneros donde el relato de los sucesos supone siempre una representación, por ejemplo en el campo de la historia. En este caso, la instancia de la autoría o creación, antes analizada, media entre aquellos sucesos y los valores que evocan para juzgarlos. Es más fuerte la idea de la importancia que tiene esto cuando se piensa en manuales escolares de historia, donde esa mediación a la vez es multi-institucional (la escuela, el gobierno, las editoriales) y cumple una función educativa. Bernete García (1992) ha encontrado, en su análisis de este género en países latinoamericanos, numerosos elementos en los que redunda esta mediación, por ejemplo la separación entre lo propio y lo ajeno del grupo social de referencia del lector. Se trata en este caso de *etnocentrismo*, una tendencia a tener una representación más positiva del propio grupo (clase social, nacionalidad, profesión, etcétera) por sobre los grupos ajenos, y que puede llegar a movilizar sentimientos de superioridad.

Barthes se basó en visibilizar el sistema de signos que se construye teniendo, como significantes, signos de un sistema precedente constituido por diversos lenguajes expresivos (texto, imagen, etcétera).

Esquema 13. La lengua como significante del mito, en el esquema original de Barthes (2003 [1957])



El nivel de lo gráfico (en los ejemplos: fotografías, palabras, tipografías, colores, posición de los elementos, etcétera) sería la “lengua”, y las representaciones que se construyen con esos elementos (italianidad, nacionalismo francés) sería el “mito”.

Este planteo ofrece la posibilidad de analizar en esta dimensión el sistema de valores y estereotipos que propone un autor, una obra, dentro de un género, que se lee en su discurso (palabra, imagen, gráfico) y que en conjunto permite reconstruir el planteo ideológico, que siempre existe: postura, visión o sesgo que sobre algo se está transmitiendo. Esta cuestión particular dentro del ámbito de la discursividad se ha analizado en numerosos casos del ámbito de las industrias culturales, por ejemplo sobre la construcción de estereotipos en la literatura masiva del siglo XX. Un ejemplo es la colección *Corín Tellado*, que desde España llegó a expandirse a nivel regional durante la segunda mitad del siglo XX con la venta de millones de ejemplares de novelas traducidas a diversos idiomas y llevadas a otros medios (cine, radio, televisión). Una serie que, desde esta perspectiva, construía y difundía modelos de vida muy característicos: la mujer sometida al hombre, la educación para el matrimonio, la competitividad para el progreso, etcétera (Erhart, 1974).



Imagen 16. Portadas de obras de Corín Tellado.

La fuerza discursiva que tienen los estereotipos opera por medio de la sustitución simbólica del individuo por el modelo, cuya representación se conforma como un esquema de pensamiento que, al asentarse en un género, queda disponible como memoria para sucesivas interpretaciones sobre los temas y hechos vinculados al campo y género. Se pueden encontrar precedentes de este ejemplo en todo el arsenal de modelos difundidos masivamente por la industria estadounidense del cine a partir de la Segunda Guerra: la pareja ideal, el norteamericano exitoso, los comportamientos modélicos en sociedad, el varón rudo, la mujer fatal, la familia ideal, entre otros, los que luego, con el impulso de los centros industriales regionales, en revistas, películas, radio, se han asentado como verdaderos valores constituyentes de nuestras sociedades. En Latinoamérica, nuestra región, la búsqueda, defensa y transmisión de ideas y posturas propias, locales, históricas o contemporáneas, muchas veces se encuentra en discusión con estas representaciones impuestas con la fuerza de lo global. El ejemplo muestra que la discursividad excede lo impreso. El discurso de los estereotipos y demás representaciones atraviesa distintas modalidades de producción y comunicación cultural. Así se constituyen luego, por la dinámica de la circulación social, como colectivas. Esto va más allá de la discursividad, por lo que será ampliado en el Capítulo 5, sobre la dimensión de la subjetividad en los géneros.

La literatura como vanguardia discursiva

Para concluir este capítulo, revisaremos el tema –mencionado al comienzo– acerca de los límites siempre cambiantes de la discursividad de los géneros, en especial mediante el caso de la literatura, que permite visualizar

muy bien esta problemática, particularmente en la especialidad de estas discursividades en cuanto a su siempre potencial y muchas veces manifiesta inclinación a la “rebelión” contra el sistema de géneros que en cada época y lugar la contiene. Se trata de una característica que muestra su dinamismo y su situación de vanguardia en el proceso de desarrollo del sistema de los géneros: la extensión de la literatura moderna consiste en gran medida, precisamente, en poder hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura, sobre la propia situación del género (Todorov, 1988). Que una obra desafía pautas de su género no anula al género, algo que es común deducir. La trasgresión requiere una ley para ser tal; de hecho sirve para ver mejor la norma, porque desde su toma de conciencia de su existencia la hace visible en su propia discursividad. Basta pensar que la potencia de una obra de constituirse como una excepción a menudo tiene que ver con las disputas, dentro de un sistema, con el canon existente (asunto que se vio en los primeros capítulos). Y su triunfo en esta propuesta de excepcionalidad puede traducirse en éxito editorial y atención de la crítica, y así hasta erigirse en parte de una nueva regla. Podemos mencionar, como ejemplo, los poemas en prosa que en el siglo XIX se veían como una excepción con tintes revolucionarios, en tiempos de Charles Baudelaire, en una forma que hoy es una norma en tantos nuevos poetas que buscan expresarse por medio de esta modalidad discursiva. No sin ironía, dice Todorov (1988) que hoy una nueva trasgresión podría ser escribir poemas en alejandrinos y versos rimados.

En conclusión, la literatura siempre parece tender a tratar de afirmarse en la búsqueda de su propia razón de ser, arrasando las distinciones y los límites (Blanchot, 2004). Esto hace que resulte insuficiente simplemente preguntarse, por ejemplo, si tal obra pertenece o no a la prosa o

la novela y así encasillarla de forma definitiva. Por eso la propuesta, desde el comienzo del análisis, ha sido observar características, elementos, relaciones y transformaciones de la discursividad de las obras; y esta es la forma distinta de pensar los géneros en la trama del campo y la cultura editorial.

Bibliografía

- Aristóteles (2003). *Poética*. Buenos Aires, Losada.
- Bal, M. (2009 [2002]). *Conceptos viajeros en las humanidades*, Cap. 1. Murcia, Cendeac.
- Bajtín, M. (2002 [1979]). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003 [1957]). El mito como sistema semiológico. En *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bernete García, F. (1992). El estudio de los estereotipos a través del análisis de relatos. En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 57. Madrid, CIS.
- Blanchot, M. (2004 [1955]). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.
- Cámara Argentina del Libro (CAL) (2016). *Informe de producción del libro argentino*.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Erhart, V. (1974). Corín Tellado: la cenicienta en la sociedad de consumo. En *Crisis*, núm. 9, enero.
- Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. Lección inaugural en el Collège de France, 1970. Buenos Aires, Tusquets.
- Gómez, M. G. (2014). Del discurso social al proyecto cultural. Construcción y devenir de los géneros editoriales. *II Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III. Barcelona, Labor.

- Hernández González, B. (2005). El ensayo como ficción y pensamiento. En Cervera, V., Hernández, B. y Adsuar, M. D. (eds.), *El ensayo como género literario*. Universidad de Murcia.
- Koolhaas, R. (2007). *Espacio basura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- Skinner, Q. (2000). Significado y comprensión en la historia de las ideas. En *Prismas, revista de historia intelectual*, núm. 4, pp. 149-191. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones*. Barcelona, Gedisa.
- Steimberg, O. (2002). Géneros. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Tinianov, J. (1978 [1929]). Sobre la evolución literaria. En Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XX.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En Garrido Gallardo, M. A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco-Libros.
- Wurman, R. S. (2001). *Angustia informativa*. Buenos Aires, Pearson.

Capítulo 6

Tecnología editorial y experiencia de lectura

Introducción

La propuesta en este capítulo es trabajar con la dimensión de análisis correspondiente al eje que va de la tecnología a la lectura: desde lo que suele llamarse “soporte” –que, como se vio, así definido es insuficiente– hasta la instancia de la experiencia lectora, que involucra a lectores, receptores, consumidores o como se los denomine según la intención, disciplina o enfoque. La entendemos como dimensión de la *materialidad*, donde ya se viene trabajando principalmente desde la historia cultural, y también tiene una estrecha vinculación con el objeto, en este caso por el lado de la tecnología pero vinculada con los usos y prácticas asociados y desarrollados en torno a sus formas en el campo editorial.

Este fragmento de *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino puede servir para introducir la cuestión:

Estás en tu habitación, tranquilo, abres el libro por la primera página, no, por la última, antes de nada

quieres ver cómo es de largo. No es demasiado largo, por fortuna. Las novelas largas escritas hoy acaso sean un contrasentido: la dimensión del tiempo se ha hecho pedazos, no podemos vivir o pensar sino fragmentos de metralla del tiempo que se alejan cada cual a lo largo de su trayectoria y al punto desaparecen. La continuidad del tiempo podemos encontrarla sólo en las novelas de aquella época en la cual el tiempo no aparecía ya como inmóvil y no todavía como estallando, una época que duró más o menos cien años, y luego se acabó. Le das vueltas al libro entre las manos, recorres las frases de la contraportada, de la solapa, frases genéricas, que no dicen mucho. Mejor así, no hay un discurso que pretenda superponerse indiscretamente al discurso que el libro deberá comunicar directamente, a lo que tú deberás exprimir del libro, sea poco o mucho. Ciertamente que también este girar en torno al libro, leerlo alrededor antes de leerlo por dentro, forma parte del placer del libro nuevo, pero como todos los placeres preliminares tiene una duración óptima si se quiere que sirva para empujar hacia el placer más consistente de la consumación del acto, esto es, de la lectura del libro. (1980: 23-29)

Posiblemente este relato resulte familiar, porque trata de un tipo de experiencia moderna del establecimiento de la vinculación entre lector y libro impreso. Lectura y tecnología, indisociables al momento de pensar este proceso que implica la consumación del acto de leer, y que conforma el eje de análisis de este capítulo. Hay un acto en este caso –en este momento y lugar– preferentemente individual de acercamiento al objeto; una forma de explorarlo, una secuencia, unos lugares; una temporalidad propia de

la época; una forma de vincular el objeto con los sentidos, hasta entrar en la lectura.

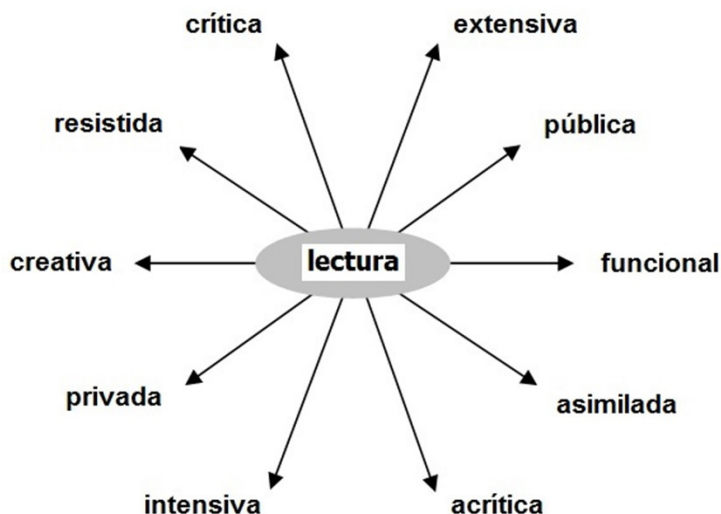
Leer es una actividad que muchas veces se suele dar por supuesta, por natural. Pero en el campo de la cultura todo se va construyendo en momentos históricos y lugares concretos, por lo tanto esta descripción es un registro de una modalidad particular, situada por múltiples condiciones y posibilidades personales, sociales y culturales. Así como en un momento la literatura se inclina a ser una “ocasión para la interpretación” (un placer desapasionado y desinteresado), antes el drama, la poesía y la narrativa en prosa podían inclinarse más a ser “ocasiones para el sentimiento” (Littau, 2008).

Para observar y comprender una práctica de lectura con este dinamismo, estableceremos algunos ejes de análisis que orienten a su desnaturalización y el estudio específico de las variables en juego.

Tipos de lectura

A raíz de la irrupción de la imprenta y posterior estabilización tecnológica en los siguientes tres siglos, en el campo de la historia se ha hecho uso de diversos documentos a fin de reconstruir los cambios acaecidos en los modos de lectura: formato de los libros, notas marginales, descripciones de lectores de época, etcétera. Del conjunto de este material, resumido por Briggs y Burke (2002) en una cierta tipología, es posible deducir algunos ejes de análisis para la práctica de la lectura en la forma de polaridades graduales y combinables en las cuales se mueven los géneros según sus distintos usos.

Esquema 14. Polaridades en tensión para pensar la diversidad de experiencias de lectura



Lectura crítica/acrítica

Como lectura *crítica* se puede entender aquella que se basa en el manejo de un repertorio conceptual amplio acerca de un género, que apunala el cotejo de diversas visiones y opiniones sobre un tema. Este tipo de lectura es característica esperable en los géneros científico-académicos, donde el uso que de ellos se espera de sus lectores se basa precisamente en la intertextualidad y la comparación crítica manifiesta. Por el contrario, una lectura *acrítica* no incluiría necesariamente, a priori, esta instancia de cotejo o reflexión crítica. Es el caso de una lectura que se tenga por indicativa, o prescriptiva, allí donde los conceptos pueden ser tomados, por ejemplo, para su aplicación en alguna actividad.

Este eje de la experiencia de lectura se halla articulado con la dimensión de la discursividad, ya que los diversos géneros pueden proyectar desde sus formas discursivas uno u otro tipo de lectura. Constituyen muestras del mismo las variadas miradas sobre las temáticas del lenguaje, desde aquellas más críticas (por ejemplo, sobre estudios comparativos de diversas teorías literarias) hasta las más técnicas (por ejemplo, manuales de escritura).



Imagen 17. Formas y usos del lenguaje en sentido crítico y acrítico.

En el ámbito académico, otros ejemplos de lectura crítica podrían ser las monografías, artículos o tesis, que suelen tener un apartado de “estado de la cuestión” o “estado del arte”, donde se realiza una reseña comparativa de otros trabajos precedentes sobre el mismo objeto de estudio. Ese apartado es una muestra explícita del trabajo de lectura crítica que a su vez realiza el autor de la nueva obra.

Para contrastar esto con los usos que se pueden llamar de lectura *acrítica* (en un sentido no peyorativo sino analítico), Briggs y Burke (2002) mencionan por ejemplo la Biblia cuando se toma como lectura depositaria de un sentido único y verdadero. Este uso deriva en múltiples prácticas, por ejemplo debido al carácter mágico que puede revestir cuando se abre al azar y el resultado se toma como orientación indiscutible para los problemas de quien lee y otorga esos atributos al objeto de lectura.

Como en cada uno de los ejes, las lecturas reales no se atribuyen linealmente a uno u otro polo, sino que combinan las lógicas de formas distintas y pueden moverse en uno u otro sentido. Siguiendo con el ejemplo, se podría mencionar el caso de las lecturas protestantes que, siguiendo a la salida de la Edad Media, realizan lecturas críticas que dislocan el sentido canónico de los textos sagrados.

Lectura resistida/asimilada

La lectura *resistida*, retomando la que Briggs y Burke (2002) llaman “peligrosa”, es aquella que se entiende y se señala como tal en diversos ámbitos de la sociedad, o desde ciertos puntos de vista (de instituciones, colectivos sociales, clases y demás). Por ejemplo, las lecturas que hoy se desarrollan en las nuevas plataformas en línea cuando son resistidas desde instituciones o ámbitos educativos por no tener autoría reconocible.

Como ejemplo precedente se puede mencionar la lectura privada, que en un principio podía verse como peligrosa cuando era practicada por grupos subordinados como las mujeres y los obreros. En el caso de las mujeres, observa Lyons (1998) el intento en el siglo XIX en Europa de “feminización” del público lector de novelas por parte de los editores, al basar sus encargos para publicaciones en prejuicios

imperantes sobre la mujer (la “gran imaginación”, la frivolidad, la emotividad potenciada, etcétera). Esta postura se debatía con que, como en el caso del teatro, las novelas eran temidas por su supuesto poder para despertar emociones exaltadas. Estas acciones editoriales se basan justamente en la resistencia al desarrollo de ciertos tipos de lecturas, los cuales se pretende suprimir o encausar. En el caso de los obreros, señala Lyons para la misma época las bibliotecas de lecturas asimiladas que los empresarios disponían en las fábricas como un instrumento de control social destinado a incorporar a los trabajadores al sistema de valores de las clases dirigentes; esta resistencia se erige frente a la lectura “peligrosa” que sería toda la vinculada a la política y las crecientes reivindicaciones sociales de los trabajadores.

Como ocurre en cada eje, estos conceptos no son lineales sino que se ponen en tensión en cada práctica concreta, lo cual puede observarse, siguiendo con el ejemplo, en las mismas prácticas de lectura en fábricas en el caso de Cuba, donde se toman como una oportunidad para la reivindicación de clase y la revolución política. Así lo analizó Fernando Ortiz:

Pero es seguro que no fue capricho ni mera imitación el establecimiento de la lectura en los talleres, sino propósito bien meditado de propaganda social. Hubo campaña para establecer esa costumbre, presentándola como imitación de los civilizadores y democráticos “salones de lectura pública”, que estuvieron en boga en los Estados Unidos. Así propugnó la lectura tabaquera el semanario proletario *La Aurora*, de La Habana, en 1865, apenas esa revista se fundó; así la defendieron los liberales en un editorial de *El Siglo* (25 de enero de 1866), de La Habana, “La lectura en las tabaquerías”, recordando cómo en el extranjero eran frecuentes las

lecturas públicas pagando los oyentes al lector; así se oyó en aquel país al eminente novelista Carlos Dickens leyendo sus propias obras y a muchos lectores sin personalidad que leían libros ajenos. [...] Por medio de la lectura en alta voz el taller de la tabaquería ha tenido su órgano de propaganda interna. La primera lectura que se dio en una tabaquería de La Habana fue la de un libro titulado *Las Luchas del Siglo*. Fue simbólica. La mesa de lectura de cada tabaquería fue, según dijo Martí, “tribuna avanzada de la libertad”. Cuando, en el año 1896, Cuba se agita revolucionariamente contra el absolutismo borbónico y guerrea por su independencia, un bando gubernativo del 8 de junio de 1896 hace callar las tribunas tabaqueras. No pocos de sus lectores llegaron a ser líderes de la política proletaria, si bien algunos acabaron en desertores cuando no en traición pagada. (1978: 87)

Esta práctica se ha desarrollado con una larga tradición en Cuba, llegando a la actualidad como una profesión que constituye como actividad un patrimonio cultural de la nación.



Imagen 18. Lector de tabaquería en Cuba (Rojas, 2012).

La práctica que usamos como ejemplo de lectura resistida-asimilada toma a su vez cualidades de otro eje, en su carácter de lectura pública. Es bueno señalarlo para insistir en la multidimensionalidad y complejidad de las experiencias concretas de lectura.

Lectura creativa/funcional

El eje que abarca de lo creativo a lo funcional es el que acompaña el recorrido de una lectura heterodoxa a otra más literal. Según De Certeau (1996), hay por un lado una cierta *literalidad*, que es la que organiza un espacio legible en torno a la pretendida intención de la autoría y la edición, a ese sentido pensado desde el origen. Pero por otro lado existe asimismo una lectura de esa literalidad, que organiza la *efectuación* de la obra e implica experiencias particulares. Este eje abreva en la distancia entre el sentido asignado en la instancia de escritura (por intermedio del autor, del editor, de la crítica, la tradición, etcétera) y el uso o interpretación de parte de sus lectores. Cuanto más cercana está la interpretación a aquel sentido, más funcional resulta la práctica; dicho en términos comunicacionales: a tal estímulo predefinido, tal respuesta. Cuanto más imprevista esa respuesta, más creativa la lectura.

Desde la perspectiva del historiador ya se ha estudiado en extenso que los textos han podido ser leídos de maneras distintas a las intenciones del autor. Briggs y Burke (2002) dan varios ejemplos de esto, como la *Utopía* de Tomás Moro, una sátira de su Inglaterra contemporánea que también fue usada como proyecto para una sociedad ideal (es decir, como una “utopía” en sentido moderno). La “interpretación” también puede ser opuesta, y la “creatividad” solaparse con la incomprensión. Están los casos de Daniel Defoe y Jonathan Swift, cuyas ironías no fueron entendidas hacia el

1700 como tales por lectores literales, que reaccionaron a sus obras desde su propia incompreensión.¹

Un caso paradigmático de lectura creativa expuesto por el historiador italiano Carlo Ginzburg (2008) es el de Menocchio, el molinero italiano del siglo XVI que debió enfrentar la Inquisición y acabó en la hoguera precisamente debido a sus lecturas (la *Biblia*, el *Decameron* de Boccaccio, el Corán, *Viajes imaginarios*, entre otros) y a las ideas y conclusiones propias e interpretaciones heterodoxas para la época y sus contemporáneos.

El desfase entre los textos leídos por Menocchio y la manera en que los asimiló y refirió a sus inquisidores, indica que sus actitudes no son imputables o reducibles a tal o cual libro. Por una parte, nos remiten a una tradición oral probablemente muy antigua. Por otra, reclaman una serie de temas elaborados por los grupos heréticos de formación humanista: tolerancia, tendencia a reducir la religión a concepto moral, etcétera. Es una dicotomía puramente aparente que nos remite en realidad a una cultura unitaria, en la cual no podemos operar por cortes precisos. Incluso si Menocchio hubiera entrado en contacto, de forma más o menos mediata, con ambientes doctos, sus afirmaciones en defensa de la tolerancia religiosa, su deseo de una renovación radical de la sociedad, poseen un timbre original y no parecen consecuencia de influencias externas asumidas de forma pasiva. (2008: 9-28)

1 Se refieren a aquellos que vieron en *El medio más eficaz para con los disidentes*, de Defoe, una obra que recomendaba realmente la persecución a los no conformistas, o en *Una modesta proposición*, de Swift, como una verdadera defensa del canibalismo.

El análisis que hace Ginzburg resulta de interés para observar estas prácticas de lectura en su trasfondo histórico-cultural y social, y en la experiencia de lectura como un emergente del uso de un corpus propio de obras.

Lectura extensiva/intensiva

La lectura *intensiva* es aquella aplicada a un corpus acotado de textos que se leen de forma recurrente para tomarlos de referencia o reflexionar una y otra vez sobre ellos. Por el contrario, la *extensiva* es aquella que acompaña un corpus grande y proliferante, en busca de la novedad, realizando saltos de partes si es necesario, a la búsqueda de lo esencial.

El caso de Menocchio sería un ejemplo de lectura intensiva, un estilo de lectura recurrente en los primeros siglos de la imprenta: relee un conjunto de pocos textos y reflexiona sobre ellos; en su caso, esto se combina con el carácter creativo, que hace a las novedosas propuestas y relaciones que surgen de esta lectura intensiva y reflexiva.

Chartier y Hébrard (2002) muestran que hacia fines del siglo XVIII sucede toda una revolución en el ámbito de la lectura: a la lectura intensiva tradicional (religiosa, lenta, repetitiva, colectiva, seria) se suma la lectura extensiva (profana, rápida, ávida de novedades, individual, hedonista).

A partir del caso visto anteriormente, en términos de Lyons (1998), es posible ver también la combinación entre los ejes de análisis de la lectura: ante esta irrupción de la lectura extensiva, los gobiernos europeos advierten lo que entienden como el “peligro social” de que mujeres, niños y artesanos se puedan convertir en lectores incontrolables.

Aquella tendencia se profundiza en la Revolución Industrial, cuando las imprentas en rotativas ofrecen periódicos con cierta impronta sensacionalista de bajo costo; en esto

se percibe que la alfabetización generalizada es para el poder algo tanto prometedor como al mismo tiempo riesgoso para su monopolio de la autoridad.

En la práctica concreta, el final del siglo XVIII fue el momento de un cambio a favor de la experiencia de hojear o saltar partes y capítulos en una consulta a diferentes libros para informarse en un tema particular. Hasta mediados de ese siglo el libro no había llegado a ser un producto masivo y el material impreso seguía manteniendo cierto sentido de sagrado. Pero a partir de entonces se profundiza la proliferación de los libros y su desacralización, lo que potencia la lectura extensiva.

Lectura privada/pública

Por último, en este breve recorrido de tipos de lectura, encontramos la confrontación entre lectura pública (colectiva, relacionada con la oralidad) y privada (individual, silenciosa). El surgimiento de una y otra se vincula fuertemente con el formato material de los libros. En el siglo XV era común el tamaño grande, por lo que para leerlos resultaba de utilidad apoyarlos sobre atriles. Luego, a partir del siglo XVI y en el XVII, se van haciendo cada vez más populares los libros más pequeños, aptos para su transporte y uso individual.

Calasso (2004) menciona el caso pionero de Aldo Manuzio, quien en los primeros años de la imprenta ideó el primer libro de bolsillo (*paperback*): una edición de Sófocles en un formato que definió como “parva forma” (pequeña forma). Era el libro que se podía meter en un bolsillo, un invento que progresivamente transformó la lectura.

El cambio en el objeto de los libros visto en el apartado sobre paratextos e interfaces (Capítulo 4) también sentó las bases para la lectura privada. Los textos cada vez más

divididos en capítulos y párrafos, con notas al margen que resumían secciones, sumarios detallados e índices alfabéticos, fueron todos dispositivos que ayudaban a los lectores a buscar elementos puntuales de información, que les facilitaban el acto individual de hojear, de mirar y navegar sobre las obras sin necesidad del seguimiento lineal que predispone la oralidad.

En las imágenes que los pintores nos han dejado del siglo XVIII y XIX se nota la importancia que iba adquiriendo socialmente el acto privado de la lectura; allí se ve al hombre o mujer solos, leyendo un libro, ajenos al mundo exterior.



Imagen 19. Lector de Édouard Manet y lectora de Claude Monet, mediados del siglo XIX.

Briggs y Burke (2002) observan que la privatización de la lectura ha sido vista como parte del auge del individualismo. Al mismo tiempo, las imágenes de los ejemplos nos muestran distintas prácticas asociadas al lugar de lectura y al género (el hombre sumido en profundas reflexiones sobre un grueso y pesado tomo; la mujer con un libro formato “novela” en un paseo al aire libre). Es posible entonces vincular estas representaciones con lo discursivo sobre estas prácticas estereotipadas que atraviesan el mundo de la pintura.

Se mencionan estos períodos históricos donde se dan estos grandes cambios porque resultan muy prácticos para ver las modalidades de lectura aquí planteadas. Pero no se debe perder de vista que la idea no es enfocar una historia de la lectura lineal y simplificada, donde se marca la transición de lo público a lo privado (o del modo intensivo al extensivo en el eje anterior). Estos pares de modos de lectura sufren grandes virajes como los que se mencionaron, pero también se continúan y mutan bajo diversas formas y con frecuencia según el género.

Ejemplo de esto último son las lecturas públicas que hoy se siguen organizando y con un renovado ímpetu en torno a los géneros de la poesía, en espacios donde se reúnen autores-lectores-editores que comparten nuevas producciones mediante la oralidad y la lectura pública, además de la privada.²

Comunidades de interpretación y circulación de los géneros

El análisis de la materialidad de los géneros se ha venido desarrollando principalmente –como ya se adelantó– desde el ámbito disciplinar de la historia de la lectura. Cavallo y Chartier (1998), al especificar sus objetivos y principales trazos, definen como su objetivo “comprender los objetos escritos” y “reconstruir las palabras lectoras”. Para ello parten de la circulación de estos objetos y de la identidad de las prácticas a ellos asociadas. Estas prácticas de lectura se localizan en diversos círculos o comunidades que comparten

2 Como ejemplo de estas prácticas y la vinculación a nivel latinoamericano que establece, *cfr.* esta reseña del VIII Festival Latinoamericano de Poesía realizado en junio de 2016: Silvina Frieri, “La poesía como experiencia colectiva”, en *Página 12*, 20-06-2016.

una misma relación con lo escrito; por ejemplo: la pertenencia a un género, a una generación, a una adhesión religiosa, a determinadas solidaridades comunitarias, a tradiciones educativas y corporativas.

Estos autores articulan de forma productiva dos conceptos, que denominan “mundo del texto” y “mundo del lector”. Con el primer concepto se refieren a todo ese universo de objetos editoriales y formas cuyas convenciones y disposiciones sirven de soporte a la construcción del sentido. Con el segundo, retoman de Stanley Fish (2005) la noción de *comunidades de interpretación*, es decir, aquellas a las que pertenecen los lectores singulares.

Cada una de estas comunidades de interpretación comparte sobre los objetos editoriales y sus obras un conjunto de competencias, usos, códigos e intereses. La propia reflexión personal del lector puede llevar a reconstruir esta lógica: volviendo sobre esos libros y autores que eligió dentro del género de su interés; recordando a quienes les recomendaron algunas de esas lecturas y a otras personas a las que a su vez el lector las recomienda; y a todas aquellas personas con las que puede conversar y compartir las ideas y todo lo vinculado con tales obras, en diversos espacios sociales, momentos, foros, instituciones, etcétera. Esa red permite hacerse una idea de todos esos sujetos y grupos pasados y presentes vinculados a través de esas obras y géneros, dando una imagen de cómo es y cómo funciona una comunidad de interpretación.

Para aportar otro ejemplo distinto sobre la conformación de comunidades de lectura, veamos un caso distante en tiempo y espacio, relativo a procesos del colonialismo inglés, que trabaja Homi Bhabha (2002).

El colonialismo inglés de comienzos del siglo XIX en la India, África, el Caribe, incluye la experiencia de inserción y circulación del libro inglés, portador de la literatura del

imperio. Su descubrimiento y apropiación por parte de los habitantes de las colonias muestra una modalidad muy particular, propia de esta dimensión de análisis, de la naturalización de una autoridad a través de experiencias particulares de lectura. El libro se constituye como tal al ser repetido, traducido, desplazado por las lecturas.

Bhabha transcribe las notas del encuentro con esta experiencia de parte de uno de los primeros catequistas indios en 1817, en las afueras de Delhi, donde se encuentra con un grupo de quinientas personas reunidas a la sombra de los árboles practicando la lectura y la conversación. El catequista se dirige a un anciano y se produce esta conversación:

“¿Quién es toda esta gente? ¿Y de dónde viene?” “Somos pobres y humildes, y leemos y amamos este libro”. “¿Qué libro es?” “¡EI libro de Dios!” “Permíteme mirarlo, por favor”. Al abrir el libro, Anund [el catequista] vio que se trataba del Evangelio de Nuestro Señor, traducido a la lengua hindostani, muchos ejemplares del cual parecían estar en posesión del grupo: algunos estaban IMPRESOS, otros ESCRITOS por ellos mismos copiándolos de los impresos. Anund señaló el nombre de Jesús, y preguntó: “¿Quién es éste?” “¡Ese es Dios! ¡Él nos dio este libro!” “¿De dónde lo sacaron?” “Un Ángel del cielo nos lo dio, en la feria de Hurdwar”. “¿Un Ángel?” “Sí, para nosotros él fue el Ángel de Dios: pero era un hombre, un Pundit culto”. (Indudablemente estos evangelios traducidos debían de ser los libros distribuidos, cinco o seis años atrás, en Hurdwar, por el Misionero). “Las copias manuscritas las hicimos nosotros mismos, ya que no teníamos medios de obtener más de esta palabra sagrada”. (2002: 131-154)

Este y otros textos posteriores de la misión “civilizadora” muestran el éxito colonialista en este caso en la circulación de la palabra y su apropiación y uso por parte de los nuevos lectores. La palabra como verdad y trascendencia, en la figura de “Dios”, luego del “Arte”, inicia una práctica de la lectura y usos de la narración en la figura del libro inglés como representación metafórica de un Occidente que se expande y en su atropello también comunica. Así, el libro inglés se constituye en su materialidad como un signo de la autoridad colonial en las fronteras del creciente mundo globalizado.

El ejemplo permite reconstruir una modalidad de comunidad muy particular, donde confluyen procesos de circulación muy distintos a los convencionales que podemos pensar hoy (bibliotecas, librerías, escuelas, etcétera), procesos de reinterpretación de obras adaptadas a los usos concretos de una comunidad, y relaciones de poder –que pueden ser también de resistencia– que se erigen sobre esas comunidades, donde las obras actúan y participan con un sentido nuevo y poderoso.

La lectura hoy

Habiendo recorrido diversas instancias que permiten aplicar los saberes de esta dimensión, conviene recordar que los polos del análisis constituyen elementos que en conjunto conforman una materialidad de los géneros, lo cual es distinto a asimilarlos como la misma cosa. Tecnología y lectura son elementos distintos y relacionados de múltiples formas. En este sentido, Chartier y Hébrard (2002) enfatizan el hecho de que las *técnicas de transmisión* no son lo mismo que las *modalidades de recepción*. Los caracteres de la imprenta no cambian por sí mismos las modalidades de la

lectura, como son tomar un libro en un determinado lugar, recorrer el paratexto, dar vuelta páginas y avanzar por renglón, por capítulo, etcétera (toda aquella experiencia que mostraba Calvino).

La imprenta ha revolucionado la técnica de reproducción de textos, pero no por sí sola la relativa a la recepción. Basta ver que la innovación en el soporte del texto escrito, que ha modificado los gestos de lectura, en la historia sucede antes que la imprenta: ya en los siglos I y II, el rollo o volumen es reemplazado por el códice, que resulta más favorable para el transporte y la lectura, y con mayor capacidad de almacenamiento. Esto es lo que mucho más adelante la imprenta irá especializando y profundizando.

Recordar estas cuestiones acerca de la historia de los medios tecnológicos y la transmisión siempre resulta de utilidad para comprender mejor los hechos y cambios del presente. De Certeau (1996) ha visto la lectura como una “cacería furtiva”, una práctica productiva tendiente a escapar de las intencionalidades y determinaciones pensadas desde la instancia de la escritura. En su crítica del modelo informacional de la comunicación, la relación emisor-receptor se revela como una relación autoritaria, de imposición. Este análisis, hecho hacia comienzos de la década de 1980, resultaba interesante en primer lugar como crítica a ese modelo unidireccional de la comunicación, y luego como anticipo de las nuevas posibilidades –y problemáticas– que se abrirían poco después con la difusión masiva de las computadoras personales e Internet. Allí, su pretendida apuesta por la libertad del lector se torna paradójica.

Es que poco tiempo después, ya en nuestro siglo, las redes globales de comunicación digital han generalizado la “caza furtiva”. Como señalan de forma crítica Chartier y Hébrard (2002), De Certeau anticipa –e idealiza– las potencialidades intrínsecas de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Lo que entonces, para este último, constituía el itinerario singular del lector, que se construía a sí mismo como tal de manera independiente, hoy ya es el discurso prescriptivo de los nuevos medios, que festejan e incitan al nomadismo y la caza furtiva.

En suma, aquellos conceptos críticos se transformaron actualmente en un eslogan más que sirve para la venta de productos y servicios. No se trata de juzgar esto aquí: simplemente sirve para ver cómo los cambios tecnológicos reformulan los conceptos aplicados a la lectura, y así nos pone en evidencia las nuevas problemáticas abiertas hoy a partir de estas transformaciones.

Se suele señalar que la reflexividad comunicacional generalizada es una característica de las sociedades modernas debido a la acelerada circulación de informaciones y conocimientos en los estratos con acceso a los medios. Para Giddens (1997), la modernidad es inseparable de sus “propios” medios, sea el texto impreso o la señal electrónica, dado que mediatizan la experiencia de los lectores. Cuando los libros se elaboraban a mano, la lectura tendía a ser secuencial, el libro pasaba de una persona a otra. Luego, la imprenta permite la distribución a muchos lectores de manera simultánea. Hoy, la digitalización determina una nueva experiencia de lectura, signada por: a) el “efecto collage”, donde los sucesos adoptan la forma de una yuxtaposición de relatos y materiales; y b) la intromisión de sucesos disjuntos (en distintos sentidos) en la conciencia cotidiana.

Ya vimos cómo la tecnología lo que hace es actualizar debates precedentes; es decir, la tecnología no trae algo novedoso por completo, sino que en todo caso puede reconducir a debates fundacionales del campo de la edición (Hesse, 1998). Y es así que encuentra debates culturales paralelos entre la transición del siglo XVIII al XIX, y la transición reciente del XX al XXI. En ambos casos se trata de un

acontecimiento de reelaboración sistémica de funciones/instituciones con consecuencias estructurales. No es una mera revolución tecnológica (que ya ha sucedido siempre antes) sino una reinención pública de la comunidad intelectual, cuya problemática no es la técnica en sí, sino el modo en el cual las personas y las comunidades la van a utilizar, conforme a qué necesidades y experiencias.

El diseño tecnológico queda subsumido así al problema mayor, que es la reinención del campo cultural y editorial. Valga de ejemplo la digitalización de una biblioteca y su accesibilidad online, desde la perspectiva de continuar la impronta cultural del humanismo del Renacimiento, que se propuso difundir el conocimiento más allá de sus círculos ilustrados.

En este nuevo ámbito los lectores se van acomodando, van explorando posibilidades con mayor o menor éxito según sus finalidades y necesidades. Al respecto, se ha observado ya que en el universo virtual se conforman lectores-escritores que se conciben por su modo de acción en el tiempo (Hesse, 1998). Por un lado, el *lector a corto plazo* se deja llevar por las abrumadoras posibilidades que abre el nuevo medio sin saber bien adónde va a acabar. Por otro lado, el *lector a largo plazo* se mueve en una red de vectores que se expande sin límite, pero a la cual le dará el sentido de una dirección: tiene un plan o proyecto de lectura que vincula con alguna actividad o propósito, y eso le permite imprimir su propia dirección al recorrido de lectura. Como modalidades específicas que permiten caracterizar las problemáticas actuales de la lectura, esta última tipología se puede agregar a la antevista.

Estas problemáticas se cruzan con lo que Derrida (2003) entendió como la tensión entre la *reunión* y la *dispersión* que se vuelve a disparar a partir del cambio tecnológico. Se refiere a la dispersión en marcha de lo hasta ahora contenido

en la forma código; no habla de su desaparición, sino de su marginación en esta deriva hacia nuevas formas y prácticas en el ámbito digital. Un impulso que a su vez entra en tensión con nuevas formas de “reunión” de esos discursos de nuestras culturas, en lo que ve como la constante reinvestidura del proyecto libresco, del gran libro del mundo global, ahora en la figura de Internet, que va constituyendo nuevos ciudadanos del mundo en una red que se proyecta como universal.

Ya ha señalado Darnton (2009) que la democratización del conocimiento parece estar hoy al alcance de forma real y concreta; en teoría, se puede lograr que los ideales de la Ilustración cobren vida en los hechos. Pero aquí también anida una paradoja que atenta contra esta posibilidad, con empresas como Google que ponen la mira, por ejemplo, en bibliotecas académicas, no vistas como “templos del conocimiento” sino como activos potenciales, “contenidos” listos para ser extraídos. Este caso se cruza con la dimensión de la praxis que ya se ha analizado, y sirve aquí para poner en el trasfondo de las problemáticas actuales aquellas nuevas formas y experiencias de lectura que se recorrieron en este capítulo.

Bibliografía

Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.

Briggs, A. y Burke, P. (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid, Aguilar.

Calasso, R. (2004). La edición como género literario. En *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México, Sexto Piso.

Calvino, I. (1980). *Si una noche de invierno un viajero*. Barcelona, Bruguera.

- Cavallo, G. y Chartier, R. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Barcelona, Taurus.
- Chartier, A. M. y Hébrard, J. (2002). *La lectura de un siglo a otro*. Barcelona, Gedisa.
- Darnton, R. (2009). Google y el futuro de los libros. En *The New York Review of Books*, vol. 56, núm. 2, 12 de febrero.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México, Iberoamericana.
- Derrida, J. (2003). El libro por venir. En *Papel máquina*. Madrid, Trotta.
- Fish, S. (2005 [1976]). ¿Hay un texto en esta clase? En Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid, Akal.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo*, Cap. 1. Barcelona, Península.
- Ginzburg, C. (2008 [1976]). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Península.
- Hesse, H. (1998). Los libros en el tiempo. En Nunberg, G. (comp.), *El futuro del libro*. Barcelona, Paidós.
- Littau, K. (2008). *Teorías de la lectura*. Buenos Aires, Manantial.
- Lyons, M. (1998). Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños y obreros. En Cavallo, G. y Chartier, R. (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Barcelona, Taurus.
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Rojas, M. (2012). Lecturas de tabaquería, patrimonio cultural de la nación. En *Cuba Debate*, 25 de noviembre. En línea: <<http://www.cubadebate.cu/opinion/2012/11/25/lecturas-de-tabaqueria-patrimonio-cultural-de-la-nacion/>>.

Capítulo 7

La matriz de subjetividad en el acontecimiento editorial

Introducción

En este capítulo se avanzará con la última dimensión de análisis, que va de la creación a la lectura, es decir, de lo que suele reducirse a la figura del “autor” (cuando se personaliza y se pierde de vista la función/institución) a la instancia de la experiencia lectora –que se analizó en el capítulo anterior en relación con la tecnología–. Esta es la dimensión del *sujeto*, un espacio donde se viene trabajando principalmente en especialidades dentro de diversas disciplinas sociales bajo la idea de los estudios de la subjetividad. ¿Cómo se vinculan las matrices de subjetividad con los procesos editoriales? La puesta en relación de estas dos variables bien puede estar en la base de este planteo, orientado a definir una dimensión específica de análisis.

En primer lugar, se verá a manera de ejemplo introductorio la incidencia y el rol de la edición en el proceso de “civilización” en Occidente, con un desarrollo editorial específico. Luego se recorrerá la articulación teórica que sustenta el trabajo en esta dimensión, desde la perspectiva

de la mediación social hasta los conceptos de matrices y formación de subjetividad. Con esta base se pasará a estudiar la subjetividad comunicacional situada en época y lugar, las disputas que se van materializando en los géneros, entre otros casos, para ver la expresión práctica de esta dimensión.

La edición en el proceso de “civilización”

Para ilustrar el tema de este capítulo apelamos a un ejemplo histórico de Norbert Elias, del momento del surgimiento de una nueva forma de ser “civilizado” en la Europa renacentista y su vinculación con el desarrollo editorial:

El concepto de *civilité* consiguió su sentido y función específicos, a los que aquí nos referimos, en el segundo cuarto del siglo XVI. Su punto de partida individual puede determinarse con exactitud. El concepto recibe el significado especial, con el que lo asimiló la sociedad de la época, a partir de una obrita de Erasmo de Rotterdam, *De civilitate morum puerilium* que, evidentemente, trataba de un tema que estaba de moda, pues tuvo una muy amplia difusión en ediciones sucesivas. Hasta la muerte de Erasmo, es decir, en los seis años siguientes a su aparición, la obra se editó más de treinta veces. En conjunto, han habido más de 130 ediciones, y, de ellas, 13 todavía en el siglo XVIII. A su vez, la serie de traducciones, imitaciones y añadiduras constituyen legión. Dos años después de la aparición del escrito, se hizo la primera traducción inglesa. Cuatro años después de la primera edición, apareció en forma de catecismo y, por esa época, empezó a implan-

tarse ya como libro de escuela para los niños; [...] había un tipo especial de letra de imprenta en el siglo XVI, que recibía el nombre de *civilité*. Con este tipo de letra *civilité* se imprimió todo aquel género de libros que, de modo directo o indirecto, mostraban la influencia del de Erasmo y recibían títulos como *civilité* o *civilité puerile*. Como suele suceder en la historia de las palabras, y como pasó, también, con la transformación del concepto de *civilité* en el de *civilisation*, también aquí el impulso primitivo partió de un individuo. Con su obra, Erasmo dio nuevo filo y nuevo impulso a la palabra *civilitas*, conocida desde antiguo y utilizada con mucha frecuencia. Pero, tanto si Erasmo era consciente de ello como si no, lo cierto es que, evidentemente, estaba haciendo una formulación que correspondía a una necesidad social de la época. El concepto de *civilitas* se afianza a partir de entonces en la conciencia de las personas precisamente en aquel sentido especial que había recibido merced al contenido de la obra erasmiana. Se acuñaron, así, las palabras de moda correspondientes en los diversos idiomas nacionales, la francesa *civilité*, la inglesa *civility*, el italiano *civiltà* y también el alemán *Zivilität*, si bien esta no arraigó con tanta fuerza como los términos correspondientes en las otras grandes culturas. Un florecimiento tal, más o menos repentino, de palabras dentro de una lengua indica casi siempre transformaciones en la propia vida de los seres humanos, especialmente cuando se trata de conceptos que están destinados a permanecer en el centro de la actividad humana [...]. La actitud corporal, los ademanes, la vestimenta, la expresión del gesto, todo ello es el comportamiento “externo” del que habla el escrito, expresión de la interioridad o de la totalidad del ser humano. (Elias, 1987)

El ejemplo muestra que muchas de nuestras formas de ser ya naturalizadas –cómo mirarnos, vestarnos, comer, etcétera– son producto de un proceso histórico, relativamente reciente, y a cuya original difusión colaboró una obra editorial en particular –la mencionada de Erasmo (2006 [1530])– que acudió a un proyecto de sociedad en etapa formativa, y luego todo un género de obras que hacia el siglo XVI comenzaron a establecer pautas de sociabilidad. Son los tiempos en que “las buenas maneras” serán sometidas a un tratamiento sistemático en toda una saga de obras de urbanidad, mostrando cómo la educación, lejos de limitarse al “cultivo del espíritu”, abarca el cuerpo en tanto morada material y simbólica. Se trata, en suma, de la conformación de nuevos esquemas para ser y comportarse, para procurar constituirse como sujetos desde la propia etapa formativa.

La irrupción de un fenómeno editorial de esta magnitud ocurre además en tiempos en los cuales el nuevo medio, la imprenta, registra en su espacio gráfico huellas de transmisión oral. La propia portada del libro de Erasmo es prueba de ello. Esto da cuenta de la complejidad del ecosistema de medios en los procesos de comunicación y transmisión, y en este caso revela la potencia subjetiva de un acontecimiento editorial en un nuevo medio. Esta vinculación con la dimensión de la objetualidad editorial se puede continuar en una edición contemporánea del libro de Elias que cita el de Erasmo, y donde se procura dar cuenta de aquel espíritu formativo de “civilidad” por ejemplo desde una portada de tipo conceptual.

Este ha sido un ejemplo específico de cómo se expresa la dimensión de la subjetividad en las obras editoriales, con un caso histórico donde se ve cómo se comienza a desarrollar todo un género en particular ante la necesidad de asistir a lectores que están atravesando un cambio subjetivo y social de sus comportamientos.



Imagen 20. Edición del libro de Erasmo de 1533 a cargo del editor Nicolaus Faber,¹ y portada de *El proceso de la civilización*, editado por Fondo de Cultura Económica en 2016.

La edición comporta objetos, discursos y prácticas de lectura; pero también comporta una cierta disposición subjetiva, más o menos visible según el género y la obra, pero siempre presente, como se verá en este capítulo.

La mediación social en la edición

El eje de la subjetividad se basa en las intencionalidades y prácticas propiamente humanas que se establecen en todo acto de comunicación. El producto editorial tiene una instancia de creación: una “autoría” individual o colectiva, en la cual confluyen autores, editores, ilustradores y potencialmente una multiplicidad de actores del ámbito editorial y cultural; y esta instancia a su vez es creada por medio de una cierta discursividad que atraviesa géneros y, más aún, las obras individuales. Este momento de la creación se

1 Österreichische Nationalbibliothek, Austrian National Library, Austria. En línea: <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ180351803>>.

articula con el de la lectura en acciones que pueden verse como individuales (persona leyendo un libro) pero centralmente colectivas en la figura de las comunidades que usan e interpretan esos productos.

Entre estos dos puntos se construye una cierta subjetividad, una red de modalidades de procurar ser y ver el mundo en cuanto a la parte que concierne al campo discursivo en cuestión. Por eso es la dimensión en la cual se aprecia especialmente la *mediación* que ejerce la edición entre el ámbito social y las personas con las que se vincula.

Los consumos culturales pueden cumplir funciones de realización personal y colectiva y de adaptación social, y de esta forma median entre los sujetos y el entorno. Al nutrir las ideas y reflexiones en diversos campos de la sociedad, las obras de la cultura se vinculan así con las representaciones personales. Señala Martín Serrano (2008) que el ejercicio de la mediación supone el desarrollo de un sector productivo dedicado a ello: las instituciones mediadoras (por ejemplo las organizaciones editoriales) que elaboran modelos (por ejemplo el canon de lo legítimamente literario) y fabrican objetos portadores de esa mediación (por ejemplo catálogos y libros). Por su parte, los usuarios, lectores, consumidores –o como se los denomine según el enfoque– invierten recursos y tiempo en el equipamiento que la mediación requiere: pagan, intercambian entre ellos, buscan o reciben la asistencia de estas instituciones mediadoras especializadas según las áreas temáticas.

El consumo, la lectura, la reescritura o la recepción, como funciones mediadoras, sirven a los usuarios para informarse y conocer elementos y lenguajes de un determinado ámbito de la sociedad. Es decir, les sirve para conocer modos de ser, estar y hacer, en consonancia (o en disonancia) con lo existente (y lo no existente) dentro del campo en cuestión (la literatura, la política, las ciencias sociales, el arte culinario, la moda, etcétera).

Un buen ejemplo de ello son los procesos de socialización de la nueva “forma de ser” surgida a raíz de las crecientes modalidades comunicativas desarrolladas con las “nuevas tecnologías” al comenzar el siglo XXI. Se ha notado, en este sentido, el lugar que ocupa en los discursos mediáticos el refuerzo de la excentricidad, la exaltación del individuo y el enaltecimiento de “ser distinto” a partir de la inserción y construcción de la personalidad virtual en el universo digital (Sibilia, 2008). Esta situación puede representarse de forma icónica en la “personalidad del año” que elige hacia 2006 la revista *Time*, medio que se inscribe en la marcación de la agenda global. Su portada ya no es, como fue por décadas, la stampa de alguna personalidad política, científica o deportiva, sino el anónimo lector, todos los lectores. Su diseño remplace la figura individual destacada de portada por un espejo en el cual se contempla el lector. Todo un símbolo de un cambio de época, del establecimiento de un nuevo estatuto del “yo” en el marco de un nuevo entorno tecnológico, económico, político y comunicacional que se establece de forma global.

Esta consagración del individuo informacional como personalidad del año en diciembre de 2006 tiene como antecedente la consagración del computador personal como “máquina del año” hacia diciembre de 1982, en momentos en que Apple estaba por lanzar el primer ordenador personal con pantalla gráfica y dispositivos de entrada de información para el usuario. En un cuarto de siglo, el interés y el lugar del sujeto se moverán del objeto a la información.

En síntesis, la producción de mediación editorial formadora de subjetividad no es complementaria sino central para el presente análisis. Cuando se investiga el papel que desempeña en el funcionamiento de la sociedad y la cultura, se revela como inseparable de la acción que transforma justamente el entorno sociocultural, como se verá a continuación.

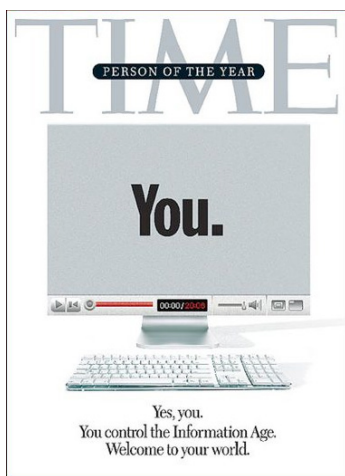
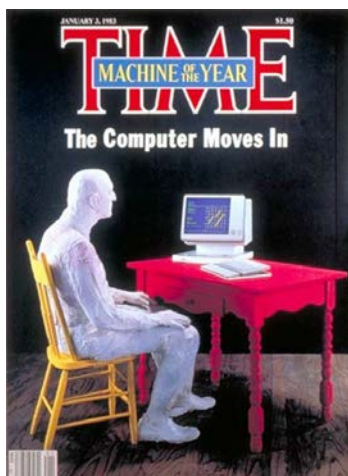


Imagen 21. Detalle de portadas de la revista *Time*, años 1982-1983 ("máquina del año") y 2006-2007 ("personalidad del año").

Matrices y formación de subjetividad

El concepto de *sujeto* ha ido tomando cada vez mayor preponderancia en el campo de las humanidades (Macey, en Payne, 2002). Esto amerita una breve definición –sin entrar en la larga discusión que viene sucediendo– para establecer el uso que aquí le estamos dando. El origen moderno de esta noción se ubica en el ámbito de la filosofía a partir de Kant y Descartes, y en el siglo XX se reimpulsa con una perspectiva interdisciplinaria, por ejemplo con Lacan en la psicología y Althusser en los estudios políticos. Desde entonces, se reconoce al sujeto como producto, productor y practicante de una determinada cultura y sus significaciones.

Según Hall (2003), las identidades emergentes de la subjetividad son producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos; al vincular esto con los géneros, no se quiere

decir que se produzcan *en el interior de* formaciones discursivas, sino *en relación con* estas formaciones y prácticas. Esta es la postura conceptual que asumimos para no excluir la dinámica de entrada y salida de los sujetos dentro de los campos de las culturas, y evitar determinismos sin excluir, desde ya, la posibilidad siempre latente de lo determinado.

Este marco político de las identidades define matrices de pensamiento en la forma de articulaciones de un conjunto de categorías y valores constitutivos, que conforman toda una trama lógico-conceptual y establecen claves para una cierta modalidad de pensamiento (Argumedo, 2009). Este concepto sirve para pensar matrices de subjetividad como modelos para la interpretación del sí mismo, la sociedad y la historia, proyectando tanto una comprensión de fenómenos actuales como modelos de organización social. Es importante tener en cuenta esto último para no quedar solamente en la idea de que, por ejemplo, un libro de cocina simplemente “enseña” al sujeto lector a cocinar: también se puede inscribir en toda una corriente que otorga a cierta cocina –internacional, por ejemplo– un determinado estatus relacionado con lo cultural, y con ello, al sujeto un cierto lugar preferencial según el enfoque (como degustador, o como practicante que puede implicar un saber institucionalizado, o como emprendedor comercial, etcétera).

Para Foucault (2002 y 2008), las prácticas lingüísticas tanto como las no-discursivas posibilitan al individuo el proceso de hacerse sujeto, en una dialéctica entre el sometimiento a prácticas de poder y el desarrollo de un esquema de autoformación. Por eso encontramos en el lector esa intención de autoformación en relación dialéctica con un proceso de asimilación (que se realiza, como se dijo, por intermedio de la mediación). En Foucault (2008) puede entreverse una línea de confluencia en torno a las ideas de Horkheimer y Adorno (2006) respecto de cómo los individuos no nacen

sujetos sino que se convierten en tales. Para descubrir la subjetividad, Foucault investiga textos en los que se presentan prácticas de subjetivación, mientras que Horkheimer y Adorno realizan una genealogía de la subjetividad en la modernidad. En conjunto, estos planteos reconocen la crisis del sujeto en la contemporaneidad, un indicador que explica la renovada importancia que se le da en la actualidad.

La crisis del sujeto de la que dan testimonio estos autores puede reconocerse en los textos de autoexperiencia de la modernidad (Bürger y Bürger, 2001). Se trata de buscar en ellos lo que saben sobre el sujeto moderno. Eso es posible de reconocer en el análisis de los géneros; para ello se asume que sus disposiciones materiales-discursivas pueden orientar espacios de pensamiento y acción, porque el modo en el que se disponen estos géneros materializados en el campo editorial, en una determinada época y lugar, abre y a la vez define las posibilidades de pensamiento y acción subjetiva.

De esta forma, entonces, ciertas matrices de subjetividad desarrollan sus propias narraciones instituyentes que se materializan e industrializan en el sistema de producción cultural de los géneros editoriales (Gómez, 2014). En lo que sigue, se explorarán algunos ejemplos de estos avances, para visualizar la dirección de análisis hasta aquí planteada.

La subjetividad en su época: objetivos, paradigmas y áreas de acción

La formación de subjetividad en la edición implica una mediación hacia formas de participación cultural que se vivencian hoy en la interacción e interpretación de obras materializadas en productos culturales que se inscriben en géneros de mayor o menor difusión y consolidación. Hay en este proceso un potencial de expresión y comunicación

individual y colectiva que puede desarrollarse tanto en un sentido emancipador como exclusivista; lo cual compete a cuestiones de intencionalidad desde la autoría, a modalidades de consumo de los objetos culturales, políticas editoriales y la politización de intereses (Waisbord, 2009).

Por ejemplo, para pensar la subjetividad propia del neoliberalismo, es preciso situarse en el proceso histórico que lleva a su consolidación. Dadas las fuertes consecuencias que tuvo y tiene en nuestra sociedad contemporánea, este ejemplo puede resultar particularmente interesante. A partir de la década de 1970 se profundiza a nivel global un nuevo período económico con características muy marcadas (Mazzeo, 2002): interdependencia entre las naciones, preeminencia del capital financiero por sobre el productivo, desarrollo de un nuevo paradigma tecnológico-informacional y fusiones que consolidan grandes grupos económicos mundiales. Este nuevo proceso, desencadenado por los países centrales (Estados Unidos, Unión Europea, Japón), confluye en el “Consenso de Washington” (1990), donde se pauta el fin de los modelos proteccionistas y su sustitución por modelos no intervencionistas. Ahora bien, su construcción se ha sustentado en un desarrollo económico y político, pero además también en una “bibliografía” propia que, legitimada por determinados autores promovidos como autoridades, han nutrido géneros que delinean un tipo particular de subjetividad funcional a dicho sistema económico de Estado ausente. En esto se han destacado particularmente algunos géneros con verdadero auge en la época, entre ellos: la “autoayuda” y el “nuevo management”. La idea general que los motiva ya permite ver claramente por qué han tenido ese auge hacia fines del siglo XX, justamente con el predominio del neoliberalismo a nivel global. En un caso, la idea de auto-ayudarse, de salvarse uno mismo por sus medios, justamente en momentos en que el Estado

se retira y deja de asistir a los ciudadanos que lo conforman. En el otro, el gestionarse como emprendedor, competir y gerenciar con éxito para la propia empresa, precisamente en tiempos de predominio del mercado, de competencia global y mercadotecnia.

A grandes rasgos, se entiende que la consolidación de un sistema económico neoliberal a partir de la segunda mitad del siglo XX ha precisado, para su desarrollo, de personas perfectamente adaptadas y “efectivas” que, ante la falta del Estado y el resquebrajamiento del sentido comunitario, se fueron encontrando progresivamente a merced de su propia “autoayuda”. Al respecto, no debe soslayarse el hecho de que las personas llevan adelante sus propios usos y prácticas de estos discursos: incorporan las herramientas que un género u obra les brinda, para lidiar desde su subjetividad con los temas personales que hacen a su existencia, y esto nunca es lineal.

Esto último se puede visualizar por ejemplo con este análisis que realiza Semán (2007) sobre un lector del autor Paulo Coelho:

Edílson encontró en la lectura de Paulo Coelho [...] una especie de apoyo suplementario para lo que él describe como sus “ganas de progresar”. El “querer vivir mejor”, que para él era la necesidad de asumir los riesgos del retiro voluntario y del mercado, tenía en un párrafo de *El alquimista* una *mise en forme*, una imagen posible, que junto a otros elementos le dio coraje para concretar su salto existencial. [...] Cada lector encuentra, y no sólo en los libros de Coelho, un tramo que de alguna forma remite a su situación y que, al mismo tiempo, la modifica porque permite establecerla, fijarla como una posibilidad en el caos de representaciones y emociones. El libro [...] trae otras palabras, otros mundos, y esa diferencia puede exigir, trasladar

y cambiar la estructura de recepción que opone el lector. Uno de esos momentos de *altero-interpretación* a la luz del libro lo constituye una decisión del protagonista de la novela que deslumbró a Edílson. Aquél, aparentemente, se estaba conformando con la cómoda posición que había alcanzado en un pequeño comercio y que parecía asegurarle una vida sin sustos, luego de haber atravesado dificultades inmensas al inicio del camino para alcanzar sus sueños. ¿Pájaro en mano o cien volando? Edílson encontraba en esa pregunta una familiaridad con su dilema personal. Pero apenas eso: en tanto el protagonista de *El alquimista* se debatía entre una comodidad que se secaría de alegrías y un sueño sin garantías, Edílson era consciente de que el retiro voluntario era necesario porque no sería raro que la empresa lo despidiera en cuanto cambiase la legislación laboral. De parte de Edílson no podía haber *identificación* y sí captación, quizás dialéctica, del trazo de familiaridad entre su situación y la del héroe de la novela. Así, la lectura presentó una forma posible, y no sin consecuencias específicas, de asumir la construcción de la realidad –recuérdese que Edílson acabó optando por el retiro voluntario–.

Hay un vínculo que siempre es muy personal del lector con lo que “ve” en una obra, y a su vez una vinculación con su experiencia de vida siempre ligada a un entorno social y político. Quien edita alcanza a ver la potencialidad de su obra cuando puede proyectar este alcance y derivas, siempre múltiples y complejas, de todo acontecimiento editorial.

Existe una discusión sobre considerar aquellos géneros que se mencionaron antes como separados o bien uno dentro del otro. Por ejemplo, Papalini (2010) ve en esta época un auge de la literatura de autoayuda en general, que luego

se diversifica para abarcar diversas áreas sociales, a través del management, el coaching, las versiones occidentalizadas del yoga, la psicología cognitiva y las filosofías del yo. Esto no es algo para discutir acá; lo interesante es ver el nuevo impulso y características que adoptan estos géneros en momentos históricos en donde se consolidan como discursos esenciales para la conformación de la subjetividad de la época. Se puede apreciar esto en el cuadro de la página siguiente (Papalini, 2010).

De este tipo de análisis, si bien en los ejemplos específicos para ciertos casos, se pueden deducir tres variables clave para la observación del espectro de conformación de subjetividad a través de la diversidad de los géneros:

- » *Objetivos de lectura*: lo que la obra/género se propone lograr en el lector, asistiendo necesidades, cumpliendo propósitos, brindando técnicas, etcétera.
- » *Paradigmas/ideologías*: lo que se suele mencionar como “discurso legitimador”, esquemas de pensamiento que definen determinadas posturas respecto del tema o disciplina de referencia.
- » *Áreas de acción*: espacios, lugares, aspectos personales, elementos diversos a los cuales se aplican los propósitos o ideas que movilizan la obra/género.

Todo esto se engloba en una definición de época, que consigna en los períodos por décadas, y que permite ver el sentido general que adoptan los géneros y la subjetividad en cada momento según los acontecimientos. Incorpora asimismo cuestiones que se vieron en la dimensión del objeto y la discursividad, como aquellas que se inscriben en la noción de “característica de los textos”, y también una mención a “textos representativos”, que se correspondería con aquella idea de *canon*.

Período	1930-1950 Surgimiento	1950-1970 Rebelión	1970-1990 Reencauzamiento	1990-2005 Expansión
Característica de los textos	Manuales de ventas. Publicaciones de divulgación para público general	Libros espirituales, con transmisión de las enseñanzas de maestros orientales	Manuales de <i>management</i> . Manuales de autoprogramación	Biografías y autobiografías, eje cuestiones "espirituales". Novelas ejemplares. Autoayuda
Objetivos	Enseñar técnicas para una finalidad concreta	Estimular desarrollo personal y autoconfianza. Empoderamiento (organizaciones), "Pensamiento positivo"	Aplicar las capacidades personales al mundo del trabajo. Desarrollar capacidades mentales latentes	"Biblioterapia": curar los síntomas del malestar subjetivo, mejorar la vida cotidiana.
Discurso legitimador	Psicología conductista	"Nueva Era"	Teorías sistemas, cognitivismo. Toyotismo (liderazgo)	Psicologías, cognitivismo, "Nueva Era", <i>management</i>
Área de acción	Trabajo	Interioridad	Inteligencia, trabajo	Vida cotidiana. Padecimientos subjetivos: <i>stress</i> , fobias, angustias
Textos representativos	<i>Cómo ganar amigos e influir en las personas</i> , D. Carnegie, 1936/1948	<i>El poder del pensamiento positivo</i> , N. V. Peale, 1952/2006	<i>El método Silva de control mental</i> , J. Silva, 1966/2006	<i>Los hombres son de Marte, las mujeres son de Venus</i> , J. Gray, 1992/2000

Volviendo al último ejemplo, existen un sinnúmero de obras que han abrevado en estas fuentes de la autoayuda y el management desde entonces y continúan con éxito hasta la actualidad. Son géneros que se han instalado en el repertorio editorial, y donde se puede apreciar con nitidez la vinculación entre autor y lector en los términos de la dimensión de análisis. Por tomar un ejemplo, se puede mencionar una obra canónica sobre “pensamiento organizacional”: *La quinta disciplina*, de Peter Senge.² Este autor trabaja, entre otros aspectos, con el sujeto laboral que no encuentra su rumbo, para brindarle técnicas destinadas a alcanzar el dominio personal y direccionarlo hacia los fines de su organización. Se supone que el sujeto se halla sumido en dificultades y equívocos que lo tornan impotente. Dirá el propio Senge que se trata de eliminar las “creencias contradictorias que limitan nuestra capacidad para crear lo que de veras deseamos” (p. 200). Eso que “deseamos” se deberá colocar por delante, en el lugar de la meta, y hacia ella se deberá proyectar una “visión”. Estos elementos que conforman la dinámica del individuo puesto en acción se encuentran graficados en la obra.

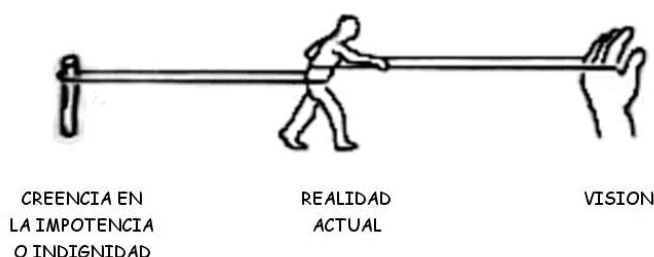


Imagen 22. El individuo y la “visión” según Senge (*La quinta disciplina*, Granica, 1990, p. 201).

2 Se toma la edición de Granica, Buenos Aires, 1990.

Elocuente en la imagen del ejemplo es esa mano anónima que asume el papel de la “visión” de ese individuo anónimo y tironea de él (potencialmente: todos los lectores y/o sus colegas). Ese “tironeo” que expresa en verdad la lógica de los intereses de quienes necesitan que ese individuo “vaya para adelante”, lo identifica el autor con evocaciones metafísicas, como “fuerza” o “energía” que el individuo deberá aprender a enfocar, rastros que a su vez remiten a elementos de la autoayuda en general. Con esto se puede ver cómo ciertas pautas atraviesan géneros y, más aún, obras en las que se plasman desde sus expresiones, y permiten recuperar el sentido de un trasfondo ideológico o de época.

Se podría seguir tras diversos rastros, por ejemplo, aquella cuestión del anonimato que remite a la anulación del individuo por la generalidad. Que se continúa por ejemplo en ciertos desarrollos editoriales del pensamiento administrativo, donde el sujeto se diluye en las premisas del individualismo y la masividad, instrumentado con técnicas de adaptabilidad al entorno aplicables a todos, es decir, estándares. Un recorrido por las portadas de muchos libros de administración y gestión y de “comportamiento organizacional” permite observar este lugar asignado al individuo lector del género: representado por sombras o contornos, sin rostro o directamente asimilado a una “manada”, entre otras posibilidades. A su vez, muchas de las obras provienen de editoriales como las de los ejemplos, que generan productos genéricos para toda una región, lo cual es otra capa de sentido para comprender el direccionamiento y objetivo de estas producciones editoriales.

En la dimensión estudiada en este capítulo, estos géneros vistos hasta aquí son muy notorios, ya que apuntan especialmente a la formación de subjetividad. Se escogieron precisamente por esa particularidad, para que pueda visualizarse claramente en el análisis. A continuación se verán

otros casos donde se apreciará que siempre, de una u otra forma, sea más o menos visible, existe esta dimensión. Y es más, lejos de funcionar como discursos aislados en sus propias premisas, conviven en el ámbito social y cultural y por lo tanto circulan y se desarrollan en matrices de subjetividades en tensión. Esta es, precisamente, otra de las características que dan cuenta de lo insuficiente de pensar el acontecimiento editorial como algo meramente técnico y de sentido exclusivamente informacional.



Imagen 23. Portadas de libros contemporáneos sobre comportamiento organizacional.

La disputa por la subjetividad en los géneros

Comenzaremos dando un ejemplo que permite ver la puesta en relación (y tensión) entre diversas subjetividades asentadas en distintos géneros. Ya hemos visto el desarrollo de un tipo de matriz muy particular, basada en la globalización de identidades, en el individualismo, la competencia y la eficacia. Esta modalidad, diseñada desde los países “centrales”, que se hizo fuerte desde finales del siglo pasado, se

pone en discusión en la región latinoamericana a partir del resurgimiento, en los primeros años de este nuevo siglo, de matrices de subjetividad propias, nuevamente vinculadas con la propia historia y los lazos comunitarios. El ejemplo es de la Argentina, a partir del proceso de memoria, verdad y justicia que se inicia a comienzos del siglo XXI respecto de las violaciones a los Derechos Humanos cometidas por la dictadura cívico-militar de 1976-1983 (es decir: el pasado inmediato, el que liga a las nuevas generaciones con las precedentes). Hasta entonces, los hechos de la dictadura se encontraban mayormente impunes, y a la vez relegados en la superficie de la agenda de los medios hegemónicos.³ El reinicio de los procesos de memoria, verdad y justicia permitió desandar tres décadas de injusticia y resarcir en el campo político y cultural a la sociedad por las acciones del autoritarismo dictatorial, constituyendo a la Argentina, como señala Figueroa (2012), en un caso testigo a nivel mundial de la lucha contra las violaciones a los Derechos Humanos. Esto implica en lo social un sujeto nuevamente vinculado con su historia, con el pasado inmediato que lo constituye, con los hechos políticos que afectan su vida desde sus propias bases.⁴

Esta creciente subjetividad consciente de su lugar, su comunidad y su historia ha comenzado a tener también un correlato en los discursos sociales, y por lo tanto en el repertorio de los géneros editoriales. Hay, por un lado, un ámbito de estudios sobre la memoria, pero también en esta

-
- 3 Con la jerarquización constitucional de la Convención sobre la Imprescriptibilidad de los Crímenes de Guerra y de Lesa Humanidad, la nulidad de las leyes de "punto final" y "obediencia debida" y los primeros fallos en el año 2005, se reinician los juicios que se encontraban archivados por años.
 - 4 Hay que recordar aquí que la dictadura, además de los hechos antes mencionados, introdujo las bases para el posterior y actual desarrollo del neoliberalismo, extranjerizando la economía, entrando en un ciclo de endeudamiento y favoreciendo a ciertos grupos empresarios por sobre los derechos de los trabajadores.

época una creciente producción editorial en este sentido, orientada a esta problemática local, que va perfilando un género que podríamos postular como “memoria social”. Su caso es distinto al del management y la autoayuda puesto que su asiento como género no tiene un lugar establecido en el repertorio convencional de los géneros. Su expansión no es progresiva como aquellos, dado que sus contenidos se relacionan con momentos históricos, y sus obras se suelen repartir entre otros géneros mayores o que ya cuentan con su propio espacio material (en librerías, bibliotecas, catálogos, etcétera). Puede pensarse como un género propio en desarrollo, o un subgénero (por ejemplo, de las ciencias sociales).

El siguiente cuadro exhibe el proceso desde el establecimiento del campo de la memoria social a nivel global en las ciencias sociales, hasta su desarrollo local como género en relación con los hechos sociales y políticos del pasado reciente:

- 1950 - 1960 - 1970 - 1980 - 1990 - 2000 - 2010 -		
Memoria social/colectiva como objeto de estudio en ciencias sociales	Pasado reciente (dictadura) en debate. Impunidad	Recuperación de la memoria y procesos de justicia
Disciplinas: Historia → Antropología	Teoría de los dos demonios	Condena al terrorismo de Estado
Establecimiento global del campo	Contexto de desarrollo local del género	

Al ser un género en desarrollo y con estas características, la variedad de formas de expresión en cuanto a la subjetividad en cada obra son variadas, y todas aportan al sentido general de este género. Por ejemplo, la colección del programa “Memoria en movimiento”, de la Secretaría de

Comunicación Pública de la Nación, publicó entre los años 2010 y 2012 una serie de obras de poetas y escritores detenidos-desaparecidos (entre ellos, de Joaquín Areta, *Siempre tu palabra cerca*). En este caso, la dimensión que desarrolla el catálogo remite a la recuperación de voces de las víctimas.

La multiplicidad de aportes en este género se puede seguir con obras basadas en el aporte de protagonistas y/o investigadores del tema (Pilar Calveiro es un caso que conjuga ambos roles, en *Política y/o violencia*), o de organismos específicos del campo (por ejemplo, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, con la reedición de su obra ya clásica *Memoria y dictadura*). Se podría seguir enumerando casos representativos de este género que recupera una nueva subjetividad, e ir constituyendo las variables que le van dando forma y potencian todo un trabajo precedente de desarrollo de proyectos icónicos como las ediciones de Madres y también de Abuelas de Plaza de Mayo. Importa mencionarlo para recordar que el momento de análisis se inscribe siempre en desarrollos anteriores y por venir, como parte de una corriente continua del discurso social.

En suma, lo que se observa es una proyección de subjetividades que en este particular momento histórico tienen una renovada relación constitutiva con su pasado reciente, con aquello sobre lo cual se vuelven muchas problemáticas del presente que en conjunto traman la propia experiencia social (Kaufman, 2012). Un proceso que es a la vez personal y comunitario, de recuperación de información, de una rememoración con una fuerte incidencia colectiva.⁵

Aquí se aprecia una forma posible de investigar la subjetividad como dimensión de la cultura editorial, poniendo en correlación géneros que pueden remitir a marcos temáticos

5 Una vía de análisis es el estrecho lazo de esta dimensión con el campo de la política, lo cual se puede apreciar, por ejemplo, con los cambios de gobierno como un terreno de renovadas disputas.

bien distintos, como el management y la memoria social. En tanto dispositivos mediadores, establecen una relación social más allá de la representación temática, pudiendo así ser una vía explicativa para fenómenos que exceden su objeto de referencia, y donde en el centro se ubica el sujeto como parte de una misma comunidad (Gómez, 2018). Los géneros definen no solo su objeto temático, sino también un tipo particular de sujeto, el cual resulta adecuado para un determinado esquema y modelo social. Por ello el análisis comparativo de géneros vinculados con modelos antagónicos permite visibilizar y diferenciar características clave de subjetividades en disputa.

El sujeto a la vanguardia

El otro caso con el cual se puede graficar esta dimensión es el de la literatura, dado el interés que tiene en el repertorio tradicional de los géneros editoriales. Ya mencionamos la literatura como vanguardia discursiva, su siempre potencial y a menudo manifiesta inclinación a la puesta en tensión del sistema de géneros que en cada época y lugar la contiene. Aquí tomamos puntualmente el caso de las vanguardias históricas para ver su vinculación con la subjetividad; en este caso, en cuanto al surgimiento en las letras latinoamericanas.

A fines del siglo XIX, la poesía tradicional era aun de marcada armonía estética, con un uso racional del lenguaje y formas declamatorias que vinculaban al sujeto con el culto a la belleza. Pero ya para comienzos del siglo XX las letras latinoamericanas rompen con la retórica del modernismo en búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal: el énfasis pasa a las imágenes insólitas y visionarias, con su correlato en lo gráfico, con una nueva disposición tipográfica; y lo discontinuo y fragmentario del nuevo arte

origina el desconcierto del público masivo (Verani, 1986). Esta lógica de lo fragmentario recupera la nueva percepción que el ser urbano comienza a tener de su entorno, en esas ya enormes metrópolis globales surcadas de anónimos y nuevos transportes que asombran por su velocidad y conectividad, como el tranvía (Gómez, 2009). Gran ejemplo de ello es el caso de Oliverio Gironde, en su ya clásica poesía que edita por entonces tanto en la Argentina como en España.

Asimismo, la apertura a nuevas formas perceptivas se puede apreciar en toda una serie de manifestaciones artísticas que se salen de lo asumido como convencional hasta ese momento, al vincularse con nuevas expresiones mediáticas como el cine; por ejemplo en una obra como *5 metros de poemas* del peruano Oquendo de Amat, un libro desplegable que se lee extendido, en un movimiento de poemas continuo, cinético, donde abundan las referencias cinematográficas, así como también referencias al nuevo entorno urbano (“desde un tranvía / el sol como un pasajero / lee la ciudad”). Se rompe la idea perceptiva de lo que es un libro y se busca un diálogo con el por entonces novedoso concepto cinematográfico (Dobry, 2012).



Imagen 24. *Calcomanías* (Oliverio Gironde, 1925) y *5 metros de poemas* (Carlos Oquendo de Amat, 1927).

En conjunto, los movimientos vanguardistas de esta época, en el plano local tanto como en el global, cumplieron su cometido de promover una liberación del conformismo y una búsqueda de nuevas posibilidades expresivas y aproximación a un momento confuso y revisionista. Son producciones editoriales que dan cuenta de una nueva subjetividad de época: abierta a nuevas formas sensitivas y artísticas, disconforme con lo tradicional y producida en un nuevo hábitat social, urbano, masivo, veloz, maquinal.

En cuanto al campo de referencia, estos movimientos se han visto como un ataque al estatus del arte en la sociedad burguesa, impugnando la propia institución-arte por su separación de la praxis vital de los seres humanos. La exigencia de que el arte vuelva a ser práctico no significa que el contenido de las obras sea socialmente significativo: no se refieren al contenido de las obras (no es una mera cuestión de “contenido”) sino que se dirigen contra el funcionamiento del arte en la sociedad. Es decir, conlleva una postura del lector frente a ese mundo (Bürger, 1995). Y esto atraviesa lo editorial con obras como las mencionadas, pero concierne a todo el campo del arte y por lo tanto recuerda que nos requiere, siempre para esta dimensión en cualquier otro caso, el esfuerzo de mirar todo el campo de referencia.

Cuando Duchamp firma en la década de 1910 productos cotidianos o en serie (por ejemplo un mingitorio, “La fuente”) y los envía a exposiciones, con su provocación muestra que el mercado del arte, que atribuye más valor a la firma que a la obra, es una institución cuestionable, y por eso ataca el principio del arte en la sociedad burguesa, según el cual el individuo es el creador de las obras de arte. Sus famosas *ready mades* son manifestaciones antes que obras de arte clásicas. Se ha puesto en discusión el arte, sus obras, sus instituciones, y los propios individuos. El mundo y las formaciones subjetivas atravesaban por entonces un momento de

profundos cambios. Más adelante estas actitudes dejarán de ser una provocación, porque el nuevo mundo se estabilizará en torno a las nuevas formas. Una vez que el mingitorio es aceptado en los museos, la provocación ya no tiene sentido. A las personas en 1918 las sorprende; hoy son expresiones que se ven de paseo por algún museo y poco o nada perturban; se las tiene por algo anecdótico dentro de los espacios institucionales del arte. Es que la disposición para percibirlo es distinta a la de aquella época. Se cuenta hoy con todo un bagaje histórico detrás, con subjetividades que ya están “blindadas” en estos aspectos, y a lo sumo dependerá de la mayor o menor formación para saber apreciar “intelectualmente” categorías, escuelas, épocas, artistas, simbologías, etcétera. Lo revolucionario, en suma, parecería suceder hoy por otros lados; lo que ha sucedido es que se han transformado las matrices de subjetividad. Y una forma de entrada a estos complejos procesos, entre muchas otras, puede ser, como vimos en este capítulo, el acontecimiento editorial.

Bibliografía

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (2006 [1944]). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- Argumedo, A. (2009). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Colihue.
- Bürger, Ch. y Bürger, P. (2001 [1996]). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal.
- Dobry, E. (2012). Oquendo de Amat y el sol que viaja en tranvía. En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 743, pp. 37-46. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Elias, N. (1987 [1977]). *El proceso de la civilización*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Rotterdam, Erasmo de (2006 [1530]). *De la urbanidad en las maneras de los niños (De civilitate morum puerilium)*. Trad. Agustín García Calvo. Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Figueroa, A. M. (2012). Nuevos paradigmas: el juzgamiento de crímenes de lesa humanidad en Argentina. En *Derecho Público*, año I, núm. 3, diciembre, pp. 203-230. Buenos Aires, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

Foucault, M. (2002 [1966]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona, Paidós.

_____. (2008 [1981]). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós.

Gómez, M. G. (2009). Crisis experiencial en el imaginario de la literatura y el arte de vanguardia. En *X Jornadas de Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires, Escuela de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA).

_____. (2014). Fundamentos teóricos para el estudio de los géneros editoriales y su relación con los procesos sociales de formación de subjetividad. En *IV Jornadas de Becarios y Tesistas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

_____. (2018). Los géneros editoriales como dispositivos culturales de subjetivación y mediación social. En *Amoxtli*, núm. 1, segundo semestre pp. 97-116. Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae-Ariadna.

Hall, S. (2003 [1996]). ¿Quién necesita identidad? En Hall, S. y Du Gay, P. (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.

Kaufman, A. (2012). *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Lanús, La Cebra.

Martín Serrano, M. (2008 [1977]). Prólogo para *La mediación social* en la era de la globalización. En *La mediación social*. Madrid, Akal.

Mazzeo, M. (2002). Los procesos de la globalización. En Marcaida, E. (coord.), *Estudios de historia económica y social*. Buenos Aires, Biblos.

Papalini, V. (2010). Libros de autoayuda: biblioterapia para la felicidad. En *Athena Digital*, núm. 19, pp. 147-169. Universidad Autónoma de Barcelona.

Payne, M. (comp.) (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona, Paidós.

Semán, P. (2007). Retrato de un lector de Paulo Coelho. En Grimson, A. (comp.), *Cultura y neoliberalismo*. Buenos Aires, CLACSO.

- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*, Cap. I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Verani, H. (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Waisbord, S. (2009). Participación cultural. En Szurmuk, M. y Mc Kee, I. (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Siglo XXI.

Epílogo

Situación de la edición en el ecosistema de medios

Introducción

A lo largo de esta obra hemos recorrido las dimensiones que conforman la edición desde la perspectiva de su integración en las ciencias sociales y las humanidades, lo cual ha permitido establecer variables de análisis para integrar el campo de los estudios editoriales y atender, con una perspectiva social y cultural, desde la historia al nuevo escenario del campo editorial.

Tal ha sido la búsqueda, en pos de aportar recursos epistemológicos en una época donde las transformaciones profesionales y comunicacionales parecen ir a la vanguardia. La larga revolución tecnológica que atraviesa esta situación ha sido un tema subyacente a este planteo y por ello dedicamos esta última parte a profundizar en el conocimiento de la edición como factor clave en el siempre renovado ecosistema de medios.

La metáfora del ecosistema alude en este caso a la integración de la edición en la comunidad mediática del campo comunicacional. En esta como en otras épocas en las que

un medio se entiende como “nuevo” (todo lo referente a lo “digital” o “electrónico”) y se integra al ecosistema de comunicación, se producen desde desplazamientos teóricos (Scolari, 2008) hasta debates sobre la continuidad o no de la existencia del “viejo” medio (en este caso, la imprenta tradicional). Una historia que repite un recorrido que va desde la irrupción innovadora hasta la supuesta extinción o defunción; como ocurrió con el “nuevo medio” tanto en el caso de la radio como de la televisión a comienzos y mediados del siglo XX. El cine no acabó con el teatro, como la televisión no acabó con la radio. Los medios se reacomodan, mutan, hibridan o se especializan en el devenir del ecosistema que se desarrolla en comunidad para comunicar información y transmitir cultura.

En la actualidad, se ha exacerbado el flujo de informaciones de todo tipo a través de múltiples plataformas, mientras en el plano de la gestión global las industrias mediáticas cooperan, se reconvierten, se fagocitan; y sus audiencias parecen vivir en un constante comportamiento migratorio en busca de experiencias de lectura, de creación, de saber y de entretenimiento. Una situación general de este siglo que se ha entendido como de “convergencia” (Jenkins, 2006). El conocimiento que puede ser impreso en libros convive con la información digital y en línea, periódicos, la auditiva emitida en la radio y la audiovisual de la televisión o el cine. Comprender la edición en este contexto comunicacional permite vislumbrar la revolución del pasaje a este siglo XXI, tras una larga historia de oralidad y escritura, de rollo y codex, de imprenta y digitalización.

Ya desde la llamada “ecología de los medios” se ha concebido que los medios converjan entre sí y en esa tarea organicen las conexiones comunicacionales de las sociedades, orientando las experiencias perceptivas. Postman (1998), pionero de este enfoque, observó que los medios no son

simples instrumentos sino que constituyen ambientes simbólicos, donde los cambios tecnológicos no son “aditivos” sino “ecológicos”, es decir que implican un cambio general que suele apreciarse como parte del orden natural de las cosas; pero, como veremos a continuación, no lo es.

Medios y tecnologías de la memoria

Diversos estudios se han aplicado a los modos en que las comunidades piensan y actúan en torno a sus procesos de comunicación, que se estabilizan según la época por la tecnología de memoria dominante (Lowe, 1999; Debray, 2001). Este desarrollo se vincula con la formación del conocimiento, con los medios y los sentidos. Debray llamó *mediaesfera* a los macromedios que se constituyen alrededor de un determinado medio de transmisión y comunicación, y que condicionan a su vez, junto con el aparato perceptivo individual, cierto tipo de representaciones y creencias colectivas reguladoras.

En este sentido, las implicancias de la imprenta ya han sido largamente estudiadas, destacándose por ejemplo su rol en la transición del Renacimiento a la sociedad estamental (dentro de lo que Debray llamó la *grafoesfera*). En la segunda mitad del siglo XVIII los periódicos son una expresión elocuente de esta situación, al multiplicarse en número y volumen y convertirse en ejes comunicativos de la convulsionada vida social. Con ello se extienden las sociedades lectoras por todas las ciudades y se amplía con este trasfondo el debate social (Habermas, 2004).

Hacia mediados del siglo XIX la irrupción de la fotografía marcará un nuevo giro clave en este ecosistema de medios, cuando se consolida la sociedad burguesa empujada por la revolución industrial. La nueva tecnología de la imagen

complementará a la tipografía y extenderá el orden de la vista en el aparato perceptivo. Es el comienzo de un nuevo hábitat que llegará hasta la globalización del régimen digital, que acompañará una nueva revolución del sentido social, ya no evaluado como dogma (*logoesfera*) ni conocimiento (*grafoesfera*), sino como *información*.

Para Debray, cada una de aquellas *mediaesferas* contiene una determinada forma de subjetividad en comunidad, puesto que condiciona las *creencias reguladoras*, la *percepción de la temporalidad* (por ejemplo, del desarrollo histórico propio del siglo XIX al presente continuo en el XXI) y las *formas de agruparse y relacionarse* (como ciudadanos o como consumidores). El conjunto de estas variables define cierta “personalidad” o “estilo” de la época, donde se incluyen instrumentos y formas comunicacionales, ideas sobre las culturas, etcétera. Dado que el hábitat cultural se estabiliza en torno a una tecnología de memoria dominante (escritura, tipografía, electrónica), esta propicia ciertas competencias sociales y aporta a la organización del funcionamiento subjetivo y colectivo.

La producción editorial actúa en este sentido con un determinado recurso tecnológico, que no ha sido siempre el mismo a lo largo de la historia, desde los tiempos de la oralidad hasta los actuales medios “digitales” o “electrónicos”. La edición se puede así considerar como un campo donde se expresa de forma fáctica la existencia de esa misma matriz que conforman la tecnología y la cultura, ni contrapuestas ni complementarias, sino imbricadas desde sus propias genealogías (Kaufman, 2007). Esta relación tecnología/cultura trata la problemática histórica que constituye la posibilidad de constituir un aparato de transmisión para la memoria social (Le Goff, 1991). De la Antigüedad al Medioevo se consolida una transmisión oral, con la técnica del manuscrito, una lectura intensiva, una práctica de la

memoria que es todo un arte, una memoria individual que proviene de la interiorización y una memoria colectiva que implica una fijación íntegra. A partir del Renacimiento, la transmisión es cada vez más escrita, la técnica es la de la imprenta, la lectura extensiva, la memoria preconstituida; esta transmisión individualmente lleva a la exteriorización, y en lo colectivo, a lo inconmensurable.

En el siglo XVIII se vivencia un efecto pleno de la imprenta: la memoria para entonces se asienta en libros, donde se guarda la memoria de la antigüedad, la historia de los pueblos, la geografía y la etnografía de un mundo global, la filosofía, el derecho, las ciencias, las artes, las técnicas y las literaturas. Esto implica a su vez el desarrollo y perfeccionamiento de géneros editoriales específicos como el de las enciclopedias, que evolucionan desde los tradicionales diccionarios temáticos. Su uso se hace extendido, en fábricas y talleres, en hogares burgueses, en bibliotecas públicas y en privadas de eruditos. La memoria acumulada en el período coincide con diversos factores que llevan a las revoluciones de finales de siglo. Se consolidan desde entonces modalidades y lugares específicos, como bibliotecas, archivos y museos (Gómez, 2011).

Con este trasfondo, se puede anticipar que las transformaciones actuales no deben limitarse a la mera discusión sobre la “muerte” del libro o sobre las estrategias de supervivencia de la empresa editorial tradicional. Los cambios en marcha en las últimas décadas implican una revisión de todas estas variables vinculadas a cómo se comunican las personas en sociedad, a cómo transmiten su acervo cultural, a cómo muestran y construyen lo que son en cada momento de su existencia.

Una nueva escala perceptiva se está desarrollando a partir de nuevos paradigmas tecnológicos, y esto en la historia siempre ha traído consecuencias individuales y sociales

(McLuhan, 2007), más allá del mayor o menor grado de “determinación” que han encontrado los diversos autores que trabajaron este asunto. Por ello resultan relevantes las relaciones de la edición en este entramado comunicacional y su estudio en cada una de las dimensiones de análisis.

Epistemología y técnica del producto editorial

En las transformaciones del objeto editorial en el nuevo entorno mediático confluyen hoy tanto cuestiones epistemológicas como técnicas. Las primeras tienen que ver con debates actualizados dentro del campo del diseño desde la posmodernidad, y las segundas con las reformulaciones de la interfaz de comunicación, dentro de la continua tensión entre delimitación –de una unidad editorial, un “libro”– y continuidad o dispersión –de discursos que atraviesan diversos medios–.

La interfaz como concepto, técnicamente se puede entender como limitada al conjunto de dispositivos para interactuar con una máquina o programa de la manera más simple e intuitiva posible (hardware más software). Aquí lo ampliamos al producto editorial, conectando de forma indisociable en la práctica lo físico con lo simbólico. Cada vez que acontece una transformación tecnológica en el campo del diseño, surca la discusión sobre la primacía entre lo conceptual y lo técnico, aunque la intencionalidad y la técnica ocurren de forma imbricada en las distintas fases de concepción de una obra. Por lo tanto aparecen como un conjunto, solo disociables para el análisis o la discusión. En este sentido, la actual aplicación de “plantillas” o “matrices” fácilmente automatizables con los programas de diseño es vista como un síntoma de “falta de estilo”, conjugada con cierto pluralismo ecléctico que gana terreno a la reflexión (Cerezo, 1999).

Desde fines del siglo XX se combinan las influencias de los movimientos artísticos de comienzos de ese siglo, las subsecuentes escuelas de diseño desde su profesionalización, con las tecnologías digitales. Esta confluencia ofrece un vasto arsenal de enfoques con los que encarar un problema de comunicación, en tiempos de tránsito del logocentrismo al iconocentrismo, de “deconstrucción” de todos los lenguajes que traman el ecosistema cultural. En este marco, un momento clave se da en la década de 1980, al confluir el auge de la posmodernidad (que avasalla los parámetros racionales y estéticos que portaba el diseño) con la aparición del ordenador Macintosh de Apple y la consecuente ampliación de las posibilidades técnicas. Diversas consecuencias comporta este fenómeno para el diseño editorial, entre otras (Pelta, 2004): la intrusión de las formas visuales en el contenido textual; la exaltación de textos en función de palabras significativas; la colocación de textos sobre imágenes para enfatizar aspectos asociativos; la proliferación de estructuras paralelas en las páginas; la ruptura de la retícula compositiva; y, en conjunto, la creciente experimentación.



Imagen 25. Revista de arte alternativo *Ray Gun* (California, 1992-2000).¹

1 Publicación exponente, entre otras, del cambio en la forma de diseñar hacia finales del siglo XX: del trabajo de investigación secuencial a la intuición creativa. Su emblemático director de arte fue David Carson. Muestra de la California State University (<www.csun.edu>).

En los comienzos del siglo XXI sobrevive en parte esta impronta en la forma del fundamentalismo tecnológico, signado por la preeminencia del “cómo” por encima del “qué” y el “porqué”. La síntesis disciplinaria que sobrevino a aquellos años incluye la demostración de que las discusiones tecnológicas y formales comportan también una discusión ideológica, y esto permite tratar hoy las tecnologías del diseño desde una perspectiva más amplia. A propósito de la ampliación del espectro de posibilidades técnicas de configuración del objeto editorial, se ha visto en el capítulo correspondiente la ampliación del concepto de *paratexto* con el de *interfaz* (Scolari, 2004). Así, los mensajes editoriales no se “adosan” exteriormente a la obra, sino que en algún punto ya forman parte de ella, se funden con el texto. Esto se observa en los ejemplos con elementos como la disposición y agrupamiento de textos y blancos, las jerarquías y usos tipográficos, etcétera.

Esta ampliación conceptual deriva en el estadio comunicacional actual, donde la lectura de un mismo texto, desde una novela hasta información de cualquier tipo en un sitio web, requiere de forma estándar de un diseño responsivo que haga adaptable automáticamente los elementos de interfaz para diversos dispositivos. De este modo, por ejemplo, un texto en una gran pantalla puede mostrar un diseño con múltiples columnas, mientras que en una pantalla más pequeña se ve ese mismo contenido en una sola columna, sin perder la ubicación jerárquica de los elementos.

Estas posibilidades abren un espacio de trabajo para quien comunica (sea diseñador, escritor, editor, desarrollador), donde a los enfoques históricos de diseño se suman estas variables (que incluyen saltos de línea, tamaño de tipo, etcétera) para procurar una experiencia de lectura (Santa María, 2014).



Imagen 26. Mismo producto editorial dispuesto para la lectura adaptable en diversos dispositivos (Santa María, 2014).

Esta situación de experiencia lectora es novedosa en las características de los dispositivos, los discursos y la interfaz, pero se inscribe en un devenir conjunto de la tecnología y el lector que trasciende este momento coyuntural, e incluso el propio campo de la edición. Los ambientes y experiencias diversas entran en una nueva etapa “responsiva”, de adaptación mutua de sujetos, lugares y artefactos, la cual incluye en efecto, como una variante más, lo editorial.

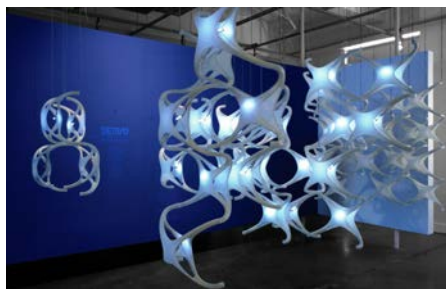


Imagen 27. *Responsible fields of lattice archipelagics*, instalación adaptable e interactiva, 2002.²

- 2 Instalación en el Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe (Alemania), de Pablo Miranda con el Interactive Institute del Smart Studio. Formada por módulos en un entorno audiovisual interactivo, reaccionan a la cercanía, adaptándose a los recorridos. La movilidad en el espacio físico afecta los objetos, una hibridación físico-inmaterial que reconfigura con luces y sonidos el conjunto (Lally y Young, 2006).

Para ilustrar el ingente proceso de vinculación y adaptación de sujetos, experiencias y tecnologías en el devenir específico del campo editorial, suficiente es pensar en un producto ya corriente, como lo son las ediciones “de bolsillo” para una lectura práctica, accesible y/o móvil, y una edición de lujo para una lectura fija o enmarcada en una situación de obsequio.



Imagen 28. *Martín Fierro* de José Hernández, en edición de bolsillo en 18 x 11 cm (Losada, 1966) y en caja grande de pinotea (Molina Campos Ediciones, 2017).

Hoy el movimiento de los productos editoriales hacia los nuevos dispositivos ocurre en una trama compleja de todo el discurso social, donde se funden las tradicionales unidades editoriales. Esta dimensión de la edición es central en momentos de reformulación del ecosistema de medios, donde el producto editorial pasa progresivamente de lo secuencial y estático a lo simultáneo e inmediato, asumiendo nuevas escalas perceptivas (McLuhan, 2007).

Finalmente, la confluencia de lo epistemológico y lo técnico puede observarse en el devenir de las narraciones que atraviesan las unidades editoriales circunstanciales, y que se mueven entre distintos medios. Este fenómeno ya fue estudiado desde el concepto de *transposición* (Steimberg, 1993),

operación por la cual una obra o un género pueden cambiar tanto de medio como de lenguaje. Es decir, tecnología y sistema de signos, o los dos polos que se establecieron desde el comienzo para definir el objeto editorial: texto y tecnología.

Una muestra simple de esta operación puede ser la llamada “adaptación” en el cine por parte del guionista o del director: el uso del argumento de una obra para su adecuación en otro medio en función de una nueva lectura o propuesta estética. Los ejemplos son inabarcables; podemos mencionar de manera ilustrativa *El Resplandor* (Kubrik, 1980), basada en una obra de Stephen King (1977): una narración de terror transformada en exploración de los límites de la realidad y la mente, que al volver a editarse su texto en formato “libro” retoma en su paratexto referencias a aquella transposición audiovisual.



Imagen 29. *El resplandor*: portada original (1977), película (1980), y edición posterior a la película (1981).

Este pasaje entre medios impacta entonces a su vez en las representaciones de la obra en la comunidad de lectura; por eso las portadas de las nuevas ediciones de obras que pasaron por el cine pueden contener referencias a su momento de transposición (imágenes de los actores o los escenarios,

nuevos nombres, etcétera). De esta forma, se observa que el caso de la transposición conjuga principalmente operaciones en el objeto tanto como en el discurso, lo que demuestra lo indisociable en la práctica de las dimensiones de la edición. A su vez, la cuestión tecnológica vista anteriormente y esta última cuestión textual dan cuenta del recorrido transversal de la dimensión de lo editorial, donde el mero “libro” es, antes que la finalidad de la edición, un nodo circunstancial del discurso social donde lo material y lo simbólico configuran una puerta de acceso a la cultura.

Transposiciones del discurso editorial

La vinculación de lo literario (en forma de libro) con lo audiovisual (en sus diversas formas) es representativa de la trama discursiva que desarrolla la edición en el ecosistema de medios; se halla en el origen mismo de la cinematografía, cuando de Lumière a Méliès se pasa de la documentación de fotografías animadas a la construcción de ficciones (Oubiña, 2000) con una producción pionera surgida del rol lector de Méliès con novelas de ficción (como las de Julio Verne y H. G. Wells). El caso de las “adaptaciones”, ya mencionado, es el más visible por su actual inserción en la dinámica del mercado cultural. La cantidad de novelas llevadas del registro escrito a la pantalla es inabordable, y abundan reseñas, listados de preferencias y análisis diversos en los medios especializados.³

El proceso conceptual implica la mediación de un género particular como es el guion, donde la obra se concibe en el lenguaje, en los recursos y la temporalidad de la

3 Cfr. “Las 50 mejores películas basadas en novelas”, *Cinemanía*, 18 de noviembre de 2011. En línea: <<http://cinemanía.elmundo.es/especiales/las-50-mejores-peliculas-basadas-en-novelas/>>.

narración audiovisual, base a partir de la cual el pasaje a la nueva producción implica la transformación de las palabras, adjetivaciones o metáforas, en encuadres, secuencias o musicalizaciones. Sin embargo, la discursividad editorial en su vinculación con otros medios va mucho más allá de las formas notorias de la industria. Desde la perspectiva del cine, el producto audiovisual puede ser desde una metáfora hasta una variación del producto editorial; puede ser una metáfora acerca de la industria cultural en su conjunto a partir de alguna de sus ramas (ejemplo: *Pajarito Gómez* de Rodolfo Kuhn, 1965) tanto como acerca de los medios de comunicación en contexto político y social (ejemplo: *El ciudadano Kane* de Orson Welles, 1941); y puede ser una variación no sólo de una obra literaria sino también de un ensayo crítico sociocultural (ejemplo: *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, 1967). A su vez, en esta variación puede incluir la metáfora del escrito, por ejemplo en la forma del libro adentro del libro (es el caso de *1984* de George Orwell, 1948, llevada al cine por Michael Radford), donde se inserta en la narración el libro político que lee el protagonista:

Abrió la ventana, encendió la pequeña y sucia estufa y puso a calentar una cazuela con agua. Julia llegaría en seguida. Mientras la esperaba, tenía el libro. Se sentó en la desvencijada butaca y desprendió las correas de la cartera. Era un pesado volumen negro, encuadernado por algún aficionado y en cuya cubierta no había nombre ni título alguno. La impresión también era algo irregular. Las páginas estaban muy gastadas por los bordes y el libro se abría con mucha facilidad, como si hubiera pasado por muchas manos. La inscripción de la portada decía: TEORÍA Y PRÁCTICA DEL COLECTIVISMO OLIGÁRQUICO por EMMANUEL GOLDSTEIN. Winston empezó a leer... (2014 [1948])

Asimismo, dicha variación puede estar atravesada por relatos sobre la relevancia cultural y al mismo tiempo la propia caducidad de los medios de comunicación (Scolari, 2009): desde el fin del libro, por ejemplo en la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), con su distopía del mundo, donde los libros están prohibidos y se extinguen por medio de grandes quemas, hasta el fin del propio cine, por ejemplo en *Cinema Paradiso*, película escrita y dirigida por Giuseppe Tornatore (1988), con su nostalgia de la época dorada del cine –el cine como articulador social–, que termina en un gran incendio de celuloide.

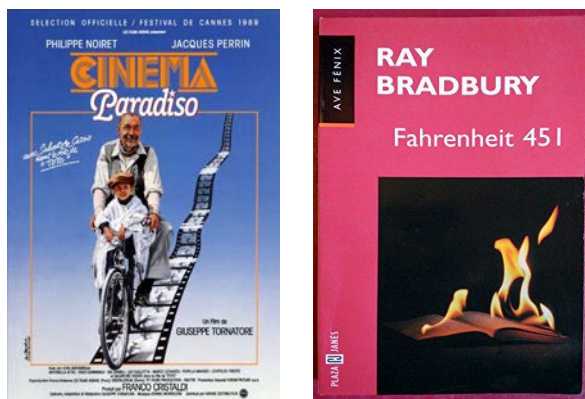


Imagen 30. El medio como camino y ocaso: póster de *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988) y edición de *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953) de Plaza & Janés.

En resumen, estos ejemplos tanto de ficciones sobre problemáticas sociales como de interpretaciones de obras sobre la cultura y metáforas sobre los propios medios dan cuenta de la multiplicidad, ciertamente inagotable, de relaciones de la edición con otros medios, en este caso el cine. La literatura misma es parte de la génesis del proyecto cinematográfico, en la forma de guion que mediatiza un proceso de interpretación.

Ahora bien, este potencial discursivo se proyecta cada vez más a escala global, a partir de la integración comunicacional y de negocios de productos multimediáticos. Las condiciones tecnológicas y económicas favorecen el pasaje a escalas regionales y globales con productos que conforman todo un imaginario generacional a partir de procesos de transposición, de la disposición de obras y géneros en diversos soportes y lenguajes (Steimberg, 2013). Sobre ello hay ejemplos de los más diversos, desde *Harry Potter* hasta *50 Sombras de Grey*, pasando por las sagas de la nueva ciencia ficción juvenil, como *Los juegos del hambre* y *Maze Runner*. En los últimos años, géneros como los llamados “fantasy” y “ciencia ficción post apocalíptica” pueden llegar a los más altos volúmenes de ventas, potenciando producciones que se retroalimentan de su difusión en formatos audiovisuales, agenciando importantes retornos para editoriales masivas en el ámbito local, como por ejemplo Sudamericana, o medianas como V&R y Del Nuevo Extremo.⁴

Desde el ámbito local, se puede ejemplificar esta vinculación discursiva en la transposición de *La pregunta de sus ojos*, novela de Eduardo Sacheri, que la editorial Alfaguara suma en 2008 a su catálogo y cuya posterior adaptación cinematográfica, legitimada por el premio Oscar, potencia su alcance en la comunidad de lectura.

La vinculación entre medios tiene un desarrollo que es narrativo y alcanza lo empresarial. No es un fenómeno nuevo, propio de esta época,⁵ pero sí adquiere un valor distintivo como vía del proceso de concentración/expansión tanto económica como discursiva. Esta circunstancia es propia de la llamada “sociedad informacional”, sistema mediático

4 Cfr. diario *La Nueva*, “El fantástico año de las sagas juveniles”, 16 de junio de 2013.

5 Como ejemplo se puede mencionar la editorial de Jorge Álvarez y su disquera Mandioca, desde donde se integra todo un universo literario-musical de productos culturales.

donde la información, en su generación, procesamiento y transmisión, se convierte en fuente fundamental de la productividad en las más diversas esferas de la industria y del poder, tanto mediático como político, debido precisamente a las nuevas condiciones tecnológicas que emergen y se consolidan en este período (Castells, 2001). Desde lo discursivo, este nuevo paradigma de la información amplía las posibilidades de difusión de imaginarios y representaciones a escala global. Hemos analizado esto en casos de construcción de estereotipos, por ejemplo en la literatura popular del siglo XX, con emprendimientos de gran alcance y difusión como el de la colección *Corín Tellado*,⁶ que junto con sus múltiples traducciones, suma versiones para cine, radio y televisión. En esta trayectoria difunde modelos de vida basados en el patriarcado, la institución del matrimonio, la competitividad y la superación.

La potencia discursiva de todo estereotipo opera sustituyendo simbólicamente al individuo por el modelo, cuya representación forma un esquema de pensamiento que, al asentarse en un género mediático, queda disponible como arquetipo para sucesivas interpretaciones sobre los temas y hechos que vincula. Constituye otro precedente el arsenal de modelos difundidos, como se vio, por la industria estadounidense del cine a partir de la Segunda Guerra. La búsqueda, defensa y transmisión de ideas y posturas propias, locales, históricas o contemporáneas, muchas veces se encuentra en discusión con estas representaciones impuestas con la fuerza de lo global.

En conclusión, no comporta formas literarias y expresivas la edición en sí, sino que la discursividad social y cultural articula y atraviesa los medios de cada época y lugar; así,

6 Emprendimiento que llega a expandirse desde España a nivel global durante la segunda mitad del siglo XX, con la venta de millones de ejemplares de novelas traducidas a diversos idiomas.

por la dinámica de la circulación social, constituyen luego formas comunicacionales colectivas donde lo discursivo se anuda con la materialidad de la experiencia de lectura.

La edición en sus comunidades de lectura

Las comunidades de lectura desarrollan hoy competencias variadas en las cuales la interacción con la información es creciente y multimediática. Se habla de una situación cada vez más compleja de lectura textual, sonora, visual y multimedial de la información, que genera diversas experiencias de fruición (Roncaglia, 2012). En esta línea, una forma experiencial sería la de “inclinarse hacia delante” (*lean forward*) al escribir, estudiar, subrayar: un uso activo e interactivo de la información, de absorción y al mismo tiempo elaboración y modificación, dado por ejemplo en la lectura hipertextual y los videojuegos.⁷ Por el contrario, el “inclinarse hacia atrás” (*lean back*) conlleva una situación relajada, donde la información conduce al sujeto lector sin necesidad de intervenciones activas de elaboración y manipulación al nivel de las descritas anteriormente. Es el caso de la lectura tradicional de una novela o bien de ver una película.

El largo pasaje tecnológico de la imprenta a lo digital acompaña también un movimiento en la experiencia y la fruición de la lectura, desde una situación más pasiva a otra más interactiva, y esto ocurre más rápidamente en algunos géneros (como enciclopedias, diccionarios, cursos) que en otros (novelas de lectura extensiva y lineal). En ciertas ocasiones la experiencia con la información tiene una función “secundaria” (de background), por ejemplo cuando se percibe un medio

7 Los lectores son vistos como “*writers*” (Landow, 2009) al asumir un rol de escritura y lectura simultánea.

de fondo (televisión, radio, música) al mismo tiempo que se realiza otra actividad (estudiar). La publicidad, de hecho, está pensada para estas situaciones secundarias, y así es como desarrolla sus propias formas discursivas, por medio de la repetición, la música en estructura de jingle, etcétera.

Entre otras modalidades se encuentra también “en movilidad”, como ocurre en el transporte, situación en la cual la atención está comprometida en la información (leer un libro, escuchar música o radio, usar el teléfono, etcétera). Lo relevante es comprender que hoy, “leer” implica una experiencia de sumergirse, navegar entre medios, tecnologías y formatos discursivos de gran diversidad, y de forma conjunta. Esto ha llevado a cierta desorientación conceptual en los medios de comunicación a comienzos de siglo, cuando enfrentaron las nuevas experiencias con nociones viejas, lo que los ha llevado a conclusiones extemporáneas, como considerar que las nuevas generaciones tenían más horas de actividades que las que tiene el día.

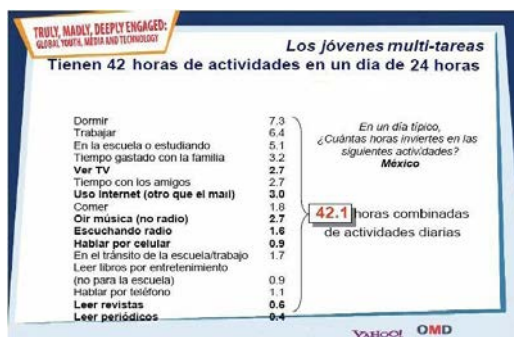


Imagen 31. Los jóvenes “multitareas” alarman a los medios y el periodismo;⁸ sus nuevas experiencias multimediales son diseccionadas de forma extemporánea según la tipología de actividades pre-internet.

8 Cfr. Yaiza Martínez, “Los jóvenes están conectados todo el día a los dispositivos electrónicos”, *Tendencias de las Telecomunicaciones*, 21 de enero de 2010. En línea: <https://www.tendencias21.net/Los-jovenes-estan-conectados-todo-el-dia-a-los-dispositivos-electronicos_a4019.html>.

En la primera década del siglo XXI, desde el ámbito académico se ha conceptualizado la nueva práctica como de una *autocomunicación de masas* (Castells y Arsenault, 2008): “autocomunicación” porque los usuarios pueden generar sus contenidos, elegir la plataforma en la que los circulan e influir en procesos de recepción; y “de masas” porque puede llegar a una audiencia global. Esta concepción se basa en una comunicación en red que se experimenta como descentralizada, autodirigida y de contenido autogestionada, pero que pone a su vez a disposición de las empresas que la gestionan la información personal que los usuarios producen.⁹

Esta autocomunicación coexiste con la forma tradicional de la comunicación de masas, más visiblemente jerárquica, unidireccional y centralizada, donde una empresa que concentra la propiedad de los medios transmite contenidos a una audiencia masiva, la cual, sin embargo, puede encontrar mayores barreras o mediaciones para su participación en la producción de los contenidos.

La defensa del rol activo de los consumidores de productos mediáticos, en particular los lectores de libros, es previa a la comunicación digital. A partir del desarrollo del enfoque interpretativo-cultural de la comunicación (*cfr.* Cap. 1) se opuso al rol pasivo al cual confinaron a los lectores del siglo XX las instituciones y agentes que controlaban los procesos de recepción, lectura e interpretación. Buscaban “informar” en su sentido literal, es decir, dar forma no solo a contenidos sino también a sus interpretaciones. A medida que esas instituciones y agentes pierden peso y hegemonía, los lectores adquieren potencialmente mayor libertad para apropiarse de los textos y atribuirles nuevos sentidos.

9 Cfr. el reciente caso de datos de usuarios filtrados de la red social Facebook a la consultora electoral Cambridge Analytics: “Una fuga de datos de Facebook abre una tormenta política mundial”, *El País*, 20 de diciembre de 2018; “El caso Facebook y el derecho a la privacidad”, *La Nación*, 13 de abril de 2018.

La pasividad que asume la acepción corriente de “consumo” trae aparejada la separación entre productores y receptores: según esta concepción, los primeros construyen los textos y les imprimen un sentido, mientras que a los segundos se les imponen esos sentidos y se les condiciona las interpretaciones (De Certeau, 1996). Sin embargo, el uso de libros y productos mediáticos en general es solo circunstancialmente un acto de imposición, más allá de la experiencia de apropiación e interpretación. Siguiendo este planteo, la sociedad informacional, a través de su estructura en red, se caracteriza por contar con consumidores, usuarios y lectores que se autocomunican y autoinforman: comunican sus propios contenidos (textuales, pictóricos, audiovisuales) y, al apropiarse de ellos e interpretarlos, les dan forma y renovado valor.

La digitalización de estas experiencias ofrece potencialmente la adopción de un papel cada vez más activo, conjuntamente con un acceso ampliado, que entra en conflicto con los usos de los datos. El sistema legal global que determina los derechos y deberes en torno a estos usos busca optimizar sus métodos de coaccionar su potencial, lo cual es efecto y muestra concreta del alcance de estos cambios, desde la progresiva extensión de los plazos de los copyrights –como la determinada por el Congreso norteamericano en la segunda mitad del siglo XX con el propósito de retrasar o gravar el paso de las obras culturales al dominio público (Lessig, 2005)–, hasta los intentos de imponer al sistema educativo público licencias pagas para copias de textos –caso del Centro de Administración de Derechos Reprográficos de Argentina (CADRA), negocio presentado como una forma de salvar una situación de supuesta “ilegalidad”–,¹⁰ entre otras situaciones representativas.

10 Cfr. “La UBA pagará derechos por las fotocopias que usen sus alumnos”, *La Nación*, 14 de mayo de 2009. En línea: < <https://www.lanacion.com.ar/1127847-la-uba-pagara-derechos-por-las-fotocopias-que-usen-sus-alumnos> >.

En este marco, el siglo XXI fue perfilando una nueva figura de “ciudadano mediático” desde la convergencia tecnológica y variables de cambio en proceso que tienden a reformular los roles de productores y lectores, dando nuevas experiencias de comunicación, al mismo tiempo que nuevas apariencias y complejidades a las persistentes jerarquías.

Lo jerárquico y lo productivo de la tecnología se cruza con lo espacial: de la lectura fija, para leer en un lugar determinado (lápidas de piedra, inscripciones en monumentos de metal o piedra), a la lectura móvil, para transportar (todo tipo de géneros literarios, ensayísticos, noticiosos, en papel o digital), pasando por situaciones intermedias como la de un letrero digital audiovisual en un transporte público (Roncaglia, 2012). En todo esto, la tecnología no determina el discurso pero puede configurar ciertas experiencias de lectura y acceso, donde el circunstancial objeto “libro” reformula su rol de medio cultural, a la vez material, textual y económico.

Problemáticas de la subjetividad editorial

La producción de mediación editorial formadora de subjetividad pone en vinculación a los actores que ocupan los roles de creación y lectura, y resulta inherente a la acción que transforma el entorno sociocultural. Hemos visto la forma en que la prensa y la comunicación podían recibir con sorpresa las nuevas experiencias de lectura del siglo XXI, posibles merced a matrices de subjetividad emergentes aptas para operar precisamente en aquellas nuevas formas. Una de sus derivas es la búsqueda de particularidad, la exaltación del individuo que construye su imagen pública, que busca distinguirse siendo distinto. Se ha visto en esto una cristalización de la megalomanía que podía rastrearse

hasta Nietzsche un siglo atrás (Sibilia, 2008). El filósofo como vanguardista de las formas subjetivas por venir es reeditado hoy en la nueva interfaz de lectura que expresa aquellas formas.

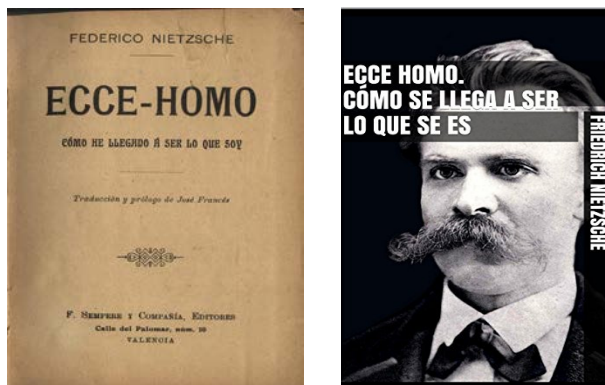


Imagen 32. Nietzsche, *Ecce Homo* (1908): edición de la década de 1920 en papel y en primera persona (Sempere y Compañía); edición del siglo XXI en digital y en impersonal (Amazon, versión Kindle).

En la actualidad, las discusiones pasan por qué tipo de desarrollo personal y colectivo se va a construir desde las generaciones que vienen sucediendo a los llamados –desde el comienzo mismo del siglo XXI (Prensky, 2001)– “nativos digitales”,¹¹ en qué medida la formación pasará por las incubadoras sociales de las redes, o por la posibilidad de construir nuevos espacios de socialización y participación política, social y cultural.

Ahora bien, la referencia a dimensiones de análisis precedentes no significa que la tecnología determine completamente las formas de ser, sentir y pensar. En esta parte del

11 Cuyas competencias como tales han sido puestas en discusión desde el ámbito educativo, tanto a nivel académico como de divulgación (cfr. Lluna Beltrán y Pedreira García, 2015).

análisis, la puesta en contexto comunicacional y mediático de la edición se ve en las formas mediadas de actuar y relacionarse de los roles de creación y recepción. Un ejemplo conocido para ilustrar esta situación es la representación, realizada por Orson Welles en la cadena radiofónica CBS en octubre de 1938, *La guerra de los mundos*, basada en el libro homónimo de Herbert Wells (1898), y su comprensión posterior. La experiencia conjuga el desarrollo de la ciencia ficción con el de un “nuevo medio”, la radio, en una escenificación con relatores, reporteros, testigos y musicalización en vivo dentro de una estructura narrativa de noticiero.

Las novelas de Wells de fines del siglo XIX (*La máquina del tiempo*, *El hombre invisible*, *La guerra de los mundos*) conforman un canon para los nuevos lectores, que en la década de 1930 son los futuros escritores que impulsarán la ciencia ficción a mediados del siglo XX (como Isaac Asimov, Ray Bradbury o Theodore Sturgeon). Para aquel entonces, cuando Welles transpone *La guerra de los mundos*, la radio cuenta con pocos años de desarrollo, habiendo comenzado su expansión recién en la década anterior. Los consumidores del “nuevo medio” se reparten entre quienes entienden el sentido de la transmisión y quienes asumen la “invasión” como cierta. Al día siguiente, los diarios (el “viejo medio”), con cierto sensacionalismo, reportan reacciones como abandonos masivos de hogares y preparativos para el conflicto (armas, máscaras, etcétera). Se supone así un lector no formado subjetivamente en la comprensión del género como ficción y del medio como potencial constructor y vehículo de tal ficción, contrapuesto a quienes comprendieron el sentido del evento comunicativo y no se inscribieron en el pánico colectivo, que podían ser ya entonces lectores de ciencia ficción que como tales conocían la historia o bien que escucharon cabalmente las advertencias, indicadas durante la transmisión, acerca de la ficción de los hechos

proyectados. Prontamente, en un contexto mundial bélico propicio para estas situaciones, el fenómeno fue incluido en los estudios sobre reacción y pánico en la opinión pública (Cantril, 1940).

En aquellos años se expande y consolida la industria cultural norteamericana, lo cual conlleva nuevas reconfiguraciones subjetivas de lectores, públicos y escuchas que son objeto de sondeos permanentes, tal como advirtieron Adorno y Horkheimer *en directo* (2006 [1944]). La masividad de los productos culturales conlleva la producción y difusión de estereotipos sociales, que al mismo tiempo son instituidos (van del acervo social a los medios) e instituyentes de matrices de subjetividad (vuelven de los medios al conjunto social). Un recorrido por la industria del cine de la época muestra las representaciones narrativamente básicas y estructurales de “la pareja ideal”,¹² así como también de otras como el americano exitoso, los comportamientos de la alta sociedad, el hombre duro, la mujer fatal y la familia ideal.¹³ Entre otras tantas, estas representaciones funcionan como *ideologemas* (Jameson, 1989), unidades narrativas que son manifestaciones de un sistema de creencias, valores y prejuicios, por cierto disponibles para estructurar el discurso social en los medios de comunicación. De allí que resulte decisivo observar las relaciones de la edición en el ecosistema de medios en calidad de unidades representativas de los procesos de formación de subjetividad, a partir de la inscripción de la industria cultural en el discurso social.

En conclusión, los medios como receptores y constructores de matrices de subjetividad se inscriben en la dialéctica de la realidad social como medios de interacción entre el ser

12 Cfr. *El secreto de vivir* (1942), *Lo que el viento se llevó* (1939), *La pícara puritana* (1937), *Al servicio de las damas* (1936), *Casablanca* (1942), entre otras.

13 Cfr. *Yanqui Dandy* (1942), *Dance, girl, dance* (1940), *El halcón maltés* (1941), *Arizona* (1939), *Qué bello es vivir* (1946), respectivamente.

humano (individual-colectivo) y el mundo social (Berger y Luckmann, 2005 [1967]). Los momentos de esta dialéctica poseen una instancia de *externalización*, de institucionalización de las actividades sociales, la cual incluye el proceso creativo que en la edición encarna la figura de la autoría. Luego, la *objetivación*, procedimiento por el cual estos productos externalizados de la actividad humana alcanzan el carácter que se percibe como de objetividad. Y finalmente, la *internalización*, cuando el mundo social objetivado vuelve a proyectarse –representarse– en el imaginario colectivo durante la socialización, que en nuestro caso es la experiencia de formar parte de comunidades de lectura.

Reformulaciones en la praxis editorial

La reformulación de las mediaciones culturales en el contexto del ecosistema de medios es una cuestión de discursividad, materialidad, subjetividad y objetualidad editorial, y por ello impacta en la praxis misma de la edición, en las definiciones, las estrategias y las políticas de los acontecimientos y sus emprendimientos.

Un aspecto destacado es que en la comunicación digital la información puede producirse, enviarse y recibirse sin mediaciones de los tradicionales intermediarios (Byung-Chul Han, 2014). Muestra de ello es la llamada “autoedición”, la posibilidad de producir los propios productos editoriales, y el micromecenazgo o *crowdfunding*, la financiación colectiva como un mecanismo colaborativo de sustentación de proyectos. Ambos casos tienen en común la posibilidad de ser modelados por los propios interesados.

Es imposible pensar en las transformaciones de la empresa editorial sin considerar lo tecnológico a su vez en términos del condicionamiento económico. En este sentido,

uno de los cambios relevantes desde fines del siglo XX se da en los procesos de integración relacionados con la escala de negocios, la forma que adquieren las nuevas lógicas de influencia de los grupos económicos y los procesos de concentración en el marco de la transformación tecnológica. En este proceso tienen lugar diversos casos de integración que generan nuevas condiciones en el mercado editorial: de forma horizontal, con las compras entre editoriales,¹⁴ o vertical, en la unificación de la cadena de distribución o venta en la empresa editorial.¹⁵ La modalidad que se corresponde con las reformulaciones en el sistema de medios es la multimedial, cuando un medio adquiere otro medio, por ejemplo para llevar una serie de productos textuales al universo audiovisual.¹⁶ Junto con los procesos conglomerales, cuando empresas ajenas a los medios adquieren una empresa editorial y pasan a ser multirrama, en conjunto las vinculaciones discursivas y productivas de los medios en su ecosistema movilizan de una u otra forma los intereses de quienes los gestionan.

En la integración multimedial, lo discursivo subyace con los procesos de transposición (Steimberg, 2013) al disponerse de obras en diversos soportes y lenguajes. En lo empresarial, un medio adquiere otro medio y va conformando una red que puede incluir, junto con la producción de libros, canales de televisión, diarios, radios, etcétera. Ejemplo cabal es la compra de Norma y sus sellos editoriales por parte de PRISA, grupo de medios de comunicación dueño de

14 Por ejemplo, la compra de Santillana por parte de Penguin Random House en 2014. Cfr. "Penguin Random House compró la editorial Santillana", *La Capital*, 2 de julio de 2014.

15 Por ejemplo, Yenny y El Ateneo a fines de la década del noventa en la Argentina. Cfr. *La Nación*, 17 de julio de 1998, "La cadena Yenny compró la tradicional librería El Ateneo".

16 Por ejemplo, la compra de editoriales de cómics por parte de la empresa de entretenimiento multimedial Netflix. Sobre el comienzo de estas adquisiciones, cfr. "Netflix compró la editorial de cómics Millarworld", *El Cronista*, 8 de agosto de 2017.

Santillana, diarios y emisoras. Esto se puede ver reforzado con medios de producción (imprenta), de distribución (librerías), de legitimación (premios), etcétera.

En el ámbito de la digitalización, la integración es la culminación de los cambios en el flujo de trabajo editorial desde los últimos años del siglo XX (Bhaskar, 2014): el flujo de labor previa a la impresión ya es “digital”, desde la creación por parte del autor, pasando por la corrección de estilo, el diseño y la obtención del archivo final. El punto de inflexión es la puesta en “red” de esa producción, que reorganiza las estructuras del campo editorial.

En este escenario, la industria editorial en su encuentro con la multimedialidad de los materiales y la variación en los tirajes busca nuevas metodologías de visibilidad de obras. A comienzos de nuestro siglo comienza a extenderse la impresión digital. Esto mantiene los costos fijos de preproducción (corrección, diseño y edición, maquetación) pero suprime los de producción, que provenían de la puesta en máquina del *offset*. De esta forma, el proceso de impresión posibilita tiradas menores a los mil ejemplares manteniendo un precio viable, algo que no resultaba posible con el sistema anterior. Como consecuencia, la tirada media fue disminuyendo, lo mismo que la inversión para acopiar y mantener *stocks*, al tiempo que la producción deja de ser una barrera tecnológica imposible para emprendimientos editoriales a pequeña escala. Esto fue detectado en el informe de 2005 del Centro de Estudios para la Producción (CEP) del Ministerio de Economía, que advierte como un “fenómeno” de “oferta a medida” que se venía observando como tendencia a nivel mundial.

En esta situación se facilita la tarea de editar una obra con la contrapartida del problema de la visibilidad. El gran mercado se satura al mismo tiempo que desatiende los márgenes, sigue su propio ritmo de alta producción,

rotación y obsolescencia para cubrir gastos. Las librerías de espacios limitados deben seleccionar qué novedades exhibir, con lo que el problema de cómo producir un libro ha sido reemplazado por el de cómo hacer que circule y llegue a los lectores.

El sistema tradicional de distribución de libros sigue resultando una barrera de acceso al sistema, dado que para cubrir el espectro del circuito de librerías se requiere una producción acorde, junto con los medios para llegar a ese circuito. Ante este escenario, se han desarrollado las librerías en línea, que permiten saltar el circuito tradicional y establecer desde terminales virtuales un contacto directo con sus comunidades de lectura.

Junto con estas nuevas posibilidades de circulación, el libro “digital” registra un marcado crecimiento empresarial en la primera década del siglo XXI, aumentando varias veces el registro de títulos en soporte electrónico, mientras que el registro de impresos aumenta cuatro veces (CERLALC, 2012). Si bien la participación del registro electrónico en esos años ronda el 15%, su crecimiento es expansivo. Y este registro es apenas emergente de un fenómeno más extenso de difusión y lectura más allá del impreso, facilitado por las tecnologías digitales de difusión en redes por fuera del marco legal. Esto hace inoperantes los tradicionales sistemas de control y potencia las posibilidades de acceso para los lectores (Pagola, 2010).

Los principios básicos del derecho de autor, surgidos en el siglo XIX con el tratado internacional de la Convención de Berna enmarcado en los acuerdos internacionales de la Organización Mundial del Comercio (OMC), contemplan derechos monopólicos y exclusivos de edición, copia y reproducción, entre otros. Frente a los renovados debates y accesos que trae la transformación tecnológica de este siglo, la industria procura reforzar controles y vigilancias

técnicas, por ejemplo acotando el margen de disponibilidad y edición de un libro electrónico y recopilando datos de usuarios.¹⁷ En conjunto, la tensión del régimen legal de propiedad intelectual con los derechos humanos se acrecienta en los últimos años (Busaniche, 2016) y moviliza al sector editorial en su agrupamiento en uno u otro sentido según cómo se conciba su rol social.

Esta problemática se conjuga con la tendencia al aumento de la publicación de títulos mientras la tirada promedio –como se vio– tiende a declinar. Tal variable se correlaciona con diversos modelos de edición, entre la producción a gran escala, con proyección de negocios transnacionales, y la creciente edición emergente, llamada “independiente” o de “autogestión”.

En conclusión, hoy la facilidad y fidelidad de la reproducción editorial acaba con barreras históricas para la circulación, y esta “desmaterialización” de la obra cultural (Bhaskar, 2014) parece incidir en la *cadena de valor* al reformular la forma de pensar los resultados empresariales, y en la *percepción del valor* desde la instancia de la lectura debido a la reformulación de la ligadura entre materialidad y discurso.

Mientras que, por un lado, la convergencia en el mercado de la cultura profundiza las disputas por el control y el poder, por el otro, la lectura se rebela como un acto de compartir, estando como experiencia amparada por el derecho del libre acceso a la cultura. Estas tensiones actúan hoy dejando huellas en los movimientos de los medios en su ecosistema, al mismo tiempo que se reorganizan sus formas discursivas, sus comunidades y sus profesiones.

17 Cfr. las restricciones y vigilancias que ha procurado Amazon a través de sus dispositivos de lectura: “El software de Amazon es *malware*”, Free Software Foundation, 2014. En línea: <<https://www.gnu.org/proprietary/malware-amazon.es.html>>.

Bibliografía

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (2006 [1944]). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- Berger, P. y Luckmann, Th. (2005 [1967]). *La construcción de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Bhaskar, M. (2014). Los desafíos del contexto digital. En *La máquina de contenido*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Busaniche, B. (2016). *Propiedad intelectual y derechos humanos. Hacia un sistema de derechos de autor que promueva los derechos culturales*. Buenos Aires, Tren en movimiento.
- Byung-Chul Han (2014). Sin mediación. En *En el enjambre*. Barcelona, Herder.
- Cantril, H. (1940). *The Invasion from Mars. A Study in the Psychology of Panic*. Princeton, Princeton University Press.
- Castells, M. (2001). *La era de la información*. Madrid, Alianza.
- Castells, M. y Arsenault, A. (2008). The Structure and Dynamics of Global Multi-Media Business Networks. En *International Journal of Communication*, núm. 2, pp. 707-748. USC Annenberg Press.
- Castoriadis, C. (2006). *Figuras de lo pensable*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cerezo, J. M. (1999). Estilo digital. En *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*, Cap. 2. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Centro de Estudios para la Producción (2005). La industria del libro en Argentina. En *Síntesis de la Economía Real*, núm. 48. Buenos Aires, Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa.
- CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe) (2012). *El libro electrónico: tendencias y recomendaciones*. Bogotá.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México, Iberoamericana.
- Gómez, M. G. (2011). Percepción, memoria y transmisión cultural. En *Estudios críticos sobre diseño de información*, Cap. II. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

- Habermas, J. (2004). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor.
- Jenkins (2006). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Kaufman, A. (2007). Imaginarios, lecturas, prácticas. En *La Biblioteca. Lectura y tecnología*, núm. 6, primavera, pp. 76-83. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Lally, S. y Young, J. (eds.) (2006). *Softspace: From a Representation of Form to a Simulation of Space*. New York, Taylor & Francis.
- Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona, Paidós.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.
- Lessig, L. (2005). *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Lowe, D. (1999). *Historia de la percepción burguesa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lluna Beltrán, S. y Pedreira García, J. (2015). *Los nativos digitales no existen. Cómo educar a tus hijos para un mundo digital*. Barcelona, Deusto.
- McLuhan, M. (2007 [1964]). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Orwell, G. (2014 [1948]). *1984*. Barcelona, Lumen.
- Oubiña, D. (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*, Cap. 15. Buenos Aires, Manantial.
- Pagola, L. (2010). Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos lo practicamos. En Busaniche, B. (ed.), *Argentina copyleft*. Fundación Vía Libre.
- Pelta, R. (2004). Del diseño sin límites a los básicos. En *Diseñar hoy*, Cap. 1. Buenos Aires, Paidós.
- Postman, N. (1998). *Five Things We Need to Know About Technological Change*. Denver, Colorado.

Prensky, M. (2001). Nativos e inmigrantes digitales. En *On the Horizon*, vol. 9, núm. 5, octubre. NCB, University Press.

Roncaglia, G. (2012). *La cuarta revolución del libro. Seis lecciones sobre el futuro del libro*. Villa María, Eduvim.

Santa Maria, J. (2014). *On Web Typography*. New York, A Book Apart.

Scolari, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones*. Barcelona, Gedisa.

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*, Cap. I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Steimberg, O. (1993). El pasaje a los medios de los géneros populares. En *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.

_____. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Los autores

Martín Gonzalo Gómez

Magíster en Ciencias Sociales y Humanidades y Especialista en Comunicación (Universidad Nacional de Quilmes). Editor graduado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), con formación en Gestión de Proyectos (Universitat Politècnica de València) y Docencia Universitaria (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales). Investigador categorizado del Sistema Científico Nacional en el área de Literatura y Lingüística. Docente regular en asignaturas de la carrera de Edición de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesor de seminarios de grado, extensión universitaria y diplomaturas con orientación en temas de comunicación, diseño y edición. Investigador y director de proyectos de investigación con reconocimiento institucional (UBA). Expositor en jornadas y congresos académicos, nacionales e internacionales. Coautor de los libros *Estudios críticos sobre diseño de información* (2011) y *Tecnologías de la información y las comunicaciones aplicadas a la administración y gestión editorial* (2014), ambos publicados por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y *Gestión de la información en la empresa cultural. Tecnologías y recursos para la edición* (Biblos, 2019), y autor de artículos desde una perspectiva interdisciplinaria. En el ámbito profesional, realiza trabajos de edición en obras del campo de las ciencias sociales y las humanidades.

Alejandro Kaufman

Profesor de Comunicación en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador del Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Fue profesor visitante en las universidades de Bielefeld (Alemania) y San Diego (Estados Unidos), y en la École de Hautes Études en Sciences Sociales (París), como así también en universidades de Argentina y Latinoamérica. Fue director de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y de la Licenciatura en Comunicación Social (UNQ). Fundador y miembro del comité de dirección de la revista *Pensamiento de los Confines*. Se desempeñó como jurado de los Premios Nacionales de Argentina en la categoría de ensayo sociológico. Es autor del libro *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en la Argentina del presente* (2012) y de numerosos artículos en revistas especializadas, libros en colaboración y traducciones.

Este libro se terminó de imprimir en el mes
de agosto de 2019 en los talleres gráficos
de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Puan 480, CABA.

