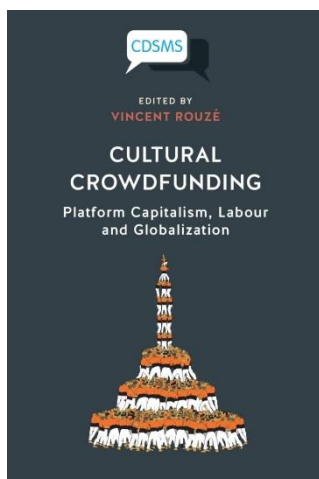


La plataformización de la cultura. Reseña de
Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism,
Labour and Globalization, editado por Vincent
Rouzé (2019)¹

Agostina Dolcemáscolo² y Victoria Rusconi³

Recibido: 26/03/2021; Aceptado: 09/04/2021

Cómo citar: Dolcemáscolo, A. y Rusconi, V. (2021). La plataformización de la cultura. Reseña de Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization, editado por Vincent Rouzé (2019). *Revista Hipertextos*, 9 (15), 183-194. DOI: <https://doi.org/10.24215/23143924e034>



Ficha técnica:

Título: Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization

Año de edición: 2019.

Editor: Vincent Rouzé

Editorial: University of Westminster Press [Versión E-Book]

Ciudad de edición: Londres

Págs: 163

¹ Rouzé, V. (ed.) (2019) *Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization*. London: University of Westminster Press. DOI: <https://doi.org/10.16997/book38>. Disponible en: <https://www.uwestminsterpress.co.uk/site/books/e/10.16997/book38/>

² Becaria posdoctoral Conicet, en el Instituto Patagónico de Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales (Ipehcs), de la Universidad Nacional del Comahue. Contacto: agostinadolcemascoco@gmail.com

³ Licenciada en Letras y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras (Universidad de Buenos Aires). Especialista en Gestión Cultural y Políticas Culturales (Universidad Nacional de San Martín). Contacto: victoriarusconi@gmail.com

1. Introducción

En un contexto marcado por la plataformización de una gran variedad de actividades productivas a nivel mundial (Zuckerfeld, 2020), encontramos publicaciones que abordan casos como los de Rappi, Uber, Airbnb, TaskRabbit, entre otras plataformas que ofrecen los servicios más diversos. Sin embargo, no son tantos los autores que se preguntan sobre cómo opera esta tendencia en el campo cultural y artístico. En este libro, Vincent Rouzé⁴ junto a otros autores⁵ propone un recorrido que busca abordar las plataformas de crowdfunding que nuclean proyectos culturales y artísticos desde una perspectiva crítica, en línea con los autores que señalan relaciones de desigualdad entre los llamados prosumidores y las plataformas (Fuchs, 2012; Andrejevic, 2013; Allmer, Seignani y Prodnik, 2015; entre otros).

De manera simplificada, podríamos decir que las plataformas de crowdfunding son espacios en donde proyectos de distinto tipo son financiados de manera colectiva. Los “creadores de proyecto” suben la información sobre el mismo, generalmente en formato audiovisual, y el monto al que tienen que llegar para poder llevarlo a cabo. Además, es usual encontrar distintos tipos de recompensas o premios en función de los montos que se quieran/puedan aportar. Esta no es la única forma en que funcionan este tipo de plataformas, pero es una de las más difundidas. Ahora bien, estos sitios, siguiendo con la definición de Srnicek (2018), se presentan como *intermediarios* que permiten que los proyectos puedan realizarse. Como reza en su página una de las plataformas más conocidas “La misión de Kickstarter es ayudar a dar vida a proyectos creativos.”⁶ Es sobre ésta, entre otras ideas que componen y dan fundamento a este universo, que el libro discute.

Rouzé se propone, a partir de un análisis arqueológico (siguiendo a Foucault, 1972) de las plataformas de crowdfunding, estudiarlas como objetos-discurso desde una perspectiva integral que contemple no solo la forma en la que se originaron y en la que se estructuran en términos organizativos, sino también el entramado de actores que participan en su funcionamiento, los discursos que habilitan (especialmente aquellos en torno a la noción de lo “alternativo”), la forma en la que reconfiguran la noción de trabajo, el modelo de negocios sobre el que se estructuran y su rol tanto dentro de los países centrales como de los periféricos. La hipótesis que subyace al abordaje de estos temas “...es que el desarrollo de estas plataformas, y los discursos que las acompañan, son un indicador de una ideología capitalista marcada por la lógica de los ‘ecosistemas’, la creación de valor a partir del trabajo por proyectos [‘project-based’], y la tercerización [outsourcing] de tareas, la cual busca ocultar las formas de trabajo [labour] y el aparato social y financiero que impulsa estas plataformas” (p.18 eBook). En este sentido, las preguntas que se constituyen como puntos de partida del libro son: “¿posibilita realmente el discurso retórico del “empoderamiento” y la participación, y los nuevos servicios que se ofrecen, la liberación individual? O, ¿están estas nuevas formas de alienación al servicio de un “neo”-

⁴ Profesor asociado de Ciencias de la información y la comunicación en la Universidad de París 8, y miembro del Cempti (Centre d'études sur les médias, les technologies et l'internationalisation). Sus trabajos abordan cuestiones relacionadas con distintas prácticas artísticas y vinculadas a las tecnologías digitales.

⁵El libro fue editado por Vincent Rouzé, quien es además el autor individual de la mayoría de los capítulos (1, 2, 3 y 6). El artículo 4 fue escrito en coautoría con Jacob Matthews, y el 5 corresponde a Matthews, Stéphane Constantini y Alix Bénistant. Es por este motivo, que a lo largo de este escrito, y para facilitar la lectura, nos referimos principalmente a “Rouzé” o a “Rouzé y equipo” como sujeto/s de la escritura.

⁶ Fuente: <https://www.kickstarter.com/about?ref=global-footer>

capitalismo cuyo poder reside precisamente en la mitificación, en el sentido planteado por Roland Barthes (1972), y en la naturalización de las acciones diarias que pueden ser simplificadas por las tecnologías digitales, también sujetas a nuevas formas de control?” (p. 11 eBook).

Para abordar estas cuestiones, *Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization* presenta resultados de una investigación cuanti y cualitativa que recopila datos principalmente de Europa (Francia, RU, Bélgica, España) y del llamado Sur Global, tomando varios países del África Subsahariana y de Latinoamérica. Allí encontramos, por un lado, experiencias de artistas/creadores de proyectos que utilizan estas plataformas para financiar sus proyectos y, por otro, administradores que desarrollan trabajos específicos (aunque esto no siempre aparezca así enunciado), entre otros actores que participan del entramado de estos sitios. En este sentido, este libro tiene la virtud de adentrarnos en un universo poco explorado al poner en tensión distintos actores (regionales e internacionales), y recuperar experiencias por fuera de los márgenes de lo que en general leemos.

El libro se compone de una introducción (capítulo 1), 4 capítulos y una conclusión general (capítulo 6). El recorrido de lectura que se propone parte del desarrollo conceptual para abordar, luego, el análisis del material empírico relevado. A grandes rasgos, en el capítulo 2 Rouzé propone un recorrido histórico en torno a las nociones de crowdfunding y crowdsourcing, con el objetivo de hacer una descripción sistemática de estos términos, y discutir a partir de esto el supuesto carácter innovador del crowdfunding. En el capítulo 3, el autor explica el funcionamiento, legislación y arquitectura de estas plataformas, discute una posible tipología; y se pregunta si éstas se configuran realmente como una alternativa a métodos más tradicionales de financiamiento. En el capítulo 4, escrito en co-autoría con Jacob Matthews, se profundiza en el análisis en torno a cómo se estructuran estas plataformas con un foco especial en la organización del trabajo que llevan adelante sus diferentes actores, y en los discursos que imperan en torno a ellas. Asimismo, se analiza de qué manera estas plataformas redefinen la noción de trabajo. En el capítulo 5, escrito por Jacob Matthews, Stéphane Costantini y Alix Bénistant, se aborda la presencia y desarrollo de plataformas de crowdfunding en África y Latinoamérica, y las características que estas toman en relación con lo que sucede principalmente en Europa, desarrollado a lo largo de todo el resto del libro.

A lo largo de estos capítulos, varios son los ejes que resultan interesantes para destacar y que habilitan nuevas preguntas, sobre todo aquellas que nos llevan a mirar y reflexionar sobre lo que pasa en nuestra región. Por eso, en lugar de describir exhaustivamente el contenido de cada capítulo, proponemos un recorrido en diálogo con las preguntas que la lectura fue suscitando en torno a: (1) el supuesto carácter innovador y alternativo de las plataformas de crowdfunding; (2) los alcances de la diversidad que estas habilitan y albergan; (3) las técnicas y conocimientos necesarios que exigen así como sus instrumentos pedagógicos; y (4) las experiencias de los países del sur global, en tensión con los grandes centros de poder.

2. Plataformas culturales de crowdfunding: ¿innovadoras y alternativas?

Con el fin de discutir el supuesto carácter innovador de las plataformas de crowdfunding (CF) y problematizar la idea de que representan el futuro del financiamiento de la cultura, Rouzé aborda el estudio de estos dispositivos, como adelantamos en la introducción, desde un enfoque arqueológico. En este sentido, realiza un abordaje no homogéneo a partir de diferentes aspectos

que ponen en evidencia los matices y tensiones que en ellas operan. La hipótesis inicial es que las plataformas de crowdfunding son dispositivos o aparatos del terreno económico, social, político y legal que, a partir de 2010, se consolidan como nuevos actores intermediarios de la economía cultural integrados en la misma lógica capitalista que se da por fuera del crowdfunding. Como se verá más adelante, esta característica entra constantemente en tensión con los discursos que operan en torno a ellas, a través de los cuales se construye la idea de que estas plataformas se sostienen en una lógica colaborativa, participativa y comunitaria motivada por la obtención de un beneficio común. Para desarticular el modo en el que operan estos discursos, Rouzé analiza cómo funcionan estos aparatos en tanto herramientas que permiten obtener recursos para llevar adelante diferentes proyectos. Veamos de qué se trata esto.

La novedad que incorporan las plataformas de CF en el circuito cultural es que instalan un nuevo modelo: el de la intermediación. Esta característica opera en dos sentidos: por un lado, permite pensarlas como una interfaz entre diferentes actores para garantizar el acceso a información, contenido o servicios puestos a disposición por un tercero; por otra parte, funcionan como un modo de convergencia industrial que organiza y jerarquiza los contenidos en vistas de su presentación. De este modo, estas plataformas se posicionan como los nuevos intermediarios en el ecosistema económico ya existente. Así, la intermediación digital posibilita que se borren los límites entre producción y consumo bajo la idea de la “experiencia creativa” del prosumidor. Esto permite que se disipe la noción de trabajo como relación social e invisibiliza las relaciones laborales que en ellas subyacen, lo que permite, claro está, una precarización en las condiciones de trabajo que rodean al funcionamiento de estas plataformas.

Para poder sistematizar qué tienen en común y qué diferencia a las plataformas de crowdfunding entre sí, Rouzé pone en discusión la clasificación tradicional que suele aparecer tanto en la bibliografía como en las descripciones de las propias plataformas (de recompensa, de inversión, de préstamo y de donación). Según su análisis, estas categorías presentan tres problemas centrales a la hora de pensar una arqueología de estos dispositivos de intermediación: borra diferencias estructurales que puede haber dentro de una categoría, no logra abordar la especificidad de cada plataforma, y no considera las plataformas “internas” del sector público o privado. Entonces, propone una categorización alternativa basada principalmente en el tipo de contenidos que ofrecen, la forma en la que se organizan, los actores que intervienen en ellas, y que atienden a las estrategias y particularidades de las plataformas estudiadas. Según plantea Rouzé, pensarlas de este modo permite abordarlas con mayor precisión, especialmente en el campo de la comunicación y las industrias culturales. De este modo, redefine la categorización y propone agrupar estas plataformas en generalistas, de nicho, locales, combinadas e integradas.

Algo que quizás se puede señalar respecto de esta clasificación es que no se contempla, en principio, la diferencia entre aquellas plataformas con fines de lucro de las que no lo tienen, así como tampoco propone una distinción que tenga en cuenta los proyectos colaborativos. Además, si bien todo el análisis de este libro parte de datos cuantitativos y cualitativos relacionados con plataformas específicamente culturales, no parece haber una reflexión exhaustiva en torno a cuál es la especificidad de este tipo de interfaces orientadas a la promoción de proyectos del ámbito del arte y la cultura. Más allá de la presencia de actores propios del campo cultural y de la discusión que pueda darse en torno a la creatividad o a cómo aparece representado el trabajo del artista en estas plataformas, cuestiones sobre las que reflexionaremos más adelante, cabe preguntarse si hay rasgos estructurales propios que permitan diferenciarlas de

otras plataformas de crowdfunding y, de ser así, cómo operan específicamente a la hora de pensar estos dispositivos de intermediación.

Una forma posible de indagar en torno a esto último es a partir de la categorización que hace el libro en torno a los actores que intervienen en el funcionamiento de las plataformas de CF, y que nos permite pensar, a su vez, en cómo se organiza el trabajo dentro y fuera de ellas. Lo que plantea aquí el autor es que el trabajo no desaparece, sino que se reconfigura en distintos niveles. Por un lado, Rouzé desarrolla el rol de los administradores de las plataformas, que son quienes coordinan el trabajo de los llamados “colaboradores” (aquellos dedicados a cuestiones operativas como el desarrollo y mantenimiento de la interfaz, las finanzas, la investigación, etc.). Según se desprende de las entrevistas realizadas, ya en este primer nivel de trabajo se pueden advertir formas precarias y no asalariadas, en tanto la mayor parte de esta fuerza de trabajo es llevada adelante por pasantes o *freelancers*. Aquí empezamos a vislumbrar cómo lo discursivo que ronda en torno a los nombres dados a estos actores invisibiliza el trabajo necesario para el funcionamiento de las plataformas. Por otro lado, plantea la existencia de un segundo nivel de trabajo, que también reside en quienes gestionan la plataforma, y que consiste en organizar y seleccionar el material que les llega por parte de los creadores de proyectos. Estos actores también tienen el rol de impulsar el desarrollo de las plataformas desde un punto de vista educativo, que abordamos más adelante, y cumplen una función en tanto guía técnica (y psicológica) de los creadores una vez que sus proyectos ingresan a la plataforma. Rouzé se pregunta, entonces, hasta qué punto esta formación opera como reproductora de elementos que responden a una ideología liberal y capitalista.

Si nos centramos en los creadores de proyectos en tanto actores fundamentales para el funcionamiento de las plataformas de CF, podemos desarticular una serie de discursos que operan de manera muy arraigada en torno a estos dispositivos. Uno de ellos tiene que ver con una idea de creatividad que oculta bajo su velo el carácter laboral de la creación de proyectos culturales. El discurso de creatividad despoja al artista de su condición de trabajador y lo ubica en el plano de creador de proyectos y emprendedor. En este sentido, Rouzé sostiene que estas plataformas recuperan prácticas antiguas de producción y consumo que se anuncian como “innovadoras” para legitimar la existencia de una “clase creativa” emprendedora y fomentar así un tipo de financiamiento precario para el sector cultural. Desde las plataformas se difumina todo aspecto vinculado al trabajo que implican las tareas que cada actor lleva adelante, lo que oculta las lógicas de competencia del mercado y la precarización laboral. ¿Qué caracteriza entonces a estos creadores de proyectos? ¿Son artistas, emprendedores o creativos? ¿Qué conocimientos deben manejar para lograr el éxito de sus proyectos? ¿Cómo conviven sus saberes de trabajadores de la cultura con habilidades vinculadas al *marketing* y la comunicación, ineludibles (aunque no siempre suficientes) para lograr la incorporación y el éxito de sus proyectos en las plataformas de crowdfunding?

Esto nos lleva a pensar en otro actor fundamental para el funcionamiento de estas plataformas: los *community managers*. Si bien es en los propios creadores de proyectos en quienes recae la responsabilidad de activar sus redes de contactos para que financien sus proyectos (lo cual los convierte en sus propios *community managers*, y en aquellos de la plataforma), también los managers utilizan las plataformas de crowdfunding como un modo de consolidar y extender redes sociales y profesionales. Esta lógica de financiamiento permite reforzar el discurso de que estas plataformas funcionan a partir de un modelo colaborativo. Rouzé señala que el origen de esta concepción proviene de ciertas manifestaciones originarias del crowdsourcing, el free

software, la descentralización del conocimiento, los lenguajes de programación, incluso la filosofía de los hackers, así como de algunas formas del *fundraising* previas a la aparición de lo digital que se sostienen en la movilización colectiva y participativa (donaciones y caridad, publicaciones por cooperativismo o suscripción, campañas de preservación del patrimonio, etc.), pero que lejos están de sostenerse actualmente en el modelo que imponen las plataformas de fundraising. Por el contrario, este discurso de lo participativo permite poner el esfuerzo colectivo en favor de beneficios individuales que ni siquiera garantizan una mayor diversidad de la que pueda beneficiarse, en última instancia, la comunidad. De este modo, la naturaleza supuestamente innovadora del modo en el que se genera la cooperación colectiva para financiar proyectos opera sobre la base de una competencia abierta, enmarcada en la lógica de la economía de la atención, que no hace más que reproducir los modos más tradicionales de la lógica de consumo capitalista. Esta retórica de la producción colaborativa, además, refuerza la desaparición de la idea de trabajo y, por lo tanto, legitima la nula o escasa remuneración en el circuito de la producción cultural.

3. Diversidad cultural y normalización: lo que existe y lo que se nos muestra.

Las plataformas de CF que analizan los autores se posicionan, como venimos desarrollando, desde el discurso de la cooperación horizontal y colectiva, y encuentran uno de sus fundamentos en la idea de masas [*crowd*]. Todos pueden acceder a publicar sus proyectos (son abiertas) y, en teoría, todos podrían llegar a financiarlos; sin embargo, esta no parece ser la lógica imperante.

En el análisis se pone en evidencia, al igual que sucede por fuera de estas plataformas, que no todos llegan a concretar sus proyectos. Aquí, entonces, aparecen varios interrogantes. Por un lado, surge la necesidad de preguntarnos sobre lo que este tipo de plataformas habilita en términos de desarrollo de proyectos (cuáles cumplen con los lineamientos y cuáles no para “tener éxito”), cómo se constituye la línea editorial que enmarca la selección de proyectos, y hasta qué punto estos actores son productores ideológicos conscientes e influyen sobre la normalización de la producción cultural. Por el otro, se plantea el interrogante en torno a cómo esto repercute en cuestiones más generales relativas a garantizar la diversidad cultural en un contexto en donde el Estado deja de cubrir ese rol y/o se asocia a este tipo de empresas para desarrollar programas de financiamiento cultural.

En primer lugar, en base a la definición ofrecida en el apartado anterior vinculada a su carácter de intermediarios de la economía cultural integrados a la lógica capitalista, podemos afirmar que el accionar de las plataformas no es inocuo, sino que operan moldeando los proyectos que se publican en el sitio, y establecen los parámetros de lo que se considera mejor para poder concretar los proyectos.

De esta manera opera una doble lógica dentro de este tipo de plataformas. Por un lado, vinculado al discurso de lo horizontal, colectivo y abierto, se instala la idea de que garantizan la diversidad cultural en tanto todos tienen la posibilidad de poder llevar a cabo sus proyectos a través de la plataforma. Así, quienes, por distintos motivos, no pueden acceder al mercado tradicional, encontrarían en estos espacios los medios para poder concretar sus ideas. Por otro lado, los proyectos exitosos suelen ser, señala Rouzé, aquellos que ya cuentan con una estructura sólida o que coinciden con modas o gustos preexistentes.

Luego, está la cuestión vinculada a la arquitectura de estas plataformas y al famoso algoritmo. Así, vale preguntarnos hasta qué punto los algoritmos que operan en este tipo de plataformas profundizan la normalización de los contenidos: ¿acaso apuntan a destacar los proyectos que se cree que concentrarán más tráfico de atención, o hay otros factores o variables operando en cómo se organiza la información dentro de las plataformas? En el libro esto se menciona, aunque no se problematiza. En este sentido, se describe a las plataformas como códigos que organizan la información de una determinada manera. Esta forma específica de organización influye en la posibilidad o no de captar usuarios/donantes (por ejemplo, a partir de la cantidad de clicks necesarios para llegar a la donación, la distribución y organización de la información, etc.). Esta suerte de curaduría algorítmica sobre los contenidos que se muestran con más frecuencia en el sitio, determina cuales son los que en definitiva logran captar más atención, e influye directamente sobre su tasa de éxito.

A esto se le suman los lineamientos que establecen las plataformas para normalizar las publicaciones de los artistas y productores culturales. Respecto de esto, en el libro se sostiene que la consolidación de formas estandarizadas dentro de las plataformas atentan contra la diversidad cultural y el reconocimiento de los artistas y productores como trabajadores de la cultura. Nuevamente aparece aquí el discurso de la emancipación (de formas instituidas y cerradas del aparato financiero y estatal en general y de las industrias culturales en particular), y la creatividad despojando al artista de su condición de trabajador, bajo la etiqueta de “creador de proyectos”.

Esto nos devuelve nuevamente a repensar el lugar que ocupa el Estado como garante de la diversidad cultural y cómo modifica o no su rol ante la proliferación de este tipo de plataformas. En relación con este punto, Rouzé plantea un acercamiento a cómo la responsabilidad de los Estados en el financiamiento de la cultura puede verse alterada o disminuida ante la proliferación de plataformas de CF, cuyo crecimiento responde muchas veces a ventajas impositivas generadas por los mismos aparatos estatales. Además, cuando avanzamos en la lectura encontramos que desde la esfera pública muchas veces se prioriza el uso de plataformas que ni siquiera son locales por ser más conocidas o tener más trayectoria, atentando contra el desarrollo de plataformas locales que buscan generar espacios por fuera de la lógica corporativa y normalizadora. Sobre esto último profundizaremos en el cuarto apartado.

4. Conocimientos y técnicas en la plataforma: pedagogía del éxito

Otro elemento que cobra un papel importante en este tipo de plataformas, y que forma parte del análisis que propone el libro, refiere a la formación que requieren quienes habitan estos espacios para poder llevar a cabo su actividad, especialmente en el caso de quienes son creadores de proyectos. Algo de esto ya fue mencionado más arriba, pero nos resulta interesante retomarlo ya que juega un rol significativo en el éxito o no de los proyectos que se publican en este tipo de plataformas, a la vez que forma parte del discurso que allí opera.

Hay varias cuestiones sobre las que nos interesa detenernos. En primer lugar, *la creencia de que las plataformas de crowdfunding habilitan el desarrollo de cualquier proyecto artístico sin importar su calidad*. Esto es algo que aparece en la voz de algunos de los actores entrevistados, quienes refieren que tuvieron varios intentos infructuosos de publicar, por ejemplo, sus escritos a través de alguna editorial por los altos estándares que éstas demandan, y encontraron en este tipo de plataformas una forma más accesible de llevarlo a cabo. Sin embargo, como referimos más arriba, el éxito de

los proyectos lejos está de garantizarse por el solo hecho de estar en la plataforma. Aun así, este tipo de discursos tienen una incidencia relevante, operando a nivel subjetivo y configurando formas de estar y de transitar por el sitio, que refuerzan la creencia de que cualquiera puede desarrollar su proyecto. En términos objetivos, esto incide en las personas que eligen estos espacios para publicar y en el tránsito de usuarios que generan con la labor que realizan para difundir sus proyectos, multiplicando así los ingresos económicos de este tipo de sitios, independientemente del éxito o no de los proyectos.

En segundo lugar, esta idea de que no es necesario un saber experto (o presentar un “producto de calidad”) tensiona con la idea de que *para poder llegar a realizar los proyectos se vuelve necesario desarrollar determinados conocimientos y know-how, por fuera de aquellos vinculados a la disciplina artística de cada creador*. Este tipo de plataformas presentan, en este sentido, ciertos lineamientos que deben ser llevados a cabo para poder concretar un proyecto. Estos se vinculan sobre todo a la capacidad de cada uno de los creadores de generar un producto atractivo y convocante, para que esto atraiga a posibles donantes e inversores. Una serie de saberes son requeridos para que esto funcione: poder elaborar materiales audiovisuales del proyecto, más allá de la naturaleza y contenido del mismo; poder crear contenidos atractivos para difundir en distintos espacios (imágenes, textos, otros videos, etc.); tener la capacidad de generar redes de contactos para llegar a más gente; manejar distintas redes sociales y mantener una presencia activa en función de sostener esas redes que mencionamos. Llevar a cabo esto implica, entonces, no solo tener conocimientos vinculados a la producción audiovisual, el diseño gráfico, el manejo de sitios de redes sociales, sino también disponer del tiempo para hacerlo. Así, quienes no tengan estas capacidades se ven obligados, en el mejor de los escenarios, a tercerizarlas. Quienes no pueden darse ese lujo, deben conformarse con aquello que pueden llegar a conseguir con los saberes que tengan en estas áreas, o apoyarse en sus redes de contactos para generar lazos que amplíen los participantes del proyecto en función de un abordaje más interdisciplinar. Esto último se vincula directamente con otro tema que aparece mencionado en el libro en varios pasajes, referido a la figura de un tipo particular de emprendedor. En este caso, se define el perfil que encarnan los actores (tanto creadores como administradores) aquí involucrados como “emprendedores polimorfos” o “al límite” (*ubicados al límite/frontera de distintos mundos en tensión*) (p. 89, Ebook). En efecto, se señala que tanto el trabajo de creadores como el de administradores consiste en sintetizar actores y lógicas múltiples (muchas veces contradictorias), en orden de optimizar la extracción de valor económico de la cual depende su subsistencia.

En tercer lugar, en el libro se señala *la existencia de programas pedagógicos en plataformas de CF, acompañados de un discurso casi evangelizador que tiene como misión esparcir ideas novedosas entre comunidades y grupos sociales aún reacios a estas “nuevas formas”*. Específicamente, se menciona el desarrollo de centros educativos propios, *training centres*, en las grandes plataformas como Kickstarter e Indiegogo. Estos discursos que configuran la misión pedagógica y que deben pasarse de uno a otro, llegando a las pequeñas masas que cada proyecto pueda llegar a conseguir, destaca los valores de ayuda mutua y una imagen generosa de este tipo de plataformas, y entra en tensión con las dificultades para conseguir fondos para financiar los proyectos. Sin embargo, este discurso es lo suficientemente fuerte como para solapar este último aspecto. Aquí, como se mencionó en el primer apartado, cumplen un rol central los administradores como encargados de reproducir el discurso de la plataforma y buscar la manera de que los proyectos puedan concretarse (en tanto ellos también se benefician económicamente de esto). Pero, como también señala Rouzé, los creadores no estarían exentos de esto, dado que su éxito también va a depender

de esa reproducción ideológica. Esto da lugar a una serie de preguntas sobre el rol que cumplen los administrados en tanto reproductores ideológicos como parte de su misión pedagógica y del acompañamiento psicológico que realizan a los creadores. En este sentido, ¿moldean los administrados a los creadores?, ¿en qué medida?, ¿existe una relación asimétrica entre ellos o, por el contrario, operan todos ellos del mismo modo como productores de formas culturales e ideológicas dentro de y para las plataformas?, ¿o es su relación asimétrica, en el sentido de que la producción ideológica de los administrados sirve para “formar y agitar” a los creadores? (p. 107, eBook) Aquí podemos sumar los siguientes interrogantes: ¿cómo se genera el discurso para transformar a los trabajadores culturales en emprendedores?, ¿de qué manera quedan invisibilizadas bajo este discurso las relaciones laborales?, ¿cómo se piensan y verbalizan allí las tensiones económicas?, entre otras.

5. Centro y periferia: ¿dos caras de una misma moneda?

Tal como se planteó más arriba, Rouzé hace un llamado de atención sobre el lugar que deberían ocupar los Estados en el financiamiento de la cultura y señala que la emergencia y consolidación de las plataformas de crowdfunding cultural les brinda una herramienta para correrse de esta responsabilidad. En consonancia con esto, señala que es justamente en contextos de crisis económica, y por ende de ausencia o disminución del trabajo formal, cuando más surgen las iniciativas vinculadas al emprendedurismo. Dicho esto, resulta válido preguntarse cómo se manifiestan estas plataformas, con todas las complejidades y dimensiones que ya hemos observado, en los países del llamado Sur Global, en los que la informalidad de la actividad económica y la ausencia de regulaciones laborales suele tener una presencia recurrente. ¿Qué sucede entonces cuando la emergencia de estas plataformas comienza a manifestarse en los países periféricos? ¿Se reproducen las mismas lógicas descritas más arriba para los países centrales o aparecen especificidades propias de la región?

En primer lugar, resulta interesante reflexionar en torno a una de las preguntas centrales que estructuran la investigación plasmada en este libro: ¿constituyen las plataformas de CF cultural una nueva forma de resistencia y emancipación ante el poder dominante? Según hemos expuesto anteriormente, la respuesta, en términos generales, pareciera ser negativa. Según Rouzé, este tipo de plataformas no hacen más que reproducir el modelo capitalista de producción y explotación previamente existente. Sin embargo, al analizar la presencia de estas interfaces en países periféricos en términos de desarrollo económico, los autores sugieren que es posible encontrar ciertas formas auténticamente “alternativas” o “de resistencia”, especialmente en lo que refiere a la idea de propiedad intelectual en la cultura. Recordemos que la investigación que presenta este libro incluye entrevistas a actores de distintos países del África Subsahariana y de Latinoamérica. En este sentido, afirman que “estas regiones podrían ofrecer, potencialmente, prefiguraciones de formas de organización poscapitalistas, libres de las relaciones asimétricas de poder características de los dispositivos “colaborativos” occidentales” (p. 117, eBook).

Uno de los factores que permitiría sostener este carácter auténticamente alternativo sería el hecho de que las plataformas se constituyan como dispositivos endógenos, es decir independientes tanto de capitales como de formas de organización y desarrollo provenientes de los países centrales. En este sentido, los autores analizan el caso de la plataforma Catarse en Brasil, que plantea un modelo alternativo al de los países europeos y norteamericanos, en tanto

no se basa en una estandarización de los proyectos (no solo en cuanto a su formulación sino también al modo en el que se financian), sino que busca “contribuir a una transferencia financiera desde los centros económicos hacia los márgenes, las favelas, con la intención de construir un país más diverso” (p. 140, eBook) con un espíritu basado en lo comunitario.

De todos modos, los autores señalan que estos no dejan de ser casos aislados, y que también se puede plantear una hipótesis contraria a partir de la cual las plataformas de los países periféricos no harían más que reproducir las lógicas planteadas por los países centrales, profundizadas incluso debido a la ausencia de regulaciones laborales que conllevan a una *uberización* de las relaciones de producción. Al respecto, los autores ven como un agravante el hecho de que normalmente sean actores exógenos (capitales extranjeros o plataformas de los países centrales que “absorben” a las locales) los que imponen la formación que indica el modo en el que los creadores deberán moldear sus proyectos, así como los modos de obtener los fondos para llevarlos adelante. El hecho de que actores extranjeros, tanto económicos como políticos, tengan a su cargo tanto la formación como los modos de financiamiento permite, según los autores, que se utilicen las plataformas de crowdfunding como herramientas para difundir “producciones ideológicas” relacionadas con la orientación del flujo financiero, políticas sociales y culturales, así como formas de organización del trabajo.. Este “aporte” suele presentarse como una forma de dotar a los países subdesarrollados de mejores herramientas para el desarrollo de sus proyectos, y los actores exógenos suelen presentarse como aquellos encargados de garantizar la conexión entre diferentes actores privados, públicos y de la sociedad civil (tanto locales como extranjeros). Esta lógica no solamente restringe la autonomía de los actores endógenos, sino que muchas veces, según los autores, termina siendo funcional a un sistema a través del cual el flujo económico continúa orientándose desde los países pobres hacia los países ricos.

Si bien en el “Sur Global” también están presentes (aunque reconfigurados) los modos de producción del sistema capitalista, los autores señalan que en el discurso de los actores de estos países aparece una mayor conciencia respecto de la precarización laboral y de las trabas que implica el financiamiento de proyectos a través del CF. En diferentes testimonios recogidos en países africanos, los entrevistados manifiestan que aún no están dadas las condiciones (especialmente económicas y de desarrollo local) para que el financiamiento cultural se desplace a este tipo de plataformas, a la vez que expresan las dificultades que implica alcanzar ese *know how* del que hablábamos en el apartado anterior (lo que conlleva, a su vez, muchísimas horas extra de trabajo no remunerado). En muchos de estos países aún no han emergido plataformas endógenas de crowdfunding cultural y el financiamiento de los proyectos queda relegado a actores de los países centrales, que muchas veces reúnen los fondos en sus propios territorios, incluyendo el aporte de comunidades diaspóricas. Los autores atribuyen esto a diferentes motivos, pero señalan dos como los más importantes: por un lado, la baja presencia de internet y de herramientas técnicas en muchos países del Sur Global; por otra parte, los bajos niveles de bancarización de las poblaciones locales. En este sentido, la emergencia de aparatos endógenos suele ser lenta, ya que muchas veces las formaciones impartidas en estos países son muy elementales, orientadas en gran parte a desarrollar algunas herramientas básicas y a generar credibilidad en los posibles aportantes.

La informalidad de la economía a la hora de pensar estos modelos de financiamiento parece ser un factor ineludible del análisis. Al respecto, los autores plantean el siguiente interrogante: ¿este tipo de plataformas contribuyen a la formalización de la economía o profundizan la

informalidad? Si bien el libro no es concluyente en este sentido, se esboza una posible respuesta: “Desde nuestra perspectiva, parece más bien una manera específica de desarrollar y legitimar servicios que son una parte integral de la economía formal. (...) Lo que se persigue no es tanto una formalización de la economía sino una adaptación a su carácter informal para volverlo productivo (al menos en términos económicos)” (p. 127, eBook).

Como hemos mencionado anteriormente, el auge de las plataformas de crowdfunding resultan funcionales a ciertas políticas públicas liberales en Latinoamérica orientadas a relajar el financiamiento de la cultura por parte del Estado y depositar la posibilidad de su desarrollo en el esfuerzo individual del emprendedurismo y la economía “creativa”. Sumado a esto, desde la esfera pública en ocasiones se prioriza el uso de plataformas exógenas en detrimento de las locales, aunque, según exponen los autores, en algunos países también se están desarrollando programas locales endógenos, desde los gobiernos, que garanticen estos modos de financiamiento. Si bien el libro no lo desarrolla en profundidad, es interesante pensar de qué modo ciertos estímulos impositivos pueden contribuir al análisis de estas cuestiones. ¿Quiénes se constituyen como agentes principales del financiamiento cultural?, ¿qué tipo de producciones favorecen?, ¿cuánto interviene la regulación impositiva impulsada por los gobiernos en la generación de un sistema en el que la producción de manifestaciones culturales depende de la contribución de actores privados (muchas veces concentrados en grandes empresas)?

6. Para cerrar

A lo largo de este escrito nos hemos ocupado de recuperar algunos de los ejes y discusiones que a nuestro entender resultan más atractivos de este libro, sin dejar por eso de marcar aquellos elementos que exigen mayores respuestas e indagaciones. Aun así, nos parece destacable aquello que el libro habilita a pensar y a preguntarse, sobre todo vinculado a lo que sucede en nuestra región.

Son muchos los elementos que esta lectura ofrece para problematizar la cultura y su plataformización a través del CF. En este sentido, conocer cómo funcionan este tipo de plataformas, cuál es su entramado de actores (endógenos y exógenos), cuáles son los discursos que habilitan (y los que subyacen a ellas) y cómo es la organización del trabajo que se genera en torno a ellas, nos sirve para problematizar distintos aspectos de la(s) cultura(s), su financiamiento y el lugar que ocupa (o deja de ocupar) el Estado. Asimismo, el libro introduce la cuestión de la democratización (o no) que posibilitan estas plataformas, y nos invita a reflexionar sobre el nivel de la recepción: ¿acaso la existencia de estas plataformas posibilita que más personas accedan a una mayor cantidad de manifestaciones culturales?, ¿quiénes son los contribuyentes que posibilitan el desarrollo de los proyectos que allí se promocionan?, ¿quiénes serán los destinatarios de las creaciones culturales que estos proyectos generen?

Queda por seguir indagando qué de todo esto nos sirve para pensar en regulaciones que recuperen las particularidades de cada región, apoyen las producciones locales y pongan un freno a la normalización y la estandarización que imponen los centros de poder. Este libro configura un gran punto de partida para hacerlo.

Referencias

- Allmer, T., Seignani, S., & Prodnik, J. A. (2015). Mapping approaches to user participation and digital labour: A critical perspective. *Reconsidering Value and Labour in the Digital Age*, 153.
- Andrejevic, M. (2013). *Estranged free labor. Digital labor. The internet as playground and factory* (Scholz, T., pp. 149–164). Routledge.
- Foucault, M. (1972). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Editorial Siglo XXI
- Fuchs, C. (2012). Class and exploitation on the Internet. In *Digital labor: The Internet as playground and factory* (Scholz, T., pp. 211–224). Routledge.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas* (A. Giacometti, Trad.). Caja Negra.
- Zukerfeld, M. (2020). Bits, plataformas y autómatas. Las tendencias del trabajo en el capitalismo informacional. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(7).