



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

13 | 2015

**Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas**

---

# La edición como transparencia : el caso de Belleza y Felicidad

Matías Moscardi

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2090>

DOI: 10.4000/lirico.2090

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Referencia electrónica

Matías Moscardi, « La edición como transparencia : el caso de Belleza y Felicidad », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 13 | 2015, Puesto en línea el 15 diciembre 2015, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2090> ; DOI : 10.4000/lirico.2090

---

Este documento fue generado automáticamente el 19 abril 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

---

# La edición como transparencia : el caso de Belleza y Felicidad

Matías Moscardi

---

Alejandro Rubio, en la contratapa de *Control o no control*, de Fernanda Laguna.

## 1. La edición independiente en la Argentina

- 1 Como explica Malena Botto (209-249), las llamadas “editoriales independientes” aparecen en el contexto de profundos cambios económicos y sociales producto de las políticas neoliberales del menemismo, período durante el cual asistimos a una reforma estructural del estado que derivó en la privatización de los servicios públicos y, en lo tocante a la industria cultural del libro, confluyó en la transnacionalización de los conglomerados editoriales. Esto coincide con la aparición de pequeños emprendimientos editoriales cuyas políticas presentan enfáticas diferencias respecto de los grandes grupos. En tal sentido, Botto subraya como característica del período una pronunciada polarización del campo de la industria editorial, en el cual subsisten gran cantidad de emprendimientos menores.
- 2 Hernán Vanoli señala que las pequeñas editoriales pueden leerse como plataformas creativas donde “la escritura y la edición se solapan” (162). Daniela Szpilbarg advierte algo semejante cuando afirma que los procesos de escritura, edición y lectura, ya no son sucesivos, sino que se entretajan continuamente, provocando la aparición de nuevas prácticas y actores que demandan “una reconfiguración de las categorías que teorizan sobre el sistema literario y de edición” (2013 9). Estos proyectos, entonces, no podrían leerse simplemente como una serie de condiciones materiales, dado que las escrituras que impulsan entran en diálogo activo con los modos de hacer que caracterizan a las editoriales independientes.
- 3 En esta dirección, y de acuerdo con Vanoli, la materialidad de los libros publicados sería una primera instancia donde leer el capital creativo<sup>1</sup> que articulan estos proyectos. En

efecto, Vanoli sostiene que, ante la escasez de recursos económicos, estos proyectos articulan una serie de estrategias puntuales como la impresión y encuadernación casera, el autodiseño, la solicitud de ayuda a redes de amistades, la asunción de las diferentes etapas del proceso de edición (corrección, diagramación, etcétera) y la reducción del costo a partir de la regulación del número de ejemplares por tirada<sup>2</sup>. El capital creativo, explica Vanoli, no se utiliza sólo para alcanzar calidad en la edición, sino también para producir una *identidad diferencial* en cada uno de estos proyectos, sea desde los catálogos, desde las contratapas y paratextos, o incluso desde el tamaño de los libros.

## 2. El submundo de la poesía : primeras publicaciones independientes de los noventa

- 4 Los textos de Botto, Vanoli y Szpilbarg suelen recortar su objeto en dos direcciones : una, *histórica*, a partir de la crisis de 2001 ; la otra, *de género*, ya que se refieren a editoriales que publican exclusivamente narrativa. Lo que ocurre en el submundo de la poesía argentina es, sin embargo, anterior, y tiene sus propias notas distintivas.
- 5 Las editoriales independientes de fines de los noventa –proyectos como Ediciones Deldiego, Siesta y Vox, entre los cuales se encuentra también Belleza y Felicidad– comenzaron su actividad en 1997 y, salvo algunas excepciones, concluyeron en 2001 o pocos años después. Sin embargo, muchos de los textos que pusieron en movimiento estos proyectos fueron escritos a comienzos de la década, y circularon en publicaciones de baja tirada y escasa visibilidad por la ciudad de Buenos Aires, entre 1987 y 1993. Me refiero, fundamentalmente, al volante poético *La mineta*, dirigido por Rodolfo Edwards, y al fanzine *Trompa de Falopo*, coordinado por Juan Desiderio.
- 6 *La mineta* era distribuida de manera gratuita. La publicación consistía en una hoja oficio fotocopiada a doble faz en donde se incluían poemas de distintos autores entre los que se destacan Fabián Casas, Carlos Battilana, Daniel Durand, Darío Rojo, Mario Varela, José Villa y Juan Desiderio. Los poemas eran mecanografiados, recortados y luego pegados en el original, al igual que las imágenes que se incluyen en cada número. En casi todos aparecen, además, intervenciones manuscritas. La periodicidad de la revista es irregular y discontinua : o bien hay meses en donde se publican hasta cuatro números diferentes, o bien observamos que media un lapso de hasta tres meses entre número y número. A diferencia de *La mineta*, *Trompa de falopo* toma el formato de la plaqueta y no sólo incluye poemas sino también ensayos, cartas, entrevistas y letras de rock. Sin embargo, sus integrantes se repiten ; entre ellos se destacan, otra vez : Juan Desiderio, José Villa, Mario Varela, Fabián Casas, Daniel Durand, Darío Rojo y se incorporan, en ocasiones, David Wapner, Sebastián Bianchi y Néstor Colón. A pesar de ser una publicación con mayor producción y aparentemente menos improvisada que *La mineta*, *Trompa de Falopo* presenta, en su diseño, una artesanidad análoga, ya que está compuesta por poemas mecanografiados, imágenes recortadas e intervenciones manuscritas. Por los autores que aglutinan, por sus formatos artesanales, por sus modos de distribución gratuita y circulación de mano en mano, tanto *La mineta* como *Trompa de Falopo* constituyen, en conjunto, dos precedentes centrales para las pequeñas editoriales de poesía que surgirán hacia fines de los noventa.
- 7 Menciono estos dos proyectos para empezar a hablar de lo que significó editar poesía en esta época y porque considero que en ellos se condensa un fenómeno que no hará más

que acentuarse a lo largo de los años : las relaciones imbricadas entre escritura y edición. Y si bien la estética de Belleza y Felicidad es muy distinta respecto de estas primeras publicaciones, a la vez los modos de producción son muy parecidos y, puestos en perspectiva, pueden leerse como formas continuadas.

Tapa de La trompa de falopo



## Página de La mineta



- 8 *La mineta* y *Trompa de Falopo*, de hecho, eran publicaciones caseras, fotocopiadas, que se repartían o bien de manera gratuita, o bien a cambio de una mínima colaboración. El leimotiv de *Trompa de Falopo* era la leyenda punk “nunca estaré en tu kiosco”, que aparecía escrita a mano, en más de un número, como una declaración de principios. Estas dos publicaciones se van a inscribir, precisamente, en un espacio donde la pérdida de rastro constituye casi su única condición de existencia : una forma de circulación que conduce irremediabilmente a la dispersión y, luego, a la invisibilidad.
- 9 Pero la dispersión no viene sobredeterminada solamente por los soportes y modos de circulación, sino por lo que estas publicaciones significaron como *prácticas* : reuniones, ambientes de socialización y espacios embrionarios para la gestación de un grupo de escrituras poéticas diversas. Es decir que la dispersión como condición de existencia de los textos es lo que produce, al mismo tiempo, su singularidad, en tanto objetos culturales que procuran dar cuenta, desde su inmanencia material más concreta, de todos aquellos matices contextuales que orbitaron alrededor de estos proyectos.
- 10 Sin ir más lejos, en *La mineta* nos encontramos con avisos escritos a mano donde se explicita, o bien la dirección postal para la recepción de textos, o bien el lugar y la hora en que “los mineteros” se reunían para armar el próximo número. En estos casos, las intervenciones manuscritas están articuladas casi como “actos de habla”<sup>3</sup>, por lo cual comportan, ya desde su naturaleza lingüística, cierta relación con el presente : “Los mineteros se reúnen todos los sábados a las [tachado 14 :00 y escrito a mano 16 :00] hs. en el bar Alabama (Rivadavia y Jean Jaures) / acercate!”. Al respecto, Fabián Casas cuenta que “*La mineta* era un taller de poesía dado por nosotros mismos a nosotros mismos. [...] Todos nos mostrábamos las cosas recién salidas del horno. De esa época me queda la sensación clara de que la poesía es algo colectivo y no individual” (Casas 57). Porque

repensadas desde acá, estas publicaciones pueden leerse, también, como espacios embrionarios de aprendizaje, campos de prueba en donde tanto las escrituras como las lecturas se nutren unas de otras. Por medio de estos mensajes, se convocaba a *cualquiera* a participar de una práctica colectiva de lectura y escritura. Y acá podría leerse el principio de una política editorial, tal y como la define Rodolfo Edwards en una entrevista: “Publicábamos a todo el mundo que venía. No había criterios de edición ni poéticas privilegiadas. Una vez, Fabián Casas me preguntó: ‘Pero si viene Alfredo Astiz ¿vos lo publicás?’ Y yo le dije que sí, que no tenía problema”<sup>4</sup>. En este sentido, la idea de *cualquierización*<sup>5</sup>, que Ana Mazzoni y Damián Selci ubican hacia fines de la década, encuentra su momento de gestación en estas primeras publicaciones, donde los formatos accesibles y los modos de autogestión grupal abren de manera notable y enfática el espectro de agentes que participan activamente en el campo poético.

- 11 Espacios abiertos, entonces, incluso bajo la forma radical del *humor negro*, al punto de la incorrección política o de la provocación, estas publicaciones exceden el carácter genérico de las revistas literarias tradicionales porque incorporan en su espacio textual las marcas de sus prácticas y políticas de edición. En los registros de la escritura manual que caracterizan a estas publicaciones, se articulan temporalidad, estética y modos producción. Roland Barthes se refiere, en este sentido, al “ductus” y lo define como: “un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; [...] no una escritura hecha sino la escritura que se está haciendo” (Barthes 124). “El *ductus* es a la vez el orden con que la mano traza los diferentes trazos que componen una letra (o un ideograma) y la dirección con que se ejecuta cada trazo”; es el lugar en donde la letra manifiesta “su naturaleza manual, artesanal, operatoria y corporal” (*Id.* 125). El *trazado* de la escritura manual al que se refiere Barthes tiene un triple alcance: es el índice de una temporalidad presente, en proceso, a la vez que abarca un modo de producción artesanal y, luego, una estética. Tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*, vemos cómo esta regularidad de la escritura manuscrita pone en funcionamiento un espacio textual que activa precisamente una relación material con su presente inmediato de producción.
- 12 Y si la categoría de “independiente” suele ser pertinentemente cuestionada<sup>6</sup>, habría que pensar qué sentidos concretos adopta el término en casos como éstos, donde lo independiente entra en diálogo con la cultura impresa del rock y el *punk* argentinos de fines de los ochenta, asociados al folleto y al *fanzine*<sup>7</sup>. Porque en estos primeros proyectos, lo independiente del campo editorial reenvía a la tradición independiente del campo de la música. En efecto, décadas atrás, de los cincuenta en adelante, el apócope *indie* designó, primero en Inglaterra y luego en términos globales, ciertos modos de hacer emparentados con el surgimiento del *pop* y el *punk*. Una de las consignas productivas más conocidas fue la arenga “*Do it yourself*”, a punto tal de que Teal Triggs postula la existencia de una “DIY Revolution” (Triggs 2010). Para Stephen Duncombe, este lema representa una verdadera ética: construir la propia cultura y dejar de consumir lo que viene procesado en una cajita feliz con nuestro nombre (Duncombe 16). Por esta razón, los *fanzines* – formato impreso característico de estos movimientos – representan, de acuerdo con Duncombe, un ideal radicalmente democrático y participativo de lo que la cultura y la sociedad deberían ser y una fascinación por los márgenes (13). El aspecto físico de estas publicaciones complementa las ideas de autenticidad y manufactura: “Cuanto más desprolijo, mejor” es uno de los lemas del *fanzine* (104). De ahí que la fotocopia sea la técnica de reproducción preferida, porque da la sensación de que no hay en estos objetos ninguna corporación, ninguna editorial, ningún gran negocio detrás. El estilo *cut and paste*

, primero popularizado por el *punk*, se presenta como el revés del control meticuloso de los materiales que encontramos en el diseño profesional. El *cut and paste* es deliberadamente espasmódico. Pegando letras y palabras o imágenes de las revistas comerciales, el *cut and paste* produce un espacio que puede leerse casi como lo contrario de la página de un libro, caracterizada por la homologación tipográfica que da organicidad y cohesión al todo (105).

- 13 En este sentido, Diedrich Diederichsen sostiene precisamente que el foco de discusión de la cultura *indie* recaía sobre las relaciones entre política y estética, con el objetivo de establecer un modelo de producción alternativo. Según Diederichsen, “la cultura *indie* quiere construir una idea de arte y de proximidad comunitaria que las formas de organización social han dejado atrás hace mucho tiempo” (Diederichsen 130). De acuerdo con este autor, los hábitos de reunión de las culturas *indie* vinculan dos formas de producción: “la elección y la definición de un espacio, pero principalmente de una técnica que posibilita hacer lo mismo al mismo tiempo” (Id. 150). Esta definición de la técnica como *coincidencia entre prácticas y temporalidades* permite pensar puntos de contacto entre la idea de lo independiente que circulaba por el rock argentino de fines de los ochenta y la idea de lo independiente que comenzaban a formular estos primeros proyectos de edición de poesía. Si revisamos, por ejemplo, el volumen *Resistencia. Registro impreso de la cultura Punk Rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*, editado por Patricia Pietrafesa, o el recorrido histórico que hace Pablo Cosso en *Escritos Antropo-Punks. Rescates históricos de la Contracultura y el Movimiento Punk en la Argentina (80-90... siglo XX)*, se observa de inmediato la afinidad estética de estas publicaciones con *La mineta* y *Trompa de Falopo*, afinidad que reaparecerá luego, aunque siempre con matices distintivos, en *Belleza y Felicidad*.
- 14 El hecho es que estos pequeños fanzines y folletos que circulaban en recitales entran en conexión directa con las publicaciones poéticas, y en un período de gestación que va de 1983 a 1990, funcionan como un conjunto de experiencias de edición compartidas. En uno de los prólogos a *Resistencia...*, Marcelo Pocavida afirma que se trataba de “una verdadera invasión de publicaciones paridas a tinta xerox o, en el mejor de los casos, en contundente puño y letra e ilustradas con collage [sic] armados con la resaca de los diarios y semanarios que la sociedad consume con la misma facilidad que los descarta”; estas publicaciones dieron lugar a “una nueva subcultura impresa : ¿Johannes Gutenberg versión *punk rocker* ?” (en Pietrafesa 9).
- 15 Entonces, si por un lado es cierto que el término “independiente” es demasiado laxo, demasiado amplio e incluso un poco ingenuo para pensar y englobar las modulaciones económicas de estos proyectos, por otro lado también es cierto que permite reconstruir el contexto de un modelo productivo determinado y de un conjunto de experiencias que funcionan como referentes comunes, inscriptas en un mismo momento histórico: el advenimiento de la democracia.

### 3. El caso Belleza y Felicidad : la edición como transparencia

- 16 Belleza y Felicidad comienza su actividad editorial en 1998. Fernanda Laguna, su principal impulsora, aparece como una figura asociada al campo de las artes plásticas y relacionada fundamentalmente con ciertos artistas de la década del noventa pertenecientes al Centro

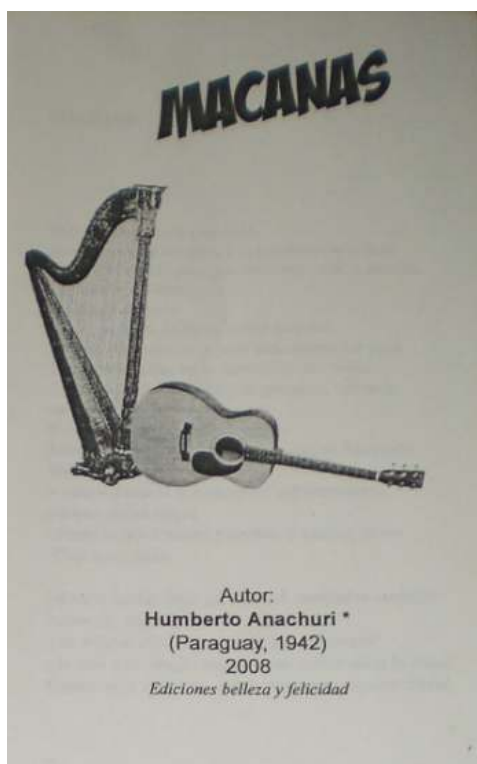
Cultural Rojas, tales como Jorge Gumier Maier y Roberto Jacoby. La editorial, por los autores que aglomera, también estuvo vinculada, en sus comienzos, a la revista *Nunca, nunca quisiera irme de casa* (1997-2001), dirigida por Gabriela Bejerman, proyecto que generó un espacio de socialización donde se conocieron distintos poetas.

- 17 La relación con los modos de hacer que acabo de describir arriba es notable : los libros de Belleza y Felicidad son un par de hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio. Las tapas, en general, contienen dibujos aniñados hechos a mano sin mayores destrezas técnicas. En muchos ejemplares, ni siquiera eso : las tapas son hojas en blanco donde apenas figura el título y el nombre del autor. De manera coherente, el contenido textual, el volumen de estas publicaciones, suele ser, por lo general, acentuadamente escaso y, por lo tanto, llano : uno o dos poemas impresos en una hoja doblada como un panfleto, sin abrochar. Pero lo que en *Trompa de Falopo* o *La mineta* se leía casi como una respuesta material ante la dificultad de acceder al formato libro, en Belleza y Felicidad aparece, además, como una reafirmación de alcance estético. Al respecto, dice Cecilia Palmeiro, en su libro *Desbunde y felicidad* :

El énfasis en el modo de producción como un posicionamiento político frente al mercado editorial y a las instituciones culturales, resultaron fundamentales para Belleza y Felicidad. [...] Su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina : que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “vida literaria” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad (Palmeiro 16, 17).

- 18 Ya desde el costado más inmanente de estos libritos fotocopiados, el contacto con el catálogo de Belleza y Felicidad –en adelante ByF– parece desfondar, en un primer acercamiento, toda tentativa de un enunciado analítico, como si estuviéramos frente a un objeto refractario que subyuga al discurso crítico hasta situarlo en un punto de inercia alienada entre el disenso y el consenso estético, cuya única salida productiva parece ser el autocuestionamiento. Por esta razón, una pregunta se impone : ¿cómo leer esa “boludez”<sup>8</sup> entendida como materia de la que están hechos estos textos ? ; y luego otra, retroactiva : ¿cuál es su dominio asociado, es decir, los materiales, las texturas, los procesos y las disposiciones que la componen ? Hasta acá podríamos decir que la “boludez” aparece vinculada, precisamente, a la disposición de los materiales, a los materiales en sí mismos y a los procesos que convocan, procesos que esa superficie vuelve visibles : el amateurismo voluntario, la cosa *berreta*, de mala calidad, la precipitación de la fotocopia y la inmediatez implicada, todos atributos que, luego, conectan esa “boludez”, y todo lo que coordina en términos de materialidad, con la siguiente tautología : “Para mí fue algo extraterrestre [dice Fernanda Laguna en la entrevista]. Cuando saqué mi primer librito *me parecía que era lo que era*. También es la materialidad que expresaba esa literatura : era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material”<sup>9</sup> (énfasis mío).



**Macanas (ediciones ByF)**

- 19 Ningún determinismo : los textos *expresan* una materialidad singular. Y entonces, cuando pensábamos que estábamos entrando por la puerta de adelante –el aspecto *exterior* de estas ediciones– resulta que la predicación de Laguna sobre los libros de ByF redirecciona y reordena nuestros más básicos supuestos : porque esa superficie se transforma de pronto en la puerta de atrás, por ahí se sale ; lo que equivale a decir *ya estamos adentro*, dado que lo que parecía una exterioridad, nos alberga, nos precipita en un interior.
- 20 Entonces, por un lado, la “boludez” inscripta en los libros de ByF queda definida, en un primer momento, como pura superficie tautológica sustraída de toda pretensión de ambigüedad, de toda *textura*, de toda significación : los libros de ByF *son lo que son*. No podríamos exigirles más en términos de sentido y, por lo tanto, tampoco podríamos leerlos más allá de esa tautología que los designa. Sin embargo, por el otro lado, en esa misma superficie de la “boludez”, encontramos que, de pronto, se sobreimprime una lámina *transparente* : lo otro, la singularidad, esa superposición de la entrada y la salida, de lo interior y lo exterior. Y es que lo “extraterrestre” de estos objetos parece tener la forma de eso que, en *El imperio de lo efímero*, Gilles Lipovetsky detecta como característica central de la moda en las sociedades modernas : “la escenificación y la artificialidad no han desaparecido ; se accede a ellas por la vía inédita de lo ínfimo y de la ‘verdad’ del objeto : es el discreto encanto de la desnudez, de la economía de medios, *de la transparencia*” (Lipovetsky 189, 190, énfasis mío). La *transparencia*, entendida en términos de indumentaria, es un fenómeno ambivalente : deja ver, pone en evidencia, en la medida que borra, invisibiliza el propio interdicto de su mediación. De este modo, y en virtud de esa transparencia que la antecede, la “boludez” pasa de ser pura superficie, pura exterioridad, a tener espesor y profundidad :

Los libros [de Belleza y Felicidad] también tienen algo de performático, de hecho político. Para poder publicar hubo que replantear la idea de libro. Hay textos que

ocupan dos páginas, una fotocopia doblada : y eso es un libro. Para mí no son plaquetas : son libros. Libros especiales para un tipo de literatura que necesita una instantaneidad. [...] Digamos : era más importante la expresión que el medio. Todo estaba por debajo de la necesidad de expresión<sup>10</sup>.

- 21 Luego, desde esa *superficie profunda* de la “boludez”, encontramos que los libros de ByF desbarajustan una serie de modos de hacer y concepciones sobre lo que debería ser un libro, y más aún : sobre lo que un libro debería contener. En este punto, irrumpe soslayadamente la profundidad de esa *superficie interior* en donde los libros de ByF se asientan como espacios de inscripción –soportes parecidos a telas improvisadas, precarias– que modifican, como lo llamaría Jacques Rancière, un determinado *reparto de lo sensible-poético* según el cual se dispone un orden determinado entre sujetos, palabras y espacios. Se trata, en definitiva, de las *formas de visibilidad* que habilitan las prácticas artísticas :

[...] del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas ‘hacen’ respecto de lo común. Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad (Rancière 20).

- 22 Entonces, si hay algo escandaloso en la materia de la “boludez” que los libros de ByF vuelven visible es el hecho de que se presentan como soportes tensados por una serie de contradicciones : refractarios, en su superficie, y receptores, en su interioridad, de la palabra poética ; soportes que no se parecen a libros pero que, a la vez, insisten en convocar esa designación ; libros, entonces, que si se constituyen como tales lo hacen a condición de desplazar su propia materialidad, volver transparente su propia mediación, para hacer visible eso que Laguna llama “la expresión” : la poesía, luego, como algo cuya sustancia adviene por encima del soporte, hasta investirlo –revestirlo– por completo. Porque en el momento en que Laguna dice “Todo estaba por debajo de la necesidad de expresión” queda clara una cosa : que de ahora en más debemos considerar la posibilidad de que la poesía sea el soporte del libro y no al revés : eso que empezábamos a leer en términos de superficie se transforma en reverso ; porque en el anverso de estos libros habría que leer el primer despunte de su poética.
- 23 La materialidad de los libros de ByF, entonces, lleva inscrita en esa superficie sus modos de producción : “Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un *foliolog*, aunque el *foliolog* apareció después”, dice Fernanda Laguna en la misma entrevista. Esa instantaneidad que abre el soporte, reduce las distancias entre edición y escritura hasta el punto de volverlas indiscernibles, ya que parecen homologadas por su contigüidad temporal. En ByF nos encontramos, en efecto, con la edición como acontecimiento poético : porque entre edición y escritura *no hay distancia*, no hay, casi, mediación. Los efectos de este vínculo estrecho entre escritura y edición se pueden leer en *Control o no control* (2012), los poemas reunidos de Fernanda Laguna, publicados por la editorial Mansalva. Si observamos cómo aparecen ahí los textos de Laguna que primero fueron editados en ByF, salta a la vista una diferencia no sólo material (la edición de Mansalva es un libro de imprenta, de una tirada de 1000 ejemplares) sino textual : los poemas fueron publicados sin las faltas ortográficas y sin los errores de tipeo presentes en el original. En ByF, estas marcas no apuntaban tanto al efecto de poner al texto por fuera de la normativa y del “escribir bien” sino a radicalizar aquella impresión de acortamiento vertiginoso, a toda velocidad, entre edición y escritura. Porque el concepto de edición que aparece en ByF está más cerca de lo que para cualquier otra editorial convencional sería un texto inédito : la edición, entonces, como *transparencia*, en tanto deja entrever la

*desnudez* del texto, su primera piel, su crudeza, su forma inédita, ahí donde lo inédito no es lo no publicado sino lo reciente, en definitiva : *lo nuevo*.

- 24 César Aira, en una reseña titulada “Los poetas del 31 de diciembre de 2001” y publicada en 2002, dice con respecto a ByF :

La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura. [...] Para alguien que haya tomado el té con Victoria Ocampo, o se haya adherido al compromiso sartreano de los años cincuenta, o haya leído a Marx y Lacan, o inclusive para quienes se hicieron una idea de la transgresión a partir de Jim Morrison o John Lennon, estos chicos semianalfabetos formados en la televisión tienen que parecerle barbarie pura, y su poesía un fraude. Pero eso es sólo si se lo enfoca desde el pasado, con valores ya hechos. Y los valores, por más que se pretendan eternos, son siempre históricos. Con un poco de imaginación, y adoptando el punto de vista del presente, estos poemas toman un color de necesidad : son los eslabones inevitables que llevarán al futuro, y el mundo futuro tendrá su cultura. [...] Como lo sugiere el nombre mismo [de la editorial] : hay otra clase de belleza y de felicidad, así como hay otra clase de arte y de literatura<sup>11</sup>.

- 25 Quizás el más importante de estos desplazamientos tenga que ver con la idea de “escritura” como práctica *sagrada* de la Literatura. Nicolás Rosa habla de la existencia de una *escisión fundante* entre literatura y escritura que me interesa retomar para pensar los vínculos entre una y otra :

...la *literatura* es el *nombre* social de una práctica significativa específica dentro de las prácticas significantes de una sociedad determinada, mientras que la *escritura* es el registro de una producción de lectura-escritura donde se insertan los niveles pulsionales del sujeto y sus formaciones imaginarias, que se integran en las formaciones sociales como condensados ideológicos dentro de constelaciones ideológicas más abarcadoras que integran el registro imaginario de la cultura. Esta distinción implicaba sostener que la *escritura* y la *literatura* no poseen el mismo registro estructural ni el mismo rango epistémico (...) *aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas*. (Rosa 152-153, énfasis mío).

- 26 La distinción de Nicolás Rosa me interesa porque, en ella, subyace una definición del objeto literario, cuya característica irreductible sería, precisamente, esa “estrecha interdependencia” entre escritura y literatura. Cabe preguntarse si éste es el único tipo de vínculo posible entre literatura y escritura, si no habrá otro tipo de escritura, y por lo tanto, otro tipo de literatura, donde los vínculos entre estas prácticas no sean iguales a los que define Rosa. En *Tatuada para siempre* (1999), de Dalia Rosetti, encontramos una posible entrada de lectura para repensar el problema :

A los tatuadores no les gustó el tatuaje. Me dijeron que no era muy precisa la línea y a mí eso me molestó un poco porque ‘Tatuadora’ no tenía medios sofisticados y lo que había hecho en mi pecho era algo único y en sólo diez minutos. Aparte de donde miraras el tatuaje se veía en la posición correcta. Yo lo veía al derecho y los demás también. (Rosetti 1999 18, 19).

- 27 Si completamos la cadena de homologaciones, “tatuadores” y “Tatuadora” no son otra cosa que escritores, irreductiblemente. La narradora reivindica ese texto del tatuaje poniendo el acento en la carencia de medios sofisticados, en la velocidad y en la singularidad de lo escrito. Éstos parecen ser los valores de la escritura que funcionan, justamente, como criterio de edición. Por otro lado, queda suficientemente claro que para *leer* el tatuaje, (o mejor dicho : para poder incorporarlo al sistema del gusto, ya que “a los tatuadores no les gustó...” ) primero, hay que ponerlo en sintonía con sus condiciones de

producción : precariedad de medios, temporalidad vertiginosa, singularidad radical. Éstas serían las características de la “caligrafía” de ByF, en el sentido en que usa este término Ana Porrúa<sup>12</sup>: caligrafías desprolijas, de líneas imprecisas, sin sofisticación, de trazos rápidos, precipitados.

- 28 Nicolas Bourriaud sostiene que ciertas obras de arte son “transparentes” porque muestran “sus procesos de fabricación y producción” (Bourriaud 49). En este caso, lo que se deja a la vista, lo que se *transparenta*, es aún más radical : porque ya no son los procesos de composición del poema, sino lo previo a esos procesos, la materia prima en bruto. Entonces, como podemos ver, en ByF, más que en otros casos de edición artesanal, lo que se presenta como *interdependiente* sería, ya no el vínculo entre la escritura y la literatura, como planteaba Nicolás Rosa, sino entre *escritura* y *edición* : porque no habría edición, en sentido estricto, si entendemos la edición como una fuerte instancia de mediación (de formalización), sino pura publicación : lo que significa que la edición funciona como transparencia del acontecimiento poético, artificio por medio del cual se pone a la escritura en estado de desnudez, produciendo el efecto de mostrarla *tal como es*, al reducir radicalmente las distancias temporales concretas, pero también las intensidades, de la mediación entre escribir y publicar.
- 29 En *Samanta* (1999), de Fernanda Laguna, aparece el personaje de “Samanta Felicidad”, que puede leerse como personificación del proyecto editorial. Samanta Felicidad es un ser extraterrestre y se presenta así : “-Hola ! Soy samanta/ y he venido a desearles/ mucha libertad para este año./ He traído permiso y sonrisas” (2). “Permiso” entendido acá como “licencia o consentimiento para hacer o decir algo” (DRAE) : un espacio de escritura abierto, de desembarazo, de soltura, que funciona como plataforma de un tipo de práctica de escritura donde encontramos, con acentuada frecuencia, errores de tipeo (“sioento” en lugar de “siento”; “recibé” en lugar de “recibí”) y faltas ortográficas (“Aveces”, “desilucionar”, “con migo”, “fué”, “a traves”) que se presentan como necesarias y coherentes con ese “permiso” que proclama el personaje en tanto bien simbólico y, sobre todo, con la *transparencia* que determina el concepto de edición como puesta al desnudo del texto. De ahí que una de las cualidades de la “Sagrada Escritura” que aparecen desplazadas acá sea el trabajo de “corrección” del escritor (pero también del editor, aunque en este contexto sería difícil y hasta absurdo distinguir entre una categoría y la otra) como sucede en *Algo que hacer* : “¡ Cuántos pero que uso ! Pero ¡ Qué me importa ! Los uso porque los necesito y no se me ocurre ni me da ganas de pensar en otra palabra que lo remplace. Y ¿ Para qué remplazarlo ? Los sinónimos me aburren, me sacan las ganas de escribir” (Laguna 2008 4); o también en *Una chica menstrúa...* : “¡¡¡¡ Catana me volvés loca !!!!! (corrector no me corrigas los signos de admiración que lo que siento es así de admirabililloso)”. (Rosetti 2008 11). Como señala Raymond Williams, la literatura fue duramente mucho tiempo “una especialización del área categorizada como retórica y gramática : una especialización en la lectura y, en el contexto del desarrollo de la imprenta, de la lectura de la letra impresa y del libro” (67). Si bien podríamos, rápida y fácilmente, sostener que la literatura, en cierto punto de su devenir histórico, deja de estar asociada a la retórica y a la gramática (pienso, sin ir más lejos, en las Vanguardias históricas), sería mucho más difícil y, en todo caso, discutible, sostener que la edición, como práctica, haya desatado efectivamente sus vínculos con la gramática y la retórica. Lo que sucede en ByF es que ya desde la edición misma estos vínculos están rotos porque la práctica no subsana lo que al texto le falta. Y no se trata de una cuestión “estilística”, como podríamos pensar, porque de ser así, estas marcas tendrían que reaparecer en las

reediciones que, por ejemplo, hizo Mansalva de algunos textos de Laguna como *Dame pelota* (expansión de los dos primeros capítulos de *Una chica menstrúa...* editados en ByF)<sup>13</sup> o como en el caso de *Control o no control* que anteriormente mencionamos, en donde los poemas aparecen *sin estas marcas*.

- 30 Entonces, si para Rosa escribir y escribir literatura son cosas distintas pero próximas – toda escritura tiene, en potencia, el poder de devenir literaria–, el vector abierto por ByF parece ir en otra dirección, porque escribir y editar se presentan como prácticas homólogas. Bajo esta perspectiva, la edición toma el lugar de la literatura, que queda desplazada del planteo : no es necesario pasar por el esencialismo de *ser o no ser* literatura para acceder a la edición, porque si la edición misma aparece como transparencia, entonces las escrituras de ByF son cuerpos nunca *por debajo* sino más bien *por detrás* de la literatura, cuerpos que la edición nos permite ver (leer) bajo el artificio de la desnudez : escrituras que parecen no ocultar nada, mostrarlo todo, en un estado de naturalidad primigenio, ese grado cero del que habla Barthes, donde se nos propone “una forma sin herencia” que aparece como “el cumplimiento de ese sueño órfico” (15) : el de una escritura sin Literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía

- AAVV. *Behind the Zines : Self-Publishing Culture*. Berlin : Gestalten, 2011.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires : Paidós, 2006.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2003a.
- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires : Paidós, 2003.
- Botto, Malena. “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial” en José Luis de Diego *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona : Anagrama, 1995.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Casas, Fabián. “La poesía en estado de pregunta” en Osvaldo Aguirre, *La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas*. Buenos Aires : Gog y Magog, 2014.
- Cosso, Pablo. *Escritos Antropo-Punks. Rescates históricos de la Contracultura y el Movimiento Punk en la Argentina (80-90... siglo XX)*. Buenos Aires : Fanzinerosas, 2012.
- Duncombe, Stephen. *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington : Microcosm, 2008.
- Laguna, Fernanda. *Algo que hacer*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2008.

- Laguna, Fernanda. *Control o no control*. Buenos Aires : Mansalva, 2012.
- Laguna, Fernanda. *Dame pelota*. Buenos Aires : Mansalva, 2009.
- Laguna, Fernanda. *Samanta*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 1999.
- Lipovetski, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián. “Poesía actual y cualquierización” en Jorge Fonderbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires : Libros del Rojas (2006) : 258-268.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires : Título, 2011.
- Perednik, Santiago y Bufano, Sergio. *Diccionario de la injuria*. Buenos Aires : Losada, 2005.
- Pietrafesa, Patricia. *Resistencia. Registro impreso de la cultura Punk Rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*. Buenos Aires : Alcohol y Fotocopias, 2013.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía, 2011.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires : Prometeo, 2014.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2004.
- Rosetti, Dalia. *Tatuada para siempre*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 1999.
- Rosetti, Dalia. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1 y 2*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2008.
- Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezequiel. “El espacio editorial ‘independiente’ : heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010”. *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata (2012) : 464-484.
- Szpilbarg, Daniela. “El editor como intermediario cultural. El caso de las editoriales digitales en Argentina”. *Actas de las X Jornadas de Sociología. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI* (2013) : 1-10.
- Triggs, Teal. *Fanzines. The DIY Revolution*. San Francisco : Chronicle Books, 2010.
- Vanoli, Hernán. “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, N°15 (2009) : 161-185.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Buenos Aires : Las cuarenta, 2009.

## NOTAS

1. La idea de “capital creativo” que menciona Vanoli proviene de las teorías desarrolladas por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1992). En este estudio, Bourdieu se refiere al mundo de la literatura como “un mundo económico al revés” (130) : el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico. Se trata de una “economía paradójica” (130) basada en la naturaleza específica de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, objetos que ostentan ciertos valores propiamente simbólicos y otros comerciales. Por eso, Bourdieu escribe que “la economía anti-económica del arte (...) [está] orientada hacia la acumulación del capital simbólico en tanto capital económico negado” (214). En este sentido, tal y como explica Bourdieu, “el capital económico sólo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo si se reconvierte en capital simbólico” (224).

2. Una estrategia típica de estas editoriales es producir tiradas de entre cincuenta y cien ejemplares. Una vez constatados los efectos de circulación de la primera, se procede a la publicación de una segunda tirada, en el caso de que se generalice la demanda, o bien a la producción de ejemplares por pedido, en el caso de que la demanda provenga de lectores concretos.

3. De acuerdo con Austin, los “actos de habla” tienen su origen en la idea de “realizativo” (*performative*). Las reglas enunciativas de los realizativos hacen hincapié en “las circunstancias” dentro de las cuales tiene lugar el acto de habla. Los ejemplos con los que trabaja Austin incorporan el presente como temporalidad privilegiada: “Todos nuestros ejemplos tendrán, como se verá, verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en voz activa” (Austin 45).

4. Entrevista inédita realizada en el marco de mi tesis doctoral.

5. En su artículo “Poesía actual y cualquierización”, Mazzoni y Selci afirman que “los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido de ser escritor se abrió, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, ese pasar a ser otra cosa posibilitó que “cualquier cosa” pudiera ser un libro” (Mazzoni y Selci 265). Para Mazzoni y Selci, finalmente, no habría escritura “sin esa subordinación a la edición” (*Id.* 267).

6. Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein identifican el problema y proponen plantear un debate en torno a la categoría “editorial independiente”. Los autores enfatizan la necesidad de “desentrañar y dar cuenta de a qué nos referimos cuando pensamos en la independencia de una editorial: de qué independencia se habla y con respecto a qué o quién” (Szpilbarg y Saferstein 466).

7. Para una ampliación acerca de los fanzines en general, se puede consultar: Stephen Ducomb (2008), *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*; Teal Triggs (2010), *Fanzines. The Do It Yourself Revolution*, y el volumen colectivo *Behind the Zines: Self-Publishing Culture* (2011). Para una ampliación acerca de los fanzines punk en Argentina, ver Pablo Cosso (2012), *Escritos Antropo-Punks. Rescates históricos de la Contracultura y el Movimiento Punk en la Argentina (80-90... siglo XX)* y Patricia Pietrafesa, (2013). *Resistencia. Registro impreso de la cultura Punk Rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*.

8. Me remito a la acepción del término que aparece en *Diccionario de la injuria*, de Sergio Bufano y Santiago Perednik: “Boludo. adj. (Arg) Poco inteligente, ridículo. Abombado, balurdo, belinún, bogólico, boludón, brígido, buenudo, chaucha, chauchón, chichipío, chitrulo, codeguín, fanega, fesa, froilán, gil, jilguero, lonyi, lonyipietro, melonazo, papafrita, paparulo, pastenaca, pavo, pavote, pelotudo, perejil, queso, salame, salamín, vichenzo, zanagoria, zonzo” (Bufano y Perednik 75, 76).

9. Entrevista inédita realizada en el marco de mi tesis doctoral.

10. Entrevista inédita realizada en el marco de mi tesis doctoral.

11. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html).

12. Dice Ana Porrúa: “El uso que hago [del término caligrafía] es metafórico, claro, y estos movimientos pueden pensarse como los de un cuerpo (el cuerpo de una escritura) que diseña trazos y encubre o pone en suspenso los objetos, los soportes y los sujetos de los que habla. [...] Hablo de caligrafías, entonces, porque es una imagen que me permite recuperar la materialidad del lenguaje y revisar algunas metáforas que están asociadas a ciertas escrituras. [...] Una caligrafía tiene que ver con la singularidad pero no necesariamente con lo individual”. (Porrúa 56-57).

13. Por ejemplo, en *Una chica menstrúa*, encontramos los siguientes errores ortográficos/de tpeo: “me dice que valla igual” (2003 : 1 ; remendado en Mansalva, 2009 : 5. “Me dice que vaya igual”), “Ojeda se la pasa González y Gonzáles (...)” (2003 : 5 ; remendado en Mansalva, 2009 : 8. “Ojeda se

la pasa a González y González"); "Gooooo!" (2003 : 5 ; en Mansalva [2009 : 8] figura simplemente como "Go!"); "Yo le digo que puede [que] sea contraproducente" (2003 : 6 ; remedado en Mansalva, 2009 : 9. "Yo le digo que puede que sea contraproducente"); "Tengo miedo [a/de] lo que puede nacer entre nosotras" (2003 : 11 ; remedado en Mansalva, 2009 : 12. "Tengo miedo a lo que puede nacer entre nosotras").

---

## RESÚMENES

En este artículo, proponemos realizar, en primer lugar, una aproximación a la problemática de la edición independiente, centrándonos en algunos textos de la crítica especializada. En segundo lugar, se abordarán algunos proyectos que pueden ser considerados pioneros de las editoriales independientes de poesía argentina en la década de los noventa. Por último, el análisis se centrará en la editorial Belleza y Felicidad y en las relaciones entre escritura poética y edición.

Cet article propose, en premier lieu, une analyse de la problématique de l'édition indépendante à travers un certain nombre de textes provenant de la critique spécialisée. En deuxième lieu, on abordera quelques projets pouvant être considérés comme les pionniers de l'édition indépendante de la poésie argentine des années quatre-vingt-dix. Finalement, l'analyse s'appuiera sur la maison d'édition Belleza y Felicidad et sur les rapports entre écriture poétique et édition.

This article proposes, firstly, to develop an approach to independent small publishing houses, focusing on a few articles written by specialized critics, and, secondly, to analyse projects that could be regarded as innovating models of the Argentinian independent small publishing houses of the nineties. Finally, we will concentrate in the Belleza y Felicidad project, especially in the relations between poetic writing and publishing.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** maisons d'édition indépendantes, poésie argentine des années 90

**Keywords:** small independent presses, nineties Argentinian poetry

**Palabras claves:** editoriales independientes, poesía argentina de los noventa

## AUTOR

**MATÍAS MOSCARDI**

UNMdP. Becario doctoral de CONICET