

La edición como límite de la literatura.

Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad

✉ **MATÍAS MOSCARDI** / Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET
 moscardimatias@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo analiza las escrituras reunidas en torno a Belleza y Felicidad, atendiendo a las proximidades entre poética y edición, a las conexiones entre materialidad y prácticas de escritura. Los libros de Belleza y Felicidad son fotocopias dobladas y abrochadas por la mitad, con tapas dibujadas a mano. Su particular disposición material está en diálogo con los textos del catálogo, hasta el punto que esa misma práctica de edición instala una estética definida que involucra y modifica la idea de literatura que encontramos en este proyecto.

Palabras clave: poesía argentina de los noventa • editoriales • escritura • materialidad • poética

Abstract

The following work analyzes the writings published by Belleza y Felicidad, attending to the proximities between poetics and publishing project, and to the connections between material appearance and writing practices. The Belleza y Felicidad book's are photocopies, folded and stapled in the middle, with freehand drawings on the covers. Its peculiar material disposition is in connection with the texts from the catalogue, to the extent that this very publishing practice installs a distinct aesthetic that involves and modifies the idea of literature that we find in this project.

Key words: Argentinean poetry of the 1990s • publishing projects • writing • material appearance • poetics

1. Lecturas de la transparencia: aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad

1.1. Transparencia y reproductibilidad

El contacto con el catálogo de Belleza y Felicidad,¹ editorial dirigida por Fernanda Laguna, parece desfondar, en un primer acercamiento, toda posibilidad de un enunciado analítico, como si estuviéramos frente a una serie de objetos refractarios que tensionan el discurso crítico hasta situarlo en un punto de autocuestionamiento. Esta resistencia puede pensarse, sin embargo, como un de-

Fecha de recepción:

04/03/2013

Fecha de aceptación:

01/07/2013

terminado desborde: en la fluctuación de los códigos de la crítica que genera el texto de Belleza y Felicidad, habría que leer su reverso complementario: son textos *tautológicos* que, paradójicamente, insisten en ser leídos *más allá de lo que son*, más allá de los límites de su propia tautología. Se trata de eso que Susan Sontag llama «transparencia», aquello que supone «experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son» (38). Precisamente, los libros de Belleza y Felicidad son objetos *transparentes* porque opera, en ellos, una sustracción radical: en una primera aproximación, no hay *nada* más que un objeto que parece repetir de manera insistente su propia precariedad material. En efecto, los libros son hojas oficio fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas en el medio; la tapa, en general, es un dibujo hecho a mano, aunque a veces es tan sólo una hoja en blanco en donde apenas figura el título y el nombre del autor; en ocasiones, el contenido textual es acentuadamente escaso: uno o dos poemas impresos en una hoja doblada como un panfleto, que ni siquiera requiere ser abrochada (es el caso de *La euforia y Primer beso*, de Cecilia Pavón, *Poema IV* y *Cartas de amor*, de Fernanda Laguna, o *El frasco de perfume está caído* y *Judía*, de Gabriela Bejerman, por mencionar algunos). A pesar de la descripción anterior, no debemos suponer que el diseño está ausente de estos objetos. Todo lo contrario. Como sostiene Gilles Lipovetsky en su lectura 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*» (189–190, cursiva nuestra).

Sobre la superficie de esta *transparencia* se instala, entonces, una primera pregunta: ¿qué son estas hojas dobladas por la mitad? Estas hojas dobladas por la mitad son libros. ¿Qué es, entonces, un libro? La segunda pregunta, como vimos, había sido formulada, por lo menos tangencialmente, en las primeras publicaciones de los noventa, como *La mineta* y *Trompa de Falopo*; la misma pregunta aparecía planteada, ya de manera explícita, en los textos poéticos reunidos en Ediciones Deldiego. En el caso de Belleza y Felicidad, la cuestión alcanza una dimensión programática que puede leerse como síntesis del dispositivo editorial que viene tomando forma e impulso desde finales de los ochenta. Dice Fernanda Laguna:

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. También, lo que generaba la lectura en vivo es que te decían: «Bueno, ¿vas a leer? ¿y qué vas a llevar para vender?», es decir que la gente tenía que tener ese texto que se leía. Y para poder hacer eso había que pensar en algo económico —porque ninguno tenía plata— y que fuera de fácil distribución, que todo el mundo lo pudiera tener. (...) La primera pregunta fue «¿Cómo hacemos?». Es como si vos vas a pintar algo, no tenés tela y te preguntás «¿Sobre qué pinto?». Sentimos una necesidad. Digamos: era más importante la expresión que el medio. Todo estaba por debajo de la necesidad de expresión. Queríamos poder ser leídos, porque uno tenía algo para decir que tenía

que ser dicho en ese momento, no era para ser leído dentro de 20 años. (...) Cuando hay una urgencia de expresión, siempre surgen cosas nuevas. Y cuando uno hace algo nuevo, y tiene una urgencia, por lo general, tiene que hacerlo por sí mismo, como un graffittero: inventar un lenguaje para poder expresar algo. Después, podemos mencionar la crisis del 2001, que viene desde antes, los monopolios... de todos modos, yo creo que ni llegábamos a pensar, ni siquiera, que existían los libros. Para mí fue algo extraterrestre. 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. No es lo mismo leer *Picasso*, de Aira, en fotocopias que leerlo en otro libro: tiene otro sentido, cambia. El objeto es un ida y vuelta con la literatura.²

Si el libro, como decíamos, se presenta como una *transparencia* es porque se deja describir bajo la forma de una tautología: *es lo que es*, dice Fernanda Laguna. Como sostiene Didi-Huberman en su lectura del minimalismo norteamericano de la década del sesenta, esa *redundancia* anularía, en principio, el juego de las significaciones: «frente a ellos no habrá nada que creer o imaginar, dado que no mienten, no ocultan nada, ni siquiera el hecho de que puedan estar vacíos. Puesto que, de una u otra manera —concreta o teórica— son *transparentes*» (33). Sin embargo, como contrapartida, y debido precisamente a su fuerza tautológica, estos objetos *transparentes*, «totales», como los llama Didi-Huberman, terminan por instalar «la sospecha de algo que *falta ser visto* (...) la sospecha de una latencia» (78).³ Y de esto se desprende la tercera pregunta: ¿qué *falta ser visto*, entonces, en esa superficie material del libro? En todo caso: ¿cuál es su latencia? Laguna lo dice casi explícitamente: el libro es un lenguaje *inventado* para otro lenguaje; los textos poéticos encuentran, en el lenguaje del libro, sus modos de expresión. En otras palabras: esa materialidad está en diálogo activo con la literatura a la que sirve de soporte: una literatura de fotocopias. Y eso ya adelanta algo sobre los textos. Estamos frente a un tipo de materialidad potencialmente proliferante, en tanto el elemento ostensible es su pura reproductibilidad: objetos que se pueden copiar y volver a copiar, y a su vez copiar la copia de la copia, hasta el punto en que la reproducción misma amenaza con desplazar, en principio, la posibilidad de pensar en términos de aura, de autenticidad, de autonomía.⁴ Sin ir más lejos, para apuntar una primera nota, uno podría decir que lo minoritario, acá, puede definirse, entonces, como un uso determinado y específico de la reproductibilidad: de los medios, materiales, modos y técnicas de reproducción. La fotocopia es precisamente aquello que deviene *signo del presente*, y en función de su temporalidad, se vuelve un objeto radicalmente *auténtico*, que puede reproducirse sin masificarse, sin inscribirse en el mercado. 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. Concebida según el modelo de la poesía marginal que rescataba a su vez la literatura de cordel

del nordeste brasileño, 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. (...) Este proceso puede ser pensado, (...) como un devenir menor de la tradición argentina que siempre se quiso mayor, y a la que le importaba más traer las novedades de Europa que de otros países latinoamericanos. (16-17)

De este modo, estos libros fotocopiados, hechos a las apuradas, breves y precarios, modifican radicalmente la idea de *reproductibilidad*, en el momento en que la desterritorializan de su escala mayoritaria y la desplazan hacia el campo de lo minoritario, transformándola en un tipo de reproductibilidad despojada de *los estigmas de su reproducción*⁵ y alejada, por lo tanto, del sistema de las industrias culturales.

Cuando Josefina Ludmer habla de «literaturas posautónomas» se refiere a un conjunto de escrituras que «no se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento» (150). Me pregunto si esta *imposibilidad* que señala Ludmer no estará designando justamente lo opuesto: la irrupción de una versión de la literatura cuya condición moderna y autónoma aparece metabolizada por y subordinada a su condición minoritaria. Para Deleuze y Guattari una literatura menor puede definirse a partir de tres características: el fuerte coeficiente de desterritorialización de la lengua en uso, el carácter político de cada uno y todos los elementos que la componen, y su condición radicalmente colectiva. Me pregunto hasta qué punto la descripción que hacen Deleuze y Guattari no coincide con el objeto ByF. Y en este sentido, no pretendo forzar la teoría, sino hacer notar que el corpus de autores que Deleuze y Guattari están pensando como «literatura menor» son, nada más y nada menos, la tríada de autores modernos por antonomasia: Kafka, Joyce y Beckett, serie que enlaza y concluye con la «escritura pop»:

Una salida para el lenguaje, para la escritura, para la música. Lo que se llama Pop: música pop, filosofía pop, «escritura pop»; allí donde es posible encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa. (43)

Me pregunto, entonces, hasta qué punto, y teniendo en la mira la conexión entre Modernismo y Pop que hacen Deleuze y Guattari por medio del concepto de «literatura menor» (conexión que incluso Huyssen pasa por alto en su lectura del Posestructuralismo francés —ver Huyssen:355-372—), no podría pensarse, entonces, la inscripción del objeto ByF, precisamente, en la tradición de una literatura menor, aunque sus filiaciones con el Pop estén enlazadas, además, con un sustrato Punk (ver nota 30 de este capítulo). Las lenguas en uso que aparecen

como coeficientes de desterritorialización, en ByF, remiten a diversos estratos y, pero sobre todo, a distintos cruces entre la cultura gay, la literatura infantil, lo banal y el discurso amoroso, zonas que analizaremos en el transcurso de este capítulo. Por otro lado, esa «imposibilidad» que impugna Ludmer cuando dice que estas escrituras no se pueden leer como literatura (y por lo tanto no se pueden leer en términos políticos) sería el primer indicio —y el más radical— de su condición literaria y política en tanto dichos cruces pondrían en cuestión aquello que, en términos hegemónicos, se define como literatura y aquello que sería, o debería ser, la forma y los efectos de su alcance político.

1.2. Pero ¿qué es una fotocopia?

La materialidad de los libros de Belleza y Felicidad (en adelante ByF) lleva inscrita en primer plano, como podemos ver, sus modos de producción: «Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un *photolog*, aunque el *photolog* apareció después», dice Fernanda Laguna en la misma entrevista.⁶ Esa *instantaneidad* que abre el soporte, reduce las distancias entre edición y escritura hasta el punto de volverlas prácticamente indiscernibles, ya que parecen homologadas por su contigüidad temporal. Este fenómeno es analizado por Ana Mazzoni y Damián Selci en su artículo «Poesía actual y cualquierización», texto que pone en foco de discusión, acaso por primera vez en el marco de los debates sobre poesía argentina contemporánea, el problema de los soportes. Dicen Mazzoni y Selci:

Las ediciones de Belleza y Felicidad están hechas tipo fotocopia (...) Los libros fueron hechos para conservar conocimiento, cultura o lo que fuere, pero estos libritos en cambio son más parecidos a preservativos —su fórmula no es «yo conservo», sino más bien «úselo y tírelo». En cierto modo nos indican que son o serán basura. (...) Basta con fijarse en algo crucial: ¿dónde guardarlos? No tienen nada que ver con una biblioteca, son refractarios a ella. (263)

Para Mazzoni y Selci, la materialidad de estos libros es en algún punto ominosa porque amenaza el carácter hegemónico del libro: su capacidad de preservación. A partir de la descripción que hacen de las ediciones artesanales y los problemas que desde ahí se plantean, uno podría preguntarse si Mazzoni y Selci no serán, como dice Gilles Lipovetski, «prisioneros de la espuma de los fenómenos» (17). En este sentido, ¿el libro, su materialidad, no estará subrayando, en términos simbólicos, desde su relación *refractaria*, que la biblioteca es un espacio saturado donde *ya no hay lugar*? Y ese carácter de objeto descartable, de «basura», ¿no es, precisamente, la marca de su aura minoritaria, de su transparencia, de su autenticidad? Para Mazzoni y Selci, estos objetos llevan inscriptos, como un estigma, los efectos de la crisis económica: tal es su «principio estructurante» (264), según el cual la brevedad sería la condición privilegiada para la publicación. «Toda la literatura actual está organizada en torno a la escasez de recursos, aún cuando se positivice esta carencia» (264). El concepto central del artículo es, en resumidas cuentas, la idea de «cualquierización». Según Mazzoni y Selci, estos objetos, de-

bido a dichas condiciones de producción, modifican radicalmente el concepto de «libro» y, por transitividad, el concepto mismo de «autor». Para ellos, no hay «redefinición» de categorías, aunque la palabra «redefinición» efectivamente aparece (ver 264), sino más bien un borramiento alarmante, una sustracción perversa en el centro de la especificidad que definía, en otra época, lo que era un Libro y lo que era un Autor. Esto desemboca en una hipótesis totalitaria y totalizante: «cualquiera puede ser un escritor; correlativamente, cualquier cosa es un libro (...) Dicho de otro modo: 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, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que “cualquier cosa” pudiera ser un libro» (264-265); y agregan: «En la literatura actual la escritura ya no es un fin y la edición un medio, sino a la inversa, la escritura se ha subordinado a su publicación. (...) No hay escritura sin esa subordinación a la edición, que la determina desde adentro» (267). El texto de Mazzoni y Selci acierta, me parece, en su nivel descriptivo, es decir, en lo que atañe, efectivamente, a las modificaciones en las categorías de «libro» y «autor», «escritura» y «edición»; pero tambalea, no obstante, en su nivel analítico. En efecto, la «cualquierización» que señalan como síntoma de la «poesía actual» responde, estructuralmente, al concepto de «autor» que, según el mismo artículo, la poesía actual estaría desplazando. Y ahí la contradicción: porque en la fórmula «cualquiera puede ser escritor», «cualquiera» se reterritorializa en la categoría de «escritor»; cuando lo que sucede es diametralmente lo opuesto: el «escritor» es drásticamente desterritorializado en «cualquiera», lo que significa que el concepto de «autor» se desfonda en los entramados de la voz colectiva que enraman los dispositivos editoriales y aún cuando se trata de figuras de autor que podríamos pensar como «clásicas», resulta sumamente difícil, e incluso forzado, agrupar y leer ciertos textos sin situarlos en su dispositivo colectivo de enunciación, sin rodearlos de otros textos inmediatamente contiguos, sin reconstruir sus diálogos concretos, sus guiños y autorreferencias constantes, es decir, sin seguir las huellas de su desterritorialización.

Por esta razón, sostenemos que el concepto de «cualquierización» responde, de manera encubierta, a la misma vieja categoría de «autor», ocupada ahora por «cualquiera», allí donde «cualquiera» sigue siendo un nombre, un sujeto, una unidad susceptible de ser actualizada por medio de la publicación («cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite»). El problema es aún más drástico: porque el análisis del dispositivo editorial arroja como saldo ese orden colectivo de las voces que ya no permite, como decíamos, agrupar-leer en términos de «autor» (sea «uno» o «cualquiera») sino en serie, en bloque, en términos de conectividad, de «rizoma».

Por otro lado, si escribir es editar, entonces, siguiendo la lógica de los desplazamientos que proponen Mazzoni y Selci, el concepto de edición mismo es alterado desde adentro y no hay «subordinación» posible, como ellos proponen («No hay escritura sin esa subordinación a la edición»), porque no hay desplazamiento

lineal —según el cual la escritura se transformaría en edición— sino dialéctico: cuando la escritura se transforma en edición, ambos conceptos se modifican. Habría que indagar, entonces, en los intersticios de estas categorías, para desmontar un concepto operativo que permita pensar ese desplazamiento en términos analíticamente productivos.

Si un autor es un editor, si escribir es editar, si poesía es lo que se edita y un libro es un puñado de fotocopias, entonces: ¿qué es un editor?, ¿qué es editar?, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de la edición como escritura y cuáles sus límites? Y en este contexto: ¿qué es *eso* que se edita, más allá de su *transparencia*, de su condición tautológica?, ¿qué es una fotocopia?

1.3. Catálogo y (des)orden de los textos

Si comparamos las sucesivas versiones del catálogo que aparecen impresas en la contratapa de los títulos de ByF, observaremos que la lista no sólo se expande aditivamente en cuanto al número de títulos publicados, sino que, además, existen cambios de posición en la serie y supresiones; en definitiva: movimientos que sería inconveniente reducir al descuido, a la insignificancia.

Entre las primeras versiones del catálogo (1998–2001) y las últimas (2001–2009) aparecen, de hecho, diferencias sustanciales: en las primeras, por ejemplo, figuran dos títulos importantes que luego desaparecen: *El mendigo chupapijas*, de Pablo Pérez, texto privilegiado por ser el primer título que publica la editorial; y *¿Existe el amor a los animales?*, de Cecilia Pavón. *El mendigo chupapijas* fue reeditado, posteriormente, por la editorial Mansalva, en 2006, y *¿Existe el amor a los animales?* fue publicado, en su versión extendida, por Siesta, en 2001. Lo mismo ocurre con *La ama de casa*, de Fernanda Laguna, editado simultáneamente por Deldiego, en 1999.

Estos reordenamientos del catálogo incluyen, además, ciertos cambios de posición: si hasta el 2001 el primer título de la lista era *El mendigo chupapijas*, después del 2001 aparece, invariablemente, como primer título, *Todos putos (una bendición)*, de Esteban García; en una versión del catálogo, el título número 31 —por mencionar un número al azar— es distinto del título número 31 de otras versiones. En este (des)orden y en aquellos desplazamientos, precisamente, se puede leer un principio de cooperación, no sólo entre las editoriales (que funcionan como engranajes que, a su vez, parecen formar parte de una misma maquinaria y, por lo tanto, no compiten entre ellas sino que realizan «préstamos» de títulos y, más frecuentemente, de autores)⁷ sino entre los mismos títulos del catálogo, que parecen barajarse de manera constante, poniendo de relieve el carácter enfáticamente descentrado de su disposición textual.

1.4. El catálogo como Obra

Esta disposición textual refuerza, por otro lado, el entramado cohesivo de los textos en cuanto al formato de su presentación colectiva: el catálogo completo de ByF, que se puede comprar por Internet, contiene, en una misma caja, todos

los títulos de la editorial. Esta enfática disposición material —en donde, como decía Kamenzain, «acceder a un libro (...) supone acceder a una patota de libros» (219)— reenvía a la idea de Obra, entendida, en términos barthesianos, como un «fragmento de sustancia» que «se sostiene en la mano», cuyas tres características centrales serían: estabilidad, unidad y singularidad (ver Barthes 1984:73–82). Pero, a su vez, la idea de Obra que subyace en la comercialización del catálogo de ByF, no se opone al Texto, como en las definiciones teóricas de Barthes. Por el contrario, en este caso, los textos, al estar en posición de Obra (especie de movimiento regresivo: *del Texto a la Obra*) determinan un modo de acceso a los títulos del catálogo, demandan una práctica de lectura específica, que se construye, ya desde esta superficie, por fuera de la categoría de «autor»: es la disposición de Obra lo que hace emerger el carácter plural, colectivo, del Texto, descentrando la hegemonía del «autor» como unidad de lectura, ya que la Obra, en esta concepción, no tiene «Propietario» ni «Padre»: en ByF la Obra es Legión, como el Texto.

1.5. ¿Uno sólo o varios autores?

«Freud tenía la genialidad de rozar la verdad», dicen Deleuze y Guattari en «¿Uno sólo o varios lobos?» (2002:33), ensayo en donde releen el caso de «El hombre de los lobos», a partir de un olvido fundamental que comete Freud, a saber: que los lobos se mueven en manada, están siempre «en posición de masa» (35). Una objeción parecida habría que señalar respecto de «Poesía actual y cualquierización», el citado artículo de Mazzoni y Selci: proponer que, en la actualidad, sintomáticamente, «cualquiera» puede devenir «escritor», es, como dijimos, reterritorializar a «cualquiera» en la categoría de «escritor». Pero siguiendo la objeción de Deleuze y Guattari: «cualquiera», como un lobo, está siempre «en posición de masa», «cualquiera» es, en verdad, una desterritorialización de la categoría de «autor» y no al revés: el «autor» no es —no puede ser— la reterritorialización de «cualquiera». Dicen Deleuze y Guattari:

No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación (no entender por «agentes colectivos» los pueblos o las sociedades). El nombre propio no designa un individuo: un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. (43)

Precisamente en este sentido, habría que leer un detalle mínimo en los libros de ByF: en todos los títulos, de manera invariable, figura un molde fijo que dice «Autor: ...», sin distinción de género, que en cada caso se completa con el nombre correspondiente (hasta el nombre de César Aira aparece presentado de este modo: «Autor: César Aira»). Lo interesante es que, en ningún caso, aparece el nombre del autor a secas, como si hubiera que explicitar su condición, ya que esa designación manifiesta que se repite y funciona como molde de tapa, también marca un contraste: el desplazamiento del nombre propio en oposición

al estatismo del casillero fijo; como si la función, la categoría de «autor», fuera desfondada, precisamente, por «cualquiera», pero nunca suplantada u ocupada (en un sentido estrictamente formal, no habría «autores» en ByF sino una puesta en abismo constante de la categoría autoral). «No tenían nombres [leemos en un poema de Laguna]/ se llamaban/ por los perfumes/ que cada día/ traían de las flores» (1999b:1). El «autor», entonces, aparece como una categoría desterritorializada en esa diseminación de nombres propios y pseudónimos. Por eso, en un texto de Dalia Rosetti (pseudónimo de Fernanda Laguna), la firma, entendida como el último clivaje de la identidad autoral, aparece como pura despersonalización: «sacó una tarjeta del bolsillo de la campera, garabateó detrás “CENA-GRATIS” e hizo una firma que no especificaba nada» (1999b:11). Al respecto, dice Fernanda Laguna en nuestra entrevista:

No importaba quién publicaba cada cosa. Los autores eran como cartas y todas las cartas eran iguales: sobrecitos con textos adentro. Era una cuestión de buena onda, de compañerismo, de intercambio. Pero, a la vez, cada editorial tenía una línea. La editorial es un cuerpo literario. (...) Nunca pensamos en alguien que no se pudiera publicar. Tampoco buscamos autores puntuales para editar. No elegíamos los textos de un listado de ofertas. Era al revés: primero había un texto y ese texto entraba, sea de quien fuere. Nunca me pregunté, por ejemplo, si Gambarotta va o no va. Podría haber ido. Belleza y Felicidad no era una editorial de autores sino de textos, incluso de títulos. El título marcaba una línea.

De este modo, el título, los textos, las disposiciones textuales del catálogo, el formato de comercialización y la forma de introducir los nombres propios en las portadas de los libros, pueden leerse como elementos que predeterminan y construyen el modo en que va a ser leído el objeto ByF, esto es, en su carácter radicalmente colectivo, según el cual no tendría sentido leer un libro aislado porque su *textualidad* se vuelve legible sólo cuando leemos, paradójicamente, en términos de «Obra», y se ausenta (la reprimimos) cuando leemos en términos de «Texto».

1.6. La novedad como convención: «Clásicas contemporáneas» o la lira del marciano

Estuve de moda x un
tiempo fui vanguardia
hoy soy parte de los clásicos.

VIRGINIA NEGRI

1.6.1. La novedad como convención

Dentro del catálogo de ByF encontramos una breve colección llamada «Clásicas Contemporáneas». Volvemos a la poética de Santiago Llach: «leo, amo y copio a los clásicos: mis contemporáneos» (en Carrera:80). Otra vez, fuera del gesto explícito de legitimación, lo contemporáneo se define bajo la estructura de lo clásico; y aún más: se instala la insinuación de que lo contemporáneo, exacta-

mente igual que lo clásico, es menos el producto de cierto momento histórico que una convención, un pacto de lectura. En la versión de ByF, se pone de relieve la cuestión de género que subyace en el prestigio de lo clásico, al variar, además de la temporalidad, el género: «Clásicas Contemporáneas». En la posibilidad de inscribir el presente en lo «clásico» subyace, también, determinada concepción de «lo nuevo». Leemos en un poema de Fernanda Laguna: «Soy hija única/ y me han mandado a comunicarles/ a través [sic] de este cuento/ un mensaje cósmico: “No están solos” y “Todo lo que hacen/ ya fué [sic] hecho”». ⁸ (1999i:2-3). El mensaje de «Samanta», la extraterrestre, señala, precisamente, un límite: la imposibilidad de innovar. No habría, entonces, ese sometimiento «a la exigencia del aparato cultural», que Andreas Huyssen lee como problema en la Posmodernidad, exigencia según la cual todo movimiento estético que niega la tradición debe «legitimarse como nuevo» (318); porque en los noventa, lo nuevo se lee como clásico y hay cierta ironía en eso, pero también, por detrás de esa ironía, despunta una idea de *la novedad como convención*. La novedad no es el suplemento de la tradición, tampoco es un modo de legitimación en el campo de la cultura: la novedad como convención señala, antes, una práctica de lectura de los noventa en general, y del objeto ByF en particular, práctica de lectura que se sostiene en una demanda: la insistencia en el estatuto «clásico» de las escrituras del presente está señalando la necesidad de leer como la literatura una serie de textos que, en primera instancia, parecen minar la idea misma de literatura. Por eso, cuando Ludmer habla de «posautonomía», está leyendo exclusivamente la superficie de los textos, precisamente ahí donde su condición literaria es *transparente*: y sin desmontaje de su transparencia, por supuesto, no hay posibilidad de lectura literaria y, por lo tanto, no hay posibilidad de pensar la forma que tienen estas escrituras de expresar su autonomía. Y acá es donde el concepto de «lo independiente» desplaza al de «posautonomía»: porque lo independiente habilita, todavía, contra todos los pronósticos, la posibilidad de leer en términos literarios: y ésa es la marca más importante de su resistencia.

1.6.2. La lira del marciano

La novedad como convención aparece procesada desde los textos del catálogo. En un poema de Gabriela Bejerman, leemos: «la poesía choca con la realidad/ piedras en el camino que derivan/ en caminos inexplorados/ como una lira tocada por un marciano» (2000d:s/p). En el texto, Bejerman pone en contigüidad la imagen clásica de la lira, tópico tradicional de la poesía con clivajes en el Romanticismo y apropiada fuertemente por el modernismo de Rubén Darío («El Enigma es el soplo que hace cantar la lira» dice Darío, por ejemplo, en «El coloquio de los Centauros» —58—), con una imagen de la «Ciencia Ficción», si se quiere, lo cual produce un doble extrañamiento: porque el «marciano» es el Gran Otro en términos socioculturales y además, por transitividad, es ajeno, o mejor dicho, *indiferente*, a la *técnica* que requiere el instrumento musical. Este doble extrañamiento, sociocultural y técnico, es lo que permite montar la imagen de la *ejecu-*

ción de la lira sin un *saber previo* correspondiente; en otras palabras: cualquier persona que no supiera tocar la lira, podría efectivamente tocarla, pero *sabría* que su ejecución, valga la redundancia, está *por fuera del saber*. El marciano, como un niño (de ahí el gesto lúdico de la imagen), en cambio, puede tocar la lira precisamente *porque no sabe*. Entonces, se puede leer, ahí, la apropiación de un signo clásico, moderno, como una cuestión de uso, de ejecución, una práctica que no involucra —en sus modos de representación, por supuesto— ninguna técnica, ninguna especificidad, ningún saber. Y es esta serie —técnica, especificidad, saber— la que parece estar excluida de la práctica poética: escribir como un marciano que toca la lira, pensar la literatura como uso, no como saber. Lo nuevo es, de acuerdo con estas coordenadas, la *ejecución* sin saber de la tradición y la tradición, entonces, es el ruido disperso, sin orden concreto, sin sistema de notación, que produce la lira del marciano. De ahí que lo residual de la tradición tenga apenas la forma de una cita aislada, de una imagen específica, de un *punctum*⁹ y no una estructura más bien orgánica y general, como puede ser una poética, un autor, un libro. Sin ir más lejos, muchos comienzos de los poemas de Fernanda Laguna (por ejemplo: «Hormiguita, hormiguita, ¿Cuál es tu nombre?» —2008d:1—; «Dos veces tuve un pajarito cantor» —2—; «Mi corazón ¿Dónde está?» —14—; e incluso el famoso: «Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso» —15—) se pueden pensar, siguiendo la lógica de la lira del marciano, como la variación de un solo y único verso de Rubén Darío: «La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?» («Sonatina»:42), cuando, en cambio, no tendría sentido pensar que Laguna está reescribiendo la «poética» de Darío. Las citas literarias, referencias y alusiones a la tradición, los pocos momentos concisos en donde las encontramos explícitamente, parecen cumplir una función análoga a los *ornatos* en el Sistema de la Moda: como dice Lipovetski, se trata del poder de los «signos ínfimos» (34); porque la idea de «novedad» que aflora constantemente en los textos de ByF, sobre todo en su puesta en uso de aspectos atomizados y fragmentarios de la tradición, está estructurada como la novedad en la Moda: porque en la Moda, precisamente, varía por completo la significación y las referencias de los «adornos», que están sujetos a una «representación lúdica y gratuita», son un «signo artificial» cuyo prestigio proviene de un presente «efímero, chispeante, caprichoso» (38). Lo nuevo, entonces, como variación ínfima de la convención («variación en el seno de una serie conocida», dice Lipovetski —34—).

Entonces, como podemos comprobar, no se trata de una mirada sobre el pasado y la tradición en líneas generales. Por el contrario, las «joyas» del pasado y de la tradición estarán representadas por sus convenciones más trilladas, por sus clichés (en este sentido, la tapa del primer número de la revista *18 whiskys* resulta fundacional: «Poesía eres tú» dice, debajo de la foto de un chico leproso). Esa preferencia por lo trillado, por el cliché, por las convenciones de la tradición, se observa en las frecuentes alusiones a la idea romántica de «inspiración» que encontramos en algunos textos: «con la concentración/ también se me va la inspiración.// ¡adiós momento de iluminación! ¡Adiós!» (Laguna 1999c:s/p); o en

otro lado: «Escribo también, como ahora, pero no me siento para nada inspirada. Espero el rapto de la inspiración que en mi jerarquía es igual a que me llames» (2008c:1). En los dos ejemplos, la inspiración está en posición de partida o directamente ausente, lo cual designa un tipo de escritura que retoma la idea de «inspiración» como principio poético, pero a la vez la trasgrede, en tanto puede prescindir de ese «rapto».

Lo nuevo, entonces, es una puesta en uso de los clichés del pasado, sus lugares comunes, sus repeticiones excesivas, sus fórmulas. El nombre mismo de la editorial puede pensarse desde acá. Y, sobre todo, las frecuentes alusiones al «Amor», uno de los temas privilegiados de los textos del catálogo: «Inspiré hondo todo,/ todo lo que pasaba./ Los perfumes de las colegialas,/ el aroma de la miga de sus sandwiches,/ la fragancia de la mayonesa,/ la paleta (...)/ El amor se ha instalado,/ es la nueva era,/ de los nuevos brotes/ sobre los viejos troncos» (Rosetti 1999a:s/p). La escena en general, el verbo con el que abre el fragmento («Inspiré») y algunos sustantivos rectores («perfumes», «aroma», «fragancia») arman un contexto casi idílico, que es distorsionado por los modificadores (la miga del pan, la mayonesa, la paleta). Sobre el final, el Amor es definido en los mismos términos en los que se define la «novedad» literaria: brotes nuevos que crecen sobre la superficie de viejos troncos; porque el discurso amoroso, incluso en sus variaciones eróticas y sexuales, está procesando la cuestión de la novedad, hasta tal punto que en un poema de Gabriela Bejerman leemos: «Las palabras que decís cuando cogés/ ¿las decís siempre o/ renovás?» (1999:4); también en un poema de Sergio Bizzio: «¿Qué te ha parecido/ la desfloración? ¿Estuve bien? ¿Te sirvió?/ Diría que sí pero en verdad para juzgar/ me falta referencia» (13). Tanto la experiencia sexual como la experiencia literaria se vuelven indiscernibles sin esa «referencia» que acá falta; porque la experiencia sexual que aparece en el texto de Bizzio es de algún modo ilegible: no se puede «juzgar» porque es única, ahí donde su unicidad aliena el significado. La experiencia sexual tiene, entonces, carácter de signo: adquiere su sentido por diferencia con otras experiencias —volvemos sobre la cuestión del discurso amoroso en el quinto apartado de este capítulo—. Y es que en ByF no hay texto poético, formalmente hablando, sin esa referencia: lo que vuelve «legible» un texto de ByF, lo que hace que podamos «juzgar», si cabe la metáfora, son los otros textos.

1.6.3. La repetición como artificio

En el objeto ByF, entonces, encontramos un tipo de novedad fascinada por la convención hasta el punto de reproducirla. La fuerte cohesión del catálogo, de sus tonos, de sus registros, de sus temas, acaso provenga de esta fascinación por la convención que aparece instalada en el centro novedoso de estas escrituras: textos que son inmediatamente reconocibles y fácilmente agrupables, escrituras magnetizadas entre sí, hasta el punto de parecer producidas por la misma persona. Porque el objeto ByF opera por repetición y es de la repetición de donde extrae todo la fuerza de su novedad. En *Tatuada para siempre*, de Dalia Rosetti, encon-

tramos una escena significativa. La narradora-personaje, por una equivocación, pasa una noche en la cárcel. Ahí, un grupo de convictas le cuentan la historia de una pareja de mujeres que se han transformado en las amantes de la comisaria Báez, quien las somete a prácticas sexuales sadomasoquistas: «los domingos a las cinco de la tarde, la hora del ángelus, retumban por toda la penitenciaría gemidos de gozo mezclados con gritos y llanto. Sonidos de cadenas con el piso y tiros» (1999b:13). Lo interesante es que en un momento, la narradora descubre que este relato es falso: lo que escuchan las presas los domingos a las cinco de la tarde es una grabación:

Me paré en una cucheta y arranqué un grabadorsito que estaba conectado a los altoparlantes de la cárcel y jugándome el todo por el todo apreté play y comenzaron a sonar como coros de ángeles y gloria, llantos y suspiros, jadeos, tiros, cadenas, frases evidentemente preparadas. «Sí, sí, dale tocame ahí». Parecía tan obvio pero ninguna de las convictas se había dado cuenta. (15)

Precisamente, uno de los temas más consensuados en los textos del catálogo de ByF es el discurso amoroso en su forma de relato sexual. Y acá el relato sexual aparece como una grabación que se reproduce repetidamente, una obviedad cuyo artificio pasa desapercibido. Precisamente, ese procedimiento oculto, ese grabador que repite una y otra vez los sonidos de las prácticas sexuales entre la pareja de convictas y la comisaria Báez, parece ser el mismo artificio que vertebra el texto editorial: un dispositivo que funciona por repetición y construye su impacto novedoso desde ahí.

En el mismo texto, la narradora finalmente termina tatuando a una de las presas:

—Me gustaría que me tatuaras a mí también el corazón enjaulado.

—Pero yo no sé tatuar.

—Yo te voy a ir enseñando.

Se quitó la camisa. (...) Yo tomé las agujas, mucho más sofisticadas que las que había usado conmigo y comencé a darla pinchacitos que teñían su piel morena de rojo. Ella me decía «ahora para acá, ahora para allá», y me iba señalando la zona y yo seguía con la aguja su dedo. (19-20)

Como en la imagen del marciano tocando la lira, en esta escena de aprendizaje, son esenciales dos cosas: primero, que la escritura es pura ejecución, pura relación de uso donde el saber queda excluido de la práctica; segundo, que en el aprendizaje del trazo interviene el otro, como si ya no fuera viable representar la escritura en términos individuales, el trazo se realiza por imitación: la aguja sigue al dedo, como en el poema de Tamara Domenech: «El poema lo escriben los aplausos de nuestro público» (2009a:21). La escritura, en ambos casos, reenvía a un fuerte consenso grupal; es el sonido repetido del aplauso, cuya significación es esencialmente colectiva: no hay aplauso individual, como tampoco hay escritura individual, ni figuración individual de la escritura.

1.7. Figuraciones de la voz colectiva: fútbol femenino, carnaval, orgías y música electrónica

1.7.1. Hay equipo

¿Y acaso hoy no podría compararse la creación artística con un deporte colectivo, lejos de la mitología clásica del esfuerzo solitario?

NICOLAS BOURRIAUD, *Posproducción*

En un recorrido por los textos que conforman el catálogo de ByF se observa, de inmediato, que la voz colectiva aparece representada bajo distintas formas de organización que incluyen el fútbol, la música, las fiestas y las orgías, todas figuras en donde las voces se funden por simultaneidad, superposición, coordinación o puro descontrol; pero el hecho es que estas figuras, centrales en los textos del catálogo (porque constituyen temas, escenarios, imágenes que se repiten), no se pueden pensar desde categorías individualistas sino como fenómenos que implican un funcionamiento particular del discurso. En *Diario del Mundial*, Ezequiel Alemian repara, por ejemplo, en un fenómeno peculiar: «De hecho hubo un mundial, no me acuerdo cuál, en el que los jugadores de la selección argentina se pusieron de acuerdo para no hablar individualmente. Hablan todos juntos o no habla ninguno» (2008:2). El libro de Alemian aborda el tema del mundial, literalmente, pero a la vez puede pensarse como una teoría de la enunciación colectiva: porque lo que le fascina al narrador, acá, más allá del fútbol como deporte y como fenómeno social, es el funcionamiento discursivo del equipo, en donde su cohesión como equipo es, antes que una práctica deportiva, una práctica discursiva: hablan todos o ninguno. Como si el equipo que le interesa a Alemian hubiese logrado borrar la individualidad de sus componentes en todo sentido, como si hubiese trasladado la lógica de su juego a todos los niveles de organización, incluso a la producción de enunciados. El mismo tipo de fascinación aparece en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal (Capítulo 1)*, de Dalia Rosetti, en donde la lógica del equipo de fútbol aparece directamente como trasposición de la editorial: la narradora juega al fútbol femenino nada más y nada menos que en el club «Independiente» y el relato es, de algún modo, la épica de la lucha por evitar el descenso. La cohesión grupal del equipo es tal que, en el partido, las jugadoras descubren que todas y cada una de ellas están indispuestas, lo que obviamente dificulta el *jogo bonito* (ver Rosetti 2003). Digo: ni en la representación de los cuerpos hay un atisbo de individualidad. Y en el texto de Rosetti, aunque el relato derive en la risa, por lo inadmisibles de la coincidencia, al mismo tiempo esa misma tensión del verosímil, esa absurda casualidad, está procesando en términos narrativos la disposición de los textos: lo que le pasa al equipo de fútbol de Rosetti es un fenómeno editorial. Y este contraste está reforzado en el segundo capítulo de la entrega, en donde la narradora se enamora de la estrella del equipo contrario y, en su primer encuentro, destaca: «Ella vive sola, como los genios... aislados» (2008:1), marcando una fuerte oposición entre la figura de «genio» y la

idea de escritor que circula por los textos de ByF; porque ese fuerte contraste se deja leer en su reverso: acá no hay genios; en todo caso: hay equipo.

1.7.2. La editorial como Salón de fiestas literario

En el mismo texto de Dalia Rosetti, la música, como el equipo de fútbol, aparece en tanto acople de las voces: «mi voz fusionada con una música pegadiza de fondo que provenía de la radio y que juntas, mi voz y la radio, éramos una serenata» (2008:1). La música está relacionada con la amistad, pero sobre todo con la escucha colectiva, como en *No quiero manipularte con este cuento* de Fernanda Laguna: «Pienso en mis amigos que son lo más. Con ellos escuchamos música y nos tiramos ondas positivas. Somos un grupo terapéutico fabuloso. Fantástico» (2008c:3). Otra referencia semejante ya aparecía en *Tatuada para siempre*: «música expresiva y sensual que conecta a la gente (...). Los danzarines se incorporan rápidamente y bailan como si fuera una tarantela, giran y aplauden, cambian de pareja, se besan y vuelven a cambiar» (1999b:2). La fiesta y la música se representan como fenómenos capaces de fusionar las voces y los cuerpos, de desarticular el espacio y sus dinámicas de tránsito: «No hay dentro y fuera: ventanas y puertas abiertas», leemos en *Orgía*, de Roberto Jacoby (7); y más adelante: «Cuando el límite entre los cuerpos se rompe sin dolor hay fiesta. Fluyen los mensajes entre almas alegres» (12). Tampoco hay cuerpo individual bien definido, o en todo caso, el ingreso a la fiesta implica que el cuerpo entra en posición de masa, como en *Concurso de tortas: Ganadora ¡Sonia!* de Gabriela Bejerman: «venías sola pero parecías/ acompañada de miles de minas» (1999:1). De esta manera, en ByF las figuraciones festivas se repiten una y otra vez, borrando el límite entre los cuerpos y, por transitividad, la división tajante entre las voces.

Por otro lado, las fiestas de ByF tienen principio pero no tienen fin: en el sistema de representación de ByF no hay *after-party*, es decir, no hay representación más allá de la fiesta: lo que ocurre después —el desencanto, la resaca— no ingresa nunca como relato. En otras palabras: estamos frente a una concepción de la fiesta fuertemente moderna; como sostiene Jean Baudrillard:

La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirrepresentación. (9)

De ahí que, también, las fiestas que aparecen en ByF resulten radicalmente cercanas a las clásicas descripciones que Bajtin hace del carnaval. Para Bajtin, las fiestas públicas carnales son «formas rituales del espectáculo» (10) que se presentan como un «segundo mundo» (11) en relación con el *mundo oficial*. En ese segundo mundo del carnaval no hay distinción entre actores y espectadores, porque «el carnaval no tiene ninguna frontera espacial» (13), de ahí su radical abolición de las jerarquías. Bajtin pone de relieve, además, las «formas especiales

de lenguaje (...) que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta» (16).

Esta condición *ritual* de la fiesta aparece en *Primer beso*, de Cecilia Pavón: «En la pista, que es un lugar sagrado, sólo había parejas/ Y me dije: el mundo es un gran nido de parejas,/ parejas cayendo como racimos ante mi vista, como regalos para mí» (2000:s/p). En la fiesta, todo es ofrenda, el cuerpo es pura entrega: porque la distinción entre Uno y Otro aparece difuminada; toda distinción se vuelve evanescente y se instala, en su lugar, la dinámica de la fraternidad, como aparece en *Tatuada para siempre*: «...y pienso “Cada persona es una posibilidad de hacerse un amigo, novio o novia, un colega”» (Rosseti 1999b:9). Y si los cuerpos son conexiones en potencia es porque en la fiesta no hay sistema de oposiciones, no hay rivalidad sino comunión de la amistad, como en *Las personas no me quieren lo suficiente*, de Antolín: «quiero recibirlos a todos/ mis nuevos y viejos amigos/ (...) / sentir que están dentro mío/ sin destrozarse nada/ pero cambiándolo todo/ de lugar: inventando nuevas formas de vida y de amor./ mejorandome./ reformandome./ reparandome/ como globulos blancos eficientes/ o algo así, algo inmunológico» (11);¹⁰ o como en *Atención personal*, de Marianino: «había un clima de crispación general, una onda eléctrica que nos conectaba a todos: peatones, perros, paseadores, taxistas, basureros, señoras, nenes de corral» (3).

De esta manera, la fiesta es una figura de escisión, de ruptura: «La fiesta se consumó. Hubo fiesta porque algo se/ quebró» (5). El «quiebre» que produce la fiesta se lee como corte, ahí donde la figura del corte coincide con el corte de verso: porque si en la fiesta encontramos «formas especiales de lenguaje», como observa Bajtin, no debemos entenderlas, acá, exclusivamente como un fenómeno semántico: antes que un fenómeno semántico se trata de un modo de funcionamiento del lenguaje, ya que en la fiesta no hay *orden del discurso* sino pura yuxtaposición de los enunciados, pura polifonía radicalizada, sustraída de su connotación de equilibrio musical y resignificada casi como cacofonía, es decir, como «disonancia que resulta de la inarmónica combinación de los elementos acústicos de la palabra».¹¹ En definitiva: comunión de los cuerpos, de los nombres (de personajes, de autores) de las voces (de estilos, de registros, tonos), de los géneros (sexuales pero también literarios), que definen el carácter del objeto ByF como un verdadero Salón de fiestas literario.

2. La edición como límite de la literatura

2.1. El concepto de edición en ByF

En el objeto ByF asistimos, como decíamos, a un borramiento de las fronteras entre los géneros textuales: ya no habrá prosa, por un lado, y poesía, por el otro; ni siquiera *prosa poética* o *poesía prosaica*. Marina Yuszczuk sostiene, precisamente, que en ByF «está puesta en entredicho la especificidad genérica» (366) e incluso se refiere a una «ideología de la inespecificidad» (367). Lo cierto es que muchos textos son poemas cuyos versos se extienden y terminan por transformarse en prosa para

volver, luego, a acortarse, como si no tuvieran forma definida; es el caso de *Sueños y pesadillas 1 y 2* (Rosetti 1999a), *Tatuada para siempre* (1999b) y *Para los pibe* (Ioshua), donde los versos comienzan a extenderse hasta armar párrafos que luego se reducen y retoman la forma del verso; en otro libro de Fernanda Laguna, los poemas se titulan «capítulo dos», «capítulo tres», «capítulo cuatro» (1999a); en *Judía*, de Gabriela Bejerman, leemos: «no hay más prosa que la sintaxis rítmica del verso» (2000d:s/p). En cualquier caso, no es el género lo que pone internamente al texto en posición de literatura: es la edición. Con esto, no quiero caer en la tautología según la cual «Poesía es eso que se edita, que se puede editar» (Mazzoni y Selci:268), porque equivale a entrar en el callejón retórico, sin salida, de la generalidad, donde *cualquier cosa editada* puede ser poesía. Quiero decir: no importa tanto *qué puede ser* poesía sino *qué aspecto del lenguaje acontece como poético*: porque el texto es siempre un artefacto particular, un recorte en el trasfondo de «cualquier cosa».

En el objeto ByF nos encontramos con la edición como acontecimiento poético, la edición como género literario: porque entre edición y escritura no hay distancia, no hay, casi, mediación, entonces habría que leer en ese solapamiento, un nuevo concepto de edición: en definitiva, y volviendo al debate anterior: la edición como acto de magia, la edición como lo que transforma «cualquier cosa» en poesía, la edición como creencia, como valor, *la edición como límite de la literatura*. Dicho de otro modo: es el concepto mismo de edición, redefinido en estos términos, lo que expresa el carácter moderno de estas escrituras: y en este sentido no hay nada más «clásico» que seguir editando poesía en la Era de las Redes Sociales, con sus respectivas tecnologías de edición —páginas web, blogs, fotologs, facebook, twitter—. Por eso, y sobre todo en el marco del objeto ByF, la edición no puede pensarse simplemente como «exterioridad» (ver Foucault:202–213), sino como fenómeno de cara interna al discurso: es un enunciado. «Lo dicho es hecho», leemos en uno de los libros de Cucurto (s/p), casi como si editar fuera un «acto de habla» en términos de Austin.¹² Por ejemplo, *Cara de perro*, de Blitto Torre, empieza con un epígrafe de Raúl Escari; pero lo que interesa es cómo está consignada la cita del epígrafe: «Raúl Escari del libro “Dos relatos porteños” Ed. Mansalva». La mención de la editorial es atípica en las referencias consignadas en los epígrafes, como si la editorial formara una parte constitutiva del texto, como si fuera su huella de procedencia y, por eso, tuviera un plus de sentido, estuviera aportando un dato significativo. En *Pueblo y ciudad llanos*, de Francisco Garamona, sucede algo similar:

¿Sabés qué? Me gustaría publicar este poema en esa pequeña editorial de tapas multicolores. Sí, pero ahí hubo un malentendido que después se volvió contra vos. Entonces lo mejor será dejar de escribir y ya no publicar nada, me decías mientras traspasaba la puerta de un bar con mesas de cristal donde servían bebidas rebajadas con azúcar. (2009:10)

Se lee, acá, el vínculo determinante entre escritura y edición. Los efectos de este vínculo se pueden leer, también, en *Control o no control*, los poemas reunidos de Fernanda Laguna que acaba de publicar (2012) la editorial Mansalva. Si ob-

servamos cómo aparecen ahí los textos de Laguna que primero fueron editados en ByF, veremos que 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. Quiero decir: el concepto de edición que maneja Mansalva no es el mismo que encontramos en ByF; pero en ambos, la idea de edición modifica radicalmente el texto, su naturaleza, y lo que allí puede o no leerse. Porque las faltas ortográficas y los errores de tipeo no sólo son marcas que ponen al texto por fuera de la normativa y del «escribir bien», sino que, ante todo, se constituyen como marcas temporales que refuerzan ese 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*. Por eso, cuando Elvio Gandolfo reseña *Control o no control* dice, en primer lugar: «Hasta ahora los libros y libritos de Laguna eran una masa dispersa» (en Laguna 2012). Es difícil pensar que la «masa dispersa» de la que habla Gandolfo no sea otra cosa que las ediciones de ByF. La edición como dispersión, entonces, si entendemos la dispersión, como sucede con la vanguardia, en su connotación militar: «desplegar, en orden abierto de guerrilla, una fuerza».¹³

Paradójicamente, la reseña de Gandolfo se titula «Poesía sin filtro», cuando lo primero que habría que señalar es, precisamente, ese *filtro* que opera en la edición de Mansalva con respecto a la edición de ByF, ese «control» que en el título del libro se opone a un «no control», disyuntiva en donde puede leerse la transición de la poética de Laguna como tensión entre dos concepciones de la edición y, por lo tanto, de la escritura poética.

2.2. Creer o reventar

No quiero manipularte con este cuento, de Fernanda Laguna, abre con una cita de *El alquimista*, de Paulo Coelho: «Desde lo alto de una montaña somos capaces de ver todo pequeño. Nuestras glorias y nuestras tristezas dejan de ser importantes. Aquello que conquistamos o perdemos queda abajo. Desde lo alto de la montaña, vemos que el mundo es grande y los horizontes, anchos» (2008c:1). El epígrafe de Coelho es significativo y nos interesa por dos razones, íntimamente relacionadas. Primero, por el tipo de espacio simbólico que acá aparece, en donde se adelanta la idea de límite —que abordaremos luego—, ya que en ByF no habrá representación de un territorio, como en Deldiego, sino una puesta en abismo de la posibilidad del territorio, si entendemos el territorio como demarcación de un espacio más o menos definido. ByF se instala, en cambio, en el cuestionamiento de los límites: ya no encontraremos preguntas por la ontología del objeto, del tipo «¿Qué es la literatura?», sino preguntas por la extensión de su cartografía: hasta dónde llega o, en todo caso, cuánto puede *aguantar*, cuánto puede tensionarse, el

concepto de Literatura. Segundo, y acá su relación, porque la idea de límite que aparece en los textos de ByF es procesada, en simultáneo, no sólo por los textos mismos, por las representaciones del límite que desarrollan, sino también por el sistema de citas, por la serie de nombres, por sus contigüidades: «He imitado/ a grandes escritores/ como Bocaccio,/ César Aira,/ Clarice Lispector,/ Cecilia Pavón,/ Gabriela Bejerman/ y Paulo Coelho» (Laguna 1999h:s/p). Entonces, en la *cita* de Coelho —en el doble sentido, por un lado, en lo que implica su nombre mismo, entendido como representante de la «mala literatura», la literatura «comercial», de «autoayuda»; y por otro lado, en lo que la cita efectivamente dice acerca del punto de vista y del viraje en el valor de los objetos mirados— podemos detectar el motor simbólico del proyecto de edición ByF, que encuentra en la amplitud del objeto literario, en la lógica de sus límites, una fisura que permite hacer palanca: porque en sus límites, en lo inespecífico de la literatura, está, en definitiva, lo irreductible de su especificidad: eso que Rancière llama «Régimen estético», peculiarmente problemático porque «afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad» (en Laddaga:32–33). En este sentido, ByF se inscribe, de manera polémica, en la «descendencia»¹⁴ del objeto literario y no en sus afueras, tampoco en sus márgenes, ya que el límite, en este caso, parece ser el límite de una interioridad, del punto central más radical y remoto del objeto literario, la *creencia*, como aparece, más adelante, en el mismo texto de Laguna que citamos al comienzo:

Abro el libro de Coelho en cualquier página: «Que encuentres algo muy importante en tu vida no significa que debas renunciar a todo lo demás». ¿Y? ¿Qué opinás? Está muy bueno ¿no? A mí me parece que sí. *Yo le creo.* (2008c:3, cursiva nuestra)

Me gustaría cotejar la escena que encontramos acá con otra, estructuralmente idéntica; me refiero a una escena de *Ocio*, la novela de Fabián Casas, en donde el narrador encuentra por casualidad un libro de Céline en una librería de saldos:

Céline. *Viaje al fin de la noche.* Lo saqué del estante. Tenía una tapa blanca, con la firma en dorado del autor. Lo abrí al azar y leí: «Traicionar, según dicen, es fácil. Lo difícil es encontrar la ocasión». Cerré. Lo abrí: «Se durmió de golpe, a la luz de la vela. Yo no pude aguantarme y me levanté de nuevo para mirar detenidamente sus rasgos. Era muy corriente. No sería ninguna bobada que algo nos permitiera distinguir a los buenos de los malos». Cerré. (...) Me metí el libro en el sobaco izquierdo, bajo la campera. Estuve unos minutos haciendo tiempo y después salí despacio. (2000:18–19)

¿Cuál es la diferencia entre estas dos escenas, más allá del evidente y desigual prestigio simbólico de los textos? ¿Qué comprueban los lectores en esas citas encontradas al azar? ¿Qué está indicando, precisamente, *ese* azar, esa apertura *en cualquier lado* de un libro? En Casas, el movimiento del texto parece ser una constatación de su *resistencia* a la arbitrariedad de la lectura, a las embestidas sal-

teadas del lector: *Viaje al fin de la noche* es un texto que, en el relato de la escena, funciona en términos poéticos, como si el texto no tuviera zonas *por fuera* de su condición literaria y, de este modo, lograra *abolir el azar* de la lectura, ya que *en cualquier parte* ostenta su valor, su literalidad. En Laguna, ocurre lo inversamente proporcional: porque lo que deja entrever ese movimiento, ese «abrir en cualquier parte» un libro, ya no es la cita como signo ostensible de literalidad, como abolición del azar, sino todo lo contrario: la literalidad es, en la escena de Laguna, la condición de toda cita, de todo recorte, de todo *límite*, allí donde el lector se instala para interpretar el mundo.

Quisiera retomar, brevemente, un ejemplo que, si bien es un poco distante, sirve para enmarcar y pensar lo que quiero explicar. Se trata de Gabriel Betteredge, el mayordomo que aparece en *La piedra lunar*, de Wilkie Collins. Betteredge, en distintas partes de la novela, abre al azar *Robinson Crusoe* y encuentra allí la respuesta que está buscando:

Les ruego que recuerden que abrí ese libro, y en esa página por azar; y me permitiré aquí preguntarme: si no es esto una profecía, ¿qué es entonces? No soy supersticioso, he leído, en mis tiempos, muchos libros y soy un erudito a mi manera. (...) No deben ustedes considerar mis palabras como si provinieran de una persona ignorante, cuando les diga que, en mi opinión, otro libro como ése que se denomina *Robinson Crusoe* no ha sido ni podrá ser escrito jamás. He recurrido a él año tras año (...). Cuando me hallo de mal humor, *Robinson Crusoe*. Cuando necesito algún consejo, *Robinson Crusoe*. En el pasado, cuando mi mujer me importunaba, y en el presente, cuando he bebido un trago de más, *Robinson Crusoe*. (Collins:27-28)

La lectura de Betteredge articula algo que aparece en su apellido: un filo, un borde filoso (*edge*), que a su vez parece ser, precisamente, el filo, el borde filoso de toda literalidad: esa *superstición*, ese *carácter profético*, con el que Betteredge relaciona las sucesivas consultas de *Robinson Crusoe*, pone de relieve el signo de su literalidad: un libro así, nos dice Betteredge, es irrepitible, único, («no ha sido ni podrá ser escrito jamás»), y en definitiva «literario», no sólo por su fuerza premonitoria, sino también por su irreducibilidad, por su energía inexplicable: su literalidad es mágica, pura superstición, pura creencia.¹⁵ En Casas, la lectura en *random* es la marca del valor literario, de la literalidad de la novela de Céline. En Laguna, como sucede en la lectura de Betteredge, la literalidad (ese borde filoso) podría recaer, en potencia, sobre cualquier objeto textual, sobre cualquier cita: «Yo le creo», enfatiza Laguna, poniendo de relieve precisamente la dimensión *supersticiosa* del filo con el que recorta al azar una cita «cualquiera» de Coelho, (la misma *superstición* que aparece en Betteredge; de hecho, *Robinson Crusoe*, estructuralmente, es leído por Betteredge como Laguna lee *El alquimista* de Coelho). Sin embargo, esto reenvía, otra vez, al debate anterior: sería simplificador pensar que Laguna está diciendo, en definitiva, «cualquier cosa es literatura», así como tampoco podríamos concluir que Betteredge está diciendo «cualquier texto es profético». Porque lo que está leyendo Laguna, ahí, no es ni más ni menos que

una cita de Coelho. Por eso, no está diciendo «cualquier cosa es literatura». Por el contrario: lo que irrumpe, lo que emerge, es una definición de la literatura como límite, filo, borde filoso, ahí donde, como sostiene Ernst Gellner, «la creencia debe engendrar una tensión», debe tener en ella «un elemento de amenaza o riesgo» (en Laddaga:28): «si no lo escribo no lo creo», leemos en *El abanico matamoscas*, de Sergio Bizzio (19); o en el clásico: «Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas.// Yo creo en su corazón./ Xuxa es hermosa» (Laguna 2008d:15). ¿Qué ponen, finalmente, en tensión, amenaza o riesgo, estos textos? Lo que ByF pone en riesgo son, precisamente, las coordenadas de lo «sagrado literario» —el Libro, el Autor, la Sagrada Escritura— pero no en un gesto gratuito de ruptura *per se* —o hay destrucción sin construcción—, sino para proponer e instaurar, en su lugar, la posibilidad de otro sistema de creencias, de otros valores, que tengan la organización, la organicidad, de otra literatura dentro de la literatura.

2.3. Contra la Sagrada Escritura

Recuerdo a un colega que una vez fue a entrevistar al entonces presidente de Brasil, el más tarde depuesto Collor de Melo. Lo hicieron entrar al despacho, y se encontró con Collor tipeando algo en su computadora. Con una sonrisa de plástico, Collor lo hizo sentarse en unos sillones y terminó lo que estaba haciendo. Cuando se levantó de la computadora, mi colega se dio cuenta de que el aparato estaba apagado. Collor había estado simulando que escribía.

EZEQUIEL ALEMIAN, 2008

Decíamos, entonces, que en ByF asistimos a un desplazamiento del sistema de creencias y valores literarios, antes que a una pérdida o supresión definitiva de los mismos. Marina Yuszczuk, en su lectura de ByF, se refiere a «un nuevo tipo de sublimidad e incluso de sacralidad de las imágenes» (383). 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.

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.* (152–153, cursiva nuestra)

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, es decir, *estrechamente interdependientes*. En *Tatuada para siempre*, de Dalia Rosetti, encontramos una posible entrada de lectura para comenzar a desarrollar 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. (1999b:18–19)

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 lo 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:¹⁶ caligrafías desprolijas, de líneas imprecisas, sin sofisticación, de trazos rápidos, precipitados, *sin afinación*: «¿Se afinan las guitarras o no?/ No!/ Todo así nomás/ y todo es un bochinche bárbaro» (Laguna 1999a:6). Trazos que equivalen, entonces, a bochinchas, ruidos, melodías desafinadas, urgentes, en donde todo «refinamiento» queda excluido, como se puede leer en aquello que le dice la alumna a

su profesora de guitarra en *Astri*, de Rosario Bléfari: «no puedo seguir gastando dinero en un refinamiento que no me da ninguna satisfacción» (2008:15); porque en la caligrafía de ByF, los medios están subordinados a la necesidad de expresión: «Pinto sobre lo que encuentro. Soy pobre y ya no me dá para comprarme nada ni siquiera óleos. Pinto sobre cartones que me junta mi hermano» (Rosetti 2008:6), dice el personaje de Catana en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (Capítulo 2). Por eso, la caligrafía de ByF parece seleccionar sus materiales por cercanía, por proximidad, como sucede en un poema de Marina Mariasch, del libro *Proyecto animal*, en donde leemos: «Se ve que las vacas/ comen todo el día pasto/ porque es algo que está cerca/ mires donde mires,/ para todos los costados» (Mariasch y Rascovsky: s/p); o en *Pueblo y ciudad llanos*, de Francisco Garamona, donde incluso el desecho puede servir a los procesos de estas caligrafías: «el metal irisado de abolladuras y la chapa meada porque oxidaba mejor, como nos enseñó Warhol» (2009:8). Las características de esta caligrafía también aparecen en *Tengo una idea moteada de lo que soy*, de Daniel Durand: «Parece fácil hacer poemas con aluminio,/ es que es un metal muy maleable,/ dúctil y brillante,/ debe ser eso»(2008b:3). Caligrafía, entonces, que se define como operación sobre la forma, o mejor dicho: como *deformación de la forma*, y por eso *maleables*, porque lo maleable es lo «fácilmente deformable»,¹⁷ y estos trazos exhiben constantemente su maleabilidad, el artificio por medio del cual ponen en ausencia la forma, como ocurre en *Las elegidas*, de Tamara Domenech:

La audiencia se asusta cuando no ve palabras./ Nos tiene miedo./ Porque prescindimos de las palabras./ Escribimos poemas para que se pre-sientan./ Los sonidos, los conceptos y las imágenes pierden sus fronteras./ Es como si se estuvieran gestando todo el tiempo./ Son cataratas, paisajes mutables, oníricos, inmensos./ Nada definitivo. (2009a:18)

Nicolas Bourriaud sostiene que ciertas obras de arte son «transparentes» porque muestran «sus procesos de fabricación y producción» (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: sonidos, conceptos, sensaciones, afectos, «nada definitivo»; o como dilapida Ezequiel Alemian: «Escribir es escuchar. Escribir no es escuchar. No es nada» (2008:18).

Entonces, como podemos ver, en ByF, más que en otros dispositivos de la maquinaria independiente, 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, entonces, se transforma en límite de la literatura, porque funciona como *transparencia*, el 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.

En *Samanta*, de Fernanda Laguna, aparece el personaje de «Samanta Felicidad», que puede leerse como personificación del proyecto editorial, al igual que sucedía, en Deldiego, con el personaje de «Diego» que aparecía en los colofones. Samanta Felicidad es un ser fabuloso: «—Hola! Soy samanta/ y he venido a desearles/ mucha libertad para este año./ He traído permiso y sonrisas» (1999i:2). «Permiso» entendido acá como «licencia o consentimiento para hacer o decir algo»: ¹⁸ como si Samanta Felicidad, personificación del proyecto de ByF (Belleza y Felicidad podrían ser, bajo estos parámetros, dos personajes, antes que dos cualidades), fuera la voz que autorizara un espacio de escritura abierto, de «libertad» en el sentido de «desembarazo, franqueza, facilidad, soltura», ¹⁹ sentando las bases 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 el «permiso» que proclama el personaje como 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 (que también se relacionan con un trabajo de edición) 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 2008b: 4); o también en *Una chica menstrúa...*: «¡¡¡¡Catana me volvés loca!!!! (corrector no me corrijas los signos de admiración que lo que siento es así de admirabililloso)» (2008:11). Como señala Raymond Williams, la literatura fue durante 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 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. En otras palabras, y para poner un ejemplo concreto: podríamos decir que *Trilce*, de César Vallejo, está «bien editado», es decir, no tiene errores ortográficos, ni errores de tipeo; todo lo que hay de «transgresor» en esa escritura se debe al texto original, no al modo en que está editado. Lo que sucede en ByF, por el contrario, es que la edición, como concepto y como práctica, ha roto sus vínculos con la gramática y la retórica, ya no subsana lo que al texto le falta: de ahí que aparezcan errores ortográficos y errores de tipeo, de manera enfáticamente constante. 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) ²⁰ o como en el caso de *Control o no control* que anteriormente mencionamos, en donde los poemas aparecen *sin* estas marcas.

2.4. Figuraciones del límite

Por eso, el tipo de espacialidad que mejor representa las ideas de literatura y edición articuladas en el objeto ByF es la figura del *límite*. Dicho de otro modo: el límite es la espacialidad privilegiada del concepto de literatura que aparece en ByF. Sin embargo, como habíamos adelantado, no se trata de un límite entendido como *separación*, sino más bien como (*ex*)*tensión*, y luego, el límite como *amplitud*, en su sentido constructivo: ahí donde el desplazamiento del límite produce el ensanchamiento del espacio literario. Entonces, también, el límite como filo, borde filoso: apertura que posibilita esa Otra Literatura dentro de la Literatura.

De ahí que las figuraciones del límite no sean del todo convencionales (margen, periferia, borde, orilla)²¹ sino más bien formas enrarecidas, que muchas veces parecen conceptos antes que espacios, como sucede en *Una onda magnética*, de Laura Crespi: «Y desde un despliegue imaginario eso simula una repetición de pliegues, inconmensurables territorios de belleza» (16). Si pudiéramos repensar la idea de «pliegue» —que en el libro de Crespi hace referencia explícita al concepto que desarrolla Gilles Deleuze— en términos estrictamente topológicos, más allá de la estética a la que remite (el Barroco), entonces podríamos decir que en ByF el límite es un pliegue por el tipo de desplazamiento que convoca, ahí donde «plegar–desplegar ya no significa simplemente tensar–destensar, contraer–dilatarse, sino envolver–desarrollar, involucionar–evolucionar» (Deleuze:17). Por medio del pliegue se accede a «inconmensurables territorios de belleza». En este sentido, el pliegue no es otra cosa que el desplazamiento del límite, ese movimiento por medio del cual se relativizan el afuera y el adentro:

Toda la cinta de la autopista es una larga y ancha zona flamante. Creo que somos los primeros en transitarla. En una señal hay un dibujo de un camión bajando por una pendiente y dice: enganche. La perspectiva nos hace sentir que avanzamos hacia adentro. Al volver sucede igual, la sensación no cambia, no sentimos que estamos saliendo por el hecho de estar haciendo el camino inverso. (Bléfari 2001:25)

Esa «autopista» que aparece en *Poemas en prosa*, de Rosario Bléfari, representada casi como una banda de Moebius, lleva inscripta la idea de literatura que se construye en ByF: un tipo de espacio simbólico en donde la exterioridad es un efecto de la interioridad. La dirección es siempre la misma: hacia adentro. Y a pesar de hacer el recorrido inverso, «no sentimos que estamos saliendo», porque en ByF, los textos parecen partir de este supuesto topológico, según el cual la literatura es pura interioridad. Por lo tanto, el límite está en el centro, no el margen, como «la explicitación de lo indeterminable dibujándose en torno a la línea cartográfica que delimita el centro» (Crespi:7). Es decir: eso que aparece como «indeterminable» en *Una onda magnética*, de Laura Crespi, eso que se dibuja «en torno a la línea que delimita el centro», puede pensarse como la misma amplitud del objeto literario, en donde su límite inespecífico, como decíamos, constituye a la vez la condición de su especificidad.

Por eso, las figuraciones del límite que encontramos en ByF aparecen dispuestas siempre como pliegues, duplicadas, espejadas, como en un poema de Gabriela Bejerman en donde las sombrillas están «al borde del borde/ de la playa» (2000b:s/p); o en otro fragmento de *Poemas en prosa*, de Rosario Bléfari, en donde «la playa se forma al borde de pensamientos que van desde el fondo de cada pensamiento hasta el fondo de otro abismo no tan generoso» (2001:2). De este modo, el límite se presenta bajo la dinámica de ese «envolver–desarrollar» que mencionaba Deleuze: límites que, entonces, se repliegan, intentando alcanzar su propio centro, pero a partir de un tipo de movimiento extensivo, que siempre busca cortar, abrir, ensanchar el espacio de lo literario: de ahí su paradójico efecto de *exterioridad*.

En este sentido, no habría «marginalidad» en ByF o, en todo caso, se trataría de una marginalidad que se construye desde el centro. Esto permitiría entender mejor la reescritura del concepto de «Belleza» que opera desde el nombre de la editorial, ya que si la Belleza es un valor central (tradicional, clásico) de la Literatura y del Arte, acá aparece reformulado, precisamente, desde la movilidad de sus límites, es decir, desde el socavamiento de su centralidad. De ahí que Rosario Bléfari insista en minar la oposición entre el afuera y el adentro: «La belleza tritura todo el exterior» (2001:22). Y si la Belleza, ya pensando en términos de programa editorial, «tritura todo el exterior», es porque, como sostiene Jacques Derrida, «el afuera mantiene con el adentro una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro» (46). Por eso habría que pensar la idea de literatura que se construye en ByF desde un afuera que se presenta como socavamiento interior, equivalente al tipo de certeza a la que arriba Ezequiel Alemian cuando reseña nada más y nada menos que *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian:

Son textos que se pueden ignorar o rodear, textos que uno tiende a rodear o a ignorar, pero precisamente porque son textos que, inevitablemente (y de ahí también el carácter un poco autoritario que tienen), en algún momento, si se quiere llegar a concebir de qué puede tratarse la experiencia literaria, uno tiene que atravesar. Aunque más no sea, para comprender que *en el centro de eso que uno llama «lo literario» no hay nada*, probablemente también porque eso que uno llama «lo literario», en realidad, no existe. (2010) (cursiva nuestra)

Y en este sentido, la reseña que Alemian escribe sobre *El Aleph engordado*, es totalmente consecuente con su lectura de *Control o no control*, de Fernanda Laguna:

Estilísticamente, Fernanda Laguna escribe poemas como si la poesía no hubiese existido jamás. Poesía entendida como un género, con su historia y tradiciones, con sus imperativos de escuelas, sus «ismos». Escribe como si se pudiese escribir desde cero, sin lastre; como si al escribir ella misma estuviese creando la poesía (...). Una literatura de la anomia como la suya cobra sentido precisamente en un contexto normativizado. Necesita la existencia de aquello que impugna. La poesía de Laguna es una poesía que no termina de resignarse a no

ser leída como aquello que rechaza, porque al hacerlo dejaría de ser considerada como poeta y la poesía, finalmente, es lo único que Fernanda Laguna jamás impugna. (...) *¿Laguna está afuera de la poesía o trabaja en el centro mismo de ella?* La pregunta es difícil de contestar. Es improcedente. Porque la suya no es una contradicción que deba ser saldada. Al contrario. *Laguna no está ni en uno ni en otro lugar.* Está en los dos, o en ninguno. En cierta forma, es inaprehensible para estas viejas categorías de la crítica. Laguna está un poco más adelante. Eso no la hace mejor ni peor poeta, pero por *su falta de ubicuidad* es un cuestionamiento radical a cualquier idea de lo que signifique ser un buen o mal escritor.²² (cursiva nuestra)

Me interesan las lecturas de Katchadjian y de Laguna que hace Ezequiel Alemian por su constante hincapié metafórico en el problema de la espacialidad literaria, porque lo que estos textos están problematizando, podríamos deducir de las reseñas de Alemian, es ese régimen de metáforas espaciales: *¿Cómo engordar el Aleph?* *¿Cómo estar adentro y a la vez afuera de la literatura?* *¿Cuál es el límite que hay que atravesar?* O mejor dicho: *¿qué idea de límite hay que construir para poder atravesar un límite?*

Notas

¹ Belleza y Felicidad comienza su actividad editorial en 1998. Fernanda Laguna, su editora, aparece como una figura asociada al campo de las artes plásticas, relacionada con ciertos artistas de la década del noventa pertenecientes al Centro Cultural Rojas, tales como Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Pablo Suárez, Benito Laren, Liliana Maresca y Roberto Jacoby. La editorial, por los autores que aglomera, también estuvo asociada, 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 entraron en contacto y se conocieron distintos poetas. Para el presente capítulo, trabajamos con lo que se considera el catálogo completo de la editorial —a la venta en Internet— que consta de setenta y dos títulos fechados entre 1998 y 2009.

² Entrevista realizada en el marco del proyecto de tesis doctoral.

³ Tzvetan Todorov, en la «Introducción» al clásico estudio sobre «lo verosímil» da cuenta de la misma sospecha: «Se trata de sacar al lenguaje de su *transparencia ilusoria*, de aprender a percibirlo y de estudiar al mismo tiempo las técnicas de que se sirve, como el hombre in-

visible de Wells al beber su poción química, para desaparecer a nuestros ojos» (12, cursiva nuestra).

⁴ Dice Walter Benjamin: «Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra» (30). Benjamin, por supuesto, está pensando en los modos de reproducción de la Modernidad. Pero además estaba pensando la reproductibilidad en relación con los fenómenos de masas (concretamente, en relación con el auge incipiente de la fotografía y el cine) y, a su vez, estaba pensando los fenómenos de masas en relación con el fascismo. Y acá aparece el primer problema: porque desde Benjamin, pasando por Adorno y Horkheimer, hasta la lectura que hace Andreas Huyssen de ellos, los conceptos de «aura», «industria cultural» y «autonomía del arte» parecen plantearse siempre en relación con la cultura de masas y con la incidencia del arte en una escala masiva. En estos textos teóricos, la idea de «masividad» es el *a priori* de la conceptualización y de los debates que giran en torno. Pero entonces: *¿cómo habría que leer el objeto ByF?*; *¿cómo pensar algo como «la poesía argentina contemporánea», cada vez más afuera del «mercado», más alejada de los «Lectores sin rostro» de los que*

habla Bourdieu, y finalmente sustraída de su «valor de uso revolucionario» como lo llama Benjamin (121), de su «poder crítico, emancipador y hasta subversivo» como lo identifica Ludmer (154)? Y esto implica, en simultáneo, la revisión de un problema teórico: ¿cómo pensar conceptos *mayoritarios* en relación con formaciones *minoritarias*?

⁵ Dice Benjamin: «Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son “ensaladas de palabras” que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones» (61).

⁶ Con respecto a la mención del fotolog, es Cecilia Palmeiro la que apunta: «lo que caracteriza a estos escritos es, precisamente, un cierto arcaísmo incrustado en su (pos)modernidad (entendida como estilo, en relación con la moda). No tematizan, en general, la sociabilidad en la red, ni su modo de circulación primero ha sido el blog, por ejemplo. Escritos en el momento de la masificación de estas tecnologías a nivel local, parecen más bien hablar de, y fabricarse con, las técnicas más inmediatamente demodé: la fotocopia, la encuadernación artesanal, la imprenta; y cuando algo de “lo nuevo” aparece en ellos, lo hace en un contexto de carestía y precariedad que lo reconfigura, que los saca de cualquier ensueño hipertecnológico. Y sin embargo, con los desechos de las “viejas”, desde ese leve desplazamiento mostraron críticamente un estado de la cuestión de las nuevas tecnologías, y de la escritura misma». (164).

⁷ Nómina de algunos autores y las editoriales en las que publican: Daniel Durand (Deldiego, Belleza y Felicidad); Cecilia Pavón (Deldiego, Belleza y Felicidad, Siesta); Carlos Battilana (Deldiego, Siesta y Vox); Fa-

bián Casas (Deldiego, Vox, Belleza y Felicidad); Fernanda Laguna (Belleza y Felicidad, Deldiego); Gabriela Bejerman (Belleza y Felicidad, Siesta); Alejandro Rubio (Siesta, Deldiego, Vox); Damián Ríos (Deldiego, Belleza y Felicidad); Francisco Garamona (Deldiego, Belleza y Felicidad, Siesta, Vox); Washington Cucurto (Deldiego, Siesta, Vox, Belleza y Felicidad); Ezequiel Alemian (Deldiego, Vox, Siesta y Belleza y Felicidad); Marina Mariasch (Belleza y Felicidad, Siesta, Vox).

⁸ Los títulos de ByF presentan usualmente marcados errores ortográficos y de tipeo en la mayoría de las ediciones. En general, transcribiremos las citas exactamente como figuran en los textos originales, sin la aclaración «[sic]», salvo cuando se preste a confusiones, ya que en algunos casos dicha aclaración dificultaría la lectura de corrido.

⁹ Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: «ese azar que [en la foto] me despunta» (1980:59). Si el *studium* está organizado como un saber, en tanto «emoción impulsada racionalmente por una cultura» (57), el *punctum* en cambio no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad» (59). En este sentido, podemos decir que el uso de la tradición que encontramos en ByF responde mejor —dadas sus dimensiones, sus escalas, su estructura— a la idea de *punctum*, mientras que las «grandes referencias literarias», la idea misma de «reescritura» (de una poética, de un autor, de un libro), podrían pensarse bajo la estructura del *studium*.

¹⁰ Errores ortográficos en el original.

¹¹ www.rae.es

¹² Me refiero, sobre todo, a la idea de «realizativo», que en su expresión original, *performative*, conecta con lo que decía Laguna en la entrevista citada: precisamente, el libro como hecho *performático*. (Ver Austin).

¹³ www.rae.es

¹⁴ Reinaldo Laddaga, en *Estética de la emergencia*, se refiere, precisamente, a proyectos respecto de los cuales «no sabemos, verdaderamente, cómo hablar (...): proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas —ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura” (...)— que, sin embargo, *se encuentran inequívocamente en su descendencia*» (11) (cursiva nuestra).

¹⁵ Esta descripción coincide perfectamente con la que Pierre Bourdieu hace del campo artístico en *Las reglas del arte*: «El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra». (1995:339). Para Bourdieu, en efecto, la obra de arte considerada como un «bien simbólico» sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla (2003:70), de asignarle un «valor» (80). Por eso, la transformación de los medios de producción artística, para Bourdieu, implica una transformación de los modos de percepción (78): «Existe el efecto de campo cuando ya no se puede comprender una obra —y el valor, es decir, la creencia que se le otorga— sin conocer la historia de su campo de producción» (123). La idea de *creencia* que aparece como recurrente en ByF, en este sentido estrictamente formal, no es otra cosa que el signo de un «efecto de campo», es decir, entendido precisamente como un «universo de creencia». Me pregunto si las ideas de «posautonomía», aunque Ludmer no está hablando en concreto de ByF, no tendrán que ver, entonces, con una lectura que se posiciona *por fuera* del campo, que desconoce su «historia». Porque si hay algo de literario en los textos de ByF es, justamente, la *dificultad* de inscribirlos en la literatura, su lugar problemático en ella, dificultad que demanda estar al tanto de la historia de ese campo de producción en particular, de su sistema de creencia, de sus valores, tarea analítica, crítica, que permite leer la densidad literaria de estas escrituras en ese filo.

¹⁶ 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. De algún modo, en la poesía, lo plástico (no pienso aquí en lo que arroja una imagen como visión, el modo de convocar la vista) es el carácter central del lenguaje. Si en las caligrafías orientales importan los trazos, su inclinación, su disposición armando un signo o un dibujo, el modo de usar el pincel (formas en punta o redondeadas) podemos pensar el lenguaje poético, algunas de sus formaciones, sobre todo, como caligrafías. (...) 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: puedo reconocer una caligrafía objetivista o esteticista; una caligrafía surrealista o neobarroca, a partir de los movimientos del lenguaje más visibles (o más audibles) de cada una de estas poéticas. Hay materiales que las caracterizan, pero también modulaciones de esos materiales» (56–57). Este concepto reenvía, precisamente, a los materiales y a sus modos de uso, pero sobre todo a la *forma* de esos trazos —en eso hace hincapié la lectura de Porrúa— que es lo que me interesa abordar en este apartado.

¹⁷ www.rae.es

¹⁸ www.rae.es

¹⁹ www.rae.es

²⁰ Por ejemplo, en *Una chica menstrúa*, encontramos los siguientes errores ortográficos/de tipeo: «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»); «Gooool» (2003:5; en Mansalva, 2009:8, figura simplemente como «Gol»); «Yo le digo que puede [que] sea contraproducente» (2003:6; remendado en Mansalva, 2009:9, «Yo le digo que puede que sea contraproducente»); «Tengo miedo [a/de] lo que puede nacer entre nosotras» (2003:11; remendado en Mansalva, 2009:12, «Tengo miedo a lo que puede nacer entre nosotras»).

²¹ Pienso, por ejemplo, en la idea de «periferia» y «margen» que elabora Beatriz Sarlo en su ensayo sobre Raúl González Tuñón, en donde estas figuras describen

cartografías socioculturales bien definidas, relacionadas con la nueva «escenografía urbana» de la modernidad porteña (Sarló:158).

²² Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Fernanda-Laguna-el-nacimiento-de-la-poesia_o_732526772.html

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. y MAX HORKHEIMER (1981). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal, 2007. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.
- AIRA, CÉSAR (2002). «Los poetas del 31 de diciembre de 2001» [en línea]. Consultado el 20 de julio de 2012 en <http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html>
- ALEMIAN, EZEQUIEL (2010). Reseña [en línea] a *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. Consultado el 20 de julio de 2012 en <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=91&pdf=si>>
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.
- BAJTIN, MIJAIL (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. Traducción de Julio Forcat y César Conroy.
- BARTHES, ROLAND (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.
- (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Traducción de Fernández Medrano.
- BAUDRILLARD, JEAN (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá.
- BENJAMIN, WALTER (1936). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Ensayos*. Madrid: Editora Nacional, 25-68, 2002.
- BOURDIEU, PIERRE (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata. Traducción de Alberto C. Ezcurdia.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.
- CARRERA, ARTURO (2001). *Monstruos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CASAS, FABIÁN (2000). *Ocio*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- COLLINS, WILKIE (1985). *La piedra lunar*. Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca personal Jorge Luis Borges. Traducción de Horacio Laurora.
- DARÍO, RUBEN (2000). *Poesía*. Buenos Aires: Planeta.
- DELEUZE, GILLES (1988). *El pliegue*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Traducción de Jorge Aguilar Mora.
- (1980). «¿Uno sólo o varios lobos?». *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez.

- DERRIDA, JACQUES (1967). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Horacio Pons.
- FOUCAULT, MICHEL (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- GANDOLFO, ELVIO (2012). Reseña [en línea] a *Control o no control* de Fernanda Laguna. Consultado el 20 de julio de 2012 en <<http://noticias.perfil.com/2012/07/poesia-sin-filtro/>>
- HUYSEN, ANDREAS (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Pablo Gianera.
- KAMENSZAIN, TAMARA (2006). «Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa», en AA. VV. *Tres décadas de poesía argentina (1976–2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 217–235.
- LADDAGA, REINALDO (2010). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LAGUNA, FERNANDA (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2012). *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- LIPOVETSKI, GILLES (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2009. Traducción de Felipe Hernández y Carmen López.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAZZONI, ANA y DAMIÁ SELCI (2006). «Poesía actual y cualquierización», en Jorge Fonderbrider, compilador. *Tres décadas de poesía argentina. 1976–2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 258–268.
- PALMEIRO, CECILIA (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- PORRÚA, ANA (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.
- ROSA, NICOLÁS (1988). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004.
- SARLO, BEATRIZ (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SONTAG, SUSAN (1966). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Traducción de Horacio Vázquez Rial.
- TODOROV, TZVETAN (1970). «Introducción», en AA. VV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 11–15. Traducción de Beatriz Dorriots.
- WILLIAMS, RAYMOND (1977). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. Traducción de Guillermo David.
- YUSZCZUK, MARINA (2012). «Belleza y felicidad: escrituras ingenuas y la poesía como arte de lo efímero», en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*, Tesis Doctoral [en línea.], 363–390. Consultado el 20 de julio de 2012 en: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

Corpus

Belleza y Felicidad. Catálogo completo (1998–2009)

(1998)

LAGUNA, FERNANDA. *Poesía proletaria*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(1999)

BEJERMAN, GABRIELA (Lirio Violetsky). *Concurso de tortas: Ganadora ¡Sonia!* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

CALCARAMI, JUAN. *Petit journal poetique*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

GARCÍA, ESTEBAN. *Todos putos (una bendición)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

LAGUNA, FERNANDA (a). *; Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (b). *Amigas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (c). *César Aira y Cecilia Pavón*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (d). *El loco*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (e). *La ama de casa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (f). *La señorita*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (g). *Licor de café (club de señoritas y señoras)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (h). *Salvador Bahía, ella y yo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (i). *Samanta*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PAVÓN, CECILIA. *La euforia*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

ROSETTI, DALIA (a). *Sueños y pesadillas 1 y 2*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (b). *Tatuada para siempre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2000)

BEJERMAN, GABRIELA (a). *El frasco de perfume está caído*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (b). *El tilo vive lentamente... a los sueños*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (c). *Ira a cupido*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (d). *Judía*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

JACOBY, ROBERTO. *Orgía*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

LAGUNA, FERNANDA (a). *Cartas de amor*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

————— (b). *Poema IV*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

MARIASCH, MARINA y ANA RASCOVSKY. *Proyecto animal*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PAVÓN, CECILIA. *Primer beso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PÉREZ, PABLO. *Amantes*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2001)

BLÉFARI, ROSARIO. *Poemas en prosa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2002)

ACEVEDO, GEMA. *Según la flor*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

AIRA, CÉSAR. *La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

BERGER, TIMO y CECILIA PAVÓN. *No me importa el amor, me importa la plata (Lieder aus wut aus lust)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

BIZZIO, SERGIO. *El abanico matamoscas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

CUCURTO, WASHINGTON. *¡Oh, tú dominicana del demonio!* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

PAVÓN, CECILIA. *Bicicleta robada secuestrada*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

RÍOS, DAMIÁN. *Poemas perros*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2003)

BERGER, TIMO. *Moldavia*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ROSETTI, DALIA. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.TORRE, BLITTO. *Cara de perro*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2007)

AIRA, CÉSAR. *Picasso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.BEJERMAN, GABRIELA (Lirio Violetsky). *Una monja modelo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.GUA GUA, ALI. *Terrón de azúcar*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2008)

ALEMIAN, EZEQUIEL. *Diario del mundial*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ANACHURI, HUMBERTO. *Macanas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ANTOLÍN. *Las personas no me quieren lo suficiente*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.BLÉFARI, ROSARIO. *Astri*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.CRESPI, LAURA. *Una onda magnética*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.DURAND, DANIEL (a). *Petición y promesa*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (b). *Tengo una idea moteada de lo que soy*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.GARAMONA, FRANCISCO. *Cosas encontradas en un pupitre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.IOSHUA. *Para los pibe*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.LAGUNA, FERNANDA (a). *I love you don't leave me*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (b). *Algo que hacer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (c). *No quiero manipularte con este cuento*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (d). *Poesías*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.LEVINSON, MARÍA PAZ. *Cartas a cactus*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.MARIANINO. *Atención personal*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.NEGRI, VIRGINIA. *Té espero conectada*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.PARDO, MERCEDES. *Rojo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.ROSETTI, DALIA. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 2*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.SURES, GUIDO EUGENIO. *El amor por Internet ¿En verdad existe?* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

(2009)

BERJMAN, GABRIELA. *Espejismos*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.DOMENECH, TAMARA (a). *Las elegidas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.————— (b). *Ropero*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.GARAMONA, FRANCISCO. *Pueblo y ciudad llanos*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Sin fecha

ALEMIAN, EZEQUIEL (s/d). *7 poemas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.BEJERMAN, GABRIELA (Lirio Violetsky) (s/d). *Esa troncha trenza de cana*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.