

**¿Qué (no) es un catálogo? Apuntes críticos sobre un objeto invisible hecho legible y tres casos en la década de los noventa**  
*por MATÍAS MOSCARDI*

---

**Resumen:** El presente trabajo propone, en primera instancia, un recorrido conceptual por ciertos textos teóricos que abordan el tema de la colección como objeto de análisis: Gérard Wajcman, Susan Stewart, Walter Benjamin y George Perec. Como segunda instancia, se define la figura del lector de catálogos como un tipo de lector particular, cuyas operaciones lo acercan al editor y al crítico literario. Por último, y bajo la directriz de las conceptualizaciones realizadas previamente, se abordan los catálogos de tres editoriales independientes de poesía argentina en la década de los noventa para observar, en cada uno, sus características, modos de organización de los textos y efectos de lectura.

**Palabras clave:** Catálogo – Colección – Antología – Biblioteca – Editoriales – Poesía argentina de los noventa.

**Abstract:** *The present paper proposes, first, a conceptual itinerary through certain theoretical essays that explore the subject of the collection as an object of analysis: Gérard Wajcman, Susan Stewart, Walter Benjamin and George Perec. Second, we define the figure of catalogue reader as a particular kind of reader, whose semiotic operations are extremely related to the editor and the literary critic. Finally, and under the guidelines of these conceptualizations, we analyze the catalogues of three independent publishing projects of Argentinean poetry in the nineties to observe, in each case, their main characteristics, the different ways texts are organized and their reading effects.*

**Keywords:** *Catalogue – Collection – Anthology – Library – Publishing Projects – Argentinean Poetry of the nineties.*

# Lecturas de colección

*A cien años de las dos primeras colecciones argentinas de clásicos nacionales*

Dir. Carola Hermida

CATALEJOS

ENFOQUES: DOSSIER N° 1

## ¿Qué (no) es un catálogo? Apuntes críticos sobre un objeto invisible hecho legible y tres casos en la década de los noventa

Matías Moscardi<sup>1</sup>

### El catálogo como cruza: colección, biblioteca, antología

En su ensayo sobre la colección, Gérard Wajcman (2010) se pregunta: “¿Coleccionamos los objetos por lo que tienen en común o por lo que cada uno tiene de diferente?” (p.56). Lo interesante de esta pregunta es que Wajcman sostiene como respuesta una misma vacilación especular, la ambigüedad, la irresolución que produce,

---

<sup>1</sup> Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde trabaja como docente en la cátedra del *Taller de Oralidad y Escritura*. Sus temas de investigación giran en torno a la poesía argentina contemporánea. Forma parte del consejo editor del sitio [Bazar Americano](#). Ha participado en volúmenes colectivos y publicado en revistas con referato nacionales e internacionales como *Cuadernos del Sur*, *Orbis Tertius*, *CELEHIS*, *Landa* y *Cuadernos LIRCO*. Su tesis sobre editoriales independientes de poesía en la década de los noventa fue premiada este año por el Fondo Nacional de las Artes.

razón por la cual define la colección como un tipo de “composición extravagante” (p.56). Lo extravagante, según el diccionario de la Real Academia, es aquello “que se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar”.<sup>2</sup> La colección se presenta, luego, podríamos pensar, como la instauración de un desafuero del orden por el trabajo de *un común puesto en obra*, porque de alguna manera toda colección implica una correlación de objetos disímiles en donde cada unidad singular que forma parte de la colección se ve interpelada por las múltiples correspondencias y distinciones que establece en relación al conjunto. Susan Stewart señala, al respecto, que una colección produce metáforas, antes que metonimias: la parte nunca es imagen del todo en las colecciones; por el contrario: es el diseño general lo que instaura un sentido *otro* sobre los componentes individuales. En definitiva, el eje vertebral de una colección, tanto desde la perspectiva de Wajcman como desde el punto de vista de Stewart (2013), nunca se encuentra definido por sus elementos constitutivos: “es su principio de organización el que le da existencia” (p. 227). Luego, toda colección estaría basada en el juego de la identidad y la diferencia: “agrupar objetos en serie porque son ‘lo mismo’ equivale a significar simultáneamente sus diferencias”, dice Stewart (p.227). Inscrito en una serie, cada objeto particular es sustraído de su contexto originario y resignificado por la contigüidad de otros que comienzan a trazar el arco de una órbita propia, autónoma, alrededor del principio gravitacional de un criterio clasificatorio.

Para poner a prueba estas reflexiones teóricas, basta con enunciar un caso concreto cualquiera: imaginemos, por ejemplo, una colección de objetos antiguos. Supongamos que esta colección incluye, entre muchas otros objetos: autómatas, títeres, autos y trenes de juguete, ceniceros, cucharas, latas de bebidas y todo tipo de botellas viejas, teléfonos de distintas épocas, pequeñas estatuillas de materiales disímiles, osos de peluche, estampillas, lentes y ropa y lapiceras y lámparas, todo dispuesto en un mismo sitio, como podríamos encontrarlo, sin ir más lejos, en el mercado de pulgas de San Telmo. Si tomamos cualquiera de estos elementos por separado, individualmente, el principio de la serie –digamos: *lo antiguo*– sólo se presenta de manera residual, derivada, secundaria, dado que cada uno, extraído del

---

<sup>2</sup> www.rae.es

conjunto, se transforma fuertemente en un signo de sí mismo y de su especie: un auto de juguete convoca, primero, otros autos de juguete. Aislado de toda contigüidad extranjera, de todo *valor relativo*, un auto de juguete no podría encender el motor de lo antiguo como principio generador de la serie. Por el contrario, sólo la serie vuelve legibles las proximidades entre el auto de juguete y, digamos, una botella vieja.

Ahora bien, si Wajcman y Stewart se centran, principalmente, en colecciones *de objetos*, Walter Benjamin (1986) y George Perec (1986) se refieren, en cambio, a la dificultad de establecer un sistema para los libros de sus bibliotecas. En efecto, Benjamin señala que toda biblioteca se encuentra atravesada por “una tensión dialéctica entre dos polos: el orden y el desorden” (1986, p.24). Perec detecta, por su parte, otras dos tensiones semejantes: “una que privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante, y otra que exalta las virtudes de la tabula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento” (1986, p.26). En los dos casos, ante la biblioteca, el problema de la sistematización de los libros no involucra, al menos directamente, su singular e irreductible textualidad, sino que atañe, antes y más bien, a criterios previos de clasificación: géneros discursivos y literarios, años de publicación, formatos, países, continentes o idiomas. Son, de hecho, esos mismos criterios los que nos permiten ubicar un libro nuevo en los estantes de nuestra biblioteca *sin necesidad de leerlo*. Por esta razón, Benjamin recuerda aquello que solía decir Anatole France: “El único conocimiento exacto que existe es el conocimiento acerca del año de publicación y del formato de los libros” (en Benjamin, 1986, p.25).

Un editor, en cambio, no podría incorporar un título a su catálogo sin antes sumergirse en una lectura detenida del texto en cuestión. Wajcman (2010) apunta algo notable en este sentido: “Se puede amar los libros hasta el punto de no leerlos (...) Leer supone, además, que se renuncie al menos un poco al amor por el libro” (p.17). Podríamos decir, de acuerdo con Wajcman, que el amor por la lectura admite y promueve, incluso, la reproductibilidad técnica, mientras que el amor por el libro la suplanta por el fetichismo del aura: de un lado, el deseo del editor; del otro, el deseo del coleccionista. La figura del catálogo editorial no termina de establecer, entonces, una correspondencia simbólica con el espacio de la biblioteca ni con el deseo del

coleccionista. Y, sin embargo, algo de estos espacios, de estos deseos, convocan la figura del catálogo.

Quisiera señalar otra diferencia más. De acuerdo con Wajcman (2010), “una colección pasa por los ojos (...), está hecha para ser vista (...). La mirada forma parte de la colección” (pp.38-39). Entonces, si la mirada y lo visible son las coordenadas centrales de toda colección, la lectura y lo legible son los rieles de todo catálogo. En definitiva, la diferencia entre una colección de objetos y un catálogo podría pensarse como la distancia –y la eventual proximidad– que encontramos entre ver y leer. Existe una figura para la *colección textual* que no es la biblioteca: las antologías. Al respecto, Ana Porrúa (2011) señala y enfatiza la operatoria de corte como instancia constitutiva de toda antología, el montaje como lectura crítica del corpus que produce (pp.260-261). Un catálogo podría pensarse, finalmente, en la triple intersección de la colección, la biblioteca y la antología. Un catálogo sería, por lo tanto, una especie de híbrido: su *efecto* es el de la colección que crea nuevos contextos para los objetos coleccionados; su *espacio material* remite al *logos* de la biblioteca, a su racionalidad, a la disposición o apariencia sistemática de los textos, pero sus operaciones de corte selectivo y montaje los acercan, en cambio, a la antología y los alejan del modo de convocar la reunión que encontramos en una biblioteca.

### **El lector de catálogos: entre el editor y el crítico**

Decíamos, entonces, que podemos captar, de un vistazo, una colección. Su ontología es aprehensible por medio de la mirada y su temporalidad es la del instante; incluso aunque pasemos horas enfocando nuestra atención en cada objeto particular, su efecto como totalidad tiene el poder de lo *inmediato*. Ver los libros de un catálogo reunidos sobre una mesa, o incluso alistados en un índice, nunca equivale a *leer* el catálogo. Su ontología es escurridiza, difícil: demanda del lector, como veremos, un *trabajo*. Su temporalidad es, también, singular, distinta. Dicho de otro modo: un catálogo es una operación de lectura y, como tal, implica la duración de una práctica sostenida en el tiempo. ¿Pero una operación *de quién*, asignada a qué tipo de sujeto?

Podríamos pensar que el catálogo es, en primera instancia, la operación de lectura *del editor*. Éste es el sentido de la famosa frase de Pierre Bourdieu: “un editor es su catálogo” (1995, p.255). Ahora bien, ¿existen otros lectores de catálogos *distintos* del editor, en la misma medida en que existen lectores en general? Bajo esta inflexión, la idea del catálogo como operación de lectura adquiere otro sentido, otro matiz. ¿Qué sería un “lector de catálogos” y cómo se comportaría? En principio, habría que imaginar un lector atípico, excéntrico, impulsado por un objeto diferencial, porque si el *libro* es el objeto del lector, la *serie* es el objeto del lector de catálogos. Y acá también aparece la diferencia con el lector de antologías, cuyo objeto sería la *selección*. Libro, Serie y Selección distinguirían, de este modo, tres tipos de objetos y sus respectivos lectores.

De pronto, advertimos que no existe una división tajante entre el lector de catálogos y el editor, quiero decir, entre la dimensión de sus operatorias de lectura ya no en un sentido cualitativo, por supuesto, sino *cuantitativo*: leer un catálogo completo determinado nos acerca a la experiencia de lectura por la que necesariamente tuvo que pasar el editor. *Ver* una colección de objetos, en cambio, es un acontecimiento casi mágico, dado que ésta no nos hace pasar –salvo *imaginariamente*– por el *trabajo* de reunión de esos objetos: el coleccionista los *hace aparecer*, los expone, como un mago ante nuestros ojos.

El catálogo, en tanto operatoria, implica, entonces, una experiencia de lectura que se distingue de la lectura de textos, libros, obras y antologías. El lector de catálogo debe ser un *lector total*: basta un solo título omitido para que la lectura fracase y se vuelva, de pronto, parcial, incompleta. Experiencia por lo tanto singular, la lectura de catálogos se encuentra impulsada, de alguna manera, por un *gesto reestructivo*: como si un coleccionista, en lugar de enseñarnos simplemente su colección, nos fuera indicando dónde encontrar cada objeto –y entonces fuéramos detrás de estas huellas a reunirlos por nuestros propios medios para reponer la colección en un imperceptible devenir coleccionistas nosotros mismos– los catálogos invitan a *recorrer* la trama colectiva de los textos. Las colecciones podrían corresponderse con las postales, las antologías con planos circunscriptos, locales, pero los catálogos parecen más bien

mapas, cartografías que invitan a un desplazamiento por territorios de otro tipo de extensión. Quizás por esta razón, ahí donde las antologías preestablecen un orden desde su presentación como libro –a veces cronológico, a veces alfabético–, el catálogo, conformado siempre por piezas aparentemente sueltas, autónomas, suscita en el lector los múltiples reordenamientos, la variedad de entradas posibles, de reconfiguraciones: con la totalidad de los libros de un catálogo sobre la mesa, podemos elegir empezar por cualquier lado, o adoptar un orden aleatorio, o seguir el preestablecido –el orden de publicación–, o inventar un orden propio, personal, lúdico.

El lector de catálogos tampoco concuerda con la figura del crítico. Como nos recuerda Roland Barthes, la visión crítica empieza con el *compiler* (ver 1983, p.80). En este sentido, muchas veces el crítico opera, de modo directo o indirecto, como antologador. Ana Porrúa (2011) señalaba, precisamente, que ya en las maneras de cortar uno podría *leer la lectura* (crítica) de cualquier corpus dado (p.260). Miguel Dalmaroni (2010), a su vez, distingue dos tipos de construcciones de corpus: las construcciones *clásicas* naturalizadas por la crítica –menciona, por ejemplo, la literatura criollista, la obra de tal o cual autor, los géneros literarios– y los corpus *críticos*, a los que define como un tipo de corpus “más bien *construido* por el crítico, es decir que no *estuviese allí*, en las voces y las prácticas de los sujetos culturales del pasado, antes de que el crítico lo propusiese como su tema” (pp.109-110) –en este caso pone como ejemplo el criterio “mujeres que matan en la literatura argentina” adoptado por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito*–. Con los catálogos entendidos como objetos de lectura sucede algo particular en este sentido: para el lector, tienen la forma de una construcción clásica, (pre)fabricada y recibida como una obra, pero en sus modos de composición se advierte la lógica de una imaginación crítica que reunió esos títulos y diseñó el catálogo como un *nuevo inteligible*. Por eso, el lector de catálogos tiene algo del lector de obra –en su deseo de abarcar un Todo, pero también en el modo en que recibe esa unidad preestablecida de lectura– y algo del lector crítico –en el tipo de recorrido constructivo-reconstructivo-deconstructivo, que debe realizar como forma de transitar el Todo a partir de movimientos de montaje y desmontaje–.

### Tres catálogos poéticos en los noventa

En el contexto de las editoriales independientes de poesía argentina que aparecen a fines de la década del noventa, entre 1997 y 2001, los catálogos adquieren un lugar preponderante para los proyectos editoriales.<sup>3</sup> En efecto, muchas veces funcionan bajo la figuración de un espacio embrionario, de gestación o aprendizaje, campos de prueba de las poéticas incipientes; otras veces percibimos que los catálogos son como territorios en los cuales plantar bandera: el salón de fiestas literario, la cancha de fútbol poético, la intimidad de una casa, la rúbrica de un sello, de una identidad colectiva. De este modo, el catálogo de poesía comienza a definir otro tipo de segmentación del campo literario: en él podemos observar decididamente cómo aparecen agrupadas diferentes estéticas, definiciones de lo poético que se proponen como nuevas o jóvenes, contigüidades y distanciamientos entre poéticas; en definitiva: el catálogo se presenta como un *índice de repartos*, a partir del cual se disponen ciertos elementos en común y ciertos elementos exclusivos, distintivos, que a su vez resignifican los modos de hacer poesía y, sobre todo, los modos de poner en común los textos poéticos y activar su dimensión colectiva, relacional.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Como explica Malena Botto en su artículo “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial” (en de Diego, 2006), las llamadas “editoriales independientes” aparecen en el contexto de profundos cambios económicos y sociales producto de las políticas neoliberales del menemismo, en donde asistimos a una reforma estructural del estado que derivó en la privatización de los servicios públicos y, en lo tocante a la industria cultural del libro, confluyó en la transnacionalización de los conglomerados editoriales. Esto coincide, como señala Botto, con la aparición de pequeños emprendimientos editoriales cuyas políticas presentan enfáticas diferencias respecto de los grandes grupos. En tal sentido, Botto subraya como característica del período una pronunciada polarización del campo de la industria editorial, en el cual subsisten gran cantidad de emprendimientos menores. Este rasgo proliferante y minoritario, de acuerdo con la crítica especializada, permite establecer comparaciones con otro momento de efervescencia en la producción editorial en términos nacionales: los años sesenta. Botto sostiene que estamos frente a proyectos donde los valores colectivos producen una trama de vínculos y disposiciones concretas, no sólo entre los editores (cuyos lazos amistosos hacen que el surgimiento de nuevas empresas represente, antes que una amenaza, la posibilidad de sostener de un proyecto común) sino entre los mismos textos del catálogo. En esta dirección, Vanoli detecta, en otro de sus artículos sobre el tema, titulado “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, una relación de sobredeterminación entre este tipo de proyectos y las prácticas de escritura que impulsan. Para Vanoli (2009), las pequeñas editoriales pueden leerse como plataformas creativas donde “la escritura y la edición se solapan” (p.162). Un fenómeno semejante es señalado por Daniela Szpilbarg (2013) en su artículo “El editor como intermediario cultural”, donde afirma que los procesos de escritura, edición y lectura, ya no son sucesivos, sino que se entretienen continuamente, provocando la aparición de nuevas prácticas y actores que demandan “una reconfiguración de las categorías que teorizan sobre el sistema literario y de edición” (p. 9).

<sup>4</sup> En *Estética relacional* Bourriaud (2008) se refiere al fuerte grado de “elaboración colectiva del sentido” en tanto característica central del arte contemporáneo (p. 14). Bourriaud sostiene que la estética relacional no



Una de las primeras cuestiones que advertimos cuando recorremos, por ejemplo, cualquiera de los cuarenta títulos del catálogo de Deldiego (1998-2001) es la marcada ausencia de notas bio-bibliográficas en las ediciones.<sup>5</sup> Los nombres de los autores funcionan en el catálogo casi como significantes vaciados (sobre todo aquellos que, casi por primera vez, aparecen con seudónimos: Washington Cucurto, Dominó Carcajón, entre otros), sin fechas, lugares u obras previas que permitan singularizar al poeta por fuera de su nombre. Los significantes de autor, como tales, generan consecuentemente el efecto de una dependencia interna, es decir que adquieren su *valor diferencial* sólo si entran en relación con otros significantes de autor, dado que parecen no tener entidad por sí mismos. De este modo, la falta de referencias acentúa y refuerza la trama colectiva del catálogo en tanto opera como principio de desplazamiento de la individualidad autoral, en función del posterior incremento de las posibilidades de conexión y articulación con los otros títulos del catálogo. Un elemento fundamental, en este sentido, es el sello distintivo que llevan todos los libros de Ediciones Deldiego en la contratapa: “Colección para amigos. Antología general de la poesía joven argentina”. La “generalidad” podría ser, entonces, el motor que propulsa

---

constituye, sin embargo, una teoría del arte sino más bien “una teoría de la forma” (p.19). La forma relacional se define como un “encuentro duradero” (p.19). Las prácticas artísticas contemporáneas serían “lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma (...), [dado que] sólo hay forma en las relaciones dinámicas entre distintas propuestas artísticas” (p.22). Cada obra de arte se presenta, entonces, y de acuerdo con los planteos de Bourriaud, como un “objeto relacional”, es decir, como “el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios” (p.29). En consecuencia, el espacio en el que las obras se despliegan es el de la integración, el de la apertura que inaugura el diálogo. Bourriaud explica que cuando un coleccionista compraba, por ejemplo, un Jackson Pollock, más allá del interés estético, “compraba un hito de la historia en marcha” (p.58). Luego, ante el interrogante por aquello que se adquiere, hoy, al comprar una obra de arte contemporáneo, se impone la certeza de que acceder a una obra es acceder a “una relación con el mundo concretada a través de un objeto, que determina por sí mismo las relaciones que se producen como consecuencia de ese contacto, la relación hacia otra relación” (Bourriaud, 2008, p.58). Y esto es significativo en cuanto al funcionamiento de las editoriales independientes en los noventa, regidas precisamente por esta forma relacional en donde comprar un “librito” de Belleza y Felicidad, Deldiego, Vox o Siesta, es necesariamente entrar en posición de enlace con una constelación mayor, la cual es imperioso abrir, desplegar, como si no se pudiera ejercer la lectura de un solo “librito” sin remitirnos inmediatamente a otros. En efecto, el arte contemporáneo, para Bourriaud (2008), toma en cuenta, en sus modos de producción, “la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir” y crea así, en el momento de su exposición, “una colectividad instantánea de espectadores-participes” (p.71).

<sup>5</sup> Ediciones Deldiego fue un proyecto coordinado por Daniel Durand, Mario Varela y José Villa, todos ellos integrantes del grupo de redacción de la revista *18 Whiskys* y *Trompa de Falopio*. Ediciones Deldiego aparece en 1993, en un formato clásico, tipo libro, de medidas amplias (24 x 17,5 cm.), con papel grueso (90 gramos) de fabricación especial y tapas plastificadas. Con este formato, publican sólo dos títulos (*Oreja tomada*, de Manuel Alemian, y *Campaña al desierto*, de Darío Rojo) e inmediatamente concluyen su actividad hasta 1998, año en el que reactivan el proyecto a partir de un reposicionamiento productivo más sustentable en términos económicos, con un formato tipo plaqueta (14 x 11 cm), impresiones en papel de menor gramaje, con tapas de cartón a color y abrochados en el medio.

el catálogo, sobre todo si reponemos el sentido literal de la palabra en tanto “mayoría, muchedumbre o casi totalidad de los individuos u objetos que componen una clase o un todo *sin determinación a persona o cosa particular*”.<sup>6</sup> (El subrayado es mío). Tamara Kamenszain (2006) hace hincapié, precisamente, en el formato de estas publicaciones: plaquetas o libros en miniatura que suelen comercializarse a partir de la venta colectiva, adentro de bolsas, sobres, cajas o cajitas, que contienen varios autores, lo cual implica que acceder al libro de un poeta supone, simultáneamente, “acceder a una patota de libros (...) sin pretensiones de autoría” (p.219).

Con respecto al sello impreso en las contratapas de los libros, cabe subrayar, además, la construcción de un destinatario bien definido, ya que ahí donde leemos “Colección para amigos” se condensa no sólo un modo de circulación y un rango de alcance sino, sobre todo, un tipo de lector *íntimo*, familiar, conocido. Este apuntalamiento radicaliza el carácter independiente del proyecto, ya que activa el efecto de una editorial que puede prescindir, incluso, de lectores *externos*, extranjeros, es decir, de esa “masa indiferenciada”, impersonal y anónima de aquellos “lectores sin rostro” de la Modernidad a los que se refiere Bourdieu (2003, p.18).

La extensión de los títulos del catálogo también entra en relación directa con los modos de leer. Los ejemplares oscilan entre las veinte y treinta páginas. Se trata de libros que proponen, desde su volumen y extensión, un ritmo de lectura ágil, incluso acelerado: en Ediciones Deldiego, el lector de catálogos no solo se vuelve factible, probable, sino que parece estar anticipado, premeditado, en esta disposición de los textos como partículas aceleradas y dispuestas a modo de constelación.

En el catálogo de Belleza y Felicidad (1998), muchas veces es difícil distinguir una voz de la otra: incluso cuando encontramos excepcionalmente un título de Cesar Aira o Sergio Bizzio, sus voces parecen afinadas en la misma tonalidad que el resto de los títulos.<sup>7</sup> Si en Ediciones Deldiego la brevedad de los títulos exigida por el formato

---

<sup>6</sup> [www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>7</sup> 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

plaqueta producía el efecto de condensación en los textos del catálogo, en Belleza y Felicidad esta cualidad se encuentra radicalizada.

Cabe señalar, primero, que los libros de Belleza son un par de hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio, sin tapas, con portadas que, en general, contienen dibujos añejados hechos a mano sin mayores destrezas técnicas. En muchos ejemplares, ni siquiera eso: las portadas son hojas en blanco donde apenas figura el título y el nombre del autor. De manera coherente con su materialidad, el contenido textual, como decía, suele ser acentuadamente escaso: uno o dos poemas impresos en una hoja doblada por la mitad. De este modo, catálogo y materialidad entran en diálogo directo con los modos de producción: “Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un fotolog, aunque el fotolog apareció después”, afirma Fernanda Laguna.<sup>8</sup> La acumulación de títulos es inmediata y el ritmo de ampliación del catálogo, vertiginoso: su pulso vital, por lo tanto, puede detenerse en cualquier momento así como también resurgir en un abrir y cerrar de ojos.

Si comparamos las sucesivas versiones del catálogo que aparecen impresas en la contratapa de los títulos de Belleza, advertimos que la lista no sólo se expande indefinidamente en cuanto al número de títulos publicados –nunca en cuanto al criterio estético–, sino que, además, existen cambios de posición en la serie, en el índice del catálogo, e incluso veremos títulos que directamente desaparecen, como si los textos fueran barajados de manera constante, poniendo de relieve el carácter enfáticamente descentrado e indiferente de los textos entre sí.

Esta disposición se encuentra reforzada por la comercialización del catálogo de Belleza, que se puede adquirir por Internet, y contiene, en una misma caja, todos los

---

por Gabriela Bejerman, proyecto que generó un espacio de socialización donde se conocieron distintos poetas que forman parte del catálogo.

<sup>8</sup> Entrevista inédita realizada en el marco de mi tesis doctoral. Con respecto a la mención del fotolog, Cecilia Palmeiro 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 los 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” (2011, p. 164).

títulos de la colección, lo cual reenvía a la idea de Obra, entendida, en términos de Barthes, como aquel “fragmento de sustancia” que “se sostiene en la mano”, cuyas tres características centrales serían: estabilidad, unidad y singularidad (Barthes, 1987, p.73-82). Pero, a su vez, la idea de Obra que encontramos en el catálogo de Belleza, no se opone al Texto, como en las definiciones teóricas de Barthes.<sup>9</sup> 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 la 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 y suplantándola por un tipo de lectura que podríamos denominar *catalógica*.

Por el contrario, en la editorial Siesta (1997-2005) nos encontramos con el diseño de un catálogo fuertemente heterogéneo donde se expresa, con toda su fuerza irregular, la trama dispersa del presente.<sup>10</sup> Esto hace que sea difícil reconstruir ese “*habitus* del editor” más o menos uniforme al que se refiere Bourdieu, aquello que produce el “estilo de una editorial” a partir de la proyección, en el catálogo, de “la fórmula generadora de sus elecciones” (2009, p.246). Por eso, la dispersión –incluso la disparidad, la irregularidad, el capricho– es el primer efecto de lectura del catálogo cuando ponemos, uno al lado del otro, los libros de Graciela Cros y Alejandro Rubio, Osvaldo Bossi y Washington Cucurto, Silvio Mattoni y Romina Freschi, Karina Macció y Mario Arteca, por mencionar contrastes fuertes.

Cuando recorremos el catálogo de Siesta adviene, entonces, un efecto de

---

<sup>9</sup> En “De la obra al Texto”, Barthes trama una serie de oposiciones que le permiten delinear conceptualmente la idea de Texto utilizando como enclave la oposición con la obra, a partir de una serie de dicotomías que a continuación sintetizamos: la obra es un fragmento de sustancia; el Texto es un campo metodológico; la obra se sostiene en la mano; el Texto se sostiene en el lenguaje; la obra es estable; el Texto es dinámico; la obra se cierra sobre un significado; el Texto es un juego de significantes; la obra representa la centralidad o univocidad del sentido; el Texto es una experiencia del límite del sentido; la obra es una unidad; el Texto es siempre plural; la obra tiene un propietario: el Padre, el Autor; el Texto se lee sin la inscripción del Padre, del Autor (ver Barthes, 1987, p. 73-82).

<sup>10</sup> Proyecto llevado adelante por Santiago Llach y Marina Mariasch. El catálogo de Siesta es el más heterogéneo de estas editoriales y, quizás por eso, el más panorámico. Así mismo, por sus marcas de fabricación de imprenta, un cuidado acento puesto en el diseño y su tamaño tipo *libro-souvenir* en miniatura, Siesta representa, de alguna manera, la tradición de editoriales más clásicas que Deldiego y Belleza.

incompatibilidad, incoherencia y arbitrariedad: ¿qué hacen todos estos textos tan distintos entre sí reunidos en un mismo lugar? A la vez, la deliberada *heterogeneidad poética* de los textos contrasta con la fuerte *homogeneidad material* de las ediciones, todas compulsivamente idénticas, del mismo tamaño, de colores plenos y sobrios, apenas con una figura afable trazada en el centro de la tapa. Las ediciones de Siesta son libros en miniatura, de 9 x 11 centímetros, con signos más bien *clásicos* de edición: tienen ISBN, están encuadernados con lomo, se imprimen y confeccionan en un taller gráfico, todos incluyen referencias bio-bibliográficas de los autores publicados, varios títulos vienen acompañados por prólogos y epílogos de corte crítico-ensayístico, y hasta los dibujos que encontramos en la tapa están realizados por un ilustrador más o menos estable.<sup>11</sup>

Todo confluye exactamente ahí, como si estos libritos, su minúscula inmanencia material, fueran el único soporte posible para el desborde de una heterogeneidad tan grande que parece una especie colección de *líneas poéticas de la época* (antes que un catálogo de libros o títulos de diversa naturaleza): ahí están, por ejemplo, las escrituras que Anahí Mallol (2006a) llama “del sigilo”, en donde encontramos poetas como Walter Cassara, Osvaldo Bossi, Carlos Battilana y Silvio Mattoni –acá podría entrar, con ciertos reparos, Martín Rodríguez–; la línea de la escritura femenina emparentada con el pop, y representado por Cecilia Pavón, Marina Mariasch, Gabriela Bejerman, Karina Macció y Romina Freschi; pero también la línea emparentada con una escritura femenina más clásica y solemne: Carolina Cazes, Vanna Andreini, Alejandra Szir, Mariana Bustelo, Patricia Suárez, Graciela Cros, Fernanda Castell, Laura Casanovas, María Cecilia Perna; la línea de la “poesía política” de Santiago Llach y Alejandro Rubio; una línea emparentada con lo experimental, como en el caso de Mario Arteca y Ezequiel Alemián; y algunos “raros” inclasificables como Gabriel Reches, Carlos Martín Eguía, Lucas Margarit, Fernando Molle y Francisco Garamona.

---

<sup>11</sup> Ana Rascovsky diseña casi todas las tapas y, en ocasiones puntuales, participan otros ilustradores como Gerardo Morel, Gonzalo Quintana, Ezequiel Klopman, Florencia Fernández Frank, Norberto Baruch y hasta Max Cachimba. En cuanto al formato material, Anahí Mallol (2006b) distingue, “los libros de Siesta, libros de formato pequeñísimo pero de alta calidad, cosidos, con lomo, y hechos por serigrafías, con tapas de cartulina, y tiradas que van de los 300 a los 1000 ejemplares, (...) de las fotocopias borroneadas y casi ilegibles de Belleza y Felicidad, (...) o de las impresiones láser, de tirada casual e incierta, sin lomo, de Ediciones del Diego” (s/p).

Si en los otros dos casos encontrábamos grados fuertes de *deposición catalógica de los textos*, en *Siesta*, por el contrario, lo catalógico –la idea de una colección, podríamos decir– se encuentra marcadamente subordinada al formato material de los libros, pero no se expresa, como vimos, en la disposición de los textos, ni siquiera en su extensión, que oscila entre las 50 y 160 páginas por ejemplar, lo cual conduce, en suma, a la dispersión, a la individualización y distinción de los autores, e incluso a la aglomeración imaginaria de este tipo de microformaciones poéticas que se vuelven más accesibles como subconjuntos que en relación al Todo.

### Coda

Como vemos, estos tres catálogos de poesía, que aparecen y se desarrollan hacia fines de los noventa, sirven para leer ahí eso que, parafraseando a Jacques Rancière (2014), podríamos llamar un determinado *reparto de lo poético*: “ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y sus recortes (...) algo repartido y ciertas partes exclusivas” (p.19). Los catálogos operan, en estos casos, como verdaderas “redistribuciones materiales de signos” (p.62) que delimitan “comunidades aleatorias” construidas en base a una fuerte idea de cohesión o, incluso, teniendo como principio el disenso, la heterogeneidad, siempre con el objetivo de construir “colectivos de enunciación” que, a su vez, ponen en cuestión “la distribución de los lenguajes” (p.63).

Los catálogos son, como intentamos observar, unidades clásicas, fabricadas como una obra, pero a su vez totalmente excéntricas, operacionales, que demandan un tipo de lector específico con un objetivo primordial: reconstruir los sentidos de la serie y formular un reencuadre propio que vuelva pensable/ legible ese corpus de textos.

En los tres casos analizados, los catálogos permiten *enfocar* la escritura poética de otra manera. Como esos caleidoscopios que, por medio de un movimiento de rotación, ponen ante nuestra mirada la experiencia de una imagen que es la misma y deviene otra, así los catálogos implican un *giro de lectura* porque nos muestran *la*

*trama colectiva* de los textos y, a la vez, demandan un reposicionamiento crítico del lector, al poner en cuestión sus unidades mismas de lectura, unidades tan básicas como el libro, el autor y la obra individual.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1983). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1986). Desembalo mi biblioteca (discurso sobre la bibliomanía). En *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IX, Nº 26, abril, pp. 23-27.
- Botto, M. (2006). 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial. En José Luis de Diego, *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp.209-249.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bourdieu, P. (2009). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dalmaroni, M. (2005). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, número 12*, pp. 109-128.
- Kamenszain, T. (2006). Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa. En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 217-235.
- Mallol, A. (2006a) Para una sigilografía de los noventa. En: Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas; pp.199-216.
- Mallol, A. (2006b). Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90. Recuperado de [http://www.expoesia.com/i06\\_mallol.html](http://www.expoesia.com/i06_mallol.html)
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires: Título.



- Perec, G. (1986). "Notas breves sobre el arte y el modo de ordenar libros", *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, pp. 26-34.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Entropía.
- Rancière, J. (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Szpilbarg, D. (2013). El editor como intermediario cultural. El caso de las editoriales digitales en Argentina. En *Actas de las X Jornadas de Sociología. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI*. Recuperado de <http://cdsa.aacademica.org/000-038/414.pdf>
- Stewart, S. (2013). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vanoli, Hernán (2009). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina. En *Apuntes de Investigación del CECYP*, N°15. Recuperado de <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/67/61>
- Wajcman, G. (2010). *La colección. La avaricia*. Buenos Aires: Manantial.