

Capítulo 7

Derivas de las vanguardias en editoriales independientes: el catálogo como política de lectura

VERÓNICA STEDILE LUNA

Según el informe de la Cámara Argentina del Libro correspondiente al año 2018, el 70% de los títulos registrados con ISBN fueron producidos por editoriales medianas y pequeñas, las llamadas independientes (CAL, 2018).¹ Claro que esto no es correlativo con el volumen de ventas, y por lo tanto tampoco con un impacto en la lectura. En primer lugar, porque es necesario advertir la elección de los lectores por editoriales extranjeras (sean grupos transnacionales o no); y en segundo lugar, porque una de las características de los últimos años fue la reducción de ejemplares impresos por título como estrategia de supervivencia que permitió a las pequeñas y medianas editoriales continuar con la planificación de novedades por año. Es decir, en muchos casos se mantuvo o incluso aumentó la cantidad de títulos publicados en un año, disminuyendo la cantidad de ejemplares impresos.² No obstante estas aclaraciones, el dato inicial nos invita a reflexionar sobre el efecto y la significación de lo que se publica desde estas editoriales. Una evidencia que salta a la vista de ese porcentaje es la confirmación de que hay un vínculo estrecho entre estas y la posibilidad de garantizar la bibliodiversidad. A partir de esa idea ampliamente aceptada tanto por editores como investigadores en la materia, es posible preguntarnos, entonces, el modo en que las editoriales independientes intervienen en los procesos de lectura, y en qué medida esa intervención constituye una política.

Se trata sin dudas de una cuestión amplia y ambiciosa que no podría ser abordada sin acotar la pregunta a algún caso en

1 No me detendré en la discusión acerca del término —excepto en lo que respecta a su articulación con la idea de “catálogo” que compete a este capítulo— ya que ese tema es abordado con profundidad por Daniel Badenes en el capítulo 1 de este libro.

2 Este diagnóstico general, en el cual no me detengo a dar números (cfr. informes de la CAL 2017 y 2018), no puede eludir algunas excepciones que son relevantes para los objetivos de este libro, como el crecimiento de la editorial Heckt cuyos últimos títulos sobre diversos aspectos del feminismo han aumentado las tiradas iniciales.

particular y delimitar el objeto. En este capítulo esa delimitación consiste en no referirnos centralmente a las editoriales –ya que eso implica variadas dimensiones en torno al libro– sino al catálogo como materialidad donde explorar las concepciones de cultura y literatura que las editoriales ponen en juego. Por este motivo es necesario indagar en la noción de “catálogo”, ya que aparece asociada de modo directo con la idea de edición independiente en dos sentidos –la mayoría de las veces superpuestos–: uno valorativo y organizador de definiciones; mientras el segundo alude a las figuras del mapa, el dispositivo o artefacto que contiene las decisiones del editor y sus propuestas estético-ideológicas. Ambos sentidos, complementarios, se articulan en torno a la idea de que el catálogo constituye un recorrido de lectura a partir de la conformación de un “fondo”, aspecto por el cual se distinguiría de la lógica de otras editoriales que buscan la rentabilidad en el recambio veloz de los *best-seller*. A los efectos de este capítulo, me interesa entonces poner en relación una idea problematizada de “catálogo” con el análisis de dos editoriales argentinas en particular: Mansalva y Caja Negra. Los catálogos de ambas editoriales ponen en contacto obras y manifestaciones de las vanguardias artístico-literarias con determinadas zonas de la literatura y el pensamiento contemporáneo. Un diálogo activo que construye los marcos donde cada libro es a su vez la resonancia de otro. Por lo tanto, ese contacto puede pensarse como una intervención en términos de política de lectura porque en la elección y selección de los modos de dialogar entre dos tiempos se expone no solo una forma de actualizar el pasado, sino también una discusión propia sobre el presente.³ Una política de lectura que expone modos de heredar e inventar.⁴

3 Esta perspectiva se vincula con la idea williamsiana de “tradicción selectiva” en *La larga revolución* (2003 [1961]) y *Marxismo y Literatura* (2000 [1977]). Si bien no estamos pensando los catálogos en términos de tradición, me interesa destacar el matiz de presente que Williams le da a esta noción como resultado de las operaciones que se ejercen sobre el pasado.

4 Si bien tomo estas dos editoriales porque me interesa pensar cómo la idea de vanguardia (muchas veces recortada exclusivamente sobre la imagen que nos dejó el surrealismo) sigue retornando tanto como se la ha buscado suprimir, podría adoptarse una perspectiva similar –tomando otros núcleos y otros diálogos–

El catálogo como reversión de la obra

La noción de catálogo es modulada, a su vez, por dos grandes líneas de indagación que en muchas oportunidades se conectan y de cuyos puntos de intersección haremos uso; me refiero a la perspectiva de las artes visuales e investigaciones sobre las prácticas de la exposición, montaje y curaduría en museos, y a la investigación editorial.

Natalia Silberleib define al catálogo de arte como “objeto editorial y ‘espacio expositivo’ diferente al de la muestra que representa” (1).⁵ Mientras la acepción que propone el Diccionario de la Real Academia Española enfatiza en la idea de “orden”, Silberleib sugiere que se trata de una “zona indecisa entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (3). En ese sentido, el catálogo de arte sería un “paratexto” que propone una relación diferencial entre aquello que muestra y lo que la exposición representa. Me interesa especialmente esta observación ya que advierte una condición suplementaria del catálogo como objeto de conjunto que no es homologable ni mimética a la suma de obras de las que se propone dar cuenta. Así, este “construye su propio mundo”, porque “versiona la muestra, a la que convierte en posesión individual y a los objetos únicos los despoja de su unicidad” (6).

La diferencia entre el catálogo de arte y el de una editorial es evidente; mientras el primero es pensado como un género edito-

en otras editoriales. Por ejemplo, el modo en que la editorial Mil Botellas recuperó una genealogía de narradores argentinos vinculados al realismo que pone en diálogo con la narrativa contemporánea; la apuesta de la editorial Las Cuarenta por construir un catálogo de filosofía donde “la singularidad de la verdad foránea nos enriquece para entender que desde aquí debemos pensar un mundo distinto”, cruzando autores como Georges Bataille, Theodor Adorno, Giorgio Agamben, Walter Benjamin con Ricardo Maliandi, Enrique Dussel, Rodolfo Kush, Carlos Cullen, entre otros. Otro ejemplo es la editorial Iván Rosado, que en los últimos años ha comenzado a publicar pequeños ensayos recuperando historias perdidas del arte argentino y principalmente litoraleño, mientras continúa apostando por la edición de nuevos (y en muchos casos también jóvenes) poetas.

⁵ Se trata de un texto publicado en la red de museos de Buenos Aires, sin fecha y números de página, disponible en <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/catalogocuratorial-silberleib.pdf>. Para facilitar la referencia se indica el número de página del documento online.

rial,⁶ en el segundo caso la noción alude no solo al material de distribución y presentación donde una editora muestra sus títulos publicados, sino al conjunto de libros que la conforman y por lo tanto parece sinónimo de la expresión “fondo editorial”. De este modo, la idea del “catálogo” se configura como constitutiva de la edición.⁷ Pero este aspecto no exime al término de la necesidad de indagación, ya que como advertimos antes, no siempre se utiliza para aludir a un mismo problema o caracterización el quehacer editorial. Hay dos variables de sentido, implícitas algunas veces, en las que me interesa reparar porque una de ellas se conecta con los efectos posibles de ese objeto de exposición que propone Silberleib y nos permite pensar las políticas de lectura como intervenciones no reductibles a un libro en particular sino como efecto de un conjunto que inventa un espacio nuevo antes que representar algo anterior.

La primera de esas variables es la que adjudica a la idea de catálogo un matiz valorativo por el cual se vuelve un rasgo distintivo de las editoriales independientes con respecto a otras prácticas de publicación. Según editores y especialistas en el mundo editorial, el catálogo aparece asociado al *long-seller* por oposición al *best-seller* y el libro a demanda que no crean “fondo editorial”. Víctor Malumián, en este mismo libro, parte de una idea de catálogo como “marca del editor o la editora” para

6 Cfr. de la misma autora, “Catálogos de arte: la gestión editorial de los museos”, en https://gestioncultural.fandom.com/wiki/Cat%C3%A1logos_de_arte:_la_gesti%C3%B3n_editorial_de_los_museos (Consultado el 6 de octubre de 2019).

7 En efecto, cuando se habla de “descatalogar” un libro se alude no solo a que ya no estará disponible, sino que además la editorial no responde por él, ni lo considera parte de un diálogo activo con el resto de los títulos de la editorial. En torno a este tema, desde fines del 2017 se produjeron algunos debates en relación con los escraches por abusos y otro tipo de violencias de género por parte de escritores varones; ante esto, muchas editoriales se preguntaron qué hacer con los libros, si correspondía seguir difundirlos, si debían descatalogarlos o tomar una posición con respecto al autor pero no su producción literaria. Si bien se trata de una cuestión muy reciente, sobre la cual aún no se han producido reflexiones sistematizadas y con mayor toma de distancia, me interesa señalarla porque el debate se suscitó en el espacio de las editoriales independientes, con lo cual se abre una puerta más para pensar el modo en que estas conciben al catálogo como una intervención ideológica, cultural y política donde se involucran diversos factores que trascienden al objeto libro.

definir los límites de la FED (Feria de Editores) que organizan desde el año 2012:

Si entendemos el catálogo como un recorrido de lecturas, y entendemos que la FED agrupa a las editoriales que entienden el catálogo de esta forma, entonces, se desprende de forma natural que no podrá aceptar autores autopublicados, tampoco puede aceptar editoriales que tienen un porcentaje mayoritario de su catálogo pagado por los mismos autores. (262)

Asimismo, Adriana Astutti y Sandra Contreras articularon, en 2001, la idea de bibliodiversidad y calidad con la de “catálogo”, recuperando una afirmación de Jorge Herralde:

La función de las editoriales independientes aparece, en principio, como la de garantizar la diversidad: no sólo la de asegurar un espacio para la expresión de las producciones “locales” –que escapan al perfil de los productos “internacionales”– sino también la de abrir –o preservar– un espacio para la pluralidad de las manifestaciones culturales –que escapan a la estandarización que requiere un imperativo exclusiva o prioritariamente comercial. Garantía de diversidad que a su vez se traduce –o que todo hace pensar que debería traducirse– en garantía de calidad en tanto que, “vocacionalmente cultural”, como lo ha apuntado Jorge Herralde (Anagrama), una editorial independiente tiene como objetivo principal el “crear catálogo”. (2001:768)

Las entonces editoras de Beatriz Viterbo y profesoras de literatura argentina en la UNR redefinieron ese gesto de abrir espacios como una “forma de cavar intersticios o vías de fuga

en la maquinaria de la industria cultural” (773). Se trataría entonces de una “mircopolítica de espacios transversales” capaces de hacer fallar esa maquinaria. Es por este motivo que Astutti y Contreras insistían, en el mismo camino que López Winne y Malumián diez años después con la publicación de *Independientes, ¿de qué?* (2016),⁸ en que la mera autodenominación de “independiente” o el hecho de ser “pequeña” no define el valor de una editorial (769), sino que es el catálogo el que “no miente” (769). Es decir que hasta acá podríamos hacer el siguiente razonamiento: el catálogo no es una noción exclusiva de las editoriales independientes, pero el valor de una editorial independiente está dado por su catálogo. Y en muchas ocasiones, lo que se le reclama a los grandes holdings editoriales, desde la publicación de *La edición sin editores* (Schiffrin, 2000) es que no tengan un fondo, o que sus libros no sean libros vivos, sino productos intercambiables por las lógicas de un mercado cada vez más exigente en los ritmos de ventas y los espacios físicos cada vez más reducidos para almacenar stocks. Damián Tabarovsky propuso una cadena casi sinonímica entre catálogo, long-seller y fondo, donde sobrevuela implícitamente el sentido de “calidad”; así comentaba el libro de Schiffrin como el relato de

un viejo editor que ve desaparecer su *modus operandi*, es decir, el escritorio tapado de originales, haciendo su trabajo básico: leer. (...) Y publicando libros que, bajo la utopía nunca o casi nunca cumplida del best seller, aspiraban en verdad al long seller, a la formación de un catálogo, de

⁸ “No se debe entender el desinterés en la salud económica de una editorial como gesto de independencia. Muchas veces se confunde la escasez de recursos con cierto sentimiento de independencia. Elegir una traducción porque no paga derechos, de un libro que solo tiene valor por la cantidad de ejemplares que puede llegar a vender, e imprimirlo con una mala encuadernación y peor papel, puede ser la estrategia de una editorial con pocos recursos, pero eso no la convierte en independiente. No marca una búsqueda, con su catálogo, de una propuesta superradora.” (López Winne y Malumián, 2016: 8)

un fondo editorial como activo económico de una editorial. (2018: 63-64)

También Carlos Gazzera ha abordado la centralidad del catálogo de una editorial, ya que es en él donde “se puede leer la trama de relaciones que un sello establece con sus lectores” (2016: 42). Con esta afirmación abre la puerta que nos conduce a la segunda variable de los sentidos que se traman en torno a esta palabra, ya no como condensadora de un criterio de valoración, sino como “sistema” que corresponde a la invención de los editores, donde este opera a la vez como un proceso de selección que amplifica el poder de un libro (Bhaskar, 2014) y como exposición de un conjunto que abre el diálogo más allá de un libro en particular. Gazzera lo denomina “mapa genético” de una editorial, pero paradójicamente esta génesis no es un registro del pasado sino que marca una “arqueología futura” (2016: 44), ya que, según el editor de EDUVIM, un catálogo editorial buscaría imaginar cuál será el pasado del futuro y por tanto rescatarlo, es decir, también inventarlo, buscar que suceda.

En consonancia con esta perspectiva temporal, Marilina Winik y Natalia Ortiz, en este mismo volumen, se refieren al catálogo como un juego de temporalidades y contextos; pero más que de “sistema”, hablan de una composición que les permite desplegar la imaginación política: “para nosotras, armar un catálogo es como armar un disco (sabemos que muchxs ya no saben que ese dispositivo técnico existió), donde cada tema abre, continúa o cierra líneas sonoras que lo anteceden o suceden. Cada tema es una mínima variación en relación al disco pero también en relación al mundo, cada tema es una promesa y una transformación, una apuesta y un acontecimiento” (216). La idea de que el catálogo es una trama que excede a cada título y que ese excedente no se repone con la suma de las partes sino por aquello que pone de manifiesto de modo particular como conjunto es compartida por varios editores. Eduardo Rabasa, editor de Sexto Piso, afirma que “una cosa es publicar buenos libros y otra muy distinta es publicar buenos libros que hagan sentido en un

catálogo” (citado en *Independientes, ¿de qué?* 19-20). También López Winne y Malumián hacen énfasis en el carácter curatorial del editor y su capacidad para mostrar un mensaje:

Una editorial independiente debe proponer un catálogo claro, que muestre una búsqueda detrás cada idea de colección. El catálogo es la voz del editor y debe expresar una mirada sobre el mundo al momento de curarlo y decidir qué títulos son ajenos y cuáles propios. Como dice Zaid, “solo en una mesa bien organizada puede notarse que hay un invitado que no corresponde, que debería estar en otra mesa”. (2016:15)

Estos últimos aspectos son los que nos permiten conectar la tarea editorial con algunos de los rasgos que señala Natalia Silberleib para el catálogo de arte, ya que dan cuenta de un sentido diferencial en el conjunto respecto de los elementos que lo integran. En ese sentido, el catálogo no es solo el espacio que permite evaluar y por tanto valorar a una editorial, ya que, como señalan varios de los trabajos que integran este volumen, el catálogo es uno de los rasgos de las editoriales independientes pero no debería dissociarse de los modos en que cuerpos y libros construyen espacios de lo común, es decir, inventan comunidades, lazos y formas de intercambio que tensionan las lógicas del mercado.⁹ Me interesa, por tanto, atender más específicamente a cuál es la intervención que los catálogos constituyen —como esa segunda historia que se cuenta sin narrarla en una ficción—,

⁹ Para sopesar estas formas de definir “lo independiente” —para algunos editores e investigadores basado en el valor de un catálogo y para otros en la construcción de una sociabilidad como resistencia al régimen del capital— sería interesante explorar aquellas editoriales —o tal vez sea mejor llamarlos “proyectos editoriales”— que trabajan en el cruce de la intervención artística, la edición, y las prácticas de archivo. Me refiero a pequeños proyectos donde el catálogo está no solo relacionado con las formas de sociabilidad de la editorial, sino que estas son su condición de existencia (por ejemplo, el proyecto de Daniel Zelko con Ediciones Urgentes, de Marie Audran con La Liebre Dorada y la construcción de *otro-del-libro* al incorporar un fanzine colectivo con la producción de quienes asisten a la lectura de los libros de la editorial, la de algunos de los títulos de la Oficina Perambulante (analizada en este mismo libro por Conde y Hafter), entre otros.

especificar qué relaciones establecen con su propio tiempo y con una concepción política de la cultura. La articulación de estos factores es la que se condensa en una política de lectura.¹⁰

Así, es posible pensar en el catálogo como una reversión de la obra, una forma de proponer un diálogo que es tanto el de la obra por sí sola como la transformación y los énfasis que se resaltan en el contacto con los otros títulos que la acompañan. No se trata tampoco de creer que el catálogo es la obra propia del editor que se erige en Editor Rey, como denomina Damián Tabarovsky al fenómeno de retorno del sujeto (en su variable emprendedorista) con el crecimiento del neoliberalismo.¹¹ Se trata, en todo caso, de seguir apuntalando una noción que nos permita comprender, en parte, esas tramas de la lectura que no alcanzan a explicarse por las instituciones, actores y factores reconocibles en el proceso de creación y circulación de un libro, ya que son tramas afectadas por el poder de la literatura y el pensamiento: emanciparse de las intenciones de los sujetos, interrogar lo mismo que se afirma y decir cosas diferentes en los pliegues de lo que se manifiesta es lo que hace la escritura muchas veces; ¿por qué no leerlo en los pliegues menos explicitados que vinculan a un libro con otro? El catálogo es un montaje que excede tanto a la obra única y su autor o autora como al criterio del editor. Ese exceso, que no encontraremos expresado en nin-

10 Las editoriales hacen el ejercicio de poner eso en palabras cuando organizan sus títulos en el catálogo impreso o digital con el que se presentan en las diversas ferias de libro. Marea editorial (sin año). Ampersand. Catálogo 2017. Ínsula editora. Tiradas limitadas, textos insólitos, editora nómada, librería errática. Catálogo N°1 Primavera 2017. Adriana Hidalgo Editora. Catálogo 2014. Editorial Traficantes de sueños. Catálogo 2016. Gourmet Musical ediciones. Catálogo 2016. Barba de Abejas. Catálogo #13, agosto 2017. Walden (sin año). Caja Negra. Catálogo 2018. La coop. Colectivo de editoriales independientes. Catálogo 2018.

11 El editor rey es, según Tabarovsky, el que cree que el catálogo es su obra y cada libro un capítulo de su novela en construcción. Más allá de esta perspectiva, que sería discutible y podría matizarse o repensar con algunas complejidades de los modos de hacer, me interesa que aparece ligada a ciertos imperativos simbólicos-económicos del neoliberalismo: “Todos estos años de neoliberalismo dieron como resultado, entre muchos otros aspectos, una vuelta al sujeto, y de allí al autor, al auge de la biografía como género comercial (¿a quién le importa la vida de escritor?) y de allí, otro paso, a la figura del editor independiente, al Editor Rey. Los grandes holdings multinacionales son impensables sin el neoliberalismo. El auge de la edición independiente, también.”

guna contratapa, entrevista, presentación editorial, es el resto abierto, no clausurado que contiene las “arqueologías futuras” de las que habla Gazzera.

Derivas y zonas

Una de las escenas más comentadas del surrealismo es la que señala el escándalo lógico de la mesa de disección donde se juntan una máquina de coser y un paraguas. La serie de lo imposible. Foucault hará una lectura similar sobre Borges y la monstruosidad de su Enciclopedia China, aquella que clasificaba los animales en “a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables”, y así. El caos no sería lo propio de las cosas sino el espacio que las reúne, donde lo común es la ruina de una jerarquía. Dos escenas de la yuxtaposición inapropiada tienen a la mesa y al libro como soportes delirados. La mesa y el libro, territorio de las editoriales si los hay, mesa de trabajo, mesa de feria. Tal vez ese espacio en ruinas y arruinado en su pretensión de elocuencia y unicidad sea el de nuestros criterios de selección cuando componemos un catálogo. Ruinas que en su propio contacto producen la forma de un diálogo diferente.

Los catálogos de Mansalva y Caja Negra son considerados muchas veces como espacios definidos, con un carácter reconocible, tanto desde lo visual como en la selección de títulos publicados. El arte de tapa de Javier Barilaro, en el primer caso, logró imponerse como estética más allá de un criterio del “gusto” entre sus lectores, combinando un uso particular de las fotografías con una intervención tipográfica demodé, kisch y saturada de colores; Caja Negra se destaca en los últimos años por su colección Futuros Próximos que mantiene un mismo criterio visual y de maquetación de interiores, así como también se distingue por la continuidad que han logrado entre tapas que recuperan una estética propia del texto en cuestión (el dios sin cabeza en la portada de la revista *Acéphale*, la tipografía y diagrama de *Viridis Candela*. *Cahiers du Collège de Pataphysique*

en el libro sobre la ‘Patafísica, el afiche callejero de principios de siglo XX en *Maintenant* del poeta y boxeador Arthur Cravan), y que reenvían rápidamente a la impronta visual de la editorial a pesar de no tener ni una grilla fija, ni una tipo característica.¹² En cuanto a los títulos, tanto Caja Negra como Mansalva han marcado un rumbo claro en cada caso, proponiendo distintos cruces entre arte y literatura, y con modos de intervención muy específicos en las agendas político-culturales contemporáneas. Lo que me interesa destacar, en cambio, más que la elocuencia de ese rumbo es el modo en que esta se hace también con lo que parece raro, desactualizado, disonante en él, que se vincula en ambos casos con los modos de apropiarse del pasado, de momentos del pasado de donde se rescatan escenas de la vanguardia.

A diferencia de Caja Negra, Mansalva no cuenta con una presentación de sí misma ni de las colecciones (Poesía y Ficción Latinoamericana, Campo Real, El Eslabón Perdido, y Colección de Arte Popular), aspecto que en sí mismo puede considerarse una concepción sobre los modos de estar en el mundo que proponen los libros; sin embargo, la búsqueda por una estética experimental, que Francisco Garamona define interesada en los “clásicos contemporáneos” es bien particular, ya que la lista de nombres que acompañan a ese sintagma da una idea acerca de qué tipo de clásico está hablando el editor y cuál es el espesor de contemporaneidad que dialoga con otros autores del catálogo. Se refiere a “los [autores con los] cuales nos formamos: César Aira, Bizzio, Laiseca, Libertella, Néstor Sánchez y tantos más”¹³; un recorte particular de estilos bien diversos pero iden-

12 Ejemplos de editoriales que trabajan las portadas con grilla definida serían Eterna Cadencia, Entropía, Mardulce, Nudista, la colección de narrativa de Club Hem, la misma Mansalva que emplea siempre fotografías u obras plásticas a portada completa.

13 Entrevista disponible en <https://noticias.perfil.com/2016/08/21/el-editor-preferido/> (Sitio consultado el 5 de octubre de 2019). Otra serie similar, que reordena la historia de la literatura, es la que propuso Fabián Casas en torno a Gombrowicz, “Gombro es el iniciador en nuestro país de una vanguardia que se ríe. Un movimiento que empieza con él y atraviesa la obra de Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán, Hebe Uhart y culmina, por ahora, en César Aira. Este último ha creado involuntariamente un montón de escrituras que lo copian. Es decir, spam.”.

tificables con momentos donde la literatura argentina produjo giros en sus posibilidades de invención narrativa. A diferencia de figuras como las de Roberto Arlt, Manuel Puig, Borges, Saer, Silvina Ocampo o Walsh, a quienes raramente se les negaría el sentido de “clásicos contemporáneos” más allá de las afinidades electivas, la secuencia que propone Garamona es una disputa por la definición del término, ya que no serían pocos y pocas quienes estarían dispuestas a polemizar con esa serie.

Este modo de definir lo “clásico contemporáneo” está relacionado con la convivencia, en su catálogo, de poetas vinculadas a la generación del ‘90 y cierta estética de la “transparencia”,¹⁴ la preeminencia de estéticas neo-barrocas y contraculturales de los años 80 y retazos de las experiencias sesentistas en libros como los de Oscar Massota, Marta Minujín y remembranzas de Roberto Jacoby. Entre lo pop y el barroco, o como plantea el mismo Garamona sobre su propia búsqueda - “creo que mi poesía es realista, o un poco surrealista. Me gusta más la poesía de la imaginación que la de la descripción de lo cotidiano; si bien mis poemas son narrativos, me gusta la fuga hacia lo otro” -¹⁵ el catálogo de Mansalva propone un diálogo entre líneas no siempre convergentes de la literatura argentina y latinoamericana. En otra de las entrevistas, el editor comenta cuáles fueron los libros iniciales de Mansalva, entre los que incluye obras relevantes de las vanguardias históricas que resultan disonantes en relación con otros títulos de la editorial, pero tal vez por esa misma estridencia o “tajo” como lo llama Garamona, o por el modo en que resuena en otros títulos, conforman la impronta reconocible del catálogo:

Decía Héctor Libertella que el catálogo es un dibujo que va haciendo el editor. Una línea que sigue otra línea. Vos bajás una posibilidad de lectura más, un libro es como un tajo que se hace. Y

14 Para una ampliación del término, cfr. Moscardi (2016).

15 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9836-2014-06-29.html> (Sitio consultado el 5 de octubre de 2019).

lo que yo quise hacer con la editorial Mansalva fue publicar a los autores que a mí me gusta leer, con los que yo crecí como lector y de toda esa mezcla es el gusto Mansalva, como si fuera un helado. Colautti era un autor fundamental que no lo conocía nadie. Y después cosas más actuales, como los cuentos de Fabio Kacero. *La casa de cartón* de Martín Adán, que es un libro fundamental de la literatura latinoamericana y acá no se conocía, o las novelitas geniales de Huidobro con Hans Arp, Juan Emar, Gerardo Deniz, que es un poeta mexicano que me encanta y tampoco se conocía.

La casa de cartón es la novela de vanguardia del poeta peruano Martín Adán, escrita a sus 19 años durante la década del veinte, y emparentada, según César Moro con “*Hebdomeros*, de Giorgio de Chirico o *Najdja* de André Breton, por la singularidad de sus universos oníricos”.¹⁶ Vicente Huidobro y Hans Arp son la dupla chileno-francesa conocida por su participación en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX. En esa línea podríamos incluir el libro de Raymond Roussel, *Mis impresiones de África*, leído por los principales referentes de las vanguardias -Marcel Duchamp, Leonora Carrington, André Breton, Juan Esteban Facio, Jean Cocteau-; John Ashbery lo describió como “una contraseña de iniciados que se proyecta en el porvenir”, ya que “el surrealismo, los patafísicos, el OuLiPo y casi todas las vanguardias del siglo XX y las futuras están y estarán asociadas a su mítico nombre”. La pregunta es entonces cómo dialogan estas propuestas con la poesía de Fernanda Laguna, las novelas de Dalia Rossetti (seudónimo de Laguna), la poesía de Cecilia Pavón, Mariano Blatt, Daniel Durand, entre otras poetisas que parecen buscar suprimir al máximo la marca del procedimiento (todo lo contrario de la vanguardia y la ima-

16 Para saber más sobre la rareza de esta novela en el contexto de las vanguardias latinoamericanas, cfr. la tesis de Matías Di Benedetto (2018).

ginación exuberante que hacía de la exhibición de esas marcas una meta-política estética). Una respuesta posible nos la ofrece uno de los autores de la editorial, Claudio Iglesias en una muestra realizada en OSDE en 2017. Junto a Santiago Villanueva habían montado una muestra dedicada al arte surrealista, y se refirieron al movimiento como un “espíritu barrial y kitsch” (2017:7-12) que alcanza, según ambos críticos a la pintura lírica de la década del 90. Negando cualquier postura de sofisticada transgresión o hermetismo, lo describían como un movimiento ingenuo, que prefiere callar cuando los mayores hablan de cosas importantes, que a su vez ostenta una accesibilidad infinita al hacer artístico: *sea artista por un día, sea surrealista*, podríamos decir continuando la retórica kitsch propuesta por Villanueva e Iglesias. Este diálogo entre distintas líneas de exploración y tiempos pone en acto uno de los sueños de la vanguardia al establecer los contactos necesarios entre la contracultura de los años 80 y la poética fanzinera -accesibilidad infinita a la escritura y autoedición si las hay- en un mismo catálogo. Esa apropiación anacrónica del proyecto de la vanguardia es una política de lectura en tanto despliega un modo de vincularse con la cultura donde esta es menos una biblioteca de consulta que una materia sobre la cual se trabaja y a la que se modela.

En *Fantasma de la vanguardia*, Damián Tabarovsky se preguntaba “¿cómo volver a plantear la pregunta por la vanguardia? ¿La pregunta por aquello que no nos pertenece?” (2018: 10). El autor no limita la idea de vanguardia a un momento ceñido a los años veinte o los sesenta del siglo XX sino un período amplio: “Ocurrió en una época, en algún soplo entre Flaubert y Baudelaire, y *Autorretrato en espejo convexo*, de Ashbery” (9). En esos largos años que van de fines del siglo XIX a 1975 (año de publicación del título de Ashbery), el arte se aproximó a la experiencia de un cambio radical. Ese tiempo extenso, hecho de rayos y soplos según Tabarovsky, nos remonta al inicio de este apartado, a pensar los catálogos como ruina de las elocuencias y las jerarquías. El escritor y editor afirma que “el arte de la literatura es también y sobre todo el arte de hablar de un modo

imposible con el fantasma” (11) y que el fantasma es la ambigüedad de la ruina: “la retirada del fantasma llama a las huellas y las huellas a las ruinas” (11-12). Una política de lectura propone, en relación con las vanguardias, modos de hablar con un pasado elegido, construido para iluminar zonas del presente. Tomemos prestada la figura del Caballo de Troya y su sombra como imagen de ese diálogo:

En *Nueva escritura en América Latina*, publicado hace casi cuarenta años, Libertella da pistas de cómo pensar la vanguardia en el momento mismo en que se estaba convirtiendo en fantasma: “Se sugiere un doble movimiento al interior de la vanguardia, o la posibilidad de dos vanguardias coexistentes: una que, apoyada en cierto aparato teórico, alimenta la fantasía de una “evolución” crítica (la vanguardia de pasos sucesivos), y su sombra, en otra escena, que simula operar en el cuerpo social como escondida en un Caballo de Troya, que mientras espera el momento ilusorio de estallar (...) invierte a largo plazo indiferente al mecanismo de las pérdidas o las ganancias”. Esa coexistencia de dos vanguardias ya no existe más. (...) Pero queda sí esa otra escena – su sombra – como estrategia posible, aunque debilitada por un tiempo, el nuestro, que llama a la visibilidad total, al emprendedorismo, al *mainstream* como horizonte insuperable para la literatura contemporánea. (20-21)

Este último aspecto tal vez sea uno de los más explorados por el catálogo de Caja Negra, cuyos títulos participan de una disputa clara por entender las formas en que el capitalismo se ha apropiado no solo de nuestras producciones y las finanzas, sino también de los modos de imaginar el futuro e impartir valores anímicos. El nombre de la editorial pone en el centro un

dispositivo de lectura frente a la idea de catástrofe: la caja negra de un avión contiene las claves de lectura si fuera necesario indagar qué ha sucedido. Entre la búsqueda de nuevas perspectivas para los problemas contemporáneos y el rechazo a la idea de “innovación” –que los editores, Ezequiel Fanego y Diego Esteras, vinculan al capitalismo como creador de novedades indistinguibles– la editorial plantea que las disputas actuales no son por la historia, sino por el futuro, por predecirlo e imponerlo antes de que suceda: “En este momento en el que cada vez hay más discursos más fuertes sobre la idea de la predictibilidad de nuestro comportamiento, la improvisación y lo espontáneo se mantienen como un espacio de resistencia”, afirma Ezequiel Fanego.¹⁷ Desde ese lugar retoman momentos del pasado entendiendo que cada vez que “se tomó una decisión política o hubo un acontecimiento importante, su contraparte o aquello que pudo haber pasado y no fue”, no es una posibilidad negada sino que persiste como posibilidad.

En el año 2018 Caja Negra se presentaba como “un recorrido propio por el campo del ensayo y la ficción”, que promueve “la coexistencia de materiales heterogéneos y conexiones sutiles y provechosas al interior de su catálogo”.¹⁸ ¿Cuáles son esas conexiones sutiles? En parte adelantamos el diálogo entre arte, literatura y política como un problema en torno a las disputas por el futuro pero que recupera experiencias del pasado, contrastadas con problemas contemporáneos. Si bien es Futuros próximos la colección que mejor encarna esa respuesta, muchas de las discusiones teórico-filosóficas que allí se exponen

17 Amplió la idea con una cita más extensa de la entrevista que me parece significativa: “En este momento la batalla hegemónica que en otro momento se dio más fuerte respecto a la historia y el poder, o sea que quienes tenían el poder tenían la capacidad de reescribir la historia y silenciar e invisibilizar una o varias historias personales; en el último tiempo muchas de esas batallas se están dando sobre el futuro, sobre la capacidad de predecir y determinar el futuro. Como vos decís, mucha de la tecnología y el conocimiento contemporáneos están orientados al procesamiento y obtención de datos como una materia prima a partir de la cual predeterminar y direccionar el futuro, nuestros comportamientos”. Nota disponible en <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/entrevista-a-ezequiel-fanego-editor-de-caja-negra/>

18 Catálogo impreso 2018.

pueden tensarse con los títulos publicados en Numancia, colección definida de modo general por lo editores como esbozo de una “tradición heterodoxa”. En esa tradición tienen especial relevancia experiencias que han rozado algo de ese largo tiempo de las vanguardias (OULIPO, la ‘Patafísica, Georges Bataille y *Ácephale*, Fluxus, Arthur Cravan y *Maintenant*, los ensayos de María Negroni), y textos que dialogan con la noción de contra-cultura (Burroughs, Keroauc, Baigorria). A partir de estas líneas es posible preguntarnos cuáles son las sutilezas de esos libros que tensionan un diálogo con las otras colecciones, ¿sobre qué conversarían, en todo caso?; por otro lado, así como advertimos en torno a Mansalva una actualización de los sueños de la vanguardia en la poesía más reciente asociada una estética de la transparencia como puesta en acto de la accesibilidad total a la escritura, tal vez deberíamos preguntarnos si en la colección Numancia no están las claves de la imaginación política que pretende encontrar la línea de discusión de autores como Boris Groys, Martha Rosler, Hito Steyrel, Sara Ahmed en *Futuros Próximos*.

Tomemos como pista el inicio de la editorial. Uno de los primeros libros de Caja Negra fue la compilación de artículos de la revista *Acéphale* dirigida por Georges Bataille. Aunque Fanego y Esteras señalan una veta de oportunidad comercial con ese título,¹⁹ es notable que condensa parte del espíritu que definiría a la editorial: la crítica a la centralidad de hombre como principio de la noción de “sujeto”, el desparpajo de las vanguardias en sus modos de vincularlo todo con todo -política, economía, arte y escritura- produciendo un desborde en los órdenes de la razón, la imaginación de una comunidad sin cabeza, es decir sin principio rector que la organice previamente acorde a un fin definido en otra parte y que debe cumplirse, el pensamiento social desde sus “partes malditas” -el arte, el sexo, el gasto, la literatura-,

19 “Al hablar de su primer título [los editores de Caja Negra] comentan que Georges Bataille estaba siendo analizado en revistas especializadas, el sector estaba ávido de su lectura, en los principales mercados de habla hispana como España y México no estaba siendo publicado. Ese factor jugó como decisor para impulsar su publicación” (López Winne y Malumián, 2016:44)

todos estos rasgos que atraviesan *Acéphale*, pero especialmente a Bataille, la figura que interesaba a Caja Negra publicar, son actualizados por otros títulos de la editorial. El ejemplo más claro sería *Textos reunidos* de Oscar del Barco, uno de los primeros lectores de Bataille en Argentina, que se atrevió a pensar en los alcances de lo post-humano cuando aún la idea de “hombre” era la fuerza gravitante de todos los debates; pero también las preguntas de Boris Groys sobre el lugar de la vanguardia en la dinámica del arte contemporáneo, el cuestionamiento de Sara Ahmed sobre las “promesas de felicidad”, el imperativo del bienestar como administración de la vida en todos los órdenes. En suma, mucho de lo que hoy estamos discutiendo —el modo en que el neoliberalismo nos hace calcular la existencia como si todo fuera parte de un mercado, la producción interminable de novedades que se autodestruyen entre sí, la homogeneización del deseo en términos de bienestar y superación— tiene, entre muchos otros, un antecedente de pensamiento fundamental en *La noción de gasto*, de Georges Bataille, cuando en la década del 30 advirtió que el fin de la economía y la producción no eran la conservación de la especie sino el gasto o la pérdida, que en las sociedades capitalistas es monopolizado por un solo sector, que se lo ha apropiado a los fines del cálculo.

De manera similar podríamos pensar la relación entre los ensayos que propone Caja Negra sobre los modos de circulación y producción del arte con esa revista casi fanzinesca que fue *Maintenant*, dirigida y escrita completamente por Cravan — y sus otros seudónimos — entre 1912 y 1915, donde armó escándalos con Guillaume Apollinaire, André Gide, injurió a los artistas del “Salón de los independientes” y se proclamó contra el arte casi al mismo tiempo que *Dadá*. Según Mariano Dupont (2010), Cravan fue tan vanguardista como anti-vanguardista; distante de Duchamp, retomado por André Breton, su escritura —pero sobre todo su modo de *hacer escritura*— fue parte de los mitos de principios del siglo XX.

Si el catálogo permite “deducir las lógicas aplicadas en el seno de la edición independiente crítica”, a partir de la dinámi-

ca de las colecciones, los géneros publicados y la identidad de los autores, como ha señalado Sophie Noël (2018:89), podemos pensar entre ellas, la de una política de lectura, que en nuestro caso consiste en un modo particular de poner a dialogar modos de vida y problemas del presente con los momentos en que arte, literatura y política buscaron el borde radical de rechazo y transformación de lo existente.