

# EL CATÁLOGO COMO PARTE DE LA OBRA. MORA BARNACLE Y NULÚ BONSAI EN EL MARCO DE LA EDICIÓN DE POESÍA EN EL SIGLO XXI

THE CATALOG AS PART OF THE WORK:  
MORA BARNACLE AND NULÚ BONSAI IN THE CONTEXT  
OF 21ST-CENTURY POETRY PUBLISHING

Fernando Bogado  
Universidad de Buenos Aires  
[allthevoicesblur@gmail.com](mailto:allthevoicesblur@gmail.com)  
[fernando.bogado@uba.ar](mailto:fernando.bogado@uba.ar)

Florencia Del Castillo  
Universidad de Buenos Aires  
[flordelcast@gmail.com](mailto:flordelcast@gmail.com)

## ∞ RESUMEN

### ∞ PALABRAS CLAVE

Autonomía  
Sociología de la literatura  
Historia del libro  
Poesía argentina del siglo XXI  
Figuración

*A partir de una revisión de las claves metodológicas de la sociología de la literatura y la historia del libro, el presente trabajo se propone analizar el catálogo de dos sellos de poesía como Nulú Bonsai y Mora Barnacle a los fines de pensar al catálogo como un nuevo objeto de estudio que podría ofrecer herramientas tanto para el análisis inmanente como para la contemplación de excepciones al “modelo bifronte” del editor según lo establecen autores como José Luis de Diego. Esto es, el responsable de una editorial como un agente entre un proyecto cultural y un afán de lucro. ¿Funciona tal figuración en el trabajo de los sellos antedichos? ¿Hasta qué punto es posible pensar los modelos económicos de editoriales que ponen la obtención de ganancia como un asunto por fuera de la concepción de su sello? A partir del modelo del “lector solitario” de Mora Barnacle y de la “expansión de consciencia” invocada por Nulú Bonsai, el siguiente análisis se propone plantear nuevas preguntas en el estudio de la poesía argentina del siglo XXI que se encuentran indicadas como conclusión del estudio.*



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Autonomy  
Sociology of literature  
History of books  
Argentine poetry of the 21st century  
Figuration

*Starting from a review of the methodological keys of the sociology of literature and the history of books, the present work aims to analyze the catalog of two poetry labels such as Nulú Bonsai and Mora Barnacle in order to think of the catalog as a new object of study that could offer tools both for immanent analysis and for the contemplation of exceptions to the editor's "two-sided model" as established by authors such as José Luis de Diego. That is, the person in charge of a publishing house as an agent between a cultural project and a desire for profit. Does such figuration work in the activities of the aforementioned publishing houses? To what extent is it possible to think about the economic models of publishers that put profit-making as an issue outside the conception of their label? Starting from the model of the "solitary reader" of Mora Barnacle and the "expansion of consciousness" invoked by Nulú Bonsai, the following analysis aims to raise new questions in the study of Argentine poetry of the 21st century that are indicated as a conclusion of the study.*

Recibido: 16/09/2024

Aceptado: 08/02/2025

*A la memoria de Pablo Brian de Artexto*

El desarrollo de la disciplina conocida con el nombre de historia del libro ha tenido también su correspondiente influencia en el estudio de la poesía de un período que podríamos iniciar en el cierre del siglo XX y comienzos del siglo XXI, tanto en las investigaciones como en la crítica de la producción poética argentina. Los trabajos de José Luis de Diego, sin dudas, son un hito dentro de la conformación de tal corriente en nuestro ámbito académico (sobre todo, con la trilogía que acaba de cerrarse en la editorial Ampersand con la reciente edición de *La sagrada mercancía: Estudios sobre literatura y edición*),<sup>1</sup> marcando un punto de vista que no ha sido indiferente para el trabajo con la producción poética contemporánea. Sin embargo, el enfoque no está exento de tensiones metodológicas que sería necesario analizar en profundidad.<sup>2</sup> En lo que corresponde al presente análisis, vale la pena señalar que De Diego indica en su tesis de doctorado *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1976-1983)* lo siguiente:

[E]ste trabajo opta por una revalorización de una escritura crítica más atenta a la complejidad del objeto que a la fidelidad a tal o cual modelo. El problema que nos planteamos es cómo extraer categorías

<sup>1</sup> Cfr. Bogado, Fernando. 2024. "La sagrada mercancía de José Luis de Diego. Literatura y edición argentina desde los 60". *Radar Libros, Página 12*, 21 de julio. <<https://www.pagina12.com.ar/751420-la-sagrada-mercancia-de-jose-luis-de-diego>> [Consulta: 14 de septiembre de 2024].

<sup>2</sup> Para un análisis pormenorizado de las tensiones metodológicas al interior de la historia del libro, cfr. Bogado, Fernando. 2024. *La poesía de Vicente Luy (1999-2014) y la emergencia de otro modo de leer poesía: la crítica literaria contemporánea frente al problema de lo "nuevo" en el pasaje del siglo XX al siglo XXI*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

---

---

críticas del objeto y no cómo aplicarlas sobre él. Por ejemplo, la categoría “campo intelectual” la utilizamos casi con un valor axiomático, como un instrumento que nos facilita la descripción de un objeto, y no vamos, por enésima vez, a delimitar su alcance en la teoría de Bourdieu. Del mismo modo, la pertinencia del concepto de “autonomía relativa” [...] surgirá de un proceso de contextualización interdiscursiva y no de una declaración de validez apriorística que más que a un fundamento teórico se asemeja a menudo a una *petitio principii* (2000: 6).

De Diego no parte de un modelo aplicacionista en donde impera el concepto por sobre la realidad concreta del objeto analizado, sino, muy por el contrario, el concepto le sirve para poder atravesar y leer a ese objeto. Es la primacía del objeto por sobre la mirada la que ya plantea una diferencia con respecto a una mirada más afincada en la sociología de la literatura: el encuentro con la naturaleza del objeto analizado permite poner a prueba los conceptos a utilizar. Eso pasa con la noción de “autonomía relativa”, término que, junto al de “campo intelectual” (o su variante más específica, “campo literario”), muestra la poderosa influencia que la sociología de Bourdieu ha dejado en el investigador argentino. Pero el concepto no es previo al uso, sino que se advierte, antes de comenzar el texto, que solo en la medida en que esos conceptos permiten iluminar una zona del objeto es que vendrán a cuenta del análisis. Habría aquí un matiz de índole crítico, entendiendo que es la crítica literaria la que pone por delante siempre el cuerpo del texto al concepto, una primacía que consideraremos de relevancia en lo que atañe a nuestro “modo de leer”, para recuperar la terminología crítica de una parte de la escritura de Josefina Ludmer.<sup>3</sup>

En su tesis, De Diego examina con atención las particulares transformaciones de los agentes del campo intelectual durante el período temporal recortado, el cual coincide con el de la última dictadura militar. La transformación de esos agentes responde a una característica epocal resumida por el investigador:

Un escritor no necesariamente es un intelectual, un intelectual no necesariamente es un político, un político no necesariamente es un revolucionario. Si llegó a haber una simbiosis entre el primero y el último de los términos de la serie es porque los setentas se caracterizaron precisamente por una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político (2000: 14).

En este fragmento podemos observar que la lógica de la autonomía relativa depende en sentido exclusivo de los casos analizados, por lo que no se podrían realizar generalizaciones con respecto al funcionamiento del campo intelectual. Que las circunstancias históricas durante la última dictadura hayan sido las que determinaron el modo particular en el que se vio la relación entre el escritor, el revolucionario y el político, perdiendo la obligada mediación y la autonomía relativa de los campos, es un fenómeno que el objeto dispone a partir de su conformación por un corpus determinado (las revistas *Crisis* y *Los Libros*, además de las publicaciones del CEAL, entre otros textos, algo que De Diego sintetiza de alguna manera en uno de los capítulos de *La sagrada mercancía*) que exhibe la tensión y las modificaciones en los agentes del campo que el período dictatorial en la Argentina implicó. En el prólogo a la primera edición de *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, libro coordinado por el propio De Diego, observamos en efecto cómo el modo de leer de la historia del libro en nuestro territorio, tomando al citado investigador como exponente, conserva todavía la preeminencia de la crítica literaria de cuño ludmeriano (de la Ludmer de 1985) en relación

---

<sup>3</sup> Cfr. Ludmer, Josefina. 2015. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.

---

---

con la imposición del objeto por sobre la mirada. Además de que, en todo momento, es necesario rendir cuentas con las posturas de Bourdieu y, antes de iniciar el análisis, reformularlas, descartarlas o matizarlas en pos de llevar adelante la investigación. Leemos allí:

La industria editorial, agrega Bourdieu, es un espacio “relativamente autónomo”, pero ya sabemos que la teoría de la autonomía relativa de los campos tiene mucho de coartada al no poder resolver, en la teoría, un problema que, inevitablemente, debe derivarse al estudio de los casos. Así, por causas específicas que es menester analizar y deslindar, en ciertos momentos la autonomía es mayor y en otros, menor (2014: XIII).

En definitiva, por más que la historia del libro no pueda desprenderse de los conceptos de la sociología de la literatura de Bourdieu, al menos en lo que corresponde en nuestro ámbito crítico, sí puede matizar esas observaciones y dedicarse a revisar hasta qué punto no es la naturaleza misma del objeto de estudio lo que reformula los conceptos críticos usados o, al menos, lo que plantea la necesidad de una modificación, de una alteración o de un corrimiento. En el caso puntual del trabajo *Editores y políticas editoriales en Argentina*, vale la pena destacar que, si bien la mirada crítica se va a concentrar en la política editorial de varios sellos, De Diego retoma la idea de Bourdieu de que la figura del editor es de doble naturaleza: por un lado, sigue los intereses del mercado, por el otro, observa los intereses de una agenda cultural dictada por el campo. Esa figura doble mostrará constantemente la tensión en el análisis, en la medida en que, efectivamente, la figura del editor opera como un concepto que media entre el afuera y el adentro del campo intelectual/literario. En esa misma línea, consideramos necesario observar el tipo de trabajo que se ocupa ya no de las producciones de comienzos o mediados del siglo XX (en donde hay una lectura de un auge del mercado editorial), sino que habría que centrarse específicamente en el artículo dedicado a las prácticas editoriales de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, trabajadas en esta misma publicación por Malena Botto en el artículo “1990-2010. Concentración, polarización y después”.

El corte de Botto en el citado artículo responde a la invitación por parte de la Feria del Libro de Frankfurt a la Argentina, evento que supuso la disposición por parte del Ministerio de Cultura durante la primera gestión de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011) una serie de incentivos para que se presenten en la antedicha feria tanto las editoriales consagradas (en su mayoría, ya compradas por conglomerados internacionales, como Grupo Planeta o Penguin Random House) como editoriales medianas o pequeñas, apoyadas por fondos públicos que aseguraron el viaje de algunos representantes para que exhiban en el espacio común los libros de autores no consagrados en ese momento junto con el de los nombres más identificados con la producción local. De ahí la importancia de la fecha, 2010, año también del aniversario de la Revolución de Mayo, lo cual implicó en el momento una fuerte ayuda económica estatal para todo lo que represente el desarrollo de políticas culturales públicas. El panorama que se abre con la crisis económica de 2001 llega a uno de sus mojones más importantes con la Feria del Libro de Frankfurt en 2010, ratificando un panorama leído de manera acertada por Botto:

Si para las editoriales “independientes” tradicionales el período que se abre en 2002 implica avanzar (tímidamente) en formas de asociación que apunten a una más eficaz distribución de sus productos, para los nuevos sellos de corte más artesanal conllevará una renovación más radical, a través de un circuito alternativo que se sale de las librerías y de las formas de comercialización establecidas, para privilegiar nuevos espacios de socialización donde el objeto libro se vincula con otros productos y

---

manifestaciones culturales. Son estas editoriales pequeñas las que llevan o continúan llevando adelante las políticas más activas en lo que hace a la edición y difusión de nuevos autores, intervenciones en el campo literario a partir de eventos y reuniones de distinto tipo, entre los que se destaca la creación y realización periódica, en los grandes centros urbanos, de la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA) (2014: 226-7).

Botto apoya un pie de una manera mucho más contundente en estos nuevos modos de socialización despertados por la práctica de las editoriales independientes y autogestivas, nombre que ya ha quedado no tanto por el funcionamiento efectivo (la pregunta constante es: ¿independientes con respecto a qué? ¿Los grandes conglomerados? ¿El mercado en sí?), sino por el nombre epocal que, a la manera de un bautismo simbólico (siguiendo la teoría del “bautismo” nominal de Saul Kripke), ya ha quedado pegado tal adjetivo al fenómeno más allá de cualquier comportamiento efectivo. La FLIA, como evento que ha funcionado a la manera de punto de encuentro de estos microemprendimientos, desde sus primeras ediciones (como vendedores ambulantes en la puerta de la Feria del Libro de Buenos Aires) hasta su distribución a lo largo del país en FLIAs locales (como la FLIA Chaco, la FLIA Puerto Madryn, la FLIA Misiones, etc.), abrió la posibilidad de un nuevo modo de circulación del material que retomó parte del objetivo de las editoriales independientes de los 90 (analizadas de manera más efectiva por parte de Moscardi, tal como veremos luego), pero lo llevó a un nuevo plan de funcionamiento de la empresa editorial y de la lógica de circulación y encuentro de los compradores y vendedores. El punto cúlmine de esa experiencia queda por fuera del trabajo de Botto, pero observando el funcionamiento del mercado editorial del presente, sin dudas, gran parte de las editoriales que conformaron la FLIA hoy encuentran un punto de venta, circulación y encuentro entre editores, autores y compradores en la FED, la Feria de Editores, impulsada sobre todo por Ediciones Godot, la cual empezó en un espacio dentro del circuito de la cultura llamada independiente y autogestiva, como el bar de FM La Tribu (barrio de Almagro), y llegó en la actualidad a ocupar grandes espacios como el Complejo Art Media, sobre la calle Corrientes, en la zona del barrio de Chacarita.<sup>4</sup> El paso de la FLIA a la FED marca también una lógica de profesionalización de las prácticas editoriales y un crecimiento en el volumen de ventas de las llamadas editoriales independientes, que ahora no solo impulsan nuevos autores locales, sino que también llevan adelante la edición de material de escritores extranjeros contemporáneos o no, siendo también representantes de un cambio dentro de la política editorial de cada uno de estos sellos. La lectura de Botto permite ubicar este cambio como fruto, en parte, de la crisis económica del modelo neoliberal de los 90, cuya fecha simbólica es diciembre de 2001, pero no trabaja de manera crítica las producciones literarias en sí mismas. O sea, puede leer el campo editorial, su objeto de estudio, en definitiva, pero solo a través de una mirada concentrada en su funcionamiento apegado a las condiciones económicas, volviendo a traer, sin necesariamente mencionarlo, el problema que había

---

<sup>4</sup> También es necesario decir que, como sucede con todo fenómeno, el proceso no es lineal: si en un punto podían convivir en la FLIA editoriales independientes que querían profesionalizar su producción, también es cierto que otras optaron por un modelo mucho menos vinculado a la comercialización ofrecida por espacios como la FED y apostaron por un modelo mucho más autogestivo, efectivamente independiente y sujeto, en todo caso, a la voluntad de sus propios gestores. Es el caso, por ejemplo, de Artexto, sello llevado adelante por Pablo Alfredo “Brian” Torrielli, quien puso en circulación fanzines, ediciones propias y diversos materiales en más de una fecha de lectura de poesía o recital de bandas vinculadas al mismo espíritu cultural, estrictamente, el punk y las derivas de así llamado “Hazlo tu mismo”. Al cierre de este artículo, nos llegó la triste noticia de su fallecimiento, y es por eso que dedicamos a su memoria este primer y pequeño trabajo reflexivo sobre prácticas que nos han tenido compartiendo espacio más de una vez.

---

quedado descartado en el origen del concepto de campo intelectual, la tensión entre la base y la superestructura. Botto lee las condiciones de base, pero no revisa los textos, lo cual ofrece solo un cariz del problema ya desde la propia óptica de los demás artículos del libro. En algún punto, esto puede darse como un problema metodológico: de qué manera leer las producciones del presente. Al apearse a los datos económicos duros, habilita a la voz del analista a proveer información y dar un conocimiento cerrado y fundamentado acerca del fenómeno, pero pagando el riesgo de recortar uno de los elementos del binomio que De Diego ya había anunciado en el prólogo del libro. Este tipo de problemas serán salvados por Moscardi al ofrecer un concepto que permite renovar la relación entre la lógica económica de un proyecto editorial y el tipo de escritura en el material que circula a través de la noción de editoriales “interdependientes”.

Moscardi, en *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, conceptualiza la relación entre lo literario y lo no literario al sustituir el término “independiente” por “interdependiente”: “[l]a poesía como género y los formatos en los que circula, es decir, entre un modo de escribir y un modo de hacer [...] serían, antes que ‘independientes’, *interdependientes*” (2016: 19, subrayado en el original). Para el modo de leer de Moscardi, la relación entre el proyecto editorial y la escritura literaria aparece así como un vínculo general entre forma literaria y forma empresarial, que a su vez implica un vínculo con el resto de las editoriales y con las instancias de presentación, lectura, recital, etc. O sea, no pueden pensarse esos órdenes como distanciados, sino poderosamente interconectados hasta el punto de que una presentación puede modificar la factura de un libro, un cambio en la organización económica de la editorial puede implicar un cambio de forma literaria o una asociación particular entre editoriales puede alterar un proyecto de escritura. En la lectura de Moscardi no habría una reflexión en torno a la autonomía en la medida en que el modelo de base es, tal como agrega en el comienzo del texto, rizomático. Apunta Moscardi:

La figura del libro anticultural, del subdesarrollo, del libro-rizoma, se define como ejecución de ciertos principios en los que habría que detenerse. En primer lugar, este tipo de libro funciona por principios de conexión y heterogeneidad, “agenciamientos colectivos de enunciación” en donde no se podría establecer “un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos” (2014: 30-1).

El presente, breve *racconto* del trabajo de dos editoriales diferentes nacidas en el siglo XXI que aparecerá a continuación busca poner en debate la reflexión que la historia del libro y la sociología de la literatura, con sus variantes locales, han tenido en torno a los catálogos de los sellos “independientes”, “alternativos” o “interdependientes”. En ese sentido, gran parte de los análisis de *La sagrada mercancía* están un poco más cerca del enfoque metodológico que proponemos, el cual prioriza la centralidad del objeto para derivar de él algunas conclusiones y, por supuesto, el modo puntual de análisis. Así como De Diego saca conclusiones en torno al catálogo de CEAL, realizando comparaciones que podrían enriquecer un análisis inmanente de los trabajos, así también nosotros haremos lo propio, funcionando como una suerte de paso previo a posibles estudios de tipo *close reading* acerca de cualquiera de los libros aquí mencionados. Y es que, en algún sentido, lo que podría proponerse es que es posible leer el catálogo de cada una de estas editoriales bajo una lógica similar a la de una obra. De ahí que haya que tomar nota que Alberto Cisnero y Sebastián Goyeneche, editores de los sellos trabajados, son también poetas y han editado parte de su trabajo en la firma que ellos mismos dirigen. La figura del poeta que se edita a sí mismo no es nueva, entrando en la

---

tipificada figura del “libro de autor”, en algunos casos. Pero aquí extendemos el análisis para pensar que el objeto “catálogo” puede ser analizado a la manera de un tipo de construcción que vive en el entre-lugar de la autonomía relativa, aunque buscaremos priorizar conclusiones más cercanas al análisis inmanente de las obras. En definitiva, no puede estudiarse un catálogo negando su inscripción dentro de cierta lógica comercial, por lo que la noción de “autonomía relativa” se hace imprescindible. Pero sí se pueden señalar líneas que resulten de utilidad para pensar el marco en el que una obra se inscribe: el gran aporte de la historia del libro es reconocer que el primer contexto de circulación de un libro es el propio catálogo y la editorial de la que forma parte antes que la vidriera de una librería o la publicación en un sitio web de compra y venta.

### **Mora Barnacle: *tolle, lege***

Alberto Cisnero, creador y principal responsable del sello Mora Barnacle, es también poeta. El primer libro del catálogo es justamente uno suyo, *El movimiento obrero granizado*. En la página web de la editorial, [barnaclemora.wixsite.com](http://barnaclemora.wixsite.com), puede leerse en la portada el subtítulo “libros homogéneos y comerciales”, asumiendo el entre-lugar de la editorial en lo que respecta al funcionamiento bifronte.<sup>5</sup> Desde el lado vinculado a lo estético, la idea de “homogéneo” surge precisamente de la centralidad de la mirada de Cisnero en la consideración del material que llega. En una entrevista otorgada a la revista *La Guacha*, leemos:

Los libros que publicamos en Barnacle son aquellos que como editor puedo refrendar en público. En caso de no poder acompañar un libro, es decir si el libro no logra captarme como lector, se lo hago saber al autor. De manera directa. Un acto de responsabilidad. Gestos de urbanidad. Leo cada material dos o tres veces y eventualmente propongo modificaciones: intercalar, modificar o suprimir lo que en mi lectura entiendo resta gracia o música a los versos. Nunca agregaría texto. De esta labor también participa el poeta Lucas Peralta (2023, consultado el 14 de septiembre de 2024).

El lugar central de Cisnero como lector también le ha permitido armar una editorial que funciona con canales de promoción aceitados, como la circulación por diversas ferias, la participación en eventos de lectura y una constante presencia en el Centro Cultural de la Cooperación, en donde se han realizado más de una actividad que gira en torno a la salida de un nuevo libro por parte del sello. Cisnero sostiene la idea de que “Barnacle es una editorial que tiene su estética en cuanto a la factura del libro propiamente dicho y sus correspondientes modos de difusión. No participa de la superstición basada en la estadística para publicarlos. Qué obras y cuáles no, lo decido solo” (2023). El catálogo de la editorial termina siendo la prueba material de un modo de leer, algo que acerca a la constitución del catálogo a un gesto propio de la producción poética: en tanto lector, se compromete o no con un original, participa de su hechura, interviene dentro de márgenes muy determinados (orden de los poemas, pero, en contadas ocasiones, intervención sobre los textos), pero la primera entrada de una obra responde a un gusto lector absolutamente único en la medida en que es el suyo:

---

<sup>5</sup> Para una versión posible del término “entrelugar”, cfr. Santiago, Silviano. 2000. “O entre-lugar do discurso latino-americano” en *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 9-26. Vale la pena señalar que el sentido de la expresión en Santiago responde a una caracterización de la cultura latinoamericana, para lo cual habría que puntualizar, en trabajos posteriores, el sentido posible en el análisis de la figura del editor-poeta.

los libros son homogéneos porque una mirada los vuelve objeto de lectura. La circulación económica queda en un claro segundo lugar con respecto a esta primera posición: de ahí la idea de que la estadística es una “superstición”, como si de algún modo se reapropiase y reinterpretase la infame frase de Borges en torno a la democracia.<sup>6</sup>

Mora Barnacle es una editorial que no edita solamente poesía, aunque su elección de prosa responde, ante todo, a una cuestión que destaque al original por sobre cualquier otra obra por el cruce con algún hecho determinante que haya sido el que vuelque sobre la pieza cierta rareza. Por ejemplo, uno de los últimos libros editados es *Ulises (la última hoja del)*, de James Joyce, con la traducción hecha por Jorge Luis Borges en 1925.<sup>7</sup> La edición bilingüe muestra, inclusive, un juego que se destaca en términos gráficos, tal como puede verse tanto en el libro como en el recorte de doce páginas disponible en la ya citada web de Mora Barnacle. A partir de la hoja de una obra en prosa representativa del modernismo anglosajón, en función de la traducción que uno de los escritores más destacables de la literatura argentina hizo de manera muy temprana en su producción, Mora Barnacle realiza una edición que transforma la prosa en un libro-objeto más cercano a la poesía. El comienzo mismo del libro, diferente al resto de las ediciones, permite la entrada a la obra desde un lugar distinto al usual, inclusive, para un asiduo lector del catálogo de Mora Barnacle, tal como podemos ver en la imagen 1.



Imagen 1. Página 8 y 9 de la edición de Mora Barnacle de *Ulises (la última hoja del)*.

La concentración del análisis sobre este libro a modo de caso ejemplar cobra vigor al momento de ver el modo de promoción de la publicación en la sinopsis que se encuentra en el sitio:

<sup>6</sup> Cfr. Samaniego, Fernando. 1976. “La democracia es una superstición”. *El país*, 7 de septiembre. <[https://elpais.com/diario/1976/09/08/cultura/210981602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/09/08/cultura/210981602_850215.html)> [Consulta: 14 de septiembre de 2024].

<sup>7</sup> Para un análisis más preciso de la traducción de Borges, cfr. Battiston, Dora, Aldo Reda y Carmen Trouvé. 2001. “Borges y la traducción de las últimas páginas del *Ulysses* de James Joyce”. *Anclajes*, v. 5, diciembre. La Pampa: Universidad de La Pampa. pp. 55-70.

---

---

La versión presentada al solitario lector consta de la última hoja del libro de *Joyce*, el final del llamado monólogo de Molly Bloom, en la traducción que emprendió *Jorge Luis Borges* en 1925. Es una edición bilingüe y numerada. Siempre habrá alguien que volverá a leer y a escribir este libro, lo que no es demasiado misterioso porque fue imaginado alguna vez y al pasado no le importan los detalles (subrayado en el original, consulta: 14 de septiembre de 2024).

La manera en la cual el libro es presentado a un posible lector parte de una caracterización particular de su público meta: la idea de un “solitario lector” se complementa con la noción de una editorial armada a contrapelo de cualquier tipo de estadística o estudio del mercado. El funcionamiento de Mora Barnacle está siempre dispuesto a partir de la idea misma de un lector que “selecciona” material para otro lector, armando una casi oximorónica comunidad lectora que se reconoce por individuo y no a través de conjuntos o grupos que puedan determinar algún tipo de comportamiento en masa. Es desde ahí que hay que entender las tiradas de la editorial, de cien ejemplares por título, los cuales se mandan a reimprimir una vez agotada la primera salida. Lo mismo sucede con su política de promoción: lugares limitados, acotados, entrega de gran parte del catálogo a un conjunto selecto de periodistas culturales, algo contrapuesto a la lógica de un agente de prensa que entrega un ejemplar de un título a un amplio conjunto de periodistas a la espera de una nota o reseña. Sin dudas, Cisnero mueve la editorial con un ritmo tan personal que parecería operar a la manera de una marca de estilo que se imprime sobre todo el catálogo.

Los libros que podemos encontrar de autores del siglo XXI no responden a un recorte de edad, sino a la simple participación dentro de la publicación en el sello. Un ejemplo claro de esto en el campo de la narrativa fue el “descubrimiento” tardío de escritoras como Aurora Venturini, quien ganó el Premio Nueva Novela *Página/12* en 2007 con la hoy aclamada obra *Las primas*. ¿Venturini forma parte de la literatura de autores de su edad o generación o entra dentro de las obras narrativas del siglo XXI? Sin dudas, aunque ocupe un entre-lugar, es el conjunto de llegada y no el punto de partida el que importa a la hora de analizar una obra. Venturini es parte del siglo XXI. Ese caso extraño dentro de la narrativa derrama consecuencias a la hora de ver un catálogo tan variado de autores, donde la última página del *Ulises* de Joyce convive con la obra de Raquel Jaduszliwer, poeta recientemente galardonada con el XXVII Premio de Poesía Flor de Jara por un libro inédito y cuya obra, en gran parte, se encuentra en Mora Barnacle. O la presencia de poemas de Cesare Pavese y César Vallejo, este último en una edición que respeta la *princeps* de *Trilce* en el marco del primer centenario de su salida. O libros de autores como Jorge Aulicino, Daniel Freidemberg y Susana Cella, reconocidos poetas, traductores y críticos, con material de Dora Pentimalli, Pablo Seguí o Gustavo Toba. De un modo u otro, autores de diferentes épocas, geografías, estilos, escuelas responden por su presencia en el catálogo a partir del modo de leer de Cisnero a un mismo conjunto. Quien, además, suma a la lista de obra la edición de dos “planes quinquenales” que conforman una revisión del material editado y la presencia de un plan editorial que, en sí mismo, es un libro más dentro del catálogo. Leemos en la sinopsis ubicada en la página web:

*Segundo Plan Quinquenal 2020-2024* incluye los colofones de cada libro publicado por Barnacle durante los años que el título declara. Alberto Cisnero, el editor, se atribuye un muy largo poema que aún permanece inédito, de claro acento gongorino, “De su fin presago” (fechado, según consta en los cuadernos manuscritos de la época, a finales de la década del noventa del siglo pasado); en él puede leerse lo siguiente: “escribimos con avidez de maniáticos, sin asco, ni esperanza, ni merced. Porque hay estrellas todavía y aquí estamos y con eso ya hemos vencido al mundo”. Con ese mismo afán

---

---

industrioso y literato ha dado a la publicidad todos los trabajos de la casa. Junto a la luz que decrece sobre una virgen de yeso, una estampa de la abanderada de los hundibles, un reloj de sol y un ejemplar de Hernández, seguimos construyendo nuestros propios diálogos: un libro es alguien leyendo un libro y el precio de todo es todo. *Tolle, lege* (Consulta: 15 de septiembre de 2024).

La figuración del lector solitario vuelve a imponerse a partir de una actividad que define el objeto (“un libro es alguien leyendo un libro”), al mismo tiempo que el llamado en latín que cierra el resumen, apelando a la figura de San Agustín, parecerían indicar una suerte de posición con respecto a la editorial en donde todo funciona empujado por la voluntad del que lee y quiere, del que recibió el mismo llamado y armó una editorial. Así lo señala Cisnero en un repaso del origen de Mora Barnacle en la entrevista dada a *La Guacha*:

No hay ninguna ciencia en armar una editorial. El derrotero en este caso podría ser el siguiente: Mangieri fue el primer editor con el que me comuniqué con la intención de publicar un libro. Busqué su número en la guía telefónica y lo llamé. Me atendió y concertamos una entrevista. Leyó mi texto y me conminó a volver llamarlo una semana después; eso hice y me dijo que estaba interesado en publicarlo. Pasó algún tiempo y luego murió. “Al escribir, siempre lejos de la victoria”, me dijo. Me regaló libros del depósito que tenía en un local contiguo a la casa. Era un editor, a la vez tenía una editorial, respondía los llamados, leía el material y luego daba una respuesta al autor. Finalmente publicaría mi primer libro con Patricia Bence Castilla; fue la única editora que respondió a los correos que le había enviado. Recuerdo ese proceso con mucha gratitud. Pasado un tiempo la consulté por el libro en relación a lecturas, revistas, etc.; ella me contestó que esa instancia también dependía del autor. Acaso sin proponérselo me dio una idea de la que surgiría Barnacle: no sólo hacer los libros sino mancomunar esfuerzos con el autor en vistas a la difusión de cada libro, cada cual desde su rol (2023).

La referencia al poeta y editor José Luis Mangieri (responsable de sellos como Libros de Tierra Firme, La Rosa Blindada, Ediciones Caldén) muestran un claro perfil en la figuración del lugar de editor de Cisnero: la idea de que el catálogo se hace en función de un trabajo preciso sobre los originales a partir de una lectura medida, por fuera de los modelos de las grandes transnacionales que al día de hoy tercerizan el trabajo de lectura a partir de la confección de informes para los que son contratados lectores especialistas, o el hecho de que la razón para fundar una editorial de poesía está en contra de la idea de lucro (¿cómo pensar en una eventual ganancia cuando “el precio de todo es todo”?) que mueve a una empresa, parecerían ubicar el funcionamiento de estos sellos más cerca del acto poético que del hecho económico. Habría que retomar de Moscardi la idea de una editorial como un modo de intervención cultural, lo cual haría que el rasgo bifronte del modelo de la sociología de la literatura opere ahora según la lógica de un *continuum* entre la intervención cultural y la escritura de poesía. Pero allí donde Moscardi lee un acto colectivo, aquí Cisnero responde a un “lector solitario” que funciona como autofiguración y como vínculo mediado, bien podríamos decir, en términos dialécticos. Esto es, la “intervención” del catálogo solo puede darse a partir de la “superstición lectora” de Cisnero. El ejemplo más claro es el hecho de las tiradas armadas solo para poner a disposición el libro, recuperar rápido la inversión y con eso publicar otro libro, y republicar el primero una vez agotado. Una dinámica común en las experiencias de los así denominados “sellos independientes” o “alternativos”.

---

---

## Nulú Bonsai: hacia un cambio de consciencia

Nulú Bonsai Editora de Arte nace en el año 2008 y ha cerrado recientemente, a comienzos del 2026; pero se gesta unos años antes, a partir del vínculo que Sebastián Goyeneche (CABA) y Grau Hertz (Mar del Plata), sus fundadores, forjan en el foro web conocido como *Poesía Urbana*, un espacio de intercambio de poemas y textos entre usuarios de todo el país. Entre el 2005 y el 2008, vía mails y chat los primeros años, se dio la conformación del catálogo a partir de ideas esperables para la constitución de un sello: así se determinó qué autores querían publicar, qué colecciones armar y por qué, qué formato y estética darles a los libros, y cuáles iban a ser las lógicas de venta y comercialización que les interesaba tener. Así, el 28 de octubre del 2008 la editorial se presenta oficialmente en la Casa de la Lectura Roberto Arlt con tres libros bajo el brazo: *Necamesia*, un poemario que armaron a dos voces entre Goyeneche y Hertz; *Ataque de pánico*, la segunda novela del autor Juan Xiet; y *Cherchez la femme!*, la primera novela de Luciano Cescut. Tres libros muy distintos entre sí que, a su vez, delatan la motivación principal que los lleva a crear la editorial: la de publicar material que no encajaba en las grandes editoriales del momento.

El título de la editorial surge al mismo tiempo de la escritura de *Necamesia*, a partir de una serie de juegos de palabras que parecería replicar la técnica de asociación libre instalada por el surrealismo. De la escritura de jitanjáforas, de la mezcla de palabras en función de la sonoridad, aparece *nulú y bonsai*, la combinación de una palabra sin significado y otra con significado pero alejada de su contexto fuente. Algo de esto va a marcar una de las líneas estéticas que definen hasta el día de hoy el sello: la palabra como juego y también como acción directa, la búsqueda constante de la novedad sin perder de vista a los referentes en los que habían hecho pie. En este sentido, Nulú Bonsai se define como “una original editorial que diseña la poesía del futuro”, en donde la idea de “futuro” señala no solamente la acción de publicar y fomentar autores poco conocidos, sino también cómo, gracias al proceso editorial, algo que llega del impulso de una idea puede convertirse en lo que se va a leer en el porvenir. De alguna manera, esa línea marca también la centralidad de lo “nuevo” en la conformación del sello, lo que responde también a una serie de intereses vinculados a la emergencia de modos alternativos de circulación luego de la crisis económica del 2001 (como evento en el plano sociohistórico), de la tragedia de Cromañón (como hecho que altera el modo de socialización de los escritores o artistas en general y la mostración de su material en público) y a un tipo de relación con el material que respondía a una concepción de la literatura sostenida por ambos editores (respondiendo a un plano mucho más cerca del modelo autónomo de lo literario). Una línea editorial, entonces, que, desde el título mismo, implica algo opuesto a la figuración de Cisneros en Mora Barnacle: ya no un “lector solitario”, sino un juego abierto que implica un vector hacia el futuro y cierto modo de construcción de otra comunidad (de lectores) de manera menos medida y más inmediata. Una señal de reconocimiento entre pares que poco tiene que ver con el “lector leyendo” al que apuntaba Mora Barnacle.

El catálogo se pensó, desde sus comienzos, como una mixtura de voces inéditas de la poesía y la narrativa rioplatense y latinoamericana, y autores ya consagrados muy influyentes en las líneas ideológicas del proyecto editorial, tales como Jean Cocteau, de quien publicaron la primera edición monolingüe de *Opio, diario de una desintoxicación*; o Heráclito, también con la primera traducción “poética” de *Fragments*, a cargo de Michel Nieva y Zara Benaventos Ceppi; o el clásico de Henry Thoreau, *Caminar*. Oportunamente, en este texto el autor señala: “Alguien que avanzara sin cesar, sin descansar nunca de sus labores, que creciera rápido y le planteara infinitas demandas a la vida,

---

siempre se encontrará en un nuevo país o en un nuevo despoblado, rodeado de las materias primas de la vida” (2018: 53-4). En este “avanzar incesantemente” se encuentra uno de los puntos de anclaje de la editorial, tal como lo expresó Goyeneche en una entrevista dada a Diario Registrado, a propósito de su aniversario número siete: “[s]eguimos insistiendo y seguimos creciendo, porque los catálogos no disminuyen; crecen” (2016).

Contemporáneos a la FLIA y al circuito de librerías y editoriales independientes que surgieron en la primera década de los 2000, Nulú Bonsai se movió a través de la lógica de la autogestión, producción y financiamiento propios. Fue una editorial que no les cobró a sus autores, no prestó servicios editoriales ni vendió su catálogo por incluir autores a partir de algún tipo de retribución económica. Nulú se propuso trascender el formato *fanzine*, sin perder de vista, por un lado, el universo visual de sus publicaciones: desde las ilustraciones hasta la elección de la paleta de colores, el peso del diseño y arte de tapa e interior, más que acompañar, complementaron cada texto, tal como sucede a menudo en el *zine*. Por otro lado, el formato y el tamaño, aunque ya propios de un libro, son de tipo “de bolsillo”, algo que impactó tanto en los costos finales de cada ejemplar como en su practicidad. Un objeto fácil de llevar que posibilita, asimismo, su desplazamiento, su circulación.

Además de la labor editorial, Nulú Bonsai tuvo un rol fundamental como productora artística. Desde su presentación, las publicaciones de títulos o colecciones se dieron en forma de eventos interdisciplinarios, festivales con shows de bandas, performances; han participado y producido ferias a lo largo de todo el país. En el 2009, a menos de un año de su nacimiento, crearon *Living Público*, ciclo de poesía y música gratuito que tuvo más de cien ediciones. Con un *line up* que variaba semana a semana y un micrófono abierto, este sello les dio espacio a decenas de voces emergentes contemporáneas. De esta manera, la poesía fue pensada tanto desde su soporte material como desde su fuerza performativa; a partir de la lectura en voz alta se trascendió el objeto libro y la oralidad permitió otro tipo de circulación.

A dieciocho quince años de su fundación, han publicado casi cien títulos bajo cuatro sellos distintos: el homónimo *Nulú Bonsai* tiene, por su lado, cuatro colecciones, *Ojo Bala*, de poesía; *La jauría*, colección de narrativa; una colección de libros ilustrados que se llama *Los niños*; y por último *Universalizar conciencia*, que abarca libros de tipo ensayo. *Ataque emocional al sistema capitalista*, título en homenaje a Henry Thoreau, su sello más popular, tiene en su mayoría poesía, un par de manifiestos y algunos títulos de narrativa, y apunta a libros breves, de lectura rápida. Luego está *Umbracle*, libros de teoría del arte y cine. Y por último, *La fuerza suave*, sello que publica plaquetas, fanzines o tabloides de fotografía y poesía.<sup>8</sup> Este último destaca particularmente por su formato sencillo, económico y fuertemente visual, y por ser un sello, estrictamente, que permite que un autor pueda publicar un primer poemario a la vez que el lector puede acceder fácilmente a autores nuevos. Las tiradas de cada uno de los títulos de cada uno de los sellos nucleados en la “Editora de Arte” varía según el texto, pudiendo ir desde los cien ejemplares a los 500 o hasta los 1.000, pero siempre en función de la venta y circulación concreta. El orden de los sellos tampoco es estrictamente jerárquico: algo del modelo rizomático que señalaba Moscardi parece colarse en la concepción y el funcionamiento de Nulú Bonsai, sin dudas.

---

<sup>8</sup> Antes de cerrar a comienzos de 2026, Nulú Bonsai sacó una nueva colección de narrativa llamada *Bien Peligroso* con el libro *Los huesos* de Guadalupe Henestrosa.

---

Habría que encontrar en el modo de pensar el catálogo de esta editorial una fuerte complementación con la circulación tanto en ferias como en eventos promovidos por el propio sello. Uno de sus libros con mayor circulación e impacto dentro del mercado ha sido, sin dudas, la edición de *Todas las obras acabadas* de Ioshua, poeta fallecido tempranamente que incluyó en su escritura el trabajo con el conurbano (un tópico recurrente de la poesía del siglo XXI), la estela de cierta construcción del discurso amoroso que respondía a la intensidad de lo pornográfico, a la alusión al consumo de alcohol y drogas, pero también a la construcción de un modo de sensibilidad íntimo que completaba la imagen de figura al límite del poeta. Pero lo importante es que el autor ya era conocido en el circuito alternativo por sus performances y apariciones, que hasta tuvieron lugar en espacios propios de otro momento de circulación de poesía en Buenos Aires, como el espacio Belleza y Felicidad, el cual se solapó al nacimiento de la FLIA, a la centralidad del Centro Cultural Pachamama y a otros modos de escritura que retomaban o se oponían directamente al trabajo de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón. Nulú Bonsai, de algún modo, junto con otros sellos, como Elemento Disruptivo, inclusive como CILC y su deriva en AñosLuz, respondió en el lapso que va de mitad de la primera década de los 2000 a la mitad de la segunda década (un período que va desde 2005 hasta 2015, para solo tomar un corte de diez años) a la búsqueda de autores nuevos vinculados con la situación performática, como sucedió con Ioshua, y a la recuperación de escritores que funcionaron como antecedentes de una concepción más global de la práctica estética, como sucede con Thoreau, Heráclito o Artaud. De ahí que su autofiguración sea la de “Editora de Arte”: el trabajo sobre las piezas gráficas, el impacto de su presentación (territorio en donde se destaca el trabajo de Grau Hertt), la elección de formatos y la ligazón con instancias performáticas, con eventos en donde eso mismo termina por desplegarse, parecería darle al sello la lógica de un funcionamiento más experimental en las diversas posibilidades de la concepción de lo poético. Ya no es el lector lo que determina el rumbo del catálogo o del libro, sino la intervención, el modo en el que, desde una perspectiva no tan limitada a la letra, cada libro de Nulú Bonsai busca afectar algo más que el campo literario, para retomar la terminología usual de la sociología de la literatura. En la gacetilla de prensa del libro *Mensajes revolucionarios* de Antonin Artaud leemos:

Con una propuesta estética renovadora, diseños llamativos, un formato cómodo para todo tipo de lecturas y, sobre todo, la selección de autores jóvenes, la mayoría de ellos inéditos, que mantengan una actividad productiva a nivel artístico en sus respectivos espacios, marca una línea editorial centrada en la expansión de la conciencia a través de todas las disciplinas artísticas (2019).

Tomar a un autor como Artaud para editar una amplia selección de sus textos mexicanos, claves para entender la concepción artística de uno de los principales poetas vinculados al surrealismo, al mismo tiempo que poner como objetivo de la editorial “la expansión de la conciencia a través de las disciplinas artísticas” hace que Nulú Bonsai aparezca como una apuesta editorial mucho más cercana a la circulación de ediciones alternativas en Argentina propia de los grupos contraculturales de los 60-70, tal como puede verse en la acción cultural llevada a cabo por figuras como Miguel Grinberg, poeta, introductor de la poesía beat y también periodista cultural responsable de la difusión y conocimiento de las bandas que dieron origen al hoy llamado “rock nacional” (una entelequia compleja que, vista desde el presente, en su momento de origen, reunía sin distinción una búsqueda tanto poética como musical).

---

La ampliación de la mirada y la inespecificidad del propio catálogo, que bajo la idea de “arte” apunta a un cambio dentro de las mentalidades de los posibles receptores, transforma a Nulú Bonsai como un todo en un tipo de sello que se piensa como un largo poema de su propio catálogo. Esto es: un catálogo y sus correspondientes colecciones/sellos casi a la manera de un poema performático que incide, cambia, altera y apunta hacia el porvenir, tratando de construir una nueva comunidad a partir de su accionar, no de manera programática, pero sí como horizonte de la actividad del propio sello.

### Conclusiones: del “lector solitario” a la “expansión de la consciencia”

El relevamiento del catálogo, el accionar concreto, las tiradas y, sobre todo, los modos de autofiguración de los editores de Mora Barnacle y Nulú Bonsai evidencian algunos límites en los acercamientos usuales de la historia del libro y la sociología de la literatura a la hora de abordar el trabajo de los sellos.<sup>9</sup> Si bien la poesía se opone de manera muy clara a ciertos modos de distribución de la narrativa, apelando a medios puntuales, a situaciones de venta distintas a las de la novela o el cuento, y sobre todo construyendo un tipo de lector diferente al “anónimo” de las grandes editoriales de narrativa (o que editan narrativa casi exclusivamente), ofrece un problema por demás interesante al abordaje metodológico y un desafío a la propuesta de un análisis inmanente. Si bien no fue el objetivo de este trabajo estudiar la producción específica de ningún autor, sí implicó pensar la posibilidad de constituir un nuevo objeto, el catálogo, como parte de una escritura poética extendida, sobre todo, en el caso de los editores que a su vez son poetas de su propio sello. Por fuera de la idea de una inevitabilidad de la autoedición, que un poeta arme un sello termina impactando de manera clara en la idea de cómo ese sello debe funcionar y qué tipo de lector espera de los libros por ellos dados a conocer. En Cisnero, la idea de un “lector solitario” no solo supone una autofiguración del propio dueño de la editorial. Muy por el contrario, escapa al mero dato biográfico o estilístico en la medida en que se proyecta en todo el catálogo, desde la selección de títulos, el modo de pensar la constitución de la figura de los autores o la promoción hecha en las sinopsis de la página web. Constantemente se apela a la tozudez de un lector que, sin ningún tipo de efecto de alguna voluntad ajena a la propia, se “enseñorea” (para usar un término de ecos hegelianos) a la hora de conformarse él mismo como lector. Lo que puede parecer un capricho termina por convertirse en un modo de lectura extendido, un tipo de editor que es autor, lector y promotor de libros que no necesariamente son de su autoría, pero sí tienen que ver con la búsqueda estética que propone. Eso nos llevó a un caso en donde la autofiguración de los editores sí responde a un modelo menos cerrado, más colectivo en función de lo que debería ser un lector de su catálogo: desde la perspectiva de Nulú Bonsai, la búsqueda es ya por el lado de un “futuro” que se impone en el presente a la hora de realizar la selección de obra a editar. Autores jóvenes, que quizás no hayan tenido previamente la edición de ningún libro, conforman la preferencia explícita de las elecciones del sello. El objetivo de la editorial depende también de esta concepción poética particular: a la manera de una performance, el fin

---

<sup>9</sup> Para un trabajo más concreto sobre los modos de figuración de los escritores de narrativa del siglo XXI en Argentina, algo que podría extenderse a los escritores de poesía del mismo período, cfr. Ramallo, Carolina. 2017. *Literatura y crítica. Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina (2001-2010)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6150>> [Consulta: 15 de septiembre de 2024].

---

trasciende la lectura para apuntar a una “expansión de consciencia” muy en la línea de las búsquedas contraculturales del período 60-70.

Los debates actuales en torno a los cambios en la esfera estética podrían arrojar algunas líneas interesantes de investigación en este breve panorama que se ha dispuesto a partir del trabajo de dos editoriales. Por ejemplo, el aporte realizado por Boris Groys en sus libros *Volverse público* (2014) y *Arte en flujo* (2016) ha permitido la constitución de un nuevo tipo de sujeto productor de arte distinto al modelo de artista solitario. Groys considera que el nuevo modelo de artista es el curador, alguien que puede poner en relación diferentes obras en el marco de un mismo evento para constituir una esfera difusa de la práctica estética. Así, el autor reformula la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, una “obra de arte total” de la cual el sujeto espectador es tanto lector como oyente, espectador como participante. Un arte completo que demanda, casi siguiendo el modelo de Adorno en su célebre ensayo “El artista como lugarteniente”, un “sujeto total”, modelo que parece más cercano al cambio de consciencia de Nulú Bonsai que al lector solitario de Mora Barnacle. Pero ¿hasta qué punto es tan así? ¿Existe alguna manera de pensar a los catálogos como un *Gesamtkunstwerk* de una editorial? ¿Implica eso realmente un cambio en la concepción del sujeto productor de arte y el sujeto receptor? ¿Qué tipo de relación tendría esta concepción del catálogo con el funcionamiento económico, claramente puesto en un segundo plano por ambos sellos? Inclusive, esta última pregunta debería ir acompañada por el dato de que varios sellos se han unido para conformar distribuidoras, algo que efectivamente complejiza la lectura: del pasaje del catálogo al “catálogo de catálogos” de una distribuidora (como La Coop, como B&R, como Hule, dirigida por el propio Sebastián Goyeneche) como un asunto más dentro de este acercamiento a la escritura poética del siglo XXI. Las posibilidades de investigación de estas líneas a partir de las preguntas enunciadas, aunque someramente indicadas, podrían arrojar resultados que permitirían discutir la idea de lo nuevo en el corazón de la poesía argentina de este siglo. Posibilidades que, sin dudas, merecen explorarse en profundidad en trabajos por venir.

---

FERNANDO BOGADO (Buenos Aires, 1984). Escritor, periodista y docente. Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del Consejo Interno del Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso” de la UBA. Da clases en la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C” y en Fundamentos de los Estudios Literarios “A” de la carrera de Letras y en Teoría de los Medios y la Cultura de la carrera de Edición, las tres en la UBA. También imparte clases en el Colegio Nacional Buenos Aires. Colabora regularmente en *Página 12* y *Le Monde Diplomatique*. Sus libros recientes son *El desempleo* (2020), *Lebensraum* (2021) y la historieta *Las guerras metódicas* (2022), con dibujos de Sebastián Cantero.

FLORENCIA DEL CASTILLO nació en Buenos Aires en 1987. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde también dictó seminarios de poesía argentina bajo el Programa de Extensión Universitaria. Formó parte del proyecto Poesía & Beats y fue productora y coconductora del programa radial *La guerra suave*. Publicó el poemario *Te iba a dejar para siempre* (2015), y participó de las antologías de poesía *Apología II* (2015) y *Bloque* (2016). En 2025 presentó su último libro *Cuarto intermedio*.

---

---

## Bibliografía

- BATTISTON, Dora, Aldo REDA y Carmen TROUVÉ. 2001. “Borges y la traducción de las últimas páginas del *Ulysses* de James Joyce”. *Anclajes*. Vol. 5, 55-70.
- BOGADO, Fernando. 2024. “La sagrada mercancía de José Luis de Diego. Literatura y edición argentina desde los 60”. *Radar Libros, Página 12*, 21 de julio. <<https://www.pagina12.com.ar/751420-la-sagrada-mercancia-de-jose-luis-de-diego>> [Consulta: 14 de septiembre de 2024].
- BOTTO, Malena. 2014. “Concentración, polarización y después”. En De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: FCE, pp. 219-269.
- DE DIEGO, José Luis. 2024. *La sagrada mercancía: Estudios sobre literatura y edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- GROYS, Boris. 2014. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Paola Cortés Rocca.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Paola Cortés Rocca.
- LUDMER, Josefina. 2015. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- MOSCARDI, Matías. 2016. *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- OCAMPO, Francisco. 2016. “Nulú Bonsai y el catálogo como tierra fértil”. Suplemento Mundo Editorial, *Diario Registrado online*, 8 de febrero. <[https://www.diarioregistrado.com/cultura/nulu-bonsai-y-el-catalogo-como-tierra-fertil\\_a56bd0a11e3073d766a4a4200](https://www.diarioregistrado.com/cultura/nulu-bonsai-y-el-catalogo-como-tierra-fertil_a56bd0a11e3073d766a4a4200)> [Consulta: 15 de septiembre de 2024].
- RAMALLO, Carolina. 2017. *Literatura y crítica. Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina (2001-2010)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6150>> [Consulta: 15 de septiembre de 2024].
- SAMANIEGO, Fernando. 1976. “La democracia es una superstición”. *El País*, 7 de septiembre. <[https://elpais.com/diario/1976/09/08/cultura/210981602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/09/08/cultura/210981602_850215.html)> [Consulta: 14 de septiembre de 2024].
- SANTIAGO, Silviano. 2000. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. En *Uma literatura nos trópicos. Ensaíos sobre dependência cultural*. Río de Janeiro: Rocco, pp. 9-26.
- THOREAU, Henry David. 2018 [2014]. *Walking / Caminar*. Buenos Aires: Nulú Bonsai. Trad.: A. Halteman.