Los libros y las obras. Edición independiente y literatura

Graciela Montaldo
Columbia University

En el contexto de cambios radicales en las humanidades, las transformaciones de la práctica crítica toman caminos que nos llevan a generar nuevas inflexiones teórico-críticas. Primero quisiera recordar que esos cambios, en gran parte, no vienen solo del interior de las disciplinas sino de los embates externos que nos llegan por las modificaciones en las políticas institucionales, por los recortes presupuestarios, por las transformaciones en el mercado de trabajo. Creo que es importante pensar en ese intercambio que es a la vez intelectual e institucional. Desde el interior de la disciplina crítica, me interesa aquí reflexionar sobre los cambios que se han dado en la práctica de la escritura, que no pueden sino modificar la relación con la literatura. Mi punto de interés es repensar las mutaciones de una práctica como la literatura, esta vez desde el punto de vista de la circulación. Como ha pasado a lo largo de toda su historia, los cambios en la circulación de la literatura alteraron parte de su sistema de producción. A algunos de esos cambios quisiera prestarles atención especialmente cuando el libro, como objeto, se vuelve un nuevo protagonista de la escena de escritura. A este punto me trajo un trabajo previo sobre el fenómeno de las editoriales independientes en América Latina.[1] Creo que en las escrituras contemporáneas hay una nueva dinámica entre el libro y el texto (pero también entre estos y las imágenes, ya que muchas obras incorporan una dimensión visual) que transforma las ideas de obra, autor/a, lector/a, editores. No sostengo que los cambios sean radicales, sino que han alterado los contornos de todo aquello que, desde la modernidad, llamamos literatura, e incluso también la idea de autonomía.

[1] El libro, *Literatura parásita: bibliodiversidad, libros, ediciones independientes*, se publicará en la editorial independiente Metales Pesados durante 2026. Varias ideas de ese libro se retoman aquí.

Esto es lo que vemos a partir del fenómeno contemporáneo de las editoriales independientes. Pero hubo otros intentos, en los que quiero enfocarme aquí. En 1926, el artista soviético de la vanguardia constructivista El Lissitzky, en su manifiesto sobre el libro bajo la nueva sociedad revolucionaria, *El libro futuro*, piensa la edición revolucionaria como una suerte de utopía en la que poetas, escritores y artistas compartirían el arte de la edición con su público («masas semi-analfabetas») en un ejercicio emancipatorio. Escritores y artistas deben participar en el proceso de composición de textos, en la producción de los grabados de las imágenes, y crear libros que no sean «de artista» sino libros caseros, artesanales, para entregar a las masas. Desde la idea de masividad, describe así lo contrario a la producción masiva del libro, que es la que se está expandiendo rápidamente en el mundo capitalista: una cultura para las masas donde todos intervengan artesanalmente. El manifiesto va, principalmente, contra la propiedad privada y entiende al libro como un soporte tan importante como la obra misma, porque se vuelve acción colectiva. Lo artesanal se opuso a lo industrial desde el comienzo de la industrialización moderna del libro; William Morris (1834-1896) a fines del siglo XIX, promovió en Inglaterra, junto con colegas y amigos prerrafaelitas, la vuelta a la artes aplicadas y fundó Kelmscott Press para publicar ediciones artesanales. Pero la industria se impuso y lo artesanal fue menospreciado. La formulación que hace Theodor Adorno para aquellos años es clara: «los libros que se niegan a jugar según las reglas de comunicación de masas sufren la maldición de lo artesanal» (335). Subrayo la palabra «maldición», como si el capitalismo no dejara alternativa al ritmo incesante de producción, quitándole todo valor a lo que se le escapa.

La escritora norteamericana Amaranth Borsuk, en su ensayo *The Book*, define al libro como un objeto múltiple: estudia al libro como objeto, como contenido, como idea, y como interfaz, porque se trata de un dispositivo complejo, que ofrece diferentes posibilidades de acción. El libro —sostiene— Borsuk es «un artefacto fluido cuya forma y uso ha cambiado a lo largo del tiempo bajo numerosas influencias: sociales, financieras, tecnológicas» (xiii)[2]. Hoy tenemos un término para hablar de esa ecología literaria que involucra muchas actividades diferentes: bibliodiversidad, es decir, el amplio contexto

[2] A menos que se indique lo contrario, las traducciones me pertenecen.

de publicaciones que opera en diferentes direcciones tanto en la producción como en la circulación y en la materialidad del objeto libro. Susan Hawthorne, en *Bibliodiversity: A Manifesto for Independent Publishing*, define la bibliodiversidad como «un sistema complejo y autosuficiente de narración, escritura, publicación y otros tipos de producción de oratoria y literatura. Los escritores y productores son comparables a los habitantes de un ecosistema. La bibliodiversidad contribuye a una vida cultural próspera y a un sistema ecosocial saludable» (2). La palabra fue creada por un grupo de editores independientes chilenos de los 90, dice Hawthorne. El manifiesto se pronuncia por un tipo de edición sustentable que cuestione el orden neoliberal, que entienda la publicación como acción colectiva y que balancee las jerarquías involucradas en la edición moderna, donde la obra es lo relevante y el soporte material suele ser visto como indiferente.

Quisiera plantear aquí algunos casos en los que el libro deja de ser un mero objeto para volverse una unidad con la obra, en los que el soporte no resulta indiferente y entra en interacción con el texto o las imágenes que contiene. Pero el libro tiene algo más, una suerte de aura que lo distingue de otros dispositivos de lectura. El libro actual no solo conserva su aura al inscribirse en una tradición intelectual, sino que la repotencia gracias al cuidado material de muchas nuevas editoriales que lo conciben bajo nuevas formas y destacan sus posibilidades analógicas frente al medio digital (también en constante transformación).

Dos casos

Me interesa centrarme en dos casos de la historia literaria latinoamericana, precisamente en los comienzos de la vanguardia, para ver esta relación obra-libro como una forma de ruptura que va más allá del texto; se trata de dos libros fundamentales de los movimientos de renovación estética de principios del siglo XX. Oliverio Girondo y César Vallejo son dos de los primeros poetas vanguardistas del continente, y muy tempranamente introdujeron estéticas de ruptura. Veamos cómo sus textos llegaron a ser libros. Pero antes recordemos que la vanguardia surge en Europa en la confluencia de la cultura letrada con la cultura de masas, como respuesta desconcertada a esa nueva producción —la masiva— que imponía un nuevo ritmo, nuevos procedimientos

estéticos, y se dirigía al público urbano en crecimiento. A América Latina[3] llegaron también esas novedades; a principios del siglo XX, el surgimiento de un pequeño mercado cultural dinamizó la circulación de escrituras, a pesar del limitado mercado de libros que había en el continente. La dinamización de la literatura a través de la acción de grupos vanguardistas, reunidos en torno a revistas literarias, se enfrentó con varias trabas a la hora de pensar la circulación. Una de las primeras dificultades fue el escaso número de editoriales locales. José Antonio Millán sostiene que:

> A finales del siglo XIX y principios del XX, el mercado latinoamericano del libro en español estaba dominado por editores estadounidenses, franceses y alemanes que habían ocupado el lugar de las editoriales españolas desaparecidas con la Independencia. La casa editorial Garnier tenía ya en 1861 un catálogo de quinientos cuarenta títulos en castellano (obras originales más traducciones), que llegarían a 1,172 en 1914. No era el único caso: también llegaban a América libros en español desde Alemania y Estados Unidos. (en línea)

Uno de los mercados más dinámicos de América Latina fue el argentino, pero aun así era pequeño. Como en otros países latinoamericanos, los escritores pagaban la edición de sus propios libros recurriendo, principalmente, a imprentas.[4]

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, el primer poemario de Oliverio Girondo (1891-1967), de 1922, fue escrito a lo largo de un par de años, durante los viajes que Girondo solía hacer por el mundo. Hay poemas fechados entre 1920 y 1922 en Venecia, Biarritz, Río de Janeiro, Sevilla, París, Mar del Plata, Buenos Aires, entre otros sitios. El libro se publicó en Francia; el mismo Giron-

[3] En Argentina, tuvo un rol central en esta renovación la promulgación, el 8 de julio de 1884, de la Ley 1420, que estableció la educación primaria común, gratuita y obligatoria, y, por lo tanto, expandió masivamente la alfabetización. En otros países del continente, la tasa de alfabetización también fue creciendo en esos mismos años.

[4] Quien ha estudiado los procesos editoriales en el continente, con especial foco en el contexto argentino, es José Luis de Diego, investigador pionero de la historia del libro en América Latina. Ver *La sagrada mercancía. Estudios sobre literatura y edición*. Para una historia desde el siglo XIX, ver *Una historia transnacional del libro en América Latina (1870-1920)* de Juan David Murillo Sandoval.

do pagó la edición, escribió un prólogo y le dedicó el poemario a sus colegas del grupo La Púa, firmando, fraternalmente, como «Oliverio». La historia literaria lo reconoce como un libro de poemas pero hay que destacar que la primera edición lleva, intercaladas entre los poemas, obras visuales realizadas por el autor. No quiero llamar a esas imágenes «ilustraciones», como comúnmente se hace, pues no vienen a ilustrar nada, sino a entablar una relación, que en general es irónica, con los textos. Girondo concibió su obra de manera integral, juguetonamente podríamos decir, pero lo naif de las imágenes es también lo naif del texto. Obra, en este caso, es todo, incluido el soporte.

La edición fue numerada y en el colofón se lee «Terminose de imprimir este libro el 15 de diciembre de 1922, en la imprenta de Cuolouma, Argenteuil, H. Barthélemy, director. Compónese el tiraje de esta obra de 850 ejemplares numerados, sobre papel Velin puro hilo Lafuma, y 150 ejemplares, sobre el mismo papel, fuera del comercio, firmados por el autor» (Girondo *Veinte poemas* en línea). Es una edición de autor, un libro objeto, un libro de artista, cuidado, con 150 ejemplares firmados. Según Gemini/ChatGPT/equivalente, «El papel Velin hilo Lafuma es un soporte de altísima calidad, tradicionalmente fabricado a base de fibras de algodón, reconocido por su textura suave y sedosa sin estrías (tipo vitela o *velin*). Históricamente asociado a ediciones de lujo y bibliófilas, destaca por su resistencia y un grano armonioso, siendo ideal para impresiones finas y ediciones de arte». Empresas que venden el papel lo confirman. Hoy, ejemplares de esta edición se venden en plataformas por hasta 2.400 euros.

La circulación original de este volumen fue limitada, pero el impacto de su poética se sintió en el campo literario argentino, ayudado por el contexto de vanguardia de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), cuyo manifiesto se atribuye al mismo Girondo. Su segundo libro, *Calcomanías*, se publicó en Madrid, en la Editorial Calpe, en 1925, también con ilustraciones del autor, y el tercero, *Espantapájaros (Al alcance de todos...)*, lo publicó la editorial Proa de Buenos Aires, en 1932.

En los tres casos, Girondo piensa el libro conjuntamente con la obra visual, y el texto con la imagen, al punto de que el tercer poemario comienza con un caligrama. Para la presentación de *Espantapájaros* Girondo mandó a hacer un muñeco de tres metros de altura, que hizo pasear en una carroza fúnebre tirada por seis caballos por las calles de Buenos Aires durante quince días. La leyenda

urbana cuenta que vendió cinco mil ejemplares en un mes, algo insólito en la época, más aun tratándose de un libro experimental. Acto de vanguardia, performance, creo que es evidente que el muñeco con el que «promociona» Espantapájaros, forma parte del libro también, es una forma no textual de intervenir en el campo de la cultura y de dinamizar la idea de soporte físico. El muñeco no tiene la forma de un espantapájaros, es una suerte de señor elegante, con un monóculo y una actitud escrutadora; a pesar de sus rasgos de autoridad, es un personaje ridículo y traza una relación de desvío con el sentido del título.

Esa relación no referencial entre imagen y texto ya la había establecido Girondo en sus *Veinte poemas…*, donde sus dibujos establecen otra línea de conversación, con relaciones irónicas, desviadas, diferentes, con los textos. Los juegos con la diagramación de la página también son relevantes en su obra. Y el caligrama que abre su tercer libro, como las imágenes de los dos anteriores, incorpora color. Michel Foucault, a raíz de su análisis de la obra de René Magritte, reflexiona sobre los caligramas. El caligrama «…alfabetiza el ideograma, lo puebla de letras discontinuas y hace hablar así al mutismo de las líneas ininterrumpidas. Pero, a la inversa, reparte la escritura en un espacio que ya no tiene la indiferencia, la abertura y la blancura inertes del papel; le impone distribuirse según las leyes de una forma simultánea» (33). Ve así ese doble juego, suerte de invasión de un medio en otro con parasitación de formas y procedimientos. Foucault agrega que el caligrama «…convierte al dibujo en el delgado envoltorio que hay que agujerear para seguir, palabra por palabra, el devanado de su texto intestino» (33). Pero la obra de Girondo no parece entrar en esa descripción que Foucault hace a partir de la obra de Magritte, que va en sentido inverso. Si para Foucault el caligrama termina siendo una tautología, *Espantapájaros* revierte el modelo semántico para trabajar en el sinsentido de la imagen y del texto; la tautología sería la obra misma.

Algunas ediciones posteriores de los dos primeros libros se publicaron sin las imágenes, incluso ediciones críticas.[5] ¿Qué idea de obra hay en estas decisiones donde lo económico debió jugar un papel importante? El énfasis en lo textual es evidente. Sin embargo, hay algo más en pensar lo prescindible de la imagen para un poeta y la imposibilidad de pensar a Girondo más allá de su poesía, como un artista que fue a y vino de las artes visuales pero que también

[5] Ver la erudita e imprescindible edición de Archivos de su *Obra Completa*.

se desplazó más allá, hacia la *performance*. Muchas de estas prácticas fueron comunes a otros artistas de vanguardia (de Filippo Tommaso Marinetti a Ramón Gómez de la Serna); como ellos, Girondo las integró a sus obras. Las imágenes, el muñeco, sus apariciones públicas, no son apéndices, son formas sin las cuales la idea de obra está incompleta.[6]

Trilce, de César Vallejo, también fue publicado en 1922 y fue su segundo libro de poemas, después de *Los heraldos negros*, de 1919. Tal como explica Carlos Aguirre, en aquella época no había editoriales comerciales en Perú; los autores pagaban las ediciones como en casi todos los países de América Latina. Vallejo decidió imprimir y encuadernar su libro en el taller de la Penitenciaría de Lima, conocida como «El Panóptico». *Trilce* fue hecho por los internos de la cárcel, institución penal «ejemplar» inaugurada en 1862. La tirada fue de 200 ejemplares. Llevaba un prólogo de Antenor Orrego y, en la portada, un retrato a lápiz de Vallejo, a cargo del artista Víctor Morey Peña. Aguirre, que ha estudiado esta prisión, dice además que en la mayoría de las penitenciarías había talleres que tenían un doble propósito: entrenar (a la vez que explotar) a los internos y generar ingresos económicos para el penal. En esta, particularmente, había talleres de zapatería, carpintería, sastrería, cerrajería, entre otros. Esos talleres se veían como prácticas disciplinarias destinadas a «reformar» a los reos. Los trabajos de esas imprentas eran considerados muy buenos y, además, eran mucho más baratas que las imprentas comerciales.

Como sabemos, *Trilce* no es un libro convencional, además de crear palabras (comenzando por el título), Vallejo juega con la tipografía, con el blanco de la página, con la repetición de letras. Este libro, desde su primera edición, ha requerido mucho cuidado en la composición tipográfica. Probablemente Vallejo haya publicado su libro en esa imprenta porque era más económica que las comerciales y porque dos de sus escritores amigos (José María Eguren y Abraham Valdelomar) ya habían publicado allí.[7] Pero la cárcel

[6] Borges solía desestimar la obra de Girondo. En una entrevista dijo «Creo que a él [Girondo] le interesaba más la tipografía, la imprenta» (17). Sí, le interesaba la tipografía, la imprenta, porque no las consideraba algo diferente a la literatura; para él son parte de la obra. De hecho, siempre se involucró en la composición de sus libros.

[7] Cada ejemplar costaba 3 soles. La edición le costó a Vallejo 150 soles y pudo pagarla con el dinero de un premio que ganó en un concurso literario de la sociedad cultural "Entre nous", de Lima en 1921.

fue un espacio fundamental en la experiencia de esos años en la vida de Vallejo, que estuvo preso varios meses en Trujillo bajo acusaciones de incitación a la violencia y donde escribió algunos de los poemas de *Trilce*. Aunque salió de la cárcel, su proceso nunca fue cerrado y Vallejo se fue a Europa en 1923 y nunca regresó a Perú. La experiencia de la injusticia de aquella acusación lo marcó fuerte y su siguiente libro, en prosa, *Escalas melografiadas* (de 1923, también compuesto en la imprenta de la Penitenciaría de Lima), regresa a ese espacio a través de una ficción.

El relato «Liberación» cuenta la visita de un autor a la Penitenciaría para corregir las pruebas de su libro: «Ayer estuve en los talleres tipográficos del Panóptico, a corregir unas pruebas de imprenta. El jefe de ellos es un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo» (Vallejo *Escalas* 51). El narrador cambia, de entrada, la valoración del mundo del delito. El convicto que lo recibe le cuenta la historia de las injusticias que vivió otro preso en esa misma cárcel, historia que es un resumen de muchas de las historias de otros presos. Mientras escucha esa historia trágica, el narrador dice: «Vuelvo los ojos y distingo a lo lejos la cara regordeta de un preso que sonríe bonachonamente entre los aceros negros en movimiento. Es mi peón. El que está compaginando mi obra. Sonríe este desgraciado a toda hora. Diríase que ha perdido el sentimiento verdadero de su infortunio, o que se ha vuelto idiota» (52). Entre las máquinas, el preso-peón-esclavo-idiota de la ficción, mecánicamente, trabaja en una obra literaria (que podría ser de vanguardia); el autor se lo apropia, «mi peón», ejerciendo su poder dentro de una institución de poder.

Creo relevante que Vallejo incorpore el proceso de composición del libro en su obra. Y son relevantes también las formas en que espejea las experiencias: un autor que escribe poemas durante su presidio, un preso que compone su libro, un libro que se publica en la imprenta de la cárcel, una obra que ficcionaliza la composición de un libro hecho dentro de una cárcel.[8] Y todo esto dentro del Panóptico, ese lugar que todo lo ve, que todo lo maneja, donde la literatura, entonces, también se integra al sistema de control moderno. *Trilce* se expande; ese sinsentido del título no es mero procedimiento de vanguardia,

[8] Aguirre destaca que el libro que trae libertad poética a la poesía latinoamericana se imprime en una cárcel.

es también el resultado de no entender, en el mundo del control, la represión, la injusticia. Integra así las condiciones de su producción a la obra futura. Y elige la cárcel nuevamente como espacio de composición.

Mi interés en estos dos casos es concebir estos poemarios como un espacio más amplio que el del texto o el del libro, tratar de entender su ecología. Así se produjeron, así circulan. Hoy podemos leer/ver digitalmente las primeras ediciones tanto de *Veinte poemas...* como de *Trilce*. El libro de Girondo es una edición digital incompleta (cosa que no se aclara) que se encuentra en *Internet Archive* («una biblioteca sin fines de lucro, de millones de textos, películas, software, música, websites, y más», según leemos en su sitio). *Trilce* es un pdf digitalizado por la Fundación BBVA de Perú. Los libros y las historias de sus ediciones forman el corpus.

Volver al presente

Como señala la bibliografía sobre la historia del libro, desde los trabajos de Roger Chartier hasta las reflexiones de poetas contemporáneas como Borsuk, el libro como objeto estuvo, a lo largo de su historia, «amenazado» con desaparecer a partir de la aparición de nuevas tecnologías. Especialmente durante la modernidad, a pesar de las amenazas de las tecnologías de reproducción de principios del siglo XX (teorizadas por Walter Benjamin) hasta las digitales del siglo XXI, este artefacto cultural no solo sobrevivió a esos embates sino que fortaleció su presencia y mostró una gran adaptación a condiciones nuevas y cambiantes. Sin embargo, si bien el libro sigue afirmándose como objeto, reactualizándose desde la época de los medios analógicos, quizás dentro del ecosistema digital, puede haber dejado de ser solo un soporte para convertirse en un dispositivo. Y sería esa su transformación más radical. No pensaría su fuerte presencia contemporánea como una supervivencia de sus capacidades de otras épocas, sino como una materialidad que se reinserta en otro medio, capaz de interactuar con nuevos objetos, dispositivos y prácticas, de entrar en nuevas redes de conexión.

Quienes decretan esa muerte basándose en los datos de mercado, pueden ser refutados por información como la que aporta la investigadora Leah Price, quien remarca que la baja en las ventas de libros, en las primeras décadas del siglo XXI, se debe a razones estrictamente financieras, no tecnológicas, y sostiene que el libro siempre se ha adaptado y reinventado a lo largo de su historia.

El escritor-artista-editor mexicano Ulises Carrión (1941-1989) había anunciado claramente, en su trabajo como poeta y artista, una de las transformaciones actuales del libro. En su manifiesto de 1974 *El arte nuevo de hacer libros* se pregunta qué es un libro: «un libro es una secuencia de espacios», es también «una secuencia de momentos», y por lo tanto no es «un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras» (37). Lo concibe así como un objeto que ocupa tanto la dimensión espacial como la temporal y es, por tanto, una materia que transita y se transforma, como toda especie viva. La escritura, en slu nueva concepción sobre la literatura y los libros, es un valor en sí misma y no necesita conectarse con un referente externo para desarrollarse estéticamente (o de manera creativa, ya que la palabra estética no es tan afín al léxico Carrión). En esa alienación, las partes que conforman el libro literario comienzan a independizarse, creando nuevas relaciones. Y, en la concepción de Carrión, que por ese entonces empieza a experimentar con el arte correo y con la publicación artesanal, el objeto libro se afirma como «obra»; el objeto libro *es* la obra, independientemente de su contenido, que ya no es el centro del trabajo del artista. Al llegar aquí Carrión ya estaba muy lejos del mundo de la poesía. Unos años antes, la artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012) había construido su obra a partir de lo que se llamó la «escritura asémica». A diferencia de Carrión, que fue de la literatura a las artes visuales, Dermisache va de las artes visuales a la escritura y al libro. Antes incluso, a principios de los años ‘50 se funda, en Sao Paulo, el grupo Noigandres. Los poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, entre otros escritores y artistas, son los principales integrantes. Surge así el movimiento brasileño de poesía concreta.

Estos y otros experimentos no dejan de estar presentes a la hora de enfrentarnos con los libros físicos que se sustentan en la textualidad no como mero contenido, sino como una práctica y experiencia más compleja, que involucra relaciones con la visualidad y la tactilidad, y que, como vimos, viene del siglo

anterior. El aspecto físico, la materialidad, es uno de los más relevantes porque, fuera de la uniformidad del diseño industrializado, cada libro es único.

El mundo de la edición independiente, de editoriales pequeñas y de editoriales artesanales y autogestivas, el ecosistema de la edición, se está imponiendo. Comparto con otrxs autores, la idea de que una transformación fundamental de la escritura contemporánea se produce no tanto por tensiones en el interior del campo literario (entre lo que antes se llamaba las estéticas literarias), sino por la irrupción de una nueva concepción en el circuito de producción y circulación de las escrituras (literarias o no), entendidas como una práctica cultural en sentido más amplio, no reducida a la idea de obra y mucho menos a la de género literario.[9] Hawthorne, en su manifiesto, habla de recuperar los conocimientos locales, algo fundamental para entender estos fenómenos; allí se asientan formas particulares de pensar no solo la producción y circulación de los libros, sino también de las escrituras.

Lo particular de lo que podemos llamar la nueva institución literaria (o una fracción nueva de ella) es que se constituye como una estrecha colaboración entre escritores y editores (y, en muchos casos, también libreros independientes) donde los roles incluso pueden intercambiarse, ya que muchas de las editoriales (y librerías) están gestionadas por escritores. No pocos escritores se involucran en todo el proceso que va de la escritura a la producción y circulación del libro. Y ya sea que lo hicieran por necesidad o por convicción, la nueva práctica deja rastros en la producción de las nuevas escrituras y todo ello se integra a la obra. Formas de producción semejantes se encuentran en el cine independiente y en las artes visuales. Frente a la normativización impuesta por el consumo, desde la producción, la literatura imagina otras formas de hacer sus obras pero también se concibe a sí misma de nuevas maneras.

Las obras aparecidas en el circuito independiente expandieron los límites de lo publicable, ahora bajo la órbita del gusto personal de los editores, en muchos casos amigos de los escritores. La obra ya no se somete a un criterio unificado por el mercado (lo que se vende) ni por el gusto de la comunidad de

[9] Los textos de Daniel Badenes y Verónica Stedile Luna, Hernán López Winne y Víctor Malumián, Matías Moscardi, Magalí Rabasa y Eric Schierloh, entre otros analizan el fenómeno de las editoriales independientes.

lectores (las estéticas dominantes). Las nuevas editoriales se abren a las obras experimentales porque la interlocución con un público que se ha diversificado es más directa. Esto conlleva una interesante redefinición de la mediación de las instituciones culturales, pues ya no hay dos instancias a mediar (los creadores y el público), sino que los vínculos se han vuelto fluidos y la mediación misma forma parte de la práctica cultural que se lleva adelante. La literatura, en muchas de estas experiencias, ha dejado de ser una actividad individual y solitaria para convertirse en parte de una práctica comunitaria, de grupo, de interrelación. Las ferias de editoriales independientes ofrecen la posibilidad de que los lectores se contacten personalmente con los autores (y viceversa), de que se armen grupos de lectores, y ofrecen también paquetes de libros en oferta que no solo representan una oportunidad económica, sino que permiten interconectar autores, editores y escrituras para orientar al lector.

No quiero sugerir que los primeros libros de Girondo y Vallejo se vinculen directamente con las actuales publicaciones independientes. Sí quise reflexionar sobre las formas en que la literatura ha sido concebida, se ha comportado, ha actuado. Aquellos libros autoeditados tuvieron un impacto literario aún en el medio en que nacieron; libro de artista, libro de vanguardia, libros físicos que introdujeron esos cambios. Los libros de editoriales independientes hoy, a diferencia de los de hace un siglo, son muchísimos y, en conjunto, llevan adelante la tarea de seguir transformando las ideas modernas sobre la literatura. Abolen la idea de valor literario/estético universal; en ese sentido, ensayan una nueva vanguardia porque es la institución literaria la que se ve cuestionada.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. «Chifladuras bibliográficas.» *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. 332-343.

Aguirre, Carlos. «Making Books at the Penitentiary. César Vallejo's Trilce.» *American Contact: Objects of Intercultural Encounters and the Boundaries of Book History*. Eds. Rhae Lynn Barnes y Glenda Goodman. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2024. 369-379.

Badenes, Daniel y Verónica Stedile Luna, comps. *Estado de feria permanente. La experiencia*

de las editoriales independientes argentinas 2001-2020. La Plata: Club Hem, 2020.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes.* Madrid: Akal, 2005. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.

Borges, Jorge Luis. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges.* Ed. Fernando Sorrentino. Buenos Aires: Pardo, 1973.

Borsuk, Amaranth. *The Book*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

Carrión, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. México: Ediciones Tumbona, 2012.

—. *Querido Lector: no lea.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

—. *Les métamorphoses du livre: les rendez-vous de l'édition. Le livre et le numérique*. París: Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2001.

De Diego, José Luis. *La sagrada mercancía. Estudios sobre literatura y edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2024.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Barcelona: Anagrama, 1997. Traducido por Francisco Monge.

Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. París: Imprenta de Cuolouma, 1922.

—. *Obra Completa*. Ed. Raúl Antelo. Madrid: Colección Archivos, 1999.

Hawthorne, Susan. *Bibliodiversity: A Manifesto for Independent Publishing.* Melbourne: Spinifex, 2014.

Lissitzky, El. «The future of the book». *Publishing manifestos: An International Anthology from Artists and Writers.* Ed. Michalis Pichler. Cambridge: MIT Press, 2022. 24-27

López Winne, Hernán y Víctor Malumián. *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Millán, José Antonio. «Separados por un mismo idioma: el mercado del libro en español». *Letras libres*, 11/6/2015. En línea. Fecha de acceso: 10/8/2026.

Morris, William. *Ensayos sobre el libro*. La Plata: Otras Tintas, 2025.

Moscardi, Matías. *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente aéreo, 2016.

Murillo Sandoval, Juan David. *Una historia transnacional del libro en América Latina (1870-1920)*. Villa María: Eduvim, 2025.

Price, Leah. *What We Talk About When We Talk About Books. The History and Future of Reading.* Nueva York: Basic Books, 2019.nnn

Rabasa, Magalí. *The Book in Movement. Autonomous Politics and the Lettered City Underground.*

Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2019.
Schierloh, Eric. *La escritura aumentada.* City Bell: Barba de abejas, 2024.
Vallejo, César. *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.
—. *Novelas y cuentos completos.* Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: PetroPerú, 1998.