Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

13 | 2015

Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas

Cartón y cumbia

Craig Epplin

Traductor: Florencia Justo

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2078>

DOI: 10.4000/lirico.2078

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Craig Epplin, « Cartón y cumbia », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 13 | 2015, Puesto en línea el 15 diciembre 2015, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2078> ; DOI : 10.4000/lirico.2078

Este documento fue generado automáticamente el 20 abril 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Cartón y cumbia

Craig Epplin

Traducción : Florencia Justo

NOTA DEL EDITOR

Este texto es una traducción del capítulo 3 de *Late Book Culture in Argentina*, New York : Bloomsbury, 2014. Se publica con autorización del autor y de los editores.

El taller como interfaz

- 1 Una imagen animada y oscilante da la bienvenida a los visitantes del sitio web de la pequeña editorial Eloísa Cartonera. Tiene aproximadamente las dimensiones de la tapa de un libro, aunque está fragmentada y se mueve a saltos. El nombre del proyecto, desplegado en letras multicolores de estencil en un marco de estrellas rojas, ocupa el centro. El resto de la información (dirección y correo electrónico, así como la frase identificatoria “Cooperativa editorial latinoamericana”) cubre el tercio inferior de la imagen. Los componentes textuales de esta puerta de entrada hacia el resto del sitio no coinciden exactamente con los datos que suelen ostentar las tapas de los libros —título, autor y editor—, pero esta divergencia podría indicar justamente lo que el proyecto se propone : destacar su naturaleza colectiva y práctica frente a las alternativas individuales y puramente estilísticas.
- 2 Esto no significa que Eloísa Cartonera no conciba sus libros como intervenciones formales. Basta echar un vistazo al sitio web de la editorial para percibir un sentido estético claro. La imagen animada está compuesta por tres marcos distintos que se suceden como en un *flipbook* en cámara lenta. Simulan pedazos de cartón, material que la editorial utiliza para las tapas de sus libros. En la misma tesitura, el fondo de la página web se compone de imágenes superpuestas de cajas de cartón corrugado desgarradas, cuyos símbolos de reciclado y códigos de barras pueden verse claramente. Juntos, estos componentes configuran una improvisada sensibilidad *trash*. Esta sensibilidad se encarna

en los libros de la editorial: su encuadernación y sus hojas bastante abrochadas y pegadas reflejan una estética de la reutilización *ad hoc*.

- 3 En esta sensibilidad se cifra el modo de acción del proyecto. Si hacemos un par de clics en la página, podemos leer una descripción sucinta de la editorial, en la que se pone de relieve su ubicación física (el barrio de La Boca, en Buenos Aires), así como su modo de acción: “Fabricamos libros con tapas de cartón. Para esto compramos el cartón que los cartoneros juntan en la calle. Nuestros libros, son de literatura latinoamericana de los autores más bellos que hemos conocido en nuestra vida de trabajadores y lectores” (2013). Este breve resumen da una idea general del modelo práctico de la editorial, que se concibe a sí misma como una iniciativa colectiva de trabajadores y lectores, trata de establecer algún tipo de relación con los actores sociales marginados y publica autores de toda Latinoamérica. Estas características, se supone, se tornan manifiestas en el libro de cartón mismo. El cartón desechado aloja a la literatura, en un intento de colmar la brecha, no solo entre cultura alta y cultura baja, sino también entre arte y basura. Además, los libros también intentan albergar, o más bien conservar, algo más: los gestos y los esfuerzos concretos de la producción de un objeto. El libro de cartón intenta convertirse en el archivo de su propia producción.

Imagen extraída del sitio web de Eloísa Cartonera

- 4 De este modo, Eloísa Cartonera busca integrar los rastros de la producción en el objeto literario mismo. Osvaldo Lamborghini constituye un antecedente claro en este sentido, y este parentesco ayuda a explicar la centralidad de César Aira como referencia para la editorial. Al focalizarse en el cartón, Eloísa Cartonera parece seguir explícitamente el *dictum* airiano de que los libros pueden y deben hacerse con “cualquier cosa”. Tal vez debido a esta afinidad conceptual, Aira fue uno de los primeros autores publicados por la editorial, cuyo catálogo en línea incluye tres de sus títulos¹. Un cierto *ethos* de taller permea tanto su trabajo como el de Eloísa Cartonera. Este *ethos*, sin embargo, es difuso.

Asume formas variadas y a menudo indirectas. Washington Cucurto, uno de los fundadores de la editorial, ha extraído sus implicaciones teóricas en un ensayo sobre la obra de una de sus primeras colaboradoras, Fernanda Laguna, que escribe bajo el seudónimo de Dalia Rosetti. Cucurto encuentra en el trabajo de Laguna y en el de Aira — así como en la escritura de unos escasos predecesores: Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Copi— un interés común en generar un efecto de inmediatez. Su programa estético intenta hacer que vida y arte avancen rápidamente. Reinaldo Laddaga ha comentado brevemente este deseo, que define como la fantasía de “un texto que registre y exponga el despliegue concomitante de la vida y la escritura, la escritura incitando el despliegue de la vida, la vida forzando su inscripción en la escritura, en un circuito donde se enlazan en la misma vasta improvisación, que es al mismo tiempo la de acciones corporales y la de inscripciones” (19). Cucurto, en otras palabras, encuentra en la obra de la cofundadora de la editorial un impulso tendiente a unir vida y acción estética bajo la bandera de la circunstancia. E identifica ese *ethos* de la improvisación, en parte, trazando una genealogía a través de la obra de Aira.

- 5 Estos programas estéticos están unidos por su acercamiento asintótico a una experiencia literaria del momento presente. Esta tendencia ya es manifiesta en la práctica lamborghiniiana que consiste en unir el acto de publicación con el de la escritura. Aira la extiende a todo un programa de producción novelística. Con Eloísa Cartonera, sin embargo, cobra forma una nueva versión de esta estética, ahora focalizada en la tarea concreta de fabricar libros en un espacio colectivo. Es decir, si Lamborghini y Aira teorizan y escriben bajo el signo de la literatura de la inmediatez, Eloísa Cartonera busca movilizar un espacio y una dinámica social que podrían hacerla posible como práctica editorial. De este modo, el supuesto objeto central de la labor del proyecto —el libro mismo— se encuentra paradójicamente desplazado del lugar primario de la experiencia literaria.
- 6 Si el libro tradicional se halla desplazado del centro del encuentro literario, cabe preguntarse qué es lo que lo reemplaza. En el caso de Eloísa Cartonera, la respuesta más inmediata es que el taller mismo viene a desempeñar el papel de interfaz literaria. Es decir, el edificio que alberga a la editorial, lleno de máquinas y de materiales en bruto y a menudo repleto de gente, se ubica, parcialmente, en el lugar de los libros que produce. Rápidamente se advierte que esta solución es insatisfactoria en muchos aspectos ya que, al restringir el acceso a quienes se hallan en la proximidad inmediata, la editorial renuncia a su capacidad de llegar a un público que se encuentra más allá de límites geográficos relativamente acotados. Solo los visitantes y los participantes tendrían acceso a ese espacio literario. El valor de exhibición del proyecto (para retomar el léxico de Walter Benjamin) desaparecería, enteramente reemplazado por el valor cultural, por lo que esta solución no es la única que adopta la editorial. Más bien, el proyecto busca ocupar varios espacios al mismo tiempo a través de un medio móvil —el libro de cartón— que conserva, material y simbólicamente, las huellas de su propia emergencia. Busca, en otras palabras, sacar el taller hacia otros espacios más allá de su propio recinto.

Crisis y colectividad

- 7 Eloísa Cartonera ha logrado con gran éxito ocupar numerosos espacios literarios y no literarios. Su modelo ha sido considerado ejemplar, “un paradigma nuevo y progresista que desafía e impugna la hegemonía política y económica neoliberal”, y esta ejemplaridad

ha contribuido a suscitar interés en su modelo práctico durante la última década (Bilbija 85). Cucurto y sus colaboradores han presentado el proyecto en varios foros literarios, académicos y de otro tipo. Su trabajo ha tenido un cálido recibimiento en el ámbito de las artes visuales, ya que logra eficazmente situarse a caballo entre la *performance* y la publicación. Así, desde sus comienzos, la editorial participó en ferias de artes visuales, como ArteBA (2004) y Civilización y Barbarie (también en 2004), ambas en Buenos Aires, así como en la exposición Lo Material No Cuenta en Madrid (2006-2007). Asimismo, la editorial ha sido objeto de varios estudios en el ámbito académico, y en 2009 participó en una conferencia en la Universidad de Wisconsin, junto con otras editoriales “cartoneras” de toda Latinoamérica. Estos proyectos y otras editoriales similares de Latinoamérica que siguieron los pasos de Eloísa Cartonera reflejan su gran alcance. Pocas son hoy las grandes ciudades latinoamericanas que no poseen su propia editorial cartonera. El modelo forjado por Eloísa Cartonera es, después de todo, fácilmente reproducible, y también apeló a fuerzas culturales más amplias que lo hacen aceptable y ambicioso.

- 8 En este aspecto, el contexto inmediato del proyecto es crucial. Fundada en 2003, Eloísa Cartonera es inseparable de los daños que causó la crisis económica y política de 2001-02 en Argentina. Este momento representó un punto particularmente álgido en el declive económico que se había iniciado décadas atrás, durante el cual más de la mitad de la población cayó bajo la línea de pobreza, los inversores huyeron, y los ahorros parecieron evaporarse. Se suele señalar que este período, incluyendo los años que condujeron a la crisis, vio el surgimiento de nuevos sujetos políticos. Luis Alberto Romero, en un texto de la época, individualizó, entre otros grupos, a los claramente visibles cartoneros: grupos de trabajadores nocturnos que venden el fruto de su trabajo por kilo a precios insignificantes (114). Inscribiéndose en una larga tradición de representaciones literarias de la marginalidad, varios escritores, entre ellos Marcos Herrera y César Aira, han escrito novelas en las que los cartoneros ocupan un lugar prominente². En el caso conexo de Eloísa Cartonera, la relación con los cartoneros pasa menos directamente por la representación, ya que el proyecto busca más bien incorporar su trabajo en la esfera de la producción literaria misma, trabajo más generosamente recompensado que en el mercado abierto, como se insiste en la página de créditos de los libros.
- 9 De esta manera, Eloísa Cartonera procura intervenir, simbólica y prácticamente, en la actividad de reconstrucción colectiva de la capital argentina. La editorial concibe sus actividades como un aprendizaje para habitar en el nuevo paisaje social. En un texto retrospectivo publicado en 2007, el colectivo se describe como “un proyecto social y artístico en el que aprendemos a trabajar de manera cooperativa” (Eloísa Cartonera 2007, 4). Este énfasis en la cooperación se suma al acento en la responsabilidad social, como nos indica el sitio web de la editorial: el pago de los cartoneros es cinco veces superior al que se ofrece en el mercado. La intención aquí es mostrar el contraste con las políticas y la filosofía dominante de los años de Carlos Menem (1989-99), durante los cuales se buscó atraer inversión extranjera a cualquier precio, controlar la inflación y mantener la convertibilidad del uno a uno entre el peso y el dólar. Si estas políticas produjeron un aumento considerable del PBI y contuvieron la hiperinflación generada en el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-89), también pusieron fin a formas de coexistencia arraigadas históricamente llevando adelante, de este modo, el proceso de reorganización social que había comenzado durante la dictadura militar más reciente (1976-83), oficialmente conocida con el nombre significativo de Proceso de Reorganización Nacional.

- 10 El énfasis en la acción colectiva no es exclusivo de Eloísa Cartonera en la escena artística argentina. Andrea Giunta ha identificado una serie de prácticas culturales que reflejan una sensibilidad de “poscrisis” similar. En su libro *Poscrisis*, la autora vincula prácticas laborales, tales como reclamar fábricas abandonadas, con algunas acciones estéticas equivalentes desde el punto de vista organizacional. Lo que estas prácticas tienen en común, dice Giunta, es la colectivización. Tras la crisis, sostiene, “la figura del artista creando aislado en su taller perdió, por un tiempo, legitimidad ; para inscribir su nombre éste tenía que actuar desde un colectivo” (26). El colectivo artístico se convierte, para Giunta, en el índice de un “radical cambio de escena”, en el cual la calle habría reemplazado al taller como ámbito primordial de la acción artística (26, 54-55). Este desarrollo tuvo como telón de fondo la decadencia de los árbitros institucionales tradicionales –una decadencia que la crisis misma había precipitado : “Al mismo tiempo que la crisis dismantelaba las estructuras institucionales, los colectivos de artistas organizaban formas de intervención *ad hoc*” (63). En otras palabras, la crisis económica catalizó el proceso de orientación del orden estético hacia una dirección más colectiva.
- 11 Eloísa Cartonera se inscribe plenamente en estos parámetros. En este sentido, el proyecto también es afín a otro modo de producción cultural, que Cecilia Palmeiro caracterizó como “antiestéticas de lo *trash*”. Palmeiro contextualiza esta antiestética trazando una genealogía con la obra de Néstor Perlongher, cuya poesía y activismo itinerantes entre Argentina y Brasil en los años 1970 y 1980 reclamaban que la diferencia y el devenir menor fueran fuerzas generativas. Su poesía y su política giraban alrededor de la articulación de la diferencia, un imperativo que, sostiene Palmeiro, ha ocupado también un lugar central en la Argentina contemporánea (14). Palmeiro establece numerosas conexiones pertinentes entre ambos momentos culturales, exponiendo en detalle, por ejemplo, el linaje que vincula la literatura artesanal brasileña de las décadas de 1970 y 1980 con la fundación de la galería de arte Belleza y Felicidad, una precursora de Eloísa Cartonera en Buenos Aires durante los años 1990. Lo fundamental es que ambos momentos compartían un enfoque acerca de la naturaleza de los libros y su relación con la literatura : la noción de que “la literatura excede la cerrazón de la obra” y que modos alternativos de producción literaria pueden representar un posicionamiento político combativo frente a los actores dominantes del mercado editorial (16). Esto constituye un aspecto de “una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina.” Palmeiro detalla estos postulados en los siguientes términos :
- ...que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “vida literaria” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales sino modos alternativos de comunidad (16).
- 12 Si bien estas propuestas se habían estado gestando largamente —por ejemplo, en la obra de Lamborghini y en la de Aira— los postulados de Palmeiro encuentran un eco en el trabajo de Eloísa Cartonera. En su lectura, este eco conecta el proyecto con la aparición de una “militancia alternativa” y “la emergencia de un contracanon *queer-trash*” en la esfera literaria (18).
- 13 Nuestro paisaje cultural, sin embargo, está repleto de contrapropuestas que terminan siendo subsumidas en la misma cultura que buscan impugnar. Así, cabe notar, como lo hace Palmeiro en su conclusión, cómo el éxito de Eloísa Cartonera ha generado su propia serie de contradicciones. Si aspiraba a una estética de la marginalidad, el local del

proyecto se fue convirtiendo, según los acertados términos de Palmeiro, en “una especie de Meca del turismo progresista” en Argentina. Las literaturas menores que ha promovido la editorial, a su vez, han terminado conformando un “canon trash”, que se enseña actualmente en universidades de todo el mundo y cuyos productos son conservados en colecciones de libros raros de las bibliotecas de investigación (Palmeiro 332-335 ; Trajkovic 185-193). Esto significa que las corrientes *underground* de la literatura argentina de poscrisis, entre ellas Eloísa Cartonera, han alcanzado un nivel considerable de respetabilidad dentro del canon.

- 14 En este sentido, cabe situar el proyecto en un marco aún más amplio. En una nota al pie, Palmeiro llama a Eloísa Cartonera una “ONG trucha” (336). Esta alusión al pasar se condice con algo que sobresale en la retórica de la editorial, en particular con su énfasis en lo común como horizonte de trabajo (Eloísa Cartonera, 2013). La ambición evidente es llenar el vacío dejado por la erosión social característica de los años neoliberales. Estos años se caracterizaron, entre otras cosas, por el crecimiento de las clases marginadas en las megalópolis e hiperciudades del sur del planeta, lo que Mike Davis llama “la humanidad excedente” (223). El autor cita un informe de la ONU de 2003 titulado *The Challenge of Slums*: “en vez de ser un foco de crecimiento y prosperidad, las ciudades se han convertido en vertederos para un excedente de población empleada en trabajos que no requieren ninguna cualificación, que carecen de protección y que son retribuidos con ingresos ínfimos en el sector informal de la industria y el comercio” (223-224). En estas ciudades –y Buenos Aires aparece repetidamente en el texto de Davis– han surgido numerosas formas de sociabilidad inéditas que cubren el vacío dejado por el estado desarrollista³.
- 15 El abandono de los habitantes pobres de la ciudad por parte del estado no supone la ausencia de ciertas dinámicas de arriba hacia abajo. Las organizaciones no gubernamentales, decenas de miles de las cuales operan ahora en el sur del planeta, son agentes administrativos cada vez más importantes en la región (Davis 103). Si bien las ONG adoptan diferentes formas, los observadores a menudo han puesto de relieve su rol como mediadoras entre los centros de poder global y la población local. Davis ha criticado a estas organizaciones por su “captación de líderes locales” y la actualización de prácticas características del “clientelismo tradicional” (105). El autor cita a otros críticos, como Rubén Gazzoli, quien, al analizar la cuestión urbana en Argentina, “se queja de que las ONG monopolizan el conocimiento especializado y el papel de los intermediarios de la misma forma que las maquinarias políticas tradicionales” (105). P.K. Das ofrece una crítica aún más acerba sobre las ONG, cuyos “esfuerzos se encaminan constantemente a desinformar, socavar y acabar con los ideales de la gente, de manera que se mantengan al margen de la lucha de clases” (106). Esta última crítica coincide con la postura más conocida de Michael Hardt y Antonio Negri, para quienes las ONG son la máscara humanitaria de la expansión capitalista en el planeta, ya que proveen al Imperio de sus “instrumentos morales”, y cumplen un papel análogo al de los jesuitas en los inicios del período moderno de la colonización europea (35).
- 16 Evoco este contexto a la luz del comentario de Palmeiro, porque no es difícil considerar a Eloísa Cartonera como uno de esos “instrumentos morales”, más cercano a una verdadera que a una falsa ONG. La comunidad que la editorial procura forjar es conceptualmente coherente con el objetivo de integrar a la población excluida a través de medios culturales. Es decir, las intervenciones simbólicas del proyecto parecen ofrecer un ejemplo privilegiado de la tendencia reciente (cuya explicación más conocida pertenece a

George Yúdice) a que la cultura, en sentido amplio, funcione como "un recurso para gestionar conflictos y promover el desarrollo" (1). En otras palabras, la gestión de lo que Davis llama "humanidad excedente" se realiza aquí a través de medios culturales.

- 17 Por todo esto, deberíamos entender a Eloísa Cartonera no solo a partir de su propio deseo de ocupar el borde que separa la tradición literaria de la marginalidad social. Más bien, deberíamos enmarcar ese deseo dentro del amplio imperativo tardocapitalista de administrar poblaciones marginales y excluidas con mecanismos diferentes del control estatal. Es en el contexto de este imperativo que podemos entender el interés que despierta Eloísa Cartonera. Ésta no solo apela a la energía de las buenas intenciones y a las fuerzas reales de transformación social; no solo apela a una larga tradición de fascinación estética con lo abyecto, sino que también exhibe una sensibilidad posindustrial común en la que lo abyecto se entiende como repositorio de la historia. En un escrito acerca del boom del "*ruin porn*" (fotos de ruinas) en Estados Unidos, centrado principalmente en metrópolis derruidas como Detroit, John Patrick Leary hizo explícita esta conexión, explicando que las ruinas permiten conectarnos con otras épocas, pasadas y futuras. El fenómeno del "*ruin porn*" no se restringe a Estados Unidos. Giunta, por ejemplo, escribe amargamente acerca de una tendencia en el arte contemporáneo en la que la obra se transforma en "un programa atractivo para unas cortas vacaciones en la miseria de los otros" (27). Ambas instancias revelan un deseo común: inscribir un sentido de realidad en lo que se percibe como un presente evanescente.

El libro como precipitado

- 18 Aunque útil y necesaria como punto de partida, esta crítica no explica cabalmente el modo de producción puesto en marcha por Eloísa Cartonera. Nos dice poco, por ejemplo, sobre la idea de libro que el proyecto propone. Si desandamos camino hacia esa idea, encontramos dos presupuestos que nos permiten entender más acabadamente la estética cartonera del proyecto. El primer presupuesto es que el libro puede y debe conservar y exhibir los rastros del trabajo que lo produjo. El segundo es que el libro puede y debe actuar como una instancia móvil de la existencia colectiva, integrándose en espacios que habitamos físicamente –el espacio del barrio o de la ciudad entera, por ejemplo. Estos presupuestos, más allá de la retórica de la responsabilidad social, son esenciales para el modelo de Eloísa Cartonera.
- 19 Ya he abordado brevemente el primero de estos presupuestos, pero vale la pena desarrollarlo más extensamente. En su insistencia en que cada libro de cartón tiene que ser único, en que cada tapa tiene que ser pintada a mano, en que debe reflejar la particular procedencia de los materiales que lo componen, Eloísa Cartonera busca conservar y mostrar el trabajo y las condiciones materiales de producción. El objetivo, claramente, es establecer una diferencia entre estos libros y el típico libro producido con medios modernos y mecánicos. Geoffrey Nunberg ha desarrollado un léxico útil para hacer esta distinción:

Un libro tradicional, producido en masa, constituye dos tipos de objeto, cuya relación está determinada por la uniformidad de la edición impresa. Uno es el juego de copias o instancias que los lectores leen, objetos que pertenecen a la vida privada, incluso si se conservan en lugares públicos. Otro es la obra o tipo, un objeto diseminado que recibe una ubicación espacial por las ubicaciones de sus copias, y una ubicación temporal por su fecha de producción. Este es el objeto que puede tener una vida pública, como cuando hablamos del libro como el "lugar" de cierta

idea ; esto es, un punto lingüístico fijo que podemos usar para calibrar nuestro discurso posterior. Pero nuestro acceso a estos lugares públicos siempre se encuentra mediado por las copias (27-28).

- 20 La “obra o tipo” es el texto, el “lugar” de las ideas, mientras que el “juego de copias” corresponde al mediador físico entre el texto y sus lectores. Y, como apunta Nunberg, nuestro acceso a la obra es posible solo a través de copias específicas. Eloísa Cartonera busca poner de relieve este proceso de mediación. La particularidad de la copia se destaca sobre y contra la universalidad de la obra. El énfasis en la particularidad es visible en la renuncia a la uniformidad de la producción masiva, en favor de la variación artesanal de la tapa única.

- 21 El proceso no es sencillo ni directo. Después de todo, cuando abrimos un libro de Eloísa Cartonera, el texto siempre es el mismo. Ha sido formateado, imprimido y fotocopiado digitalmente. También las tapas son todas del mismo tamaño, e incluso las letras están pintadas con estenciles, lo cual niega gran parte de la variabilidad de la mano alzada y el pincel. Estas características uniformes, sin embargo, más que refutar, confirman el énfasis de la editorial en la materialidad del objeto libro. Al toparnos con un libro de cartón, nos hallamos ante una variedad de técnicas de producción, y esta variedad llama la atención sobre el proceso que subyace al objeto. La mezcla de técnicas usadas para producir estos libros pone de relieve la materialidad mediada de nuestro acceso a la palabra escrita. Esta mediación se vuelve más evidente por el hecho de que estos libros suelen ser difíciles de manipular, de mantener abiertos y de leerse físicamente. El cartón hace las veces de tapa precaria y el papel suele estar doblado a contrahílo. Si el diseño de un libro tradicional, producido en masa, busca perderse de vista en el fondo, el diseño de un libro de Eloísa Cartonera pretende ocupar el lugar central.

- 22 Otra manera más metafórica de entender esta característica particular es que el libro de cartón procura funcionar como un precipitado en un medio líquido. Tomo este último término, primero, de la obra de Zygmunt Bauman, quien durante la pasada década ha ampliado de forma diversa el concepto de “sociedad moderna líquida”. Este concepto alude a la fase en el desarrollo del capitalismo en la que los estilos de vida de los ricos y los pobres se vuelven cada vez más inestables, con efectos palpables en “nuestros trabajos y las empresas que los ofrecen, nuestras parejas y redes de amigos, el estatuto del que gozamos en la sociedad en general y la autoestima y autoconfianza que derivan de ello” (10). Esta inestabilidad es producto de “una condición en la que las formas sociales (estructuras que limitan nuestras decisiones individuales, instituciones que custodian la repetición de rutinas y patrones de comportamiento aceptable) ya no pueden (ni se les exige) conservar su forma por mucho tiempo” (1). Para parafrasear una fórmula canónica que encaja con la postura de Bauman: todo lo que ha permanecido sólido, o incluso semisólido, se desvanece cada vez más en el agua.

- 23 La formulación de Bauman es amplia y capaz de abarcar fenómenos de tipos muy variados. Sin embargo, otro uso más preciso del término “líquido” nos será de utilidad para avanzar en esta discusión. Lo encontramos en el estudio etnográfico de Andrew Lakoff acerca de la interacción entre la cultura psicoanalítica tradicional de Buenos Aires y la cada vez más poderosa cultura farmacéutica internacional. El autor apela a la noción de liquidez para explicar cómo un diagnóstico particular –por ejemplo, el trastorno bipolar, que no pertenece al léxico del psicoanálisis tradicional– puede transformarse en una información valiosa para grandes laboratorios basados en la investigación. Lakoff no toma prestado el término de Bauman, sino del campo económico, en el que la producción

de liquidez implica “la creación de conocimiento generalizado acerca del valor a partir de conocimiento idiosincrásico personal.” Así, en el caso que Lakoff analiza, donde un laboratorio farmacéutico francés quería recabar información sobre el ADN de pacientes bipolares, “la enfermedad de los pacientes adquirió relevancia como potencial fuente de información –y, por lo tanto, valor– solo en la medida en que sus trayectorias de vida específicas podían reunirse en un mismo espacio de medición” (21). En este uso del término, que se superpone conceptualmente con el de Bauman, la liquidez se refiere a la abstracción de ciertas propiedades comunes (un proceso que, en verdad, va conformando ese carácter común en el camino) a partir de varios casos individuales. O bien, para ponerlo en términos de Lakoff, la información buscada por la compañía farmacéutica se transforma en “la moneda de la genómica”(18).

- 24 Las monedas son intercambiables, como lo son los billetes y sus contrapartes electrónicas. No obstante, Eloísa Cartonera insiste en que sus libros, en cierto sentido, no lo son : cada volumen busca conservar y exhibir su propia particularidad. Para extender la metáfora económica, en lugar de centrarse en el valor abstracto de la moneda, el proyecto podría estar llamando la atención sobre las imperfecciones y el desgaste de cada una en particular. En una versión anterior del sitio web de Eloísa Cartonera se exclamaba : “¡ Ninguna tapa es igual a otra !” – subrayando de ese modo la particularidad de cada copia-. Un tanto paradójicamente, este énfasis en la variabilidad podría alinear el proyecto con ciertas propiedades características de nuestras experiencias más comunes en internet. Después de todo, tal como lo demuestran las transformaciones del propio sitio web, cualquier visita a una página puede ser única, algo que es particularmente cierto en el caso de sitios que se actualizan con frecuencia. La paradoja, desde luego, reside en el hecho de que internet es al mismo tiempo el motor de otras liquidaciones y abstracciones –mediante una mercantilización generalizada– de formas de acción concretas. Esto sucede a través de la conversión de instancias de producción particulares en la vasta y líquida sustancia de la información. Daniel Schiller, por su parte, ha argumentado de modo convincente sobre la idea de que al auge de la información digital le corresponde una nueva delimitación de lo privado, la acumulación privada de formas de conocimiento que “han sido ampliamente formalizadas, reunidas a expensas de lo colectivo, y puestas en marcha mediante un trabajo social especializado” (42). Se trata de formas de conocimiento generalmente asociadas, en regiones desarrolladas, con “escuelas y universidades, organismos gubernamentales, oficinas de correo, museos y bibliotecas”, y en regiones menos desarrolladas, con la “familia y repositorios locales y comunitarios de conocimiento autóctono, local o tradicional acerca de la agricultura, la salud y la educación” (42-43)⁴. En este esquema, la forma mercancía, que aumenta la movilidad y facilita la circulación mediante la equiparación de las diferencias entre productos de trabajo disímiles, se asocia a innovaciones en la tecnología digital para disolver formas previas de conocimiento en la información líquida.
- 25 Los libros de Eloísa Cartonera son, sin duda, mercancías, puesto que podemos comprarlos. No obstante, el proyecto procura expresamente conservar algo original, único o gestual en cada objeto. Así, interpretar a Eloísa Cartonera a la luz del concepto de liquidez nos permite ver que el proyecto busca representar una alternativa no solo a la edición masiva, sino también a ciertas características del mundo de la producción y captación del conocimiento digital. Concebido como opuesto a ambas formas de circulación, el libro de cartón reenvía obstinadamente a su propio surgimiento material, a las circunstancias concretas que lo producen.

- 26 Esto no significa que el proyecto rehúya cualquier tipo de circulación. Por el contrario, su segundo presupuesto clave parece ser que el libro de cartón es afín, o puede serlo, a espacios concretos de circulación colectiva y corporal. Los libros están disponibles en el taller de la editorial y también han sido vendidos en librerías de Buenos Aires y en línea. Sin embargo, el sitio web del proyecto también incluye varios textos que invocan formas de interacción cara a cara que encajan con el énfasis en el carácter concreto y situado de la construcción centrada en el taller.
- 27 Uno de esos textos está disponible en los archivos de la página web. Se trata de una novela corta del escritor paraguayo Cristino Bogano. La introducción del texto ocupa el primer párrafo, sin ningún dispositivo o título que la separe del resto de la novela. Esta introducción nos indica que el texto, titulado *Punk desperezamiento*, fue escrito en 1993 y que Eloísa Cartonera obtuvo los derechos para reproducirlo una noche de alcohol y lecturas. La introducción enumera otras publicaciones de Bogano, su nacionalidad y fecha de nacimiento, además de las diferentes maneras en las que un lector puede contactarlo: “si nuestros lectores quieren encontrarlo hay dos alternativas: ir una mañana a la Plaza Uruguaya, en Asunción, y buscarlo entre los ‘terereros’ que se bajan litros y litros de agua con hierbas. O sino [sic] mandarle un mail a xtinopy@yahoo.com”. Dos tipos de encuentro son evocados en esta introducción: un intercambio de emails y una conversación en persona. Luego de la introducción se halla la novela, pero ésta no es la única forma de contacto con el autor, ni la preferida. Más bien, el texto se vuelve una especie de apéndice secundario de modos de contacto más conversacionales, informales y corporales. En la tradición moderna, el autor desaparece, borrándose detrás de la autonomía de la obra, que se hace accesible a través del libro producido en masa. Aquí, la fórmula es invertida, ya que se fomenta explícitamente un contacto extratextual con el autor.
- 28 En la misma línea, otro enlace de la página principal nos lleva a un material “exclusivo” de Washington Cucurto: un texto compuesto por ocho capítulos en forma de hipervínculos, que luego fueron publicados como una novela tradicional en papel. La estructura de esta “exclusiva” en línea está explicada en términos jocosos que asocian la escritura con la fiesta:
- Washington Cucurto, el autor del best-seller latino “Cosa de negros”, publicó en nuestro portal un pedazo de novela que escribió especialmente para los lectores del sitio. ¡Qué privilegiados son los internautas curiosos de Eloísa Cartonera! Cada 7 días, Cucurto antes de ir a las bailantas Bronco o al Samber Disco escribió un capítulo ciento por ciento en el más puro estilo atolondrado (Cucurto 2013).
- 29 Esta introducción ilustra la observación de Laddaga acerca de la fantasía de la fusión entre arte y vida en la literatura de Cucurto. Los capítulos de la novela de Cucurto no están redactados al ritmo autónomo de la escritura, sino a la velocidad de sus visitas a bares y bailantas de Buenos Aires. La literatura se encuentra unida, si no subordinada, a la cumbia y los encuentros que ésta depara⁵. La cualidad “atolondrada” de la escritura de Cucurto refleja la velocidad de estos encuentros, ya que las cualidades asociadas con la literatura son secundarias para el calendario según el cual debe publicarse cada capítulo. Esta dinámica ilustra el movimiento desde el taller hacia la calle señalado por Giunta. También refleja qué es para Cucurto publicar antes de escribir: el cronograma, completo, con sus horarios de apertura y de cierre, está determinado; lo único que falta es llenarlo con palabras.
- 30 En el caso de Cucurto, la narración de este texto, titulado *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, gira alrededor de temas recurrentes en su literatura: cuerpos erotizados,

felaciones, frases que se deslizan como bolas de libido en la calle y la pista de baile. El primer párrafo presenta al “rey de la cumbia”, una versión de Cucurto mismo, como una fuerza imparable: “No hay criatura de la noche que lo detenga” (10). Todo es tamizado e interpretado a través de la cumbia: “Ay, qué necesidad inaplazable, incorregible, inevitable de mover todo, de entristecerse también por las letras de la cumbia villera, que retratan nuestra vida, que son gota de sangre de nuestras vivencias y sensaciones” (11). La cumbia villera, la música de las clases bajas – de esos “bailes de fin de semana en galpones transformados en discotecas para los obreros y chicos de las villas” (Graham-Yooll 174) – realmente permea todo en esta novela⁶.

- 31 Amor y seducción, por ejemplo, pasan por el tamiz del compás cumbiero, mientras el protagonista vuelve sin cesar a la pista de baile para encontrarse con hombres y mujeres. Pero la imaginación política también pasa por ese filtro. Al principio del texto, el narrador describe sus excursiones nocturnas en términos políticos: “Otro viernes más venimos a hacer la única revolución posible: la de bailar la cumbia y levantarse una buena perra paraguaya” (12). Más adelante, se besa en el baño de otra bailanta con un chico, que describe en términos nacionalistas de izquierda:

Lo besé ahí mismo, en el baño popular y peronísimo de la bailanta, lo único peronacho que queda en este conchudo país de oligarcas y gorilas cagones, o por qué creen que estamos como estamos y existen las bailantas, las telefónicas españolas, las singaderas dominicanas, los cartoneros, Carrefour, sí, sí, por los oligarcas gorilas cagones que gobernaron este país siglos y siglos (...)” (32).

- 32 Lo que ambas citas tienen en común es la conexión entre el baile y la política. Ambas están marcadas por la bravuconada viril, y ambas, de manera significativa, describen el baile como lo que queda tras el fracaso de la política tradicional: “la única revolución posible”, en el primer caso, y la pregunta “por qué creen que estamos como estamos”, en el segundo. Es como si se dijera que el ritmo y las pulsaciones del baile existen como analgésicos, como vestigios de la política de masas, representada por la reducción del peronismo a las dimensiones de un baño.
- 33 Esta política de la resignación tiñe de un sentimiento oscuro la trayectoria del protagonista de Cucurto –un personaje que, cabe recordarlo, es presentado en el sitio como el modelo de una trayectoria que los lectores de la página de Eloísa Cartonera pueden seguir por la ciudad–. Esta resignación, sin embargo, está ligada a placeres palpables, no solo en la prosa barroca, acumulativa y lamborghiniana, sino también en ciertos momentos de la acción misma de la novela. Por ejemplo, una de las persecuciones del narrador termina en un parque, donde un joven le hace una felación. Mientras está sentado en el banco con el cuerpo del muchacho entre las piernas, el protagonista lee sus poemas: “Me senté en un banco y le di lo que queríamos ambos, mientras me la hacía, leía sus poemas escritos a máquina corregidos a mano. Leía sus poemas y era la felicidad total, el atardecer caía sobre nosotros llenándonos de todos sus colores, la divina música de la poesía salía de su boca y se estrellaba en el fondo de mi alma...” (54). La boca del joven poeta canta mientras chupa, canta a través de sus páginas impresas o a través del cuerpo extasiado del narrador. El papel se fusiona con la carne. La poesía se funde con los placeres del cuerpo. Si el placer y la alegría son interpretados en ciertos momentos de esta novela como vestigios de la política, aquí están asociados con la literatura, que a su vez es presentada como algo más importante y mejor que la política tradicional.
- 34 Resignación y alegría, entonces, recorren esta novela, así como la cumbia y la literatura se unen para forjar una sensibilidad que caracteriza, también, la estética de Eloísa

Cartonera. Tanto la ética de la reutilización y del reciclado que la editorial defiende como el énfasis en la alegría de la producción son pensados en consonancia con el libro de cartón y su circulación simbólica por los barrios semimarginales de Buenos Aires. El acto de leer se une al de bailar, la producción de libros a la producción de encuentros fugaces o pasajeros.

Publicación imperfecta

- 35 Estos libros y estos encuentros tienen bordes borrosos o poco definidos : se confunden con la textura y los ritmos de la ciudad que los rodea. En este sentido, para interpretarlos de manera provechosa, cabe traer a colación un programa estético exterior a la Argentina. En la época dorada del cine durante la Revolución Cubana, el director Julio García Espinosa teorizó lo que llamó el “cine imperfecto”. Para explicar este concepto, García Espinosa descarta el cine prolijamente editado : “Hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado– es casi siempre un cine reaccionario” (García Espinosa 2010). El director cubano parece estar diciendo, de entrada, que un cine elegante, claramente articulado y acabado es más funcional a la armonía que a la crítica. Su visión de la estética es brechtiana, una visión que tenía gran resonancia en la mayor parte de los bastiones más politizados del arte militante en América Latina. Formulaciones similares aparecen, por ejemplo, en los textos y en la práctica asociados al “tercer cine” de Fernando Solanas y Octavio Getino, o al “teatro del oprimido” de Augusto Boal. Así, la concepción del cine de García Espinosa se inscribiría en las mismas corrientes que otras manifestaciones visuales militantes de la época.
- 36 Sin embargo, esta idea del cine imperfecto va más allá de la crítica a la cuarta pared. La pregunta con la que comienza García Espinosa es por qué el director es considerado como un trabajador especializado, por qué el director siente la necesidad de justificar su trabajo en términos intelectuales o filosóficos. El cine puede ir más allá de este horizonte, haciéndose accesible a todos. Si hasta entonces el cine había estado ligado a una minoría especializada que tenía acceso a los escasos recursos tecnológicos de producción, las nuevas tecnologías prometían abrir nuevas posibilidades. “¿ Qué sucede –se pregunta– si el futuro es la universalización de la enseñanza, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del *videotape* soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de ‘proyectar’ con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas ? Sucede entonces no solo un acto de justicia social ; la posibilidad de que todos puedan hacer cine ; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística : la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una, actividad ‘desinteresada’ del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador” (García Espinosa 2010).
- 37 Los avances que van a democratizar el arte, en otras palabras, no provienen del arte mismo, sino más bien de los cambios en el mundo, especialmente los cambios tecnológicos y el acceso a ellos ; esto sucede, según el relato de García Espinosa, mediante el proceso de la revolución.

- 38 Con la revolución, en otras palabras, la especialización desaparece. Si Platón estableció el principio, como sostuvo Jacques Rancière, según el cual “una persona solo puede hacer una cosa a la vez”, García Espinosa representaría lo contrario : cada uno puede ser artista incluso trabajando y luchando –en realidad, precisamente trabajando y luchando, porque el arte revolucionario está integrado en la vida cotidiana–. Y cita maravillosamente a Marx cuando escribe que “en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura” (Rancière 269). La contaminación entre los campos abunda, o en otros términos, los campos distintos desaparecen. Los espectadores se convierten en autores, ya que el “arte popular se realiza como una actividad más de la vida”. En la visión optimista de García Espinosa, este logro es visible en el horizonte.
- 39 Una de las consecuencias es desbaratar no solo los campos especializados, sino también la base que sostiene la imagen de la superioridad del artista : la especialización, por un lado, pero también una preferencia arraigada del espíritu frente al cuerpo. La argumentación procede aquí mediante preguntas retóricas : “¿ El rechazo tradicional al cuerpo, la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas ?”. El texto sugiere que así es, y que podemos responder deshaciéndonos de este prejuicio contra el cuerpo y su realidad material entendiendo que “el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material”. El espíritu, en otras palabras, junto con las mistificaciones estéticas que apuntala, es solo otra de las ilusiones que deben ser abandonadas.
- 40 El cine imperfecto (o el arte imperfecto de cualquier clase) representa una manera de lograr este abandono. En palabras de García Espinosa, el cine imperfecto muestra “el proceso de los problemas”; es una pregunta tanto como una respuesta ; desdeña la calidad y la técnica ; puede hacerse con cualquier tipo de dispositivo ; finalmente, su “objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética.” El cine imperfecto se disolverá en la práctica de la vida misma : “El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo”.
- 41 Es en este último aspecto que el cine imperfecto representa un interlocutor único, anacrónico, de la estética de Eloísa Cartonera. Esta editorial aprovecha que la tecnología de la producción del libro es cada vez más accesible. Procura fusionar las funciones de los trabajadores del intelecto con las de los trabajadores del cuerpo. Pone de relieve la materialidad en todas sus formas. Se propone producir un arte para todos. Sin embargo, la afinidad entre el cine imperfecto y la estética editorial de Eloísa Cartonera reside, sobre todo, en el énfasis en el proceso, en la revelación y en el deleite del proceso a través del cual un artefacto emerge como tal.
- 42 A fines de la década de 1960, en el contexto de la Revolución Cubana, García Espinosa podía proponer estos principios como un modo creíble de liberar la práctica artística de las restricciones impuestas por su propia autonomía. Una formulación equivalente parece menos viable hoy en día. Después de todo, vivimos en un mundo donde la revelación del proceso no es particularmente transgresora. La telerrealidad, el cine que exhibe su propio artificio, las obras visuales concebidas como proyectos abiertos abundan ; nuestro horizonte estético está saturado de artefactos que focalizan en el proceso. En este sentido, Eloísa Cartonera está en consonancia no solo con las tendencias actuales en las artes visuales, sino también con nuestro paisaje mediático en general. De este modo, es apenas sorprendente, y aún menos inconformista, que se ponga tal énfasis en el proceso como fundamento de una estética.

- 43 Pero quizás esta no es la cuestión más pertinente para plantear. Quizás el contexto más instructivo para entender a Eloísa Cartonera no es si cumple o no con el criterio modernista del arte verdadera y completamente inconformista. Quizás, más bien, deberíamos considerar a Eloísa Cartonera en un contexto más acotado : el de la cultura del libro, un campo donde, durante mucho tiempo, el énfasis en el proceso ha sido una tendencia menor dentro de una esfera más amplia centrada en el producto acabado y perfectamente delimitado. De este modo, la relevancia de Eloísa Cartonera en el marco del paisaje editorial contemporáneo argentino reside en el modo en que recurre a las energías de predecesores como Lamborghini y Aira, e intenta poner en práctica la teoría de estos autores. Como sus antecedentes, esta editorial concibe el libro como un problema que hay que resolver. Publicación imperfecta podría ser la mejor denominación para el intento de solución que propone.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Times : Living in an Age of Uncertainty*. Malden, MA : Polity, 2007.
- Bilbija, Ksenija. "What Is Left in the World of Books ? Washington Cucurto and the Eloísa Cartonera Project in Argentina", *Studies in Latin American Popular Culture* 27 (2008) : 85-102.
- Bogano, Cristino. *Punk despreciamiento*. Consultado el 19 de agosto de 2013. <http://www.eloisacartonera.com.ar/archivo.html#bogano>.
- Cucurto, Washington. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Consultado el 19 de agosto de 2013. <http://www.eloisacartonera.com.ar/cucurto.html>.
- Davis, Mike. *Planeta de ciudades miseria*. Madrid, Akal, 2007.
- Eloísa Cartonera. "Mucho más que libros". Consultado el 19 de agosto de 2013. <http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>.
- Eloísa Cartonera. *No hay cuchillo sin rosas. Historia de una editorial latinoamericana y Antología de jóvenes autores*, Buenos Aires : Merz & Solitude/Eloísa Cartonera, 2007.
- Epplin, Craig. "New Media, Cardboard, and Community in Contemporary Buenos Aires". *Hispanic Review* 75.4 (2007) : 385-98. <http://www.jstor.org.proxy.lib.pdx.edu/stable/27668813>.
- García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto". *Revista Universitária do Audiovisual* (2010) : <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3065>.
- Giunta, Andrea. *Poscrisis : arte argentino después de 2001*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2009.
- Graham-Yooll, Andrew. "Cumbia Villera : The Sound of the Slums". *Index on Censorship* 34.3 (2005) : 174-177.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Empire*. Cambridge, MA : Harvard UP, 2000.
- Harvey, David. "The Right to the City". *New Left Review* 53 (2008) : 23-42. <http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad : ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2007.

Lakoff, Andrew. *Pharmaceutical Reason : Knowledge and Value in Global Psychiatry*. London : Cambridge UP, 2005.

Leary, John Patrick. "Detroitism", *Guernica*. 15 de enero de 2011. Consultado el 19 de agosto de 2013. http://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/.

Nunberg, Geoffrey. "The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction", *Representations* 42, 1993 : 13-37.

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad : de la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires : Título, 2011.

Rancière, Jacques. "The Order of the City". *Critical Inquiry* 30.2, 2004 : 267-91. <http://www.jstor.org.proxy.lib.psx.edu/stable/10.1086/421125>.

Romero, Luis Alberto. *La crisis argentina. Una mirada al Siglo XX*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2003.

Schiller, Daniel. *How to Think About Information*. Chicago : U of Illinois P, 2007.

Trakjovic, Djurdja. "Made in Buenos Aires : Eloísa Cartonera and Literary Production in the Post-2001 Crisis in Argentina". Tesis doctoral, University of Wisconsin, 2012.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture : Use of Culture in the Global Era*. Durham, NC : Duke UP, 2003.

NOTAS

1. Hasta la fecha, la lectura más exhaustiva de las líneas generales de este catálogo se encuentran en la tesis doctoral de Djurdja Trakjovic. Trakjovic (119-69).
2. La novela de Herrera se titula *La mitad mejor*, y la de Aira, *La villa*.
3. David Harvey ha sugerido que la expansión de las villas miseria es producto de una crisis en la acumulación de capital. Para el autor, este proceso es análogo al de crisis anteriores, como la que precedió a la reorganización de París en la época de Haussmann (26).
4. La visión de Schiller acerca de la información formó parte de la base de mi argumentación sobre Eloísa Cartonera en el contexto de las tecnologías digitales. Epplin, 387-88.
5. Bilbija comenta a este respecto que "Cucurto cree que es su deber cívico y autoral entablar una relación directa con sus actuales y futuros lectores" (Bilbija, 93).
6. Cecilia Palmeiro describe la Buenos Aires de Cucurto de manera semejante, como girando en torno a ritmos que hacen de la ciudad "un centro cosmopolita de pobres con una diversidad étnica y cultural que el proyecto de nación argentina siempre se encargó de disimular" (302).

RESÚMENES

Este texto propone un análisis de la experiencia de la editorial argentina Eloísa Cartonera. Luego de estudiar las prácticas colectivas de este sello como un modo de conectar cuerpo, espacio (el taller de la editorial) y literatura, se estudia críticamente el estatuto de las producciones de Eloísa

Cartonera en el contexto de la cultura contemporánea del libro. Finalmente, se desarrolla una comparación entre esta experiencia editorial y el “cine imperfecto” de Julio García Espinosa.

Ce texte propose une analyse de l'expérience de la maison d'édition argentine Eloísa Cartonera. Après une étude des pratiques collectives développées par cette maison -des pratiques définies comme une façon de connecter le corps, l'espace (l'atelier de la maison d'édition) et la littérature-, l'auteur examine le statut des productions d'Eloísa Cartonera dans le contexte de la culture du livre contemporaine. Finalement, il développe une comparaison entre cette expérience éditoriale et le « cinéma imparfait » de Julio García Espinosa.

This text aims at analysing the experience of the Argentine publishing house Eloísa Cartonera. It focuses firstly on its collective practices as a way of intertwining body, space (the publishing workshop) and literature. Secondly, it assesses critically the status of Eloísa Cartonera's productions in the broader context of contemporary book culture. Finally, it develops a comparison between this publishing experience and Julio García Espinosa's “imperfect cinema”.

ÍNDICE

Mots-clés: Eloísa Cartonera, culture du livre, Washington Cucurto

Palabras claves: Eloísa Cartonera, cultura del libro, Washington Cucurto

Keywords: Eloísa Cartonera, book culture, Washington Cucurto

AUTORES

CRAIG EPPLIN

Portland State University