

# Washington Cucurto y Eloísa cartonera: dos revoluciones simbólicas y sus derivadas

Analía Gerbaudo

*Ce qui fait problème, c'est que pour  
l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème.*

Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*

## **Desacralizaciones sacrílegas**

En esta presentación, examino un problema que enmarco en la “teoría de la diferenciación social según el prisma de la historia global” propuesta por Gisèle Sapiro en 2013. Sapiro interroga el carácter nacional de los campos tomando en consideración los “flujos globales” de circulación de textos. En su análisis, llama la atención sobre la capacidad de los centros, de los polos dominantes del campo a escala transnacional, para apropiarse de las producciones de la periferia: esta “apropiación” (Derrida, 2001) contribuye tanto a la visibilización como a la consagración de dichas invenciones.

Desde este marco, analizo un fenómeno que irrumpe en un campo literario nacional periférico y se expande luego a América Latina, América del Norte, Europa, Asia y África: se trata de las editoriales “cartoneras”. Su singularidad está dada por la creación de un nuevo objeto, el “libro cartonero”, y por proponer prácticas de producción y de circulación alternativas a las “hegemónicas” (Williams, 1977) al punto tal que su emergencia podría considerarse una “revolución simbólica” (Bourdieu, 1992, 2013) en el campo editorial. Una revolución posibilitada y precedida por otra: la que Washington Cucurto desencadena en el campo de la literatura argentina.

A continuación, sintetizo los rasgos salientes de ambas desacralizaciones sacrílegas mientras menciono algunas de sus repercusiones en los campos literario, editorial, universitario y científico en los circuitos nacional, regional y transnacional (Sapiro, Leperlier y Brahimí, 2018; Beigel, 2019). Estos derroteros no sólo inciden (en un orden “nano”) en la llamada *World Literature*, sino que visibilizan una estrategia de producción y de difusión de arte y ciencia que obedece a una lógica económica “dada vuelta”. Esto ha concitado la atención de agentes posicionados en los polos más prestigiosos de la producción académica internacional (cf. Sapiro, 2019a, Sapiro, 2019b) que, consecuentemente, han cooperado en su disseminación por espacios insospechados al momento de generar las propuestas.

## Washington Cucurto: una revolución simbólica en el campo literario

La literatura de Cucurto es un “acontecimiento” que, como tal, no sólo suscita reacciones inconciliables en la crítica sino también un debate teórico alrededor del concepto mismo de literatura (cf. Sarlo, 2005; Ludmer 2006, 2007, 2010; Contreras, 2018). Se trata de una revolución simbólica que altera lo esperable tanto en un libro de literatura (desde su diseño hasta su propuesta formal y de contenido) como las representaciones alrededor de la figura de escritor. Entre las operaciones “monstruosas” (Derrida, 1990) que impulsa, se cuentan las siguientes:

a) Cucurto escribe desde un español atravesado por los registros populares: se trata de una apropiación de la “lengua” puesta a funcionar en un “más allá de” lo que hasta la irrupción de su escritura se reconocía como “literatura”.

b) Sus relatos desplazan figuraciones heroicas de diferente calibre que van desde los próceres idealizados por la transmisión escolar hasta los escritores: en sintonía con la búsqueda de profesionalización del escritor (cf. Sapiro y Rabot, 2017), Cucurto toma distancia de su representación filantrópica. Como aprendimos de Bourdieu (1992), también hay un interés en la autofiguración que insiste en el desinterés.

c) Sus textos suspenden referencias y citas convencionales del campo literario. Por ejemplo, “Noches vacías”, el primer relato incluido en *Cosa*

*de negros* (2003), envía a una cumbia compuesta e interpretada por la cantante popular Gilda. Por un lado, su operación entra en serie con el gesto de Judith Butler cuando se apropia del peyorativo término *queer* (Butler, 1993) y con el de Ernesto Laclau cuando se apropia del despectivo término “populismo” (Laclau, 2005): Cucurto elige como título de su libro una expresión insultante usada para caracterizar los supuestos *habitus* (Bourdieu, 1972) de un grupo social al que pertenece. Como Butler y como Laclau, contribuye a transformar las condenas sociales en bandera política, en consigna identitaria y activista. Por otro lado, lejos de las profusas citas en francés y/o en inglés introducidas por los escritores del siglo XIX al XXI (pensemos en los epígrafes en *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, en *Rayuela* de Julio Cortázar y en *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, por ejemplo), las referencias de Cucurto pueden compararse, por su carácter sacrílego, con las de Manuel Puig entre los años sesenta y setenta (cf. Bollig, 2003): la inclusión literaria de los boleros y el cine de Hollywood en Puig es comparable con la inclusión literaria de la cumbia y su universo en Cucurto (cf. Rolle, 2017). Ambos profanan la literatura de su tiempo. Ambos infringen las “leyes del género” (Derrida, 1980). Sus intervenciones “monstruosas” desestabilizan la definición de literatura dominante en cada corte temporal.

d) A través de la autofiguración, Cucurto exhibe su poco convencional trayectoria como escritor: Santiago Vega, más conocido por su seudónimo Washington Cucurto, construye un personaje que proclama el pasaje de trabajador de supermercado a escritor reconocido. Sus relatos hacen gala de capitales sociales y culturales diferentes respecto de los detentados por los escritores consagrados del campo literario (se trata de capitales que, correlativamente, contribuirán a redefinir qué se entiende por “capital específico” de un escritor, al menos, tal como se lo concibe desde el campo literario recortado dentro del espacio social argentino). Cucurto se representa como “sapo de otro pozo”: un extranjero, alguien que viene *d’ailleurs* (Fathy, 1999, Derrida y Fathy, 2000) y que se encuentra con la literatura por esos derroteros del “azar convertido en don”: a los veinticinco años Santiago Vega no había terminado aún el colegio secundario y trabajaba como repositor de verduras en un supermercado de la cadena *Carrefour*. Era su primer trabajo formal. Allí, conoce a Maxi, un estudiante universitario con el que comparte los almuerzos. Maxi le contagia el entusiasmo por los libros y lo invita a un recital de poesía. Corría el año 1998. Veinte años después, Cucurto rememora así aquel episodio “fundacional” (palabra que utilizo con la reserva que impone propender a pensar toda atribución de origen como ficcional [cf. Derrida, 1967]):

No sabía qué hacer, si entrar o no. No veía a Maxi por ningún lado. Yo era un sapo de otro pozo. De pronto escuché a lo lejos

leer al poeta. Yo estaba demasiado atrás. Ni veía el escenario. Sólo escuchaba las palabras encadenadas: amor, pájaro, cielo, besos. Cosas simples que yo nunca había oído decir así. Cuando me fui, en la puerta, había una mesa de libros para la venta. Agarré uno y miré la foto en la contratapa. Era el poeta que había leído esa noche. Y ahí estaba el tipo en la foto, fumando, largando el humo como cualquiera. Parecía un hombre común, uno que me podía cruzar en la calle. Compré el libro de poemas. Llegué a mi casa y empecé a leer. Tenía la voz del tipo en mi cabeza. No pude parar. Leí de corrido, hasta el final. Al otro día llegué al supermercado y ahí nomás, del otro lado de los papeles que me daban para controlar las cantidades de cajas de verduras y de frutas que entraban a la verdulería, en la parte blanca de atrás, empecé a escribir una oda a la zanahoria, una oda a la lechuga. Odas que inventaba usando las palabras que le había oído recitar al poeta” (Cucurto en Yemayel, 2018, s. n.).

Este poeta que Cucurto asocia con sus inicios en la escritura es Juan Gelman.

e) La literatura de Cucurto “solicita” los conceptos de “valor literario” y de “gusto” a la par que hace de los consumos culturales de las clases populares su clave estética. Cucurto construye un universo literario que repone los estereotipos alrededor de la cumbia, el peronismo, los negros, la inmigración del sur del continente instalada en Argentina (cf. Rolle, 2017). Pertenece a otra clase que llega a la consagración literaria: si David Viñas viviera, probablemente escribiría otro capítulo de *Literatura argentina y realidad política* a propósito de Cucurto. Esta otra clase inventa otra literatura: se trata de una revolución simbólica que va desde la escritura hasta el diseño. Se trata de una literatura que sacraliza lo

abyecto y profana lo inmaculado: diseñar las tapas de un libro a partir de carteles de colores chillones que anuncian recitales de cumbia, armar sus interiores con papeles llamativos que promocionan ofertas de supermercado, escribir una “oda” a Cristina Kirchner (cf. Cucurto, 2010), fotografiarse en la tapa de los libros confundiendo con sus personajes (siempre negros: un negro trabajador de supermercado, un negro curandero, un negro héroe de la independencia trajeado de fucsia que, sin llegar a la estética *drag queen*, sin embargo la bordea), son sólo algunas de las herejías en las que Santiago Vega incurre mientras produce una literatura que, además, como un “bucle extraño” (Hofstadter, 1998), vuelve reflexivamente sobre estas operaciones.

### ***Eloísa cartonera*: una revolución simbólica en el campo editorial**

La desacralización del objeto “libro” provocada por la lógica editorial cartonera es inescindible de la desacralización del objeto “literatura” provocada por la escritura de Washington Cucurto: el capital simbólico acumulado por Cucurto en el campo literario y la posición que logra ocupar en él contribuyen a visibilizar, primero, y a consolidar, después, las singulares prácticas editoriales que impulsa. Allí, produce otra revolución simbólica: en 2003, junto a los artistas plásticos Fernanda Laguna y Javier Barilaro, funda en Buenos Aires *Eloísa cartonera*. Se trata

de un tipo de intervención colectiva enmarcada en lo que Andrea Giunta ha caracterizado como el arte argentino “poscrisis”, es decir, respuestas tramitadas desde la creación artística a las consecuencias de las políticas económicas aplicadas por los gobiernos neoliberales durante el primer ciclo de la posdictadura. “El siglo XX terminó a fines de 2001” (2009, p. 26), resalta Giunta mientras precisa: “sobre las imágenes de las torres gemelas convertidas en polvo se sobreimpusieron las de las ciudades argentinas, modificadas por las multitudes que reclamaban ante el estallido del sistema político, del sistema bancario y del Estado” (p. 26). En la revuelta social del 19 y 20 de diciembre de 2001, se combinan varios factores: la desocupación, la caída del mercado interno y de los ingresos de los sectores populares, la usurpación por los bancos de los depósitos de los ahorristas de clase media. Fueron días agitados por la toma de calles, plazas, espacios públicos y privados (asaltos a supermercados, faenamiento popular de ganado, ataques a los edificios de los bancos) y el cambio de tres presidentes en menos de dos semanas.

*Eloísa cartonera* responde a esta situación desde la imaginación artística. Su proyecto cultural incluye a un sector marginal de la población: los “cartoneros” que viven de la venta de cartón que recolectan de las calles de las ciudades. Su intervención, a contracorriente de las lógicas económica y estética hegemónicas en el campo editorial, opera en cuatro órdenes: 1) incorpora a los cartoneros como agentes centrales de un



espacio de producción de bienes culturales; 2) defiende el trabajo cooperativo; 3) transforma tanto el valor simbólico del cartón recogido en la vía pública (la basura deviene tapa de libro) como la representación convencional del objeto “libro”; 4) convierte a ciertos consumos culturales expandidos en los sectores populares en sello de identidad de una nueva modalidad de producción y de circulación editorial.

A los efectos de esclarecer el alcance de esta intervención es necesario precisar, por un lado, qué características definen la singularidad de las prácticas editoriales de *Eloísa cartonera* y, por el otro, cómo la transferencia de capitales simbólicos consolidados gracias a una revolución simbólica producida en el campo literario le confiere, en un primer momento, visibilidad y luego, legitimidad en el campo editorial. Un campo que, por entonces, como documenta exhaustivamente Daniela Szpilbarg (2019, pp. 47-71), se afectaba por la avanzada intempestiva de conglomerados editoriales multinacionales.

*Eloísa cartonera* altera lo que hasta entonces se reconocía como “libro” y como circuitos de producción y circulación editoriales. La pequeña cooperativa desarrolla un proyecto que no sólo marcha a contracorriente de las lógicas editoriales del circuito de “gran producción”, regido por criterios de mercado, sino que también supone una innovación en el polo de producción de “pequeña escala” (Bourdieu, 1977), a saber:

a) Cada libro es un objeto único confeccionado de modo artesanal: las tapas, pintadas a mano con témperas de colores llamativos, se hacen con el cartón provisto por los cartoneros.

b) Las tiradas iniciales van de 400 a 1500 libros, según se trate de un texto de un escritor reconocido o de un escritor en sus inicios.

c) Los escritores ceden su texto de modo gratuito a la cooperativa *Eloísa cartonera*.

d) El catálogo se define a partir de la valoración de los textos con independencia de su “éxito” comercial. Actualmente, ronda los 200 títulos. Se privilegia la publicación de autores latinoamericanos. En la selección, hay firmas consagradas junto a escritores no conocidos. Por ejemplo, junto a Gabriela Bejerman, Fabián Casas, Damián Ríos, Néstor Perlongher, Ricardo Piglia, Haroldo de Campos, Raúl Zurita, César Aira, Pedro Lemebel, Juan Incardona, Martín Gambarotta, Enrique Lihn, Víctor Gaviria, Glauco Matosso, Elder Silva, Gonzalo Millán, Carmen Ollé, Ricardo Zelarayán, etc., se publican los manuscritos premiados en los concursos organizados por la cooperativa. El nombre del premio que desde 2013 entrega la editorial, *Sudaca border*, repite el gesto cucurtiano de convertir una expresión despectiva en sello de identidad: se combina una forma ofensiva usada especialmente en España para nombrar al inmigrante latinoamericano con un polisémico término en inglés. Transformar el insulto o lo que avergüenza en una marca sostenida con orgullo es la

operación política más importante de *Eloísa cartonera*. Esta operación se reitera en la justificación del catálogo: se trata de una selección realizada por un grupo que ostenta los capitales que acumula a contrapelo de sus herencias culturales. Se trata de marcas de “agencia” (Sapiro, Steinmetz y Ducournau, 2010). En la página Web de *Eloísa cartonera*, se lee: “Nuestros libros son de literatura latinoamericana, de los autores más bellos que hemos conocido en nuestras vidas de trabajadores y lectores”.

e) El catálogo por-venir promete exhumaciones que cooperan en los trabajos de memoria. Por ejemplo, en la página Web de *Eloísa cartonera* se lee: “Nuestro sueño es editar los cuentos completos de Rodolfo Walsh, un escritor argentino, un intelectual del pueblo, un periodista formidable que mataron los militares en 1976”. Luego de esta aclaración, se traen los nombres de otros escritores, víctimas de la última dictadura: Paco Urondo, Haroldo Conti. Y se subraya: “¡Cartón es vida y vuelven todos en el cartón! Si Rodolfo Walsh viviera, le encantaría la idea”.

f) La estética de los lugares de producción y venta de los libros refuerza el gesto inclusivo respecto de los consumos culturales de ciertos sectores sociales populares. Por ejemplo, los vidrios y las paredes externas de la cooperativa *Eloísa cartonera* están pintados con colores brillantes mientras que la producción de libros es acompañada con la cumbia como música de fondo.

g) La circulación de los libros es impulsada por una mediación didáctica que promueve el trabajo cooperativo y la conciencia ecológica, además del envío a la literatura a través de las “clases” informales que Cucurto dicta cuando vende libros en ferias y congresos. Se trata de una forma de difusión no circunscripta a la ciudad de Buenos Aires:

Nosotros somos una editorial de difusión (...) Siempre vamos a todas las ferias. Vamos a todos lados: llegamos a un pueblito de La Rioja, donde no va nadie, y ponemos nuestros libritos en las mesas y en una hora se venden todos. Y también recomendamos mucho, porque la gente no nos conoce. No todo el mundo conoce a Piglia. No todo el mundo conoce a un montón de autores. Y nosotros recomendamos (...). Entonces la gente compra. (...) Y el libro es también una buena noticia. Eso es algo que me dijeron en Chile. Siempre me acuerdo de eso porque era la época de la crisis (...). Nosotros fuimos con los libros a un festival de poesía. Y la gente compraba los libros y decía “al fin una buena noticia de Argentina” (2009, p. 74)

En un tiempo *out of joint* (Derrida, 1993), transido por la “ruptura” del “lazo social” (Dufourmantelle, 2014) y por la despreocupación irresponsable respecto del medioambiente y de la soberanía alimentaria, la lógica del cooperativismo y la toma de conciencia ecológica se intersectan con el activismo. Gracias a la compra de una hectárea de tierra en Florencio Varela (una localidad del Gran Buenos Aires) y al asesoramiento de investigadores del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), el grupo armó una huerta orgánica. En la Web de *Eloísa cartonera*, en el apartado “Agricultura popular sostenida por la

comunidad”, se lee: “Podrán venir los niños a aprender la importancia de la agricultura popular, por ejemplo. En *Eloísa*, creemos que es fundamental que las nuevas generaciones tomen conciencia del valor de la vida y de la tierra”.

h) Con distancia crítica respecto de las oscilaciones de las políticas públicas, este colectivo alerta tanto contra la romantización de la pobreza como contra su estetización: el cartón es una marca de identidad y a la vez una metáfora de una manera de intervenir que no niega la condición por-venir de otras. Por ejemplo, la traducción de la página Web de *Eloísa cartonera* al inglés dada la importancia de la venta de los libros en euros o dólares es congruente con la posición de Cucurto respecto de la profesionalización del escritor.

## **De los campos literario y editorial a los campos universitario y científico**

Las intervenciones realizadas por *Eloísa cartonera* en los campos literario y editorial impactan en los campos universitario y científico tal como se delimitan en Argentina: en 2012 se crea en la Universidad Nacional de Córdoba *La Sofía cartonera* (Pacella, 2017) y, algunos años más tarde, en la Universidad Nacional de Rosario, *Rita cartonera*. El catálogo de ambas se centra en literatura. En 2016, empieza a funcionar *Vera cartonera* en un espacio institucional compartido entre la Universidad Nacional del

Litoral y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Las tres editoriales son dirigidas por mujeres y, como la mayoría de las editoriales cartoneras, tienen nombre de mujer. Lo distintivo de *Vera cartonera* es su institucionalización de doble pertenencia en una universidad pública y en el organismo de investigación más prestigioso del país fundado en 1958. Esto tiene sus consecuencias en la propuesta editorial: el catálogo incluye literatura junto a divulgación científica y cultural en campos que van desde las ciencias biológicas hasta las ciencias humanas y sociales. Se trabaja con recetas de cocina, literatura para niños y jóvenes, poesía, narrativa, traducciones, crónicas, divulgación científica, notas de prensa. Hay colecciones que tratan problemáticas determinadas como cuestiones de género, trabajos de memoria, reflexiones sobre la lengua, la enseñanza, la producción audiovisual. Cuando se trata de géneros literarios, el catálogo prioriza la publicación de escritores del circuito “independiente” dado que tienen menos posibilidades de hacer conocer su obra que quienes publican en los grandes grupos editoriales. Si bien las tiradas iniciales van de 50 a 400 ejemplares, los textos se ponen inmediatamente a disposición en acceso abierto en la Web y constantemente se reimprimen los títulos agotados.

Nuestro catálogo se construye con lentitud, pero con seguridad: nuestra meta es acercar la literatura y la ciencia a la mayor cantidad de

lectores (consolidados y por-venir). Cada año publicamos diez títulos. La selección la realiza el Consejo editorial de *Vera* que está integrado por cada director de colección, dos representantes estudiantiles, dos representantes por graduados, la coordinadora de gestión de compra del cartón y el coordinador de comunicación institucional.

Me apresuro en aclarar que ponemos un cuidado extremo en el diseño, tanto de la página Web como de nuestra folletería y, particularmente, el del interior del libro. En nuestro equipo, las decisiones alrededor de la tipografía, la sangría, la cantidad de caracteres que se alojan por línea en correlato con su definición visual, etc., son producto de intensas discusiones que anteponen al “me gusta”/ “no me gusta” los fundamentos teóricos de las acciones (cf. Balangero, 2020). Como aprendimos de Bourdieu (1972), “teoría” no se opone a “práctica”, sino a dogma y a sentido común (cf. Martínez, 2007), por lo tanto, la base conceptual de nuestras decisiones tiene un papel determinante: lo que está en juego es el diseño de un objeto que logre atraer al lector que *Vera cartonera* fantasea con contribuir a crear. El equipo que hace *Vera cartonera* está formado por escritores, científicos, traductores, profesores, diseñadores, comunicadores sociales, estudiantes y realizadores audiovisuales.

Las colecciones están orientadas a un público heterogéneo que cuenta con capitales culturales divergentes. El objetivo fundamental de

la editorial es crear nuevos lectores: la principal batalla se libra contra el “eso no es para nosotros” (Bourdieu, 1979). Es decir, se lucha contra la auto-exclusión del circuito de consumo de ciertos bienes culturales por quienes no los tuvieron como herencia familiar. Para ello, se instalan puestos de venta en ferias y festivales celebrados en la ciudad. También se realizan talleres de armado de libros y talleres de lectura en escuelas. Es decir, no se deja al texto librado a su suerte en una librería ni en una biblioteca. Y, en el caso de las instituciones educativas, el libro es acercado al lector desde una mediación que no sólo lo involucra intelectual y emocionalmente, sino que lo incluye en el proceso de producción: en estos talleres los potenciales lectores arman su propio libro. Y en ese armado, la composición de la tapa captura buena parte de la atención. Si bien en los libros que confeccionamos para la venta utilizamos moldes de vinilo y trabajamos en base a una técnica que combina témpera con aerosoles, en las escuelas sólo utilizamos témperas (se trata de recuperar un aprendizaje expandido en la educación argentina: en las clases de dibujo de los primeros años de la escolarización obligatoria, la técnica del trabajo con témperas atraviesa el conjunto de los establecimientos educativos). De cualquier modo, ya sea que se utilicen témperas o aerosoles, se busca generar tapas atractivas que pongan de manifiesto el carácter artesanal de la tarea. En el caso de las tapas para la edición digital, algo de ese resto artesanal se



lleva al diseño: “la franja vertical recupera algo, muy sutil, de las pinceladas de las tapas de cartón” (Balangero, 2020). Por otro lado, se define un color para cada colección con el objeto de “sistematizar algunas de las constantes y variables” (Balangero, 2020) a través de esta decisión. Uno de nuestros lemas, “libros hechos con amor”, intenta traducir el involucramiento que el colectivo que hace *Vera cartonera* tiene con cada una de las etapas de hechura del objeto “libro”. Como bien observa Mónica Cragolini, “¿de qué sirve el amor que no se confiesa?” (2005, p. 113) pareciera ser la pregunta que se desprende de ese pasaje de *Politiques de l’amitié* en el que Derrida une, inextricablemente, amor y confesión: “*Peut-on parler d’aimer sans déclarer l’amour?*” (1994, p. 253). En línea con su reticencia a decir algo «general» sobre el amor (siempre se ama a alguien o alguna cosa en alguien, sostiene en conversación con Amy Kofman y Kirby Dick [2002, 2005]), declaramos el nuestro. Un amor deseado desde la im-posible lógica del don sin deuda que desencadena la entrega de tiempo (el único bien del que se tendría derecho a ser avaros dado su carácter irrecuperable [cf. Derrida, 1996]) y de trabajo al proyecto de *Vera cartonera*.

Otra marca de nuestros libros es su carácter breve. Esto obedece no sólo a que sus características materiales exigen esa extensión: se trata, también, de una tensión entre lo pensable y lo posible, tanto en términos de producción como de circulación y consumo. Se intenta contribuir a

generar nuevos lectores porque se apuesta a la lectura como una de las vías privilegiadas en la construcción de agencia y, para un lector principiante, un libro breve resulta menos intimidante que uno voluminoso (García Canclini, 2018).

Se busca también disseminar bienes simbólicos de calidad a bajo precio: “libros para todos/as/es” y “más libros para más” son nuestros otros dos lemas. En deuda con los proyectos editoriales liderados por Boris Spivacow (el de Eudeba primero y luego el del Centro Editor de América Latina [cf. Gociol 2007, 2012]), defendemos nuestra tenaz vocación por sostener, gracias a un uso responsable de los fondos públicos, una propuesta institucionalmente imaginativa y resistente a las coerciones del mercado, del “capitalismo científico” (Collyer, 2015) y de la “globalización académica” (Beigel, 2019, p. 8), transidas por las lógicas del *marketing*. Es imperioso reconocer que la sesión de derechos por los escritores contribuye a abaratar el precio final que, en el caso de las escuelas y los talleres públicos, se reduce a 0\$ dado que los ejemplares producidos se regalan, ya sea a la biblioteca de la institución (en el caso de las escuelas), ya sea a quienes han armado su propio libro (en el caso de los talleres públicos). Por otro lado, el sistema de ventas intenta favorecer el consumo de los textos del catálogo: si comprar un libro de *Vera cartonera* en un pasillo de la facultad o en una feria cuesta un dólar, comprar dos títulos reducirá el costo de cada uno a 0,75 centavos de

dólar y comprar tres, dejará cada ejemplar a 0,50 centavos. Se busca estimular la adquisición del libro a partir de una oferta tentadora en términos económicos: el libro es hoy un objeto suntuoso incluso para un amplio sector de la clase media baja argentina y de nuestro estudiantado universitario, aun cuando la carrera elegida haya sido letras. Recordemos que las carreras de grado universitario en Argentina son gratuitas: a ellas acceden estudiantes de ingresos económicos diversos.

El proyecto defiende la intervención sostenida en el tiempo en pocos lugares. Se trata de una posición ética: más allá de esquivar cualquier accionar que raye en la megalomanía redentora, apostamos por la continuidad de prácticas en un país marcado por la discontinuidad de sus políticas públicas. Por ello, además de los talleres y de los puestos de venta en ferias que funcionan como clases informales que envían a los textos (de allí la indeclinable necesidad de contar con un “vendedor” formado), el equipo de *Vera cartonera* centra su trabajo en escuelas (por las razones precedentes, tratamos de que sean siempre las mismas).

Finalmente, esta misma apuesta por la continuidad signa nuestro modo de conseguir el cartón: decidir comprarlo al Movimiento de Trabajadores Excluidos (MTE) es nuestra contribución “nano” con una agrupación que lucha por los derechos de los cartoneros. Se trata de una acción minúscula pero que, al tramitarse desde una universidad pública y desde el organismo más prestigioso de producción científica del país,

tiene sus derivas en términos de transferencia de capitales simbólicos para el conjunto de los actores involucrados en la transacción. Por otro lado, que hayan sido los estudiantes de *Vera* quienes propusieron y quienes gestionan la obtención del cartón por esta vía da cuenta de una apropiación de la teoría bourdesiana del campo: este tipo de acciones expresa una toma de posición que descrea de toda fantasía de salida individual sustentable cuando lo que hay en juego es una ampliación sostenida de derechos del sector que sea. La insistencia de los estudiantes en que sea el MTE el proveedor del cartón y no un cartonero en particular se revela como una acción promisorio, a contrapelo de la valoración del “emprendedor esforzado” y/o del sujeto que “sale adelante” exclusivamente por “mérito propio”.

### **Intervenciones de orden “nano” en la visibilización mundial de bienes simbólicos producidos en América Latina**

En Latinoamérica, el proyecto de *Eloísa cartonera* se disemina en Brasil, Colombia, México, El Salvador, Paraguay, Ecuador, Uruguay, Panamá, Chile, Costa Rica, Puerto Rico, Venezuela, Perú, Guatemala, Cuba, República Dominicana y Bolivia. Despuntando la caracterización de algunas de estas editoriales cartoneras para que se pueda al menos entrever las variaciones en cada apropiación de este “invento” argentino. Por ejemplo,

en Chile, un país donde el libro y la educación universitaria tienen un alto costo económico, *Animita Cartonera* enfatiza las “propuestas de contenido” de sus libros. En Brasil, *Dulcinéia Catadora* resalta el hecho de publicar “autores nuevos que abren espacio para un camino paralelo al mercado editorial”: el grupo piensa sus intervenciones en términos de “resistencia y crítica a las prácticas tradicionales”. En México, *La Cartonera* destaca la internacionalización de sus productos: en su página Web menciona, por ejemplo, a más de tres librerías de París donde se venden sus libros e incluye un video, *How to make a cartonera book / Cómo hacer un libro cartonero*, subvencionado por el programa de investigación *Cartonera publishing* de la Universidad de Surrey. En Bolivia, *Yerba mala cartonera* no sólo pone a disposición en la Web su catálogo, sino también sus textos para su lectura *online* junto a videos grabados por sus autores.

Esta lógica de producción, circulación y gestión editorial se reprodujo en Estados Unidos, Mozambique, China y proliferó en Europa (hay editoriales cartoneras en España, Suecia, Portugal, Italia, Alemania, Finlandia y Francia). Las bases de datos disponibles dan cuenta de más de 295 editoriales de este tipo en el mundo (cf. Canosa, 2019). Por ejemplo, si atendemos a los proyectos registrados en Francia, dada la centralidad de este país en la “república mundial de las letras” [Casanova, 1999]), encontramos la editorial *Cephisa cartonera*, creada en 2011 en

Clermont-Ferrand: su página Web se abre con un envío a un video filmado junto al grupo de *Eloísa cartonera* en Buenos Aires. Es decir, se trata de un grupo francés que define su identidad a partir del proyecto argentino. Ambos equipos trabajan en colaboración y publican co-ediciones bilingües francés/español. Por ejemplo, han publicado en coedición y presentado en Argentina *Le premier Noël du père Noël* de Emilie Giraudet con ilustraciones de Florencia Rodríguez.

Como el caso anterior, *Ivonne cartonera* define su identidad a partir de *Eloísa cartonera*: en el inicio de su página Web el grupo señala que *Eloísa...* nace en Buenos Aires como respuesta al estallido social de 2001. Por su parte, frente a la producción industrial de libros, *Ivonne cartonera* apuesta a la escala reducida, artesanal y a los talleres de producción y lectura en París.

Como en los dos casos anteriores, *La guêpe cartonnrière* define su identidad a partir de *Eloísa*. Su catálogo privilegia la traducción al francés de autores latinoamericanos, así como la publicación de jóvenes escritores franceses. Es oportuno observar, en ese sentido, la edición bilingüe francés/español del libro de poemas *Consumidor final* de Pedro Mairal así como la traducción al francés de poesía (*Le saumon* de Fabián Casas, *Zelarayán* de Cucurto, entre otros) y de narrativa (*Niño Rico* de Dani Umpi, *Panamá* de Cucurto, entre otros). Por otro lado, el equipo

francés ha impulsado la primera editorial cartonera en China: en 2010 contribuyeron a fundar *Mil hojas cartonera* en Pekín.

Como se puede constatar en los sitios Web de estas editoriales y como se desprende de esta brevísima descripción, se trata de proyectos que se apropian de la iniciativa de *Eloísa cartonera* generando diferentes derivas. Por otro lado, el proyecto de *Eloísa cartonera* ha sido analizado en diferentes lugares del mundo (cf. Bilbija y Carbajal, 2009, Cano Reyes, 2011, Heffes, 2014, Bollig, 2016, Bilbija, 2017, Rolle, 2017, Szpilbarg, 2019). A su visibilidad, contribuyen los estudios críticos, congresos y talleres de producción de libros cartoneros generados desde prestigiosos centros asociados a la consagración intelectual y/o artística como el Museo Reina Sofía, la Universidad de Wisconsin, etc.

Como resalta la escritora mexicana Ingrid Bringas en un video subido a la Web por *Yerba mala cartonera*, se observa un fenómeno de diseminación internacional de los catálogos de estas pequeñas editoriales. A esa diseminación, contribuyen las traducciones. Por ejemplo, *Cardboard house. Cartonera Collective*, radicada en Estados Unidos, traduce al inglés autores latinoamericanos con diferentes trayectorias: en su catálogo caen juntos escritores consagrados como la chilena Carmen Berenguer o el argentino Néstor Perlonguer junto a la joven poeta argentina Daiana Henderson que, radicada en el interior del país, construyó su prestigio en los festivales de poesía y en las editoriales

que se quieren y se imaginan en el circuito “independiente”. Este último dato subraya la importancia de las nuevas tecnologías para difundir tanto los proyectos editoriales de producción restringida como los festivales de literatura organizados en diferentes ciudades (no necesariamente las grandes capitales): la cartografía de la “república mundial de las letras” (Casanova, 1999) se altera por la acción de agentes que, desde estas “formaciones” (Williams, 1977), producen y ponen en circulación bienes simbólicos desde lógicas alternativas respecto de las hegemónicas. Estas nuevas prácticas obligan a replantear algunas de las categorías específicas al uso hasta su emergencia. Por ejemplo, la dicotomía entre bienes culturales de ciclo corto y de esperada ganancia inmediata y bienes culturales de ciclo largo, indisociables del riesgo que supone lanzar al mercado un objeto cultural no estandarizado según los gustos masivos, se desdibuja desde esta lógica editorial que, además, en un momento de crisis económica generalizada, ofrece productos de alta calidad artística a bajo precio.

Podemos decir entonces que *Eloísa cartonera* provoca un movimiento de flujos fuera de cálculo: se trata de un acontecimiento que inspira no sólo prácticas editoriales similares en diferentes lugares del mundo, sino que repercute en la insospechada diseminación internacional de una literatura escrita en una periferia, en una lengua marginal en la circulación internacional de los bienes simbólicos y publicada desde un polo editorial



de producción restringido. Este singular movimiento Sur-Norte marcha a contracorriente respecto de las tendencias hegemónicas y promueve nuevas formas de consagración literaria comparables al “proceso democratizador” impulsado por los festivales (cf. Sapiro, 2016). Se trata de una revolución simbólica. O dicho en términos de Derrida, de una “anomalía” monstruosa. Se trata, también, de una intervención de orden “nano” en la llamada *World Literature* (Damrosch, 2003).

Esta circulación impulsa otras: la presentación del catálogo y del proyecto de *Vera cartonera* en la Universidad de Oxford y en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* suscitó tanto el interés por investigar alrededor de una editorial cartonera que difunde ciencia como la producción de un texto por Gisèle Sapiro donde caracteriza al proyecto como una “práctica de resistencia” contra la mercantilización de los resultados científicos producidos, además, con fondos públicos. No deja de ser alentador que Sapiro cierre su intervención en un *Workshop* dedicado al análisis de la institucionalización e internacionalización de los estudios literarios con un comentario que pone a esta editorial como un modelo a imitar, en las antípodas del capitalismo científico transido por las coerciones del circuito *mainstream* y del *gold open access*. Es frente a agentes que son parte de este circuito que Sapiro expone estas notas que prefiero transcribir a los efectos de que se pueda apreciar la virulencia y la radicalidad de su interpelación:

Deconstructing the canon is a natural critical move, but does it mean we should adopt a relativistic stand? Denationalizing academic is also necessary, but should we erase all national traditions? The risk is that they be replaced by the dominant trends on the cultural market: best selling books in English! And the theoretical canon by popular science and essayists (also writing in English). Academia would then become an advertisement agency for the publishers. Or should we learn from our Argentinian colleagues resistance practices? (Sapiro, 2019a, p. 6)

Esta circulación en Reino Unido y en Francia (cf. Sapiro 2019b) insinúa un insospechado por-venir para la difusión, no solo de la literatura sino también de la ciencia producida en Argentina.

## Referencias bibliográficas

- Balangero, J. (2020). Diseño editorial: decidir lo invisible. *III Encuentro Vera cartonera. Nano-intervenciones con literatura y ciencia*. Santa Fe: CEDINTEL/IHucSO-Litoral-CONICET/UNL/Ediciones UNL.
- Beigel, F. (2019). Indicadores de circulación: una perspectiva multi-escalar para medir la producción científico-tecnológica latinoamericana. *Ciencia, tecnología y política*, 3, pp. 1-9.
- Bilbija, K. (2017). Semblanza de Sarita cartonera (2004-2011). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bilbija, K. y Celis Carbajal, P. (2009). *Akademia cartonera: A Premier of Latin American Cartonera Publishers*. Parallel Press: University of Wisconsin.
- Bollig, B. (2003). Manuel Puig: The Exploitation and Subversion of Stereotypes. *Bulletin of Hispanic Studies*, 80 (2), pp. 247-256.
- Bollig, B. (2016). *Politics and Public Space in Contemporary Argentine Poetry: the Lyric and the State*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une Théorie de la Pratique précédé de Trois Études d'ethnologie kabyle*. Genève: Droz.
- Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance [contribution a une économie des biens symboliques]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, pp. 3-43.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. París: Seuil.
- Bourdieu, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Edición establecida por Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Frank Poupeau et Marie-Christine Rivière. París: Raisons d'agir/Seuil.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Traducción: Alcira Bixio.

- Cano Reyes, J. (2011). ¿Un nuevo *boom* latinoamericano? La explosión de las editoriales cartoneras. En *Espéculo*, 47. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/boomlati.html>
- Canosa, D. (2019). *Directorio de editoriales cartoneras*. Recuperado de [https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vR6L07aAlgVuKZq-4agpnN1MHphj9gJgqLKweylMc8Qz6LYy2pFh3YkxO-qmq\\_gRefVUIQFsRfWD54u/pub](https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vR6L07aAlgVuKZq-4agpnN1MHphj9gJgqLKweylMc8Qz6LYy2pFh3YkxO-qmq_gRefVUIQFsRfWD54u/pub)
- Casanova, P. (1999). *La république mondiale des lettres*. París: Du Seuil.
- Collyer, F. (2015). Practices of conformity and resistance in the marketization of the academy: Bourdieu, professionalism and academic capitalism". *Critical Studies in Education*, 56, pp. 315-331.
- Contreras, S. (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- Cragolini, M. (2005). Confesión y circuncisión: San Agustín en Derrida o ¿de qué sirve el amor que no se confiesa? *Confines*, 17, pp. 113-118.
- Cucurto, W. (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2006.
- Cucurto, W. (2010). *Hombre de Cristina*. Córdoba: La Sofía cartonera.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- Derrida, J. (1980). La loi du genre. *Parages (Nouvelle édition revue et augmentée)*. París: Galilée, 2003, pp. 233-266.
- Derrida, J. (1990). Passages –du traumatisme à la promesse. *Points de suspension. Entretiens*. París: Galilée, 1992, pp. 385-409.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié*. París: Galilée.
- Derrida, J. (1996). *Apories. Mourir—s'attendre aux "limites de la vérité"*. París: Galilée.
- Derrida, J. (2001). A corazón abierto. *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. (C. De Peretti y P. Vidarte, Trad.) Trotta: Madrid, pp. 13-48.

- Derrida, J. y Fathy, S. (2000). Contre-jour. *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée, pp. 11-25.
- Dufourmantelle, A. (2014). Pour qui, pour quoi risquer ou donner sa vie aujourd'hui? *La Grande Table. France Culture*. Emisión del 2 de junio.
- Fathy, S. (1999). *D'ailleurs, Derrida*. Gloria Films Production / La Sept Arte.
- García Canclini, N. (2018). La universidad vista desde las culturas de los jóvenes. *VII Encuentro Nacional y V Latinoamericano sobre la universidad como objeto de investigación*. Santa Fe: UNL.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gociol, J. (2007). *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gociol, J. (2012). *Libros para todos. Colecciones de Eudeba bajo la gestión de Boris Spivacow (1958-1966)*. Buenos Aires: BN.
- Heffes, G. (2014). Del suburbio a la villa miseria: una lectura de los itinerarios (e imaginarios) urbanos a partir de Borges. *Borges - Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert Verlag, pp. 175-193.
- Hofstadter, D. (1998 [1979]). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle* (M. Usabiaga y A. López Rousseau, Trad.). Barcelona: Tusquets.
- Kofman, A. y Dick, K. (2002). *Derrida*. Zeitgeist films / Jane Doe films Production.
- Kofman, A. y Dick, K. (Dir.) (2005). *Derrida. Screenplay and Essays on the Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Ludmer, J. (2006). *Literaturas postautónomas*. Recuperado de [www.loescrito.net](http://www.loescrito.net)
- Ludmer, J. (2007). Panel Intervenciones en la crítica. *III Argentino de literatura*. Santa Fe: UNL.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Martínez, A. T. (2007). *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires: Manantial.


- Pacella, C. (2017). La Sofía cartonera. Una propuesta de edición y de extensión en la universidad pública. *Nano-intervenciones con la literatura y otras formas del arte*. Santa Fe: UNL.
- Rolle, C. (2017). *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sapiro, G. (2013). Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 200, pp. 70-85.
- Sapiro, G. (2016). The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, 59, pp. 5-19.
- Sapiro, G. (2019a). Response to Analía Gerbaudo. Workshop *Institutions of World Literature*. Oxford: University of Oxford.
- Sapiro, G. (2019b). Réponse à Analía Gerbaudo. Seminario *Engagements et désengagements: les professions intellectuelles et artistiques entre responsabilité et désintéressement*. París: EHESS.
- Sapiro, G., Steinmetz, G. y Ducournau, C. (2010). La production des représentations coloniales et postcoloniales. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 185 (5), pp. 4-11.
- Sapiro, G y Rabot, C. (2017). *Profession? Écrivain*. Paris: CNRS Éditions
- Sapiro, G, Leperlier, T. y Brahimi, M. A. (2018). Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational? *Actes de la recherche en sciences sociales*, 224, pp. 4-11.
- Sarlo, B. (2005). ¿Pornografía o fashion? *Punto de vista*, 83, pp. 13-17.
- Szpilbarg, D. (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada: modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Temperley: Tren en movimiento.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Yemayel, M. (2018). La editorial cumple 15 años. La osa poderosa de *Eloísa cartonera*. *Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/cronica/la-osa-poderosa-elouisa-cartonera/>



**ANALÍA GERBAUDO** es Profesora Titular con funciones en Teoría Literaria I y Didácticas de la Lengua y de la Literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).  
Investigadora Independiente del

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

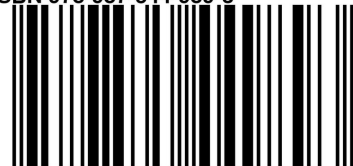
Ha fundado el Centro de Investigaciones teórico-literarias (CEDINTEL/FHUC-UNL) en 2012. Actualmente dirige su Programa de Investigación (La lengua, la literatura y otros bienes culturales en la escena internacional de circulación de las ideas) y su revista semestral digital *El taco en la breca* disponible *online* con acceso abierto. Entre sus publicaciones se cuentan *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado* (2006) y *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)* (2016). Dirige la editorial Vera cartonera cuyo catálogo está disponible en línea en acceso abierto (<https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/>).



Los libros y sus modos de leer desafiaron desde siempre la configuración de las medidas del canon escolar. Cifrados como discursos, secretos en sus prácticas, vitales en sus intervenciones, *Lecturas mediadas, prácticas literarias, políticas editoriales y apropiaciones en la formación de lectores* radicaliza el escándalo del contrapelo como modo crítico: las preguntas históricas del sistema exponen su doblez. Compiladoras y autoras emprenden la tarea de desaprender los mecanismos de la dominación cifrada en los controles didácticos y en las tipologías discursivas.

Rossana Nofal

ISBN 978-987-544-989-3



9 789875 449893