

Imágenes de la edición *border* y *sudaca*: el entre-catálogos de Eloísa Cartonera

por Anahí Rocío Pochettino
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

RESUMEN

Este artículo analiza un corpus literario en el cual se construyen ciertas imágenes de la edición “border” y “sudaca” de Eloísa Cartonera. Las autobiografías de editores de proyectos editoriales independientes, alternativos y autogestivos discuten modos de organización y asociación en el marco de la transnacionalización editorial. La temporalidad inscrita en estas imágenes permite observar las tensiones, movimientos, desplazamientos, estabilizaciones y cristalizaciones que se producen en sus instancias de organización, afiliación y desafilación.

Palabras clave: Imágenes – Autobiografía – Edición – Eloísa Cartonera— “border” y “sudaca”

ABSTRACT

This article analyzes the literary corpus in which a number of images from Argentine publisher Eloisa Cartonera’s “sudaca” and “border” editions are produced. In particular, it examines how the autobiographies of independent, alternative and self-managed publishers discuss specific modes of organization and association vis-à-vis the emergence of multinational publishing companies. The temporality contained in these images allows us to examine some of the tensions, movements, displacements, and crystallizations produced in their movements towards self-organization, affiliation and disaffiliation.

Keywords: Images - Autobiography – Publishing – Eloísa Cartonera—“border” and “sudaca”

En 2003 nació la editorial Eloísa Cartonera, un proyecto social, cultural y comunitario que vinculó a escritores, artistas y cartoneros para la producción de libros artesanales de cartón reciclado y pintado. Washington Cucurto, Fernanda Laguna y Javier Barilaro integraron el proyecto en una primera etapa y dieron lugar al espacio de trabajo y local “No hay cuchillo sin rosas.” Uno de los antecedentes directos del proyecto fue la experiencia *Arte de Tapa Poesía + Plástica* impulsada desde la Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura (Casa de la Poesía), en la cual Cucurto actuó como uno de los organizadores. En este marco surgió el sello Ediciones Eloísa, y se editaron libros de poesía y relato breve, en su mayoría de autores inéditos. Desde la primera formación del proyecto se sucedieron movimientos, desafilaciones y nuevos proyectos. Estos procesos asociativos han sido interpelados en las textualidades publicadas por la propia editorial.

Desde la perspectiva de la construcción de catálogo, Eloísa Cartonera ha privilegiado ciertas zonas de la literatura latinoamericana y argentina contemporánea, la traducción de obras de literatura brasileña, y en algunos casos, la producción de ediciones bilingües de antologías de autores argentinos, latinoamericanos y europeos. Algunas de las obras que integran este catálogo son compartidas por los catálogos de otros sellos cartoneros en pos del desarrollo de redes de editoriales cartoneras en Latinoamérica (aunque también en Europa y África). Estos desplazamientos y circuitos son facilitados por la autorización de publicación de la obra por parte del autor y el rechazo al registro



ISBN (salvo en excepcionales ocasiones). El catálogo de Eloísa Cartonera se presenta como el “MÁS PUNTIAGUDO DE LA LITERATURA SURAMERICANA”¹, y define a su colección única como “Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border”. En la actualidad, el catálogo cuenta con más de 120 libros entre los que se incluyen los ganadores de los premios “Nuevo Sudaca Border de Narrativa Breve.”

En este artículo analizamos los programas estético-políticos que irrumpen en los textos publicados en el catálogo de la editorial. Comprendemos estos programas como espacios contingentes y polémicos donde se disputan concepciones de lo literario, en los que se discuten y construyen modos asociativos y organizacionales. Específicamente, nuestra atención se centra en aquellos textos autobiográficos donde el autor se construye como productor (editor, colaborador, distribuidor, partícipe, etc.). Consideramos que en las autobiografías del editor se construyen imágenes de modos de producción, organización, afiliación y desafiliación independientes, alternativos y autogestivos en el marco de la concentración, polarización y transnacionalización editorial. Estas imágenes permiten leer el modo en que los programas son puestos permanentemente en crisis. La temporalidad inscrita en estas imágenes permite atender a tensiones, movimientos, desplazamientos, estabilizaciones y cristalizaciones que se producen respecto de los modos de producir, organizarse, afiliarse y desafilarse. Como en un caleidoscopio, las imágenes de la edición surgen de sus movimientos y desestabilizaciones constantes.

Atenderemos, específicamente, al enunciado *sudaca border* que se construye en las mismas obras de la editorial, específicamente en las de Cucurto autor-productor, y entre estas y otras inscriptas en catálogos de proyectos asociados. Nuestro corpus literario se organiza en dos partes: la primera centrada en la *nouvelle Fer* (2003a), y la segunda en *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas* (2009), editadas por Eloísa Cartonera.

El roce entre catálogos

En 2003 Washington Cucurto publica *Fer. Una fábula encendida y atolondrada*, donde se narran los encuentros de Floridor, su hijo Baltazar, y Fer, Ceci y Gabi, las vecinas emprendedoras de un lavadero-cyber-café. Si bien la *nouvelle* puede ser leída como un homenaje o un retrato de *Belleza y Felicidad* y más específicamente de Fernanda Laguna, también puede ser interpelada por el enunciado *sudaca border* como una performatización del programa de la cartonera en virtud de la afectación entre los catálogos de ambas editoriales. En *Fer* se produce un contacto “sexitextilizado” (Palmeiro 2010: 207) que abre a la posibilidad de los intercambios y flujos entre catálogos. Lo *border* del catálogo de Eloísa refiere en este caso al *entre-lugar* que conecta con los textos y la disposición de esos textos al interior de otros catálogos. Lo *border* se asume marca de vecindad y contacto, porque al tiempo que el concepto de borde nos refiere un límite, también supone un encuentro.

Una primera imagen de lo *border*, es la construcción espacial de *Fer* como una zona de contacto en la que se tocan dos proyectos: Eloísa Cartonera y *Belleza y Felicidad*. La fábula transcurre en el espacio urbano, más precisamente el barrio de Barranco de San Miguel y en una zona fronteriza entre edificaciones, la estación de ferrocarril y baldíos. Floridor vive en el edificio colindante al local que alquilan las chicas. Él las observa hasta que logra los primeros contactos y encuentros sexuales. En el local se lleva a cabo un emprendimiento polirrubro: lavadero, cyber y café. Las chicas son emprendedoras que se desplazan entre el local y la bailanta, entre el local y el supermercado, entre estos y la revolución.

Como un eco de la Galería de Arte y Regalos *Belleza y Felicidad* promovida por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, acompañadas por Gabriela Bejerman, hacia finales de los años 1990 en Almagro, el polirrubro del texto funciona como una zona de tensión entre política, sociedad civil, modos de gestión cultural, artística y editorial, y mercado. El local constituye un sitio de encuentro y de intercambio económico y orgiástico en el que intervienen adolescentes, artistas, grupos, movimientos y colectivos como “los piquetiles, los asambleístas que se reunían en la plaza de enfrente y se sacaban la ropa la ponían a lavar y desnudos esperaban a que se seque.” (Cucurto 2003a: 21) A diferencia de la vecindad compartida en Almagro entre el local de *Belleza y Felicidad* y el taller “No hay cuchillos

¹ “Catálogo”, <http://www.eloisacartonera.com.ar/libros.html> (última consulta 11/08/2015).

sin rosas” en la primera etapa de Eloísa Cartonera, y del posterior flujo trazado entre este barrio y La Boca, el texto cucurtiano coloca el espacio de encuentro en una zona distante de Capital, donde solo funciona una línea de buses y a la que se accede únicamente en tren. En este lugar, el barrio de Barranco en San Miguel, aparecen marcados procesos de transformación urbana como la desaparición de terrenos baldíos y una progresiva gentrificación del entorno. Allí acontecen dos procesos simultáneos: por un lado, el tránsito de nuevas formaciones artísticas vinculadas a contactos, redes y ámbitos de discusión², y por otro, la afectación estético-política y económica del shopping y sus desechos. Colisionan en Barranco las acciones del neoliberalismo y las de una resistencia que se tensiona y torsiona entre la estabilización y la desestabilización, entre la captación y la fuga.

Cuando las chicas se mudan al barrio, la pregunta es si ellas abrirán un local de tatuajes o de venta de discos. Es descollante la reacción cuando la respuesta es que regentearán un lavadero. Si bien no hay referencias a ninguna actividad artística, literaria o editorial que las involucre como protagonistas, varios de sus clientes y contactos participan de estos circuitos. Uno de ellos es el diseñador Diego Bianchi quien ingresa al local con un bolso repleto de ropas para lavar, entre ellas, remeras serigrafiadas de la fábrica Bruckman. Con este personaje se anudan varias cuestiones. Por un lado, su vinculación artística con la galería Belleza y Felicidad durante 2004 y 2005 cuando se realizaron las instalaciones *Daños y Escuelita Thomas Hirschhorn*. Por otro, los objetos que moviliza son producto de acciones colectivas y prácticas de resistencia estético-política como los *Talleres populares de serigrafía* (2002) en los que problematizó la relación entre testimonio, impresión y estampado, y el evento *Bruckman. Arte y confección: Semana Cultural por Bruckman* (2003) centrado en las luchas por la recuperación de las fuentes de trabajo por sus trabajadores. En contraste, otro de los personajes que lleva sus bolsos de ropa a lavar por la irrisoria suma de un peso la ficha más quince minutos de internet gratis, es el testafarro del Fondo Monetario de la Infamia, Peter Scovachov. Entre la resistencia y la virtualidad, sus clientes más asiduos son los que se conectan en el Messemkerf, un juego en línea “que consiste en cómo se las arreglan unos ahorristas para recuperar su dinero, entrando y poniendo bombas en los bancos.” (Cucurto 2003: 12) El juego aparece como una escena dentro de otra, teatro barroco en el que se visibiliza la violencia de la crisis del 2001, al tiempo que funciona como hipertexto de “Messerkampf (guerra de cuchillos)” (2002) un poema de Cecilia Pavón en el que cada avatar intenta asesinar a otros y cuyos jugadores son siempre extranjeros e hijos de inmigrantes en una Berlín cosmopolita y conflictiva³.

Barranco también sufre los procesos de construcción de shoppings y supermercados que clausuran tanto los espacios verdes del lugar como los pequeños espacios donde montar un emprendimiento. El local quiebra y deben cerrarlo. “Por esas peripecias de la vida económica, por esos bajones chasquis del comercio, típico de las economías inestables, como la nuestra, por la competencia también.” (Cucurto 2003a: 40) Fernanda, al igual que Cucurto en *Las aventuras del Sr. Matz* (2005a) se convierte en una repositora de supermercado. En el nuevo empleo, la heroína propicia una fuga de artículos destinados a los más vulnerables hasta que es descubierta por el gerente. Tras el paso por el supermercado, las capacidades de liderazgo de la protagonista son exaltadas: ella enfrentó a la crisis que cerró su local y resistió en el supermercado ayudando a sus vecinos. En el último de los baldíos del barrio destinado a la construcción de otro centro de compras, Fer se enfrenta a una multitud de animales parlanchines. Como en el discurso de renunciamiento de Evita, Fer se niega a aceptar el cargo de gobernadora de Barranco entre coros de chillidos, ladridos, maullidos y demás expresiones animales que vociferaban “NO NO NO Viva Fer!” (Cucurto 2003a: 46), y elevaban cánticos que decían “Fer alegría, Fer directo al cielo, Fer un mundo para todos, Fer felicidad, Fer belleza y prosperidad...” (Cucurto 2003a: 47-48).

Fer no solo retrata a Belleza y Felicidad, sino que interpela a Eloísa Cartonera. En *Fer* todo está por hacerse. No aparece la palabra libro, ni literatura, ni fotocopia, ni cartón. Está allí cifrada la temporalidad de un “antecedente” diferido: desde y antes de la cartonera, antes y después de Belleza y

² Andrea Giunta observaba en *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009) que muchos de estos cambios se han generado a partir de la modificación de prácticas y gustos vinculados a la instalación de artistas e intelectuales lo que funciona como un motor de atracción, movimientos e inversión inmobiliaria que conlleva a desplazamientos.

³ El poema a pareció en *Pink Punk* (2002) publicado por Eloísa Cartonera, y más tarde en *Caramelos de anís* (2004), por Belleza y Felicidad.

Felicidad. Por ello dialoga equidistantemente, por un lado, con el “manifiesto revolucionario” de Belleza y Felicidad, *Ceci y Fer* (2003) de Pavón y Laguna, y por otro, como retrospectiva, con textos como “Los cien años del poeta” (2006) de Cucurto.

Entre *Fer* y “Los cien años del poeta” se producen variaciones tonales. *Fer* asume el tono del desafío, de la resistencia respecto de los procesos que atravesó la edición en el marco de la economía neoliberal de los años noventa y de la crisis del 2001 en particular. “Los cien años del poeta” es una elegía parodiada en la que Cucurto se lamenta haber claudicado ante las trasnacionales del libro. Son dos pactos distintos los que convergen en esta variación. En 2003 el problema es la asociación entre proyectos nacidos en un mismo horizonte y con los que se comparten técnicas, prácticas y autores. *Fer* visibiliza ese pacto con Belleza y Felicidad. En 2006 en cambio, y a propósito de que Cucurto es editado por Emecé, el problema es la tensión entre los catálogos de pequeñas editoriales y empresas multinacionales del libro.

Ceci y Fer, trabajo de coautoría entre Laguna y Pavón, es producido durante 2002 y se publica un año después gracias a un Subsidio a la Creación otorgado por la Fundación Antorchas. Esta publicación es tanto un experimento de escritura colectiva y un manifiesto, como el insólito archivo de *Belleza y Felicidad* y de proyectos afines, registro de nombres, actividades, ediciones que compusieron la escena autogestiva de finales de los noventa. Este experimento articula interrogantes en torno a prácticas escriturales y de edición que imaginan utopías afiliativas y desafilativas, que interpelan procesos de producción creativa y de valor desde la autobiografía, y que son indagados desde la materialidad misma de las ediciones resultantes. *Ceci y Fer* es un montaje de conversaciones, fotografías, textos manuscritos y recortes de la prensa que las escritoras-editoras se enviaron vía correo electrónico durante ese año: “la poesía de Hotmail o Hotmail poetry” (Laguna&Pavón 2003: 98). La modalidad de producción y organización de los materiales que componen la edición está entramada a las imágenes de amistad que se proponen como acto estético-político desde el que se construyen redes de trabajo literario y editorial autogestivo. Por ello discuten con el procedimiento ciertas modalidades hegemónicas de circulación y reconocimiento de las obras, disputando un espacio de posibilidades de la autogestión, y proporcionando un debate de radicalización democrática en el interior del campo literario, por lo cual interpelarían protocolos del canon y procedimientos de marginalización de ciertas obras y autores. El tono desafiante de Belleza y Felicidad discutió los modos de edición y de vinculación entre escritores y editoriales en la Argentina: “sacamos una o dos plaquetas por semana / y qué?” (Laguna&Pavón 2003:78); “Antes de salir esta revista, ya vendió más ejemplares / que todos tus libros durmiendo en los estantes de las librerías que / además pagaste vos mismo para publicar.” (Laguna&Pavón 2003: 47)

En “Los cien años del poeta”, un relato publicado por Emecé en el *Curandero del amor* (2006), Cucurto es homenajeado con motivo del aniversario de su nacimiento. El protagonista rememora sus años en la cartonería, habla de sus compañeros y del trabajo cooperativo. En su discurso, Laguna, Pavón y Bejerman son un recuerdo, Eloísa Cartonera un proyecto cerrado y los libros de cartón han desaparecido. El recuerdo deviene discursividad utópica, sostén alucinatorio del deseo y forma de cuestionamiento de una realidad. Está atravesado por la vacilación entre aquello que se desea ser en el presente, aquello que se desearía ser en el futuro y aquello que se desea haber sido en el pasado (Rosa 2004). Estas vacilaciones, tensiones y afectaciones sostienen el relato en el cual se interpela una gestión de sí (en tanto escritor, editor, cartonero): “¿Soy feliz así? Ya lo creo que no. Era feliz fabricando aquellos libros de cartón martí, en aquellas enloquecidas épocas de hambre. Ahora soy un burgués más, la otra cara de todo revolucionario, o mejor dicho, en lo que termina a la larga un revolucionario.” (Cucurto 2006: 167) La crítica de sí constituye una apertura hacia una serie de autofiguras en las que Cucurto deviene jornalero, esclavo o cómplice de las multinacionales.

Otro de los elementos que construyen una imagen de lo *border* desde *Fer*, es el tráfico de procedimientos que Cucurto introduce en su *nouvelle* procedentes de textos de las autoras y editoras del catálogo de Belleza y Felicidad. Los nombres de las protagonistas organizan la narración mediante episodios, de manera que lo que es posible leer con ellos no es una secuencia de acciones, sino un modo de atravesar hacia otras textualidades, como hipervínculo, como zona de contacto hacia el texto ajeno o zona conflictiva que hospeda los artificios y procedimientos de otros. Cucurto construye *Fer* sobre operaciones reconocidas que Laguna, Pavón y Bejerman montaron en los textos publicados por Belleza y Felicidad, algunos de los cuales fueron editados en esos años, como el mencionado *Ceci y Fer*, o *Sueños y Pesadillas I(1999a), II, III y IV* (2003) de Dalia Rosetti, y “Monjas. La utopía de un

mundo sin hombres” (2001) de Margarita Bomero, donde se instalaron interrogantes acerca de la autoficción y sus usos compartidos.

El uso de los nombres florales en la *nouvelle* de Cucurto, como Floridor (el protagonista), Flora (su mujer), “Gabi, la reina de las flores” (Cucurto 2003a: 11), Fer con su “bombachita de florecitas lilas” (Cucurto 2003a: 13) o la calle “Lilas Descompuestas”, “Ceci, mi flor” (Cucurto 2003a: 25), entre otros, remite a los de Dalia, Lila, Margarita, Florencia o Lirio interpretados por las escritoras. Estos heterónimos están motivados por una voluntad performativa en función de un simulacro comunitario. Laguna ha referido: “Cuando nos pusimos nombres de flores con Gabriela Bejerman (Lirio Violetzky) y Cecilia Pavón (Margarita Bomero) queríamos, a la vida que teníamos, agregarle una vida más. Con el nombre, estábamos dando nacimiento a otra persona.” (Alemián 2009)

Para el caso de *Ceci y Fer*, la experimentación con el nombre constituyó la más significativa apuesta por la construcción de una “gramática del quién”. En uno de los poemas sin firma que aparecen en *Ceci y Fer*, el yo lírico monta una escena a través de la cual pretende dialogar con su compañera identificada como Cecilia y consigo misma (Fernanda), construyendo a través de aliteraciones una instancia de duda. Un repetido “no sé” abre una zona de interrogantes respecto a “quién” enuncia, prometiendo la construcción de un “yo-con-otros”. La voz en el poema dice: “Quiero ir con Cecilia / que no sos vos / que sos todo lo que es[c]ribís / Como yo, / que soy lo que hago / y adentro / está todo oscuro” (Laguna y Pavón 2003:17). En estos últimos versos, se procede a un extrañamiento de la segunda persona configurando una “otra-Cecilia” como figura exclusivamente textual que permitiría establecer una delimitación respecto a zonas de lo real y la ficción, al tiempo que instala la duda. De igual modo, visibiliza la permanente desestabilización del “yo” a través de la interpelación, del diálogo, de la inscripción “con-otro”. *Ceci y Fer* acentúa el gesto mediante el cual la apropiación del nombre (en tanto “nombre propio”) vale como “desapropiación”. El autor no se erige con su nombre como instancia trascendente del texto, y el yo no se constituye desde una propiedad o desde un sí mismo fundacional, sino desde una impropiedad que consiste en su construcción desde los otros que se escriben en su escritura. Por tanto, la pregunta sostenida por la protagonista en *Sueños y Pesadillas*: “¿Qué nombre me puedo poner?” (Rosetti 2003: 11), implica un posicionamiento del yo como lugar vacío, atravesado por fuerzas, circunstancias, otros nombres, voces y textos. Otro caso que hace eco de esa pregunta es el poema “Fernanda Laguna” de Pavón, publicado en *27 poemas con nombres de personas* (2010) donde se interpelan operaciones en torno al nombre propio y modalidades de la autoficción: “Si quisiera ponerme en el lugar del otro / inventaría una conciencia falsa, / daría con un lugar vacío.” (Pavón 2010: 45) La asunción del nombre “Dalia”, “Dalia Rosetti”, “Fernanda Rosetti” o “Durazno Reverdeciente” significa así una apuesta performática, una posibilidad de hacer del “lugar vacío” una utopía comunitaria de nombres. Esto se observa, por ejemplo, en el cuento “I want to be fat” en *Los sueños no tienen copyright* (2010b) de Pavón, cuando se explican los motivos de una reunión entre amigas en la casa de la narradora:

Todos los viernes, a las nueve, nos juntamos en mi casa. En total somos seis: Marina, Gabriela, Fernanda, Natalia, Carolina y yo. [...] Nos amontonamos en la mesita de la cocina y, mientras cenamos, decimos en voz alta nombres de mujer: Ada, Gema, Benita, Luz, Elma, Jacinta, Delmira, Domitila, Federica, Marión. Nombres originales que nos gustaría tener, aunque sea sólo por un rato. Porque no deseamos abandonar nuestras identidades para siempre. Apenas por unas horas. (Pavón 2010b: 35-36)

De la misma manera, en otro de sus cuentos, “Durazno Reverdeciente II” dedicado a Fernanda Laguna, la narradora nomina al personaje de su amiga como “Durazno Reverdeciente” lo que hace es instalar un diálogo y una configuración alternativa del personaje de “Fernanda Rosetti” de la *nouvelle Durazno Reverdeciente* (2005) firmada por Dalia Rosetti. Es interesante la apreciación de la narradora respecto a esta operación: “Durazno Reverdeciente no es el verdadero nombre de mi amiga, se entiende, este es un nombre de fantasía que eligió para empezar a escribir novelas sobre chicas surfistas y otros temas similares” (Pavón 2010b: 57). Y continúa: “Para no poner a nadie en evidencia inventaré todos los nombres, diré que Durazno Reverdeciente es Lila” (Pavón 2010b: 57). Por ello, cuando destaca entre la producción de su amiga, las novelas de temática *surfer*, resulta una estrategia para complejizar el juego autoficcional, dado que en la primer novela firmada por Dalia Rosetti, *Me encantaría que gustes de mí* (1999), las protagonistas asisten a un campeonato de surf en playas

uruguayas. De la misma forma, la narradora hace referencia a la novela *Cárceles Atestadas*: “que cuenta la historia de cien tatuadoras presas por haber abierto locales sin habilitación municipal en Concón y Reñaca” (Pavón 2010b: 58), con lo que interpela a *Tatuada para siempre* (1999), relato de Rosetti que narra la experiencia carcelaria de la protagonista homónima quien se enamora de una tatuadora, pero en la cual también aparecen los personajes de Cecilia Pavón, María Moreno y Alejandro Rubio. En otro de sus cuentos, “Monjas, la utopía de un mundo sin hombres” firmado por Margarita Bomero, heterónimo de Cecilia Pavón, la narradora y su amiga deciden asumir una vida conventual. El nombre de la compañera es “Fernanda”, el cual, en la versión publicada tiempo después, se modifica por “Carolina”, como desplazamiento de las etiquetas y permanente desvío de la idea de un texto cerrado y estabilizado. Lo que podría pensarse como un efecto de corrección textual, se promete como operación por la cual no sólo se desalienta la sujeción de un personaje a un nombre único y último, sino la motivación hacia un acto de visibilización de estrategias textuales mediante las cuales desarrollar formas de la amistad estético-política. Así, cuando se lee en las dos publicaciones *Ceci y Fer* el trazado de tachaduras sobre los nombres y su reemplazo por otros, el collage de etiquetas, y otras operaciones similares, se las pueden pensar como intervenciones decididas sobre el otro, visibilizando una ejecución compartida, el acto o performance de la desposesión y disolución de la autoridad sobre los textos. Por todo esto, en *Fer*, el nombre del protagonista, también derivado del juego floral que sostiene la heteronimia construida en las obras de las autoras, lo convierte en lector de catálogos contemporáneos y asociados. En el juego de etiquetas se produce un *entre-catálogos* que da forma a una comunidad de lectores-productores-editores.

En otro orden, las ilustraciones de Laguna en la *nouvelle* de Cucurto son autorretratos de la artista atravesada de formas florales, complejizando así el lugar del heterónimo como procedimiento tanto literario como plástico. Tanto Enrique Pezzoni (2009) como María Elena Legaz (2000) han planteado que el autorretrato se constituye como espacio de tensiones, y lo autobiográfico devenido autorretrato opera demarcando la conflictividad de un yo que se declara inexistente e inspirador de utopías al tiempo que es implacablemente real y de una realidad ajena al sujeto mismo que lo enuncia y lo desmiente. El autorretrato, entonces, se halla vinculado a concepciones de la utopía que comprenden una construcción de los lugares de lo retratado como retirados o desprendidos de todo referente real o accesible al tiempo que el único lugar y el único cuerpo en que encarna el yo autorretratado es el texto con los procedimientos que lo construyen.

En *Fer*, las ilustraciones aparecen como interrogantes respecto de modalidades técnicas de edición compartidas entre los proyectos. Desde sus comienzos, Belleza y Felicidad ha impreso sus libros con máquinas fotocopadoras. En diálogo con la tradición de los libros de cordel del nordeste brasileño, sus libros son pliegues en blanco y negro con ilustraciones o collages en sus tapas y algunos en sus interiores. La mayoría de estas ilustraciones son producidas por Laguna y son una marca identitaria de la editorial. En sus inicios, Eloísa Cartonera también produjo el interior de sus libros como Belleza y Felicidad, y sumó el aporte del singular diseño de las tapas (de cartón pintado a mano y en colores estridentes) de Javier Barilaro. En los poemas “La fotocopadora” y “Los libros del Centro Editor”, publicados en *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005b), Cucurto visibiliza aspectos del proceso técnico de la edición al describir los materiales, mecanismos y tecnologías que lo posibilitan. En “La fotocopadora”, Cucurto revela la técnica de impresión de los libros cartoneros al tiempo que construye con ello una metáfora de sí mismo, del escritor que copia en la recurrencia a la parodia, del editor que se sirve de materiales marginales para construir libros, de quien discute la escritura y la edición en los términos de la reproductibilidad: “En arte y literatura / soy una fotocopadora; / eso es mi vida: copia / de otra anterior de mejor calidad.” (Cucurto 2005a: 21) En “Los libros del Centro Editor”, se construye una exaltación a las ediciones del CEAL: lo “lindo”, “la fantasía”, “lo colorido” de los ejemplares, se inscribe como un legado respecto a características reconocidas de los libros cartoneros, al tiempo que se promete en el deseo de constituirse en una editorial accesible y formadora.

Con *Fer*, Cucurto dispone desde la materialidad de los libros, un *entre-catálogos* al recuperar para su propia edición, las ilustraciones en blanco y negro de las ediciones de Belleza y Felicidad. Esto se complejiza cuando Laguna publica por su editorial *Una vez...* (2009), un libro ilustrado que narra en diez viñetas el encuentro entre dos tiernos personajes, un corazón animado y un osito. Los personajes, espacios y acciones remiten a los de *Fer*. Ellos pasean tomados de la mano por la “Calle

las Lilas Descompuestas”, van al baile donde tocan los Dados Negros, y transitan las calles Soñar-Soñar y Cervantitos, como en la *nouvelle*. La penúltima viñeta es una escena de sexo donde los personajes aparecen acostados junto a dos maletas abiertas repletas de libros. La apertura de los cuerpos dispuestos sobre la vereda bajo el grafiti “Hagámoslo una vez más” en la proximidad de las maletas que contienen sus libros, deviene alegoría del modo en que los catálogos de ambos proyectos se disponen a sus flujos.

La migración y el tráfico del catálogo

El amor es mucho más que una novela de 500 páginas, es otra *nouvelle* de Cucurto publicada en 2009 por Eloísa Cartonera, y reeditada junto a otros textos por Mansalva en 2012. En esta *nouvelle* se narra la participación de Cucurto en la explotación de escritores latinoamericanos por parte de una agencia multinacional en Alemania. Aquí se articulan ciertos problemas vinculados a lo *sudaca* del catálogo cartonero: el del *migrante* latinoamericano en Europa y su *tráfico* como figura del escritor exótico captado por catálogos trasnacionales, el de la concentración editorial y el de la asociación y organización de escritores y editores como su resistencia.

En la relación entre Cucurto y la multinacional, en la que este se posiciona como pelele de la multinacional, su rol de autómatas tensiona y exhibe deliberadamente formas de vaciamiento del efecto transgresivo a partir de la automatización de los procedimientos de ruptura vanguardistas, y parodia todo un sistema de ventriloquias/extracciones/traducciones por el cual “lo latinoamericano” se vuelve estereotipo en la editorial multinacional. De esta forma, estereotipo y automatización acentúan la descentralización de la función autorial en términos de originalidad, para afirmar no solo la actitud paródica (robo, plagio, y distintas formas que Cucurto expone intencionadamente en sus textos), sino la posibilidad de que este modo de vincularse con los procedimientos reafirme el lugar del autor como el de un efecto relacionado a la performatividad, distinta de la *máquina industrial de escritura*.

En otro orden, así como en el relato las señoritas alemanas arrojan escaleras abajo a Cucurto esperando que un nuevo amante inmigrante ascienda a su encuentro, las multinacionales abren y cierran sus puertas a los escritores en función de sus competencias de generar las expectativas de *lo latinoamericano*. Y del mismo modo que la máquina industrial procesa conflictivamente las voces de los escritores latinoamericanos inmigrantes en el Primer Mundo, la obra de Cucurto construye la voz de un narrador siempre extranjero en Buenos Aires: dominicano (Cucurto, *Cosa de negros* 2003b), paraguayo (Anachuri, *Macanas* 2008), africano (Cucurto, *1810, La Revolución de Mayo vivida por los negros* 2008).

Cuando el escenario ya no es Latinoamérica sino Europa, como en *El amor es mucho más...*, o *El ejército neonazi del amor* (2006) y *El Hombre Polar regresa a Stuttgart* (2010), se instala un nuevo interrogante respecto de las imágenes de lo *border* y *sudaca* que se producen desde los textos cucurtianos. Lo *border* y *sudaca* supone una interpelación permanente respecto del lugar de la lengua. Según Josefina Ludmer (2010), los relatos de migración de sudamericanos al Primer Mundo proponen la narración del pasaje de la nación a la lengua, dejando entrever las relaciones entre territorio y lengua, nación y lengua, exilio y lengua, patria y lengua, imperio y lengua, mercado y lengua. La identificación entre la lengua y la subjetividad migrante conduce una textualidad que interpela de manera constante qué acontece en el pasaje territorial de la lengua, es decir, cuando esta pierde un territorio y debe hallarse otro constituyéndose una experiencia no solo lingüística sino afectiva y política. Ludmer observa que con la migración, la pérdida de un territorio es sucedida por un movimiento de descenso o caída al subsuelo de la lengua, como límite de los afectos, límite lingüístico e interrogante respecto de umbrales de representación. Se trata de la transformación en nadie y la representación de lo que se pierde: Cucurto ya no es el escritor laureado sino una sombra que opera en los subterráneos de Berlín.

En *El amor es mucho más...* Cucurto se encuentra en los túneles de Berlín con el personaje de Luciano Perezlindo, un mexicano que se presenta como “agente literario de las estrellas de la literatura latinoamericana” (Cucurto 2009: 18). El contacto tiene inicialmente el propósito de firmar un contrato laboral para el reconocimiento y rescate del escritor de la miseria, pero pronto descubre sus verdaderas intenciones. El agente resulta un cínico sin ley, empresario y fabricante de libros con una idea muy precisa del estado del mercado y de lo que es posible en él. En su accionar, las tiradas de ejemplares en

cifras exageradas como señuelo y simulacro de ventas, y las reediciones y traducciones sin permiso de los autores, son moneda corriente y procedimiento naturalizado. Cucurto no se asombra al enterarse que *Cosa de Negros*, la novela publicada por Interzona en 2003, haya sido traducida a tantos idiomas sin su consentimiento. Por eso se pregunta irónico: “¿No era que éramos nada más que escritores esclavos creando best sellers como si fueran Mercedes Benz o aspirinetas para niños?” (Cucurto 2009: 28).

Cucurto acepta la propuesta y se suma al *staff* de Perezlindo: “Llegamos a una sala enorme con 180 escritorios con un computador. El mío era el último, el 181, tenía pegado un sticker que decía, cucurto, no tocar.” (Cucurto 2009: 22) A partir de entonces, reconoce la magnitud del plan y asume las tareas, los temas asignados, y el mínimo de páginas por día. El *staff* de escritores se construye a través de una caótica enumeración por la cual se recuperan, entre otros, los nombres de Pedro Lemebel, Pérez Esquivel, Jaime Bayly; de los heterónomos, Dalia Rosetti, Sangai Baiby, Gomita Cósmica, Margarita Bomero, Lirio Violetsy; y de escritores fallecidos como Octavio Paz y Reinaldo Arenas. A través de estos nombres visibiliza la captación *sudaca* del *staff* y una zona del catálogo de Eloísa Cartonera. Se yuxtapone la selección de la cartonera y la de la multinacional, y se tensionan la misión editorial cucurtiana destinada a promocionar autores y obras de algunos de sus compañeros escritores y editores de Buenos Aires, con la complicidad dispuesta para su explotación. Las demandas y exigencias respecto del propio lugar en la gestión editorial y la escritura, refractan al yo, maquetando utopías del cómo escribir y editar juntos. La posibilidad de poner constantemente en tensión la perspectiva (Cucurto editor alternativo-cooperativo-cartonero, Cucurto escritor-esclavo, Cucurto cómplice de la multinacional, y Cucurto escritor en colaboración) funciona como ejercicio que refuerza las tensiones y resistencias en relación con formas asociativas de la literatura y los modos en que construyen alternativas estético-políticas.

Cuando se le exige a Cucurto la escritura de “500 páginas de amor total” (Cucurto 2009: 26), él se resiste. La máquina montada opera como dispositivo de automatización erótica, pero los deseos de los escritores asumen formas de acción lúdica o de transgresión de las normativas de la agencia: “Cuando Perezlindo terminó de tomárselas para afuera, todos le tiramos papelitos, barquitos de papel A4 por las paredes. Y seguimos tocándonos, besándonos, bajando música de Internet, tratando de cogernos unos a otros.” (Cucurto 2009: 28) La comunidad de escritores deviene comunidad de amantes. Como en *Fer*, el personaje de Dalia Rosetti aparece como un punto de roce, un intersticio mediante el cual la *nouvelle* conecta con otros textos, otros catálogos y editoriales contemporáneas. En *El amor es mucho más...*, Cucurto la admira y desea. La afectividad aquí cifrada en el amor como pasión que conlleva a la acción estético-política, se articula a procedimientos de intertextualidad y de mutua intervención respecto del personaje del otro. Así se lee por ejemplo la irrupción de Rosetti en Cucurto y de manera recíproca, la actuación del personaje de Cucurto en las representaciones orgiásticas de Rosetti:

Gabriela me llama y me deja en el contestador una invitación para una fiesta en la casa de la Cuqui, y todas las que tenemos más o menos nuestra edad sabemos lo que eso significa. Orgía con los grandes vanguardistas de la época en que éramos jóvenes, y los nuevos poetas como Christopher Miles y Juan Moleti. Seguro que van a estar Casas, Cucurto, Aira (mi amante cuando tenía 33), Rubio, el galán de Alemián... (Rosetti 2005: 106)

La posibilidad de leer estas representaciones comunitarias a partir de una intertextualidad atravesada por la afectividad, propicia la comprensión de estas imágenes de la amistad y lo orgiástico como actuaciones estético-políticas. Todos ellos son escritores que se afilian y desafilian alrededor de empresas literarias, y que asumen la permanencia como microutopía. Erotismo y acción vinculados a la creación de representaciones comunitarias, prometen en la narrativa cucurtiana una alternativa a los modos asociativos, organizacionales y productivos de los concentrados editoriales transnacionalizados. De esta manera, cuando la distopía de la sujeción a ese dispositivo es atentada por los personajes de Cucurto y Rosetti, el amor propicia la fuga hacia otro espacio, un territorio alternativo: “Yo alcé a Dalia y me tiré por la ventana y antes de que todo desapareciera alcancé a salir afuera del Castillo que desaparecía para siempre” (Cucurto 2009: 37).

Al mismo tiempo que el *staff* se desmonta y se construye como comunidad de escritura y en comunidad de amantes, emergen de las ruinas de la empresa una serie de reconocimientos y rechazos

para la nueva conformación. En los personajes de César Aira y Mario Vargas Llosa se demarca paródicamente una zona de interrogantes que pretenden hacer visible no solo posicionamientos en resistencia, sino también ciertas representaciones del maestro y genealogías. Los dos personajes son asesinados en la misma oficina de trabajo y el resto de los escritores se enfrentan al problema de que deben escribir sin pausa para sostener el mundo que habitan. Tras los crímenes, Aira aparece como figura tutelar de la resistencia y de la promoción de un continuo, de la exigencia de una huida hacia adelante; mientras que Vargas Llosa es enjuiciado ideológicamente y se lo acusa por su participación y creación de la máquina industrial de escritura en la construcción y sostenimiento de un sistema editorial multinacional. Mediante la representación burlesca del parricidio ejecutado sobre Aira y Vargas Llosa, la ley textual y editorial sacrificada en estos personajes alcanza la dimensión de la metadiscursividad. Cucurto hace del relato un espacio donde actuar e interpelar la gestión editorial, las formas y materiales de edición y publicación. Por ello los crímenes suponen una advertencia a todos los escritores *sudacas* y *borders*. El *staff* debe asumir un mandato alternativo: si habían sido convocados a la agencia a los fines de una *escritura serial e industrializada*, ahora deben actuar un dispositivo de *escritura en colaboración*.

Un dúo de escritoras, Sangai Baiby y Dalia Rosetti se instalan frente al monitor reconociendo la urgencia por construir un texto donde producir-juntos, la necesidad de intervenir pluralmente, y de permanecer mediante el reparto de la autoficción como tarea colectiva. A ellas se suman otros y pronto comprenden el programa de acción. El *staff* sobreviene y sobrevive a partir de su nuevo modo asociativo y organizativo, a la discusión y toma de decisiones vinculada a los modos asamblearios, y a la autogestión del proyecto como única posibilidad de habitar la escritura y edición colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÍAN, Ezequiel (2009). “Fernanda Laguna: Una palabra me lleva a la otra”, Rosario, La Capital. http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2009/12/edicion_59/contenidos/noticia_5000.html
- ANACHURI, Humberto (2008). *Macanas*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- BARTHES, Roland (2005). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Bs. As, Siglo XXI.
- BOMERO, Margarita (2001). “Monjas, la utopía de un mundo sin hombres”, en *Aventuras, nuevas incursiones en el imaginario gay*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- CUCURTO, Washington (2003a). *Fer*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- CUCURTO, Washington (2003b) *Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona.
- CUCURTO, Washington (2005a) *Las aventuras del señor maíz*, Buenos Aires, Interzona.
- CUCURTO, Washington (2005b) *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*, Bahía Blanca, Vox.
- CUCURTO, Washington (2006) *El curandero del amor*, Buenos Aires, Emecé.
- CUCURTO, Washington (2009) *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- CUCURTO, Washington (2012) *El amor es más que una novela de 500 páginas*, Buenos Aires, Mansalva.
- GIUNTA, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- LAGUNA, Fernanda (1998). *Poesía Proletaria*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, Fernanda (2009) *Una vez...*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, Fernanda y Cecilia Pavón (2003). *Ceci y Fer*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- LEGAZ, María Elena (2000). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*, Cba., Alción.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- PALMEIRO, Cecilia (2010). *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.
- PANESI, Jorge (2008). “Variaciones sobre la literatura: la inscripción autobiográfica”, en CRAGNOLINI, M. (comp.) *Por amor a Derrida*, Buenos Aires, La Cebra.
- PAVÓN, Cecilia (2002) *Pink Punk*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- PAVÓN, Cecilia (2003) *Discos gato gordo*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- PAVÓN, Cecilia (2004) *Caramelos de anís*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- PAVÓN, Cecilia (2010a) *27 poemas con nombres de personas*, Buenos Aires, Triana.
- PAVÓN, Cecilia (2010b) *Los sueños no tienen copyright*, Buenos Aires, Blatt&Ríos.
- PEZZONI, Enrique (2009). *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ROSA, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ROSETTI, Dalia (1999a). *Sueños y pesadillas I*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ROSETTI, Dalia (1999b) *Tatuada para siempre*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ROSETTI, Dalia (2003a) *Sueños y pesadillas III*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- ROSETTI, Dalia (2003b) *Sueños y pesadillas IV*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- ROSETTI, Dalia (2005) *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva.