

ESTÉTICA, MATERIALIDAD Y MARGINALIDAD

EL PROYECTO EDITORIAL ELOÍSA CARTONERA

Federico Eduardo Urtubey

Resumen

En este artículo se analizan en profundidad las dimensiones de la estética y la materialidad del proyecto editorial Eloísa Cartonera, surgido luego de la crisis del 2001 en Argentina. Para ello, se indagó sobre la manera en la que los procedimientos, técnicas y modalidades de trabajo propios de esta editorial artesanal se articulan tanto con el contexto de poscrisis neoliberal como con la cultura periférica y suburbana de la ciudad de Buenos Aires. Desde una perspectiva que cruza el campo de la sociología de la cultura con el de la sociología del libro y la edición, se postula que Eloísa Cartonera implica una disrupción estética y cultural respecto de las formas de edición dominantes, en la medida en que permite recuperar el imaginario de los cartoneros y la marginalidad en un dispositivo de publicación literaria. Se utilizó una metodología cualitativa aplicada a un estudio de caso constituido por el sello editorial artesanal mencionado.

Palabras clave: Eloísa Cartonera, trabajo artesanal, estética, materialidad, crisis del 2001.

Abstract

Aesthetics, materiality and marginality in the Eloísa Cartonera's publisher

The aim of this paper is to analyze the dimensions of aesthetics and materiality in the Eloísa Cartonera publishing project, which emerged after the 2001 crisis in Argentina. For this purpose, we seek to investigate how the procedures, techniques and work modalities of Eloísa Cartonera are articulated both with the context of the neoliberal crisis and with the peripheral and suburban culture of Buenos Aires. From a perspective that crosses the field of sociology of culture with the sociology of books and publishing, we postulate that Eloísa Cartonera implies a disruption in aesthetic and cultural terms with respect to the dominant forms of publishing in the publishing field, because that publishing house unfold the imaginary of the cartoneros and the marginality into an alternative form of literary publication. The article uses a qualitative methodology, applied to a study case.

Keywords: Eloísa Cartonera, Craft Work, Aesthetics, Materiality, Crisis of 2001.

Federico Eduardo Urtubey: Abogado, profesor de Historia del Arte, magíster en Ciencias Sociales y doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Investigador y becario doctoral del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Docente en la cátedra Derecho 1 en la misma universidad.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1392-159X>
E-mail: ue.federico@gmail.com

Recibido: 14 de junio de 2018.

Aprobado: 31 de diciembre de 2018.

Introducción

En el contexto de la crisis del 2001 ocurrida en Argentina y durante los primeros años posteriores a su estallido, múltiples artistas y agentes culturales comenzaron a hacerse eco del convulso escenario social en el que estaban situados, expandiendo sus prácticas hacia ámbitos no formales, propiciando la interacción con personas ajenas al campo cultural o promoviendo reflexiones en relación con la situación social existente. En este contexto, tanto las crecientes intervenciones en el espacio público como la multiplicación de los colectivos culturales eran los síntomas de una producción cultural también colectivizada y autogestionada (Giunta, 2009), cuyos programas se mezclaban ahora con formas de intervención política sobre lo social.

En el ámbito de la edición, operó un movimiento similar. Luego del desembarque, durante la década de los noventa, de capitales extranjeros que absorbieron buena parte de los sellos editoriales locales, la industria del libro se encontraba pasando por una etapa de estancamiento, profundizada por la ausencia de políticas específicas destinadas a este sector. Con la crisis del 2001 tal situación se tornó más gravosa, en función del aumento exponencial de los costos de producción y la baja abrupta de las ventas, lo que redundó en el cierre de sucursales de importantes librerías. Así, el editor responsable del Fondo de Cultura Económica en Argentina declaraba en ese entonces que “cualquier editorial, sea cual fuere el origen de su capital y el volumen de sus operaciones, está en una situación patética”, al tiempo que agregaba que dicha “crisis no es producto de la crisis del país: es parte de la crisis del país” (Katz, 2002).

En este marco de paralización de la gran industria del libro, se generó, sin embargo, una “primavera efímera” (Budassi, 2008) que se tradujo en el surgimiento de iniciativas editoriales de pequeña y mediana escala. Si bien desde la década de los noventa era posible encontrar una serie de proyectos editoriales autogestivos, luego del 2001 la cantidad de iniciativas de este tipo se multiplicó. Los rasgos característicos de las que se llamarían *editoriales artesanales* implicaban la encuadernación en formato artesanal, el establecimiento de vínculos fluidos entre autores, editores y lectores, y el recurso a vías de circulación alternativas a las de las grandes cadenas de librerías. En efecto, la prioridad dada al trabajo artesanal ubicaba a estos proyectos editoriales en un horizonte de transdisciplina o hibridez, en el cual el proyecto literario y la gestión de la edición se articulaban en una concepción

estética del producto final, en una especie de objeto-libro que polarizaba con las formas de edición industrializadas predominantes en el campo.

En el contexto descripto, surgió en el año 2002 la editorial artesanal Eloísa Cartonera. Se trató de un emergente que cautivó a la prensa nacional e internacional, ya que materializaba un tipo de trabajo conjunto entre algunos actores del campo cultural y los *cartoneros*,¹ recolectores urbanos de cartón que por entonces eran los sujetos icónicos del paisaje de crisis neoliberal. Tal iniciativa hizo de la encuadernación de libros una aparición casi performática en el escenario cultural porteño, y resonaba con fuerza en el marco de una industria editorial que transitaba el aumento exponencial de los costos de producción.

En el marco de las transformaciones descritas, Eloísa Cartonera ocupa un espacio de privilegio por ser una de las primeras editoriales artesanales que surgieron en el contexto de poscrisis en Argentina. Además de ser, desde sus inicios hasta la actualidad, un sello editorial abocado a la publicación de autores latinoamericanos (sobre todo contemporáneos) y a temáticas marginales, ha sido su particular diseño de encuadernación artesanal, que incorpora el cartón recolectado por los cartoneros en las calles y luego pintado con ténpera, el que la hizo legataria de un repertorio visual y técnico estridente, fácilmente reconocible.

Hecha esta introducción sumaria, debe señalarse entonces que la tesis principal de este artículo es que los libros artesanales producidos por Eloísa Cartonera implicaron una disrupción en términos estéticos y culturales en el campo editorial. No solo porque esta editorial evadió la forma de producción industrial predominante en el campo editorial, sino también por la intención de construir un dispositivo cuya estética y materialidad hacen referencia a formas de la cultura popular y subalterna de Buenos Aires.

Se destaca, de esta manera, que los libros editados por Eloísa Cartonera consiguen articular su estética con cierta política de la subalternidad. En función de ello, y con aportes de la sociología de la cultura y la sociología del libro, en el presente artículo se analiza la modalidad de trabajo artesanal adoptada en Eloísa Cartonera, con el objetivo de indagar sobre la manera en que este sello editorial interactúa con el contexto social y cultural en el que se inserta. Para ello, en primer lugar se propone un recorrido por la bibliografía que ha señalado la importancia del giro material en los estudios literarios y sociológicos. Luego, se recalca en el análisis estético específico de los libros de Eloísa Cartonera. Finalmente, se retoman las premisas principales del texto para apuntar cómo, en nuestro estudio de caso y a partir del análisis

1 Si bien se encuentran antecedentes desde el siglo XIX, el término se vincula con la crisis económica y social que cristaliza a partir de la década de los noventa del siglo XX, cuando la palabra *cartoneros* fue adoptada no solo por el periodismo, sino también por los científicos sociales (Paiva y Banfi, 2016).

desde la estética y la materialidad, es posible identificar los aspectos que hacen disruptivo al programa de Eloísa Cartonera.

Metodología

Este artículo presenta una metodología de carácter cualitativo. Tiene basamento en la reconstrucción de un estudio de caso, el del sello editorial Eloísa Cartonera. La elección de Eloísa Cartonera se funda en un criterio de significatividad, a partir de la relevancia observada durante un extenso trabajo de campo realizado entre abril del 2015 y marzo del 2018 sobre experiencias editoriales pos-2001 en Argentina. El método de estudio de caso constituye una herramienta valiosa de investigación, en la medida en que posibilita registrar el accionar de las personas involucradas en el fenómeno estudiado a la vez que obtener información desde una variedad de fuentes, sean estas cualitativas o cuantitativas, combinando al mismo tiempo diversas herramientas de construcción de los datos y análisis (Ruiz Olabuénaga, 2003; Neiman y Quaranta, 2006).

Este trabajo se sirve de una combinación de técnicas: observación participante, entrevistas, análisis de fuentes secundarias y análisis de imagen. Las entrevistas fueron realizadas a integrantes de Eloísa Cartonera entre el 2016 y el 2018, además, se mantuvieron charlas informales y comunicaciones por correo electrónico, que permitieron un intercambio fluido con actores clave.

El análisis de imagen y de la materialidad de los libros artesanales ocupa un espacio significativo en la perspectiva de este artículo. Por resultar un tópico poco investigado, la indagación en torno a ellos se centró en el aspecto iconográfico, es decir, en los procedimientos técnicos y estéticos involucrados en las etapas de diseño y realización de los libros artesanales, así como en el tipo de materiales involucrados, durabilidad de los soportes y cantidad de personas participantes en el proceso de encuadernación, entre otros factores. Todo ello implicó la indagación de los libros artesanales en tanto *dispositivos* que rigen el encuentro entre imagen y espectador (Aumont, 2013, p. 185), lo que permite un análisis de cómo el orden de lo estético se articula en la materialidad de cada libro. En virtud de esta consideración, cabe señalar que se entiende al libro como un objeto en que las formas textuales y significaciones simbólicas son indisociables de la corporeidad física y los soportes materiales que permiten su transmisibilidad (Chartier, 1999; Parada, 2007).

Publicación literaria y giro material

La cuestión de la materialidad está en el centro de las indagaciones de los estudios de la sociología del libro y de la edición. Ello es señalado con agudeza por Roger Chartier (2006), quien destaca que toda producción de libros traza un proceso que:

“[...] más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones: las de los copistas, las de los libreros editores, los maestros impresores, los cajistas [...]. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro” (Chartier, 2006, p. 12)

Esta propuesta teórica sustenta lo que fue el pasaje desde la historia de las mentalidades hacia planteos programáticos volcados al estudio de los lectores, las bibliotecas y las formas de escritura, es decir, un viraje hacia las prácticas culturales entretejidas en los textos. Fue también Chartier (1999) quien señaló que la trama material de la edición era uno de los elementos implicados en el desenvolvimiento de la lectura y que la realidad textual debía entenderse también en su dimensión material.

Este teórico se enfocó en las prácticas de lectura en Francia durante el Antiguo Régimen, entre los siglos XVI y XVIII, con énfasis en la significación de los textos como prácticas culturales y simbólicas, así como en las apropiaciones diferenciales que emergen en el horizonte de cada lectura. Chartier efectuó su análisis de la cultura escrita en relación con los soportes que viabilizan su reproducción y circulación, y que constituyen a los textos como objetos materiales y culturales.

“[...] los textos no son ya unidades de sentido, muestras de la potencia de la conciencia de quienes los escribieron. Son, más bien, productos heterogéneos de múltiples reformulaciones y cambios (tachaduras, censuras, traducciones, resúmenes, etc.) que van más allá de la autoría individual” (Acha, 2000, p. 68)

Al decir de De Diego (2013), el camino autocrítico de Chartier respecto de la tradición de la Escuela de los Annales indicaba que “las limitaciones que se advierten en los estudios focalizados en el libro o en la edición solo pueden subsanarse mediante la postulación de una nueva disciplina” (2013, p. 43). En el camino hacia esta nueva disciplina, con predominio culturalista,² Chartier destacó también aportes como los de Michel de Certeau, quien puso en el centro de sus análisis a “las prácticas mediante las cuales los hombres y las mujeres de una época se apropian, a su manera, de los códigos y los lugares que les son impuestos, o bien subvierten las reglas comunes para conformar *prácticas inéditas*” (Chartier, 2015, p. 70; la cursiva es propia).

2 En este punto es válido remitir a otros aportes, como el de Clifford Geertz, que influenció a teóricos de la historia del libro como Robert Darnton al concebir el análisis de la cultura no como “una ciencia experimental en busca de leyes, sino [como] una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2003). De la misma manera, el método indiciario preconizado por Carlo Ginzburg (2011 [1976]) floreció también en estos aires de renovación, cuando, partiendo de las actas del juicio inquisitorial a un molinero del siglo XVI, estipuló reconstruir los procesos de apropiación de las lecturas por parte de ese subalterno. Tal perspectiva, articulada en torno a un método interpretativo, fue ratificada por el historiador italiano en otras oportunidades, señalando las “zonas opacas” que todo texto deja tras de sí (Ginzburg, 2014).

El aparato teórico de De Certeau (2010) funciona como un insumo para el análisis de múltiples prácticas culturales, entre ellas las prácticas de lectura, según las cuales cada lector “esquiva la ley de cada texto en particular, lo mismo que la del medio social” (2010, p. 187). En efecto, las prácticas que De Certeau analiza echan luz sobre tácticas de creación en la trama de la vida cotidiana, lo que resulta relevante en el ámbito de este artículo en tanto se pretende dar cuenta de cómo el programa de Eloísa Cartonera se desprende de los saberes expertos más difundidos —que en el campo de la edición equivalen, en primer término, a la edición en tiradas industriales— y privilegia, en cambio, modalidades y técnicas alternativas que abrevan en referencias a contextos subalternos y suburbanos. En suma, los aportes y posturas de los autores aquí citados permiten explicitar que la dimensión material constituye un entramado de procedimientos, usos y prácticas que admiten ser analizados de la misma manera que otras dimensiones de la publicación literaria.

Ya centrándonos en nuestro estudio de caso particular, para analizar el marcado interés de quienes gestionan Eloísa Cartonera por la dimensión artesanal es necesario recurrir a algunas elaboraciones teóricas relacionadas con el estudio de la imagen. En tal sentido, en ocasión de referirnos al libro artesanal como *dispositivo*, es adecuado aclarar que se recupera la definición de Jacques Aumont (2013), quien define al dispositivo como un conjunto de datos materiales y organizacionales como “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas” (2013, p. 143). La teorización de Aumont, si bien está dirigida a objetos propiamente artísticos, como el cine, encuentra eco en los proyectos de edición que se abordan en esta investigación. En efecto, para el autor francés, el dispositivo establece “soluciones concretas a la gestión de ese contacto *contra natura* entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen” (2013, p. 144), lo que en el caso de los libros artesanales se traduce como una articulación de trabajo artesanal, técnicas y materialidades que dan soporte a un énfasis de la dimensión estética en la publicación editorial.

La inmersión en este tipo de cuestiones se conecta también con algunas teorizaciones en torno al concepto de *montaje*. Las reflexiones de Walter Benjamin (1973) en torno a él son tributarias de las transformaciones de la imagen a partir del desarrollo de las artes cinematográficas y la fotografía,³ a través de las que la posibilidad de recortar y engranar capturas diversas

3 Esta técnica fue difundida desde movimientos vanguardistas como el surrealismo, el dadaísmo y el constructivismo, que incorporaban objetos disímiles a sus obras como espíritu de una nueva técnica —en ocasiones tematizando la devaluación de los objetos en la sociedad mercantil—. Así, “el montaje es antes que nada un procedimiento estético eminente, que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas [...]. De allí que emerja en formas del arte que presuponen la transformación del público en masa, como el cine o el fotomontaje de las revistas ilustradas.” (García García, 2010, p. 173).

de la realidad permitió conectar en un mismo *corpus* aquello que parecía distante. El montaje, en palabras de Bloch, “separa lo que estaba próximo, y acerca súbitamente lo que estaba muy alejado en el ámbito de la experiencia ordinaria” (1966, p. 18). Para Benjamin, esto se traduce en obras que establecen conexiones de sentido entre elementos distantes e independientes (que suelen ser objetos de consumo), produciendo una imagen que cuestiona esta supuesta distancia y que, como consecuencia, genera un divorcio de sentido entre los objetos y sus cualidades. Esta operación parece ser parte del despliegue de la edición artesanal, que lleva al centro del dispositivo las marcas de los procesos de elaboración y confección de los libros. Esto se articula de manera sensible en Eloísa Cartonera, ya que en ella los materiales precarios y cotidianos se inscriben en un universo de publicación y circulación cultural en apariencia ajeno a toda condición marginalidad.

En las páginas que siguen, nos abocaremos a dar cuenta de las especificidades que adquiere en Eloísa Cartonera la dimensión de la materialidad, con el objetivo de indagar en qué medida puede ser una clave de acceso para amplificar el análisis en torno al programa estético y literario disruptivo de esta editorial.

Eloísa Cartonera

Surgida en agosto del 2002, se trató de una iniciativa del escritor Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), la artista plástica Fernanda Laguna y el diseñador Javier Barilaro, y su nota característica fue el involucramiento directo del proyecto editorial con los cartoneros, recolectores urbanos de desechos de cartón, cuyo número se calculaba en ese entonces en torno a unas cincuenta mil personas en la ciudad autónoma de Buenos Aires. Es a los cartoneros a quienes Cucurto, Laguna y Barilaro les compraban el cartón para hacer los libros, al tiempo que los invitaban a formar parte del proceso de encuadernación. Los ejemplares eran pintados con ténpera, lo que producía un efecto estridente, que en poco tiempo hizo al proyecto acreedor de una estética reconocible.

A quince años de su surgimiento, se han editado más de quinientos títulos y se mantiene en gran medida un esquema de trabajo cooperativo y autogestionado entre sus integrantes (sin perjuicio de que del trío original solo permanece Cucurto). Hacia el año 2018, encontramos al frente de la editorial al mencionado Cucurto, junto con otros integrantes, como María Gómez, Alejandro Miranda y Miriam la Osa Merlo, de quienes solo los dos primeros poseen una trayectoria previa en actividades relacionadas con la literatura. Miriam Merlo es una de las cartoneras que se incorporó a la editorial en forma fija.

Eloísa Cartonera, en la versión anterior de su sitio web, definía su catálogo como de “literatura sudaca *border* y marginal” y como el “más

espinoso de Sudamérica” (Editorial Eloísa Cartonera, s/f), definiciones que abarcan la publicación de autores reconocidos como Tomas Eloy Martínez, Rodolfo Fogwill o Fabián Casas y otros jóvenes contemporáneos. Los libros incluidos en el catálogo son sujetos a una licencia Creative Commons, que permite la difusión y reproducción.

Como puede observarse, Eloísa Cartonera formuló, entonces, una propuesta que transitaba entre lo editorial, lo estético y el trabajo colaborativo. Al imprimirse sus primeros libros, en el año 2002, resultó novedoso el hecho de que se manufacturaran con cartón recolectado en la calle y que en el proceso participaran los cartoneros, por entonces los sujetos paradigmáticos de la crisis neoliberal. Este gesto de acercar materiales y elementos de la vida cotidiana al proceso de edición y difusión cultural reconoce antecedentes en diversos ámbitos de la cultura.⁴ Pero, con certeza, la propuesta estética de Eloísa Cartonera, que se declaraba en la versión anterior de su sitio web como un “proyecto social, cultural y comunitario” (Editorial Eloísa Cartonera, s/f), se emparentaba con lo que se estaba llevando a cabo a través de otras prácticas no editoriales, pero que emplazaban al trabajo artístico en una lógica de trabajo colaborativo y comunitario, como en el caso del colectivo Escombros (De Rueda, 2017), o que bien se desplegaban en ámbitos no convencionales, espacios públicos y fábricas, como el Grupo de Arte Callejero o el Taller Popular de Serigrafía (Giunta, 2009; Wortman, 2012).

En función de lo dicho, no está de más señalar que aunque en el trío que fundó este proyecto se encontraban trayectorias diferentes, todas tenían un decidido anclaje en el campo cultural (Cucurto en la literatura, Laguna en las artes visuales y Barilaro en el diseño). La figura icónica de Washington Cucurto no debe soslayar las particularidades de los otros miembros que originalmente dieron cuerpo al proyecto editorial Eloísa Cartonera. La figura del artista y diseñador Javier Barilaro—quien estaría encargado de la presentación de Eloísa Cartonera en la Bienal de San Pablo de 2006— fue también trascendental, ya que incluso había iniciado junto con Cucurto un experimento previo, Ediciones Eloísa, por medio del cual se fomentaban la autopublicación y la elaboración artesanal de las tapas a partir de cartulinas de colores.

El caso de Fernanda Laguna nos permite descubrir otros elementos constitutivos del universo estético de Eloísa Cartonera. Poeta y artista plástica, Laguna portaba los elementos de un campo expandido de las artes visuales, que podía vincular a artistas e instituciones de la década del noventa, como Roberto Jacoby y Jorge Gumier Maier, con iniciativas en

4 Ya en la década del noventa algunas iniciativas editoriales se aproximaban a las formas del *fanzine*, de la fotocopia y de materiales rugosos. En editoriales como Vox o Chapita se anticipaba la búsqueda de un *artefacto literario* que se hiciera eco de prácticas tanto de escritura como de edición. Estas experiencias fueron, según Moscardi, “campos de prueba, de aprendizaje y producción, de taller y testeo, en donde entrenaron su pulso las escrituras poéticas de una época” (2016, p. 309).

lugares marginales. Ya en 1998, Laguna fue cofundadora (junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman) de Belleza y Felicidad, espacio multicultural y galería de arte. Belleza y Felicidad también funcionó como una editorial cuyos libros se elaboraban con unas pocas hojas fotocopiadas y abrochadas. Las tapas podían o no estar ilustradas, y cuando lo estaban era de una forma que renegaba de cualquier refinamiento. Esta modalidad precaria de Belleza y Felicidad condenaba a la cultura considerada como un objeto de lujo (Palmeiro, 2011), y se establecía así como un primer antecedente de lo que sería luego el proyecto editorial Eloísa Cartonera.

En efecto, Belleza y Felicidad da cuenta de un entramado de prácticas culturales que, ya desde la década de los noventa, manifestaban el agotamiento de la producción artística con soportes tradicionales, los préstamos disciplinares sobre materialidades precarias, además de una intención de saltar desde las instituciones oficiales del campo cultural a la periferia urbana. Ahora bien, cabe hacer algunas precisiones sobre hasta qué punto Belleza y Felicidad funciona como antecedente de Eloísa Cartonera. Belleza y Felicidad se situaba en los confines de la edición, recurría a procesos de encuadernación mínimos que “tendían a buscar una ‘transparencia’ destinada a reducir en forma radical las distancias entre escribir y publicar” (Moscardi, 2015, p. 11). Así, lejos de limitarse en los términos de un sello editorial, funcionó como una plataforma en la que se propició la fluctuación entre disciplinas, e incluso entre vida pública y privada (Ortiz, 2002), y cuyas impulsoras involucraban un tipo de investigación de carácter más intimista, “ocupadas en habilitar un espacio de experimentación sin programa y sin autorreflexión” (Yuszczuk, 2015, p. 28).

En el caso de Eloísa Cartonera, por el contrario, aun autodenominándose, con amplitud, como “proyecto social, cultural y comunitario”, es claro que desde el principio su matriz fue la de ser un proyecto editorial. El origen interdisciplinar, de cartoneros y artistas, no debe soslayar que fue la edición de libros su actividad central, y la inclusión de cartoneros en el proceso productivo, al menos en la primera etapa, pretendía justamente expandir estos procesos a otros integrantes. Es en tal sentido que Eloísa Cartonera, como sello editorial, inscribe la materialidad de sus libros en una lógica que no es ya la experimentación sin un programa definido, sino la de un lugar consolidado como es la publicación literaria. En función de todo lo expuesto, en los apartados siguientes daremos cuenta de cómo la modalidad de edición artesanal de Eloísa Cartonera formula un uso de los soportes que intenta asociarse con referencias subalternas y del cotidiano porteño.

Estética de la estridencia

La modalidad artesanal propia de Eloísa Cartonera se traduce en lo que parece ser un proceso bastante simple de encuadernado, cuyo resultado final

no oculta las características de su hechura artesanal. El proceso tiene pocos pasos. En primer término, los textos se imprimen en una impresora Multi-lith 1250, ubicada en el taller. El segundo paso ya involucra al cartón, cuya procedencia es siempre urbana y llega al taller mediante los cartoneros que se acercan a él y obtienen por la venta de este material un precio mayor que el de mercado. El cartón debe tener un estado aceptable —es decir, no debe estar afectado por la humedad ni tener roturas pronunciadas— que permita tanto ser intervenido con témperas como ser cortado en planchas. Luego de ser impresas, las hojas son encuadernadas abrochándolas al lomo de cartón, excepto que se trate de un texto voluminoso, caso en el que se recurre al encolado. A continuación, el cartón es doblado ya con las páginas en su interior, adoptando el formato de un libro.

A través de las observaciones participantes y las entrevistas con los integrantes de Eloísa Cartonera, tomé conocimiento de que todos ellos participan en el proceso de encuadernación, aunque no en simultáneo. Los integrantes estables que encontré trabajando —todos con unos diez años de pertenencia a la editorial— fueron la excartonera Miriam la Osa Merlo, Alejandro Miranda y María Gómez, mencionados antes en este artículo. Por otra parte, cualquiera que se acerque al taller puede participar de una experiencia de encuadernación. En efecto, en distintas visitas corroboré la presencia de otras personas trabajando —curiosos o lectores interesados, en general— que habían llegado al taller de manera ocasional.

En las observaciones participantes realizadas en el taller, accedí a la posibilidad de pintar y encuadernar libros. El proceso fue guiado por la Osa, pero tal guía solo se redujo a establecer el lugar del taller en el que se encontraban los materiales y las tapas de cartón. No existieron indicaciones destinadas a lograr el efecto visual propio de Eloísa Cartonera, de la misma manera que en otras ocasiones en que presencié procesos de encuadernación tampoco observé que se prescribiera una manera adecuada de elaborar cada libro. Invariablemente, para el diseño externo del libro ya encuadernado, se utilizan pinceles y témperas. El título y el autor son paratextos ubicados de forma arbitraria, e incluso en algunos casos una misma obra puede presentar datos diferentes en encuadernaciones distintas (Imagen 1).

No obstante lo dicho, afirmar que no existe una imagen a la cual el libro deba acercarse no implica que los libros de Eloísa Cartonera no posean todos una estética general que los asemeje y permita reconocer a cada uno de ellos como perteneciente a la editorial. En todos los casos pude corroborar la utilización de témperas de colores saturados y estridentes: amarillos, rojos, naranjas, azules, verdes. Las letras que forman los paratextos de las tapas son grandes, articuladas en formas enormizadas y voluptuosas, que se cortan y fraccionan y, por tanto, permiten pocas palabras por cada tapa. Un aparente

Imagen 1. Libros de Eloísa Cartonera dispuestos sobre un escritorio del taller



Fuente: Fotografía tomada por el autor del artículo. Archivo personal, 2018.

efecto de tridimensión parece expresarse con el relleno en blanco de los contornos de letras, que roza lo paródico y el *kitsch*.⁵

El efecto de estridencia que hemos comentado es, entonces, la marca de agua de estos *libros cartoneros*. Pero no se trata solo de una mera estridencia, sino que cada tapa parece recrear un clima de festividad, a través de un sobrecargado efecto visual. Así, las letras en colores son recubiertas por contornos de blanco o negro que apuestan a la creación de un añinado efecto de tridimensión. En cierto modo, en el trayecto de la edición, el texto original es recubierto por un tratamiento plástico referenciado a la cultura suburbana de Buenos Aires: los afiches callejeros, los materiales perecederos, los carteles de las bailantas (Imagen 2). En tal sentido, a los libros cartoneros les cabe dicha denominación también en virtud de un acabado estético que perfecciona tal adscripción simbólica.

5 Abraham Moles señaló que son propios del *kitsch* tanto la acumulación de elementos como la apelación a la sinestesia, lo que determina que los objetos de este estilo estén surcados por la idea de un abarrotamiento y saturación, de “siempre más”, que “trata de tomar por asalto la mayor cantidad posible de canales sensoriales” (Moles, 1973, p. 75).

Tal como venimos diciendo, en Eloísa Cartonera, la saturación de colores sobre un cartón que no se termina de recubrir, que genera una factura que deliberadamente abandona toda prolijidad, no implica otra cosa que anclarse a un imaginario de rusticidad, de precariedad. Así, como mencionamos antes, es posible pensar que existe en estos libros cartoneros una estética semejante a la de los afiches que suelen colgarse en las paredes de barrios como La Boca o Almagro, o en el interior de la provincia de Buenos Aires (Imagen 2).

Imagen 2. Estilo de afiches que promocionan eventos de cumbia en ámbitos públicos urbanos, ciudad de Buenos Aires, noviembre de 2009



Fuente: Fotografía tomada por el autor del artículo. Archivo personal, 2018.

En ellos se promociona a determinados cantantes o grupos de cumbia que se presentarán en galpones o bailantas. Estos carteles se suelen imprimir en papel afiche con una superficie de un metro cuadrado, se pegan sobre los muros mediante el encolado y en general tienen un fondo de algún color primario, o una variedad de estos, y letras negras. Se formula así un efecto de espectacularidad o de magnificencia tendiente a resaltar el carácter especial de la fecha en la que el artista se presentará.

De alguna manera, apuntan a producir con herramientas más accesibles aquello que los teatros y cines hacen con sofisticación desde los carteles y marquesinas de las grandes ciudades. Los afiches, como el panfleto, han sido el recurso eficaz y accesible económicamente de grupos interesados en la difusión de sus ideas y actividades. La estética de Eloísa Cartonera parece tomar estos préstamos culturales (Imagen 3) y generar en ese movimiento la producción de un libro que se desplaza de su naturaleza de objeto de culto para inscribirse en un universo subalterno (Williams, 2009).

Alejandro Miranda es claro al señalar la participación de todos estos elementos en los libros de la editorial:

“Sacamos los libros de manera artesanal, cortamos las tapas, las pintamos, compaginamos... y, además, contamos con títulos de distintos autores, muchos muy buenos, que incluso no son conocidos en Argentina. Hay autores de acá, de Perú, de Brasil.” (Entrevista a Alejandro Miranda, 2017)

Las palabras de Miranda hacen visible la coexistencia entre una estética artesanal y subalterna y la consolidación del sello editorial. Una síntesis que resulta significativa en la medida en que el objeto-libro resultante del trabajo editorial en Eloísa Cartonera consolida una estética con un fuerte anclaje territorial. De esta manera, la publicación literaria se implica con una estética marginal, anclada en un imaginario en clave de subalternidad.

Imagen 3. Estilo de afiches distribuidos por Eloísa Cartonera



Fuente: Fotografía tomada por el autor del artículo, 2018.

En torno al uso del cartón

Como hemos afirmado en la introducción, la tesis de este artículo sostiene el carácter disruptivo en términos estéticos y culturales de los libros producidos por Eloísa Cartonera. En efecto, tal cualidad es tributaria de un tipo de edición que en primer término elude la producción industrializada dominante en el campo editorial. Asimismo, este movimiento va de la mano de un determinado uso del cartón, en función del cual se exhibe tanto la procedencia callejera como cierta dimensión precaria inmanente a él.

De esta manera, la disrupción señalada se involucra con una estética de fuerte anclaje territorial, como expresamos en el apartado anterior, a la que le sigue una utilización significativa del cartón. En efecto, los soportes que componen los libros de Eloísa Cartonera recuperan una parte específica de la ciudad periférica y suburbana, la de los cartoneros, y, con ella, la emergencia de un oficio ligado al empobrecimiento de las clases populares y a la existencia de trayectorias vitales desafiadas del orden social. Tales circunstancias permiten entonces retomar nuevamente la tesis del artículo, ya que es posible señalar la conformación de lo que en términos benjaminianos se reconoce como un tipo de montaje, en línea con lo referenciado en el apartado sobre giro material. En este caso, se trata del montaje de dimensiones que parecen estar distantes, la cultura letrada y la periferia social, pero que son reunidas ahora en un mismo dispositivo que tensiona las relaciones posibles entre ellas.

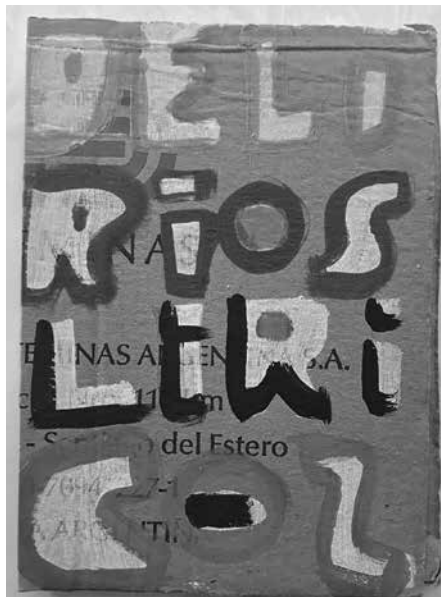
De tal modo, la materialidad de Eloísa Cartonera, sin estar afiliada a una denuncia política o tematizar la exclusión (“no estetizamos la miseria”, me dijo un integrante de Eloísa Cartonera durante marzo del 2015 en el taller de la editorial), produce un tipo de soporte en el que la publicación literaria es revestida de un material, el cartón, involucrado con el imaginario de la poscrisis del 2001. Es en este sentido que se afirma que un libro realizado con este material precario implica una disrupción, en la medida en que superpone registros que hacen alusión a la periferia urbana en el marco de un dispositivo de la publicación literaria, que convencionalmente es supuesta como una actividad propia de un dominio culto o de acceso restringido.

Lo dicho en el párrafo anterior puede ser explicitado en un análisis aún más particular. En el caso del libro *Delirios líricos* (Imagen 4), del autor brasileño Glauco Mattoso, poeta y activista político nacido en San Pablo en 1951, editado en 2012 por Eloísa Cartonera, se ofrece una edición bilingüe con traducciones de Mario Cámara, Luciana di Leone y Cristian di Nápoli, así como prólogos de Néstor Perlongher y Franklin Alves. El libro manifiesta ser primera edición en la Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border. Asimismo, el ejemplar posee la misma leyenda que se repite en todos los libros de Eloísa Cartonera: “Tapa hecha con cartón comprado a los cartoneros en la vía pública. Cortado y pintado a mano e impreso en la cartonería ‘No hay cuchillos sin rosas’. Aristóbulo del Valle 666, República de La Boca, ciudad de Buenos Aires”.

El ejemplar de *Delirios líricos* que figura en la imagen 4 —hemos visto diferentes ilustraciones de tapa, tanto de este título como de otros— tiene la tapa escrita con letras en blanco, cuyos bordes están contorneados con amarillos, celestes, verdes y naranjas. Sobre el fondo, el cartón marrón permite ver que en algún momento fue parte de una caja de una empresa argentina radicada en Santiago del Estero. Indagar en este detalle del soporte deja entrever que si bien Eloísa Cartonera es reiterativa en el uso heterodoxo del color, este no ocupa toda la superficie de los ejemplares. Esta

circunstancia se repite en la mayoría de los títulos y ejemplares publicados, en los cuales la ilustración de tapa no reviste la totalidad del soporte. Por el contrario, aun pintado sigue siendo posible reconocer que se trata de cartón recolectado, que posee las marcas de su pertenencia al mundo industrial y de la fabricación en serie.

Imagen 4. Tapa del libro *Delirios líricos*, de Glauco Mattoso, editado por Eloísa Cartonera



Fuente: Fotografía tomada por el autor del artículo, 2018.

Como es posible apreciar en el ejemplar del libro de Glauco Mattoso, la estridencia de colores se acompaña de un cartón cuya procedencia es, sobre todo, callejera. Este último rasgo evidencia el proceso productivo que ha transitado el cartón antes de desplegarse como un libro, así como las técnicas de las que ha sido objeto: recolección, reutilización, encolado, pintado a mano. Al mismo tiempo, la referencia a la “República de La Boca” en el interior del libro constituye una mención en principio abstracta, pero que podría ser una referencia a un alzamiento de independentistas italianos en La Boca hacia 1882.⁶ Invocar tal circunstancia refuerza la idea de trabajo autónomo

6 Hacia 1882, a raíz de un conflicto gremial, un grupo de inmigrantes genoveses firmaron un acta que fue enviada al rey de Italia en la que declaraban que habían constituido la “República Independiente de La Boca”. Este episodio fue desalentado cuando personal del ejército levantó la bandera genovesa que estos inmigrantes habían izado en un mástil.

y cuentapropista, cuestión que aparece repetidas veces en el discurso de los integrantes de Eloísa Cartonera durante las entrevistas realizadas para el trabajo de campo. Asimismo, el barrio de La Boca, ubicado al sudeste de la ciudad de Buenos Aires, presenta un paisaje urbano constituido por el espacio portuario y los viejos conventillos y pensiones, así como una trama cultural enlazada con la inmigración, el tango y el lunfardo. Estos elementos parecen explicar de qué manera el soporte de los libros de Eloísa Cartonera es eficaz en tanto consigue reponer un imaginario suburbano y de trabajo colaborativo.

En el caso del libro *Vivan los putos*, nos encontramos con dos tomos que, entre ambos, reúnen unas ciento cuarenta páginas. Se trata de una antología de cuentos y relatos cortos de diversos autores, en los cuales la temática *queer* es el hilo conductor. Entre los autores encontramos de nuevo a Washington Cucurto y a Gabriela Bejerman, así como a otros, algunos de ellos periodistas culturales en diarios como *La Nación* (Verónica Dema) o *Página 12* (Diego Trerotola, Facundo R. Soto y Pablo Pérez). El índice se encuentra en el primer tomo, y en el segundo podemos encontrar reseñas biográficas de cada autor, escritas todas ellas con un tono irónico que parece parodiar el lugar de intelectuales que detentan. En las pequeñas biografías sobresalen expresiones como “estrella rutilante de la nueva literatura”, así como menciones a las fantasías sexuales de los autores. *Vivan los putos* realiza una inclusión de la literatura gay en el catálogo de Eloísa Cartonera y transforma la palabra *putos* en una expresión celebratoria.

Lo que resulta interesante enfatizar es que esta antología presenta, en sus dos tomos, tratamientos estéticos diferentes. Asimismo, es posible encontrar diferentes diseños de tapas en sus múltiples ediciones. En este caso en particular, el primer tomo conjuga colores amarillos con letras rojas que dibujan la oración “*I love putos*”, sustituyendo el término *love* por un corazón. Se puede apreciar el cartón verde que sirvió de material para realizar este ejemplar y que, mediante algunas huellas que han quedado al margen de la pintura, denuncia que procede de una caja de lubricantes.

El segundo tomo (Imagen 5), por el contrario, es una pieza de cartón originalmente blanco, con un sello del SENASA,⁷ cuya única referencia al texto es un gran número dos pintado en rojo. Por dentro, como en el caso del libro de Glauco Mattoso y como en todos los libros de Eloísa Cartonera, es posible leer los datos de la editorial y la leyenda que estipula que el libro fue realizado con “cartón comprado a los cartoneros en la vía pública. Cortado y pintado a mano e impreso en la cartonería”.

7 Servicio Nacional de Sanidad y Calidad Agroalimentaria, organismo dependiente del Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca de la Nación.

Imagen 5. Tapa del libro *Vivan los putos*, tomo 2, editado por Eloísa Cartonera

Fuente: Fotografía tomada por el autor del artículo, 2018.

Sin lugar a dudas, el cartón recolectado y el tipo de intervención plástica que en él hallamos es la materia que da sentido a las publicaciones de Eloísa Cartonera, la constante que inunda todos los libros del catálogo, cualquiera sea el texto publicado. Se trata de un material que implica, por la presencia del cartón, una determinada lectura de estos libros. En tal sentido, si el dispositivo establece la infraestructura que predispone los términos del acercamiento (Aumont, 2013) debemos señalar que en Eloísa Cartonera estos términos se traducen en un acople entre la cultura letrada, la técnica de reutilización y el trabajo de los cartoneros.

Esto, asimismo, implica una desconexión respecto de las modalidades de impresión de los libros industriales. Si la tecnología industrial aplicada a la encuadernación posibilita tanto la producción de amplias tiradas como la perdurabilidad de los ejemplares, los libros encuadernados con cartón recolectado en la vía pública parecen, en cambio, ponderar las características de trabajo colaborativo y social detrás de cada ejemplar. Es en razón de esto que, por las características de estos dispositivos, los libros cartoneros se escinden de lo dominante en el campo de la edición. La búsqueda de una materialidad alternativa e inscrita en un espacio periférico y de producción colectiva desancla al libro como producción culta, situándolo en un contexto marginal.

En síntesis, lo dicho hasta aquí permite pensar en una disrupción política de la estética de los libros de Eloísa Cartonera, en tanto implican una formulación editorial alternativa a la dominante. Se configura un tipo particular de edición, que resulta disidente respecto de los formatos de edición industriales y que despliega una materialidad construida en torno a elementos y referencias periféricos. Asimismo, el hecho de que este gesto estético tenga como base el trabajo con cartoneros e imaginarios subalternos permite ser leído como otra disrupción. Para Rancière una forma de disenso tiene lugar cuando se opera “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2014, p. 25).

Desde este punto de vista, la experiencia en que toman parte sujetos como los cartoneros —sujetos estigmatizados en apariencia ajenos a toda posibilidad de producción cultural— visibiliza un universo de posibles que se proyecta más allá de lo que el orden dominante ofrece. De la misma manera, y como hemos visto en el caso de *Vivan los putos*, la yuxtaposición entre literatura y un logo del SENASA que sobresale en un cartón recolectado en la calle reaviva un gesto polémico que subyace en el hecho de que la producción cultural es situada en un soporte que denuncia su propia naturaleza callejera.

El cartón es, con relación a todo lo expuesto, una marca que reviste al libro como un testimonio de aquello que fue recuperado de la calle y anuncia que en la manufactura del libro se implicó un proceso que, al menos, tuvo que ver con la reutilización, y también con alguna forma de cooperación. Resulta, así, inevitable pensar en las teorizaciones de Walter Benjamin, cuando afirma la necesidad de que la mirada del historiador se detenga en las ruinas y los deshechos, ya que estos son los fragmentos de una historia no contada por el relato del progreso. En este sentido, son las *imágenes dialécticas* las que posibilitan la detención de un momento en el curso de la historia, que puede ser fijado y consignado por la óptica del dialéctico-materialista (Benjamin, 1973). Esta intención de “atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial” (Sarlo, 2007, p. 37) parece adecuarse a los libros de Eloísa Cartonera, anclados a un universo de precariedad, con predominio de lo callejero y lo subalterno, que posibilita leer en cada publicación la huella del trabajo del cartonero.

Conclusiones

A partir de la indagación efectuada sobre la estética y la materialidad en Eloísa Cartonera, es posible identificar de qué manera son ellas las que anclan este proyecto editorial en un imaginario periférico, vinculado con formas suburbanas y subalternas. En efecto, un primer recorrido por el tratamiento estético de los libros cartoneros ha permitido señalar que la forma en la que se conciben las tapas adscribe a los efectos visuales presentes en los carteles

callejeros que anuncian espectáculos de cumbia y bailes. Asimismo, se ha señalado también que la tipografía que se observa en los libros de Eloísa Cartonera parece siempre buscar un efecto de estridencia y espectacularidad, factible de ser indagado a partir de la categoría de *kitsch*, vinculada siempre con una estética de corte popular y masivo.

De la misma manera, un análisis de los soportes utilizados para el proceso de encuadernación condujo a la posibilidad de reconocer en ellos la existencia de múltiples referencias al trabajo colectivo y a la periferia urbana, particularmente boquense. Tal circunstancia traduce la operación por medio de la cual Eloísa Cartonera sitúa a la publicación literaria en un dispositivo que acusa su procedencia estética marginal y callejera. En tal sentido, si la tesis de este artículo ha señalado la cualidad disruptiva de Eloísa Cartonera, cabe afirmar que esta se vertebra en la existencia de un dispositivo que desacomoda las formas de edición dominantes en el campo editorial. En efecto, en Eloísa Cartonera la edición parece involucrar la publicación literaria junto con la consolidación de una estética periférica y marginal, que rescata el imaginario del trabajo de los cartoneros.

Por todo lo dicho hasta aquí, puede concluirse que la estética y la materialidad ofrecen una clave de acceso analítico que permite identificar cómo Eloísa Cartonera admite ser pensada como disruptiva en el campo editorial, en la medida en que son tales dimensiones las que traducen la apropiación de un universo de marginalidad y poscrisis en el interior de una actividad de producción editorial.

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (2000). La renovación de la historia del libro: La propuesta de Roger Chartier. *Información, cultura y sociedad*, (3), pp. 61-74.
- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bloch, E. (2011 [1966]). Recuerdos de Walter Benjamin. *Minerva* [en línea], (17). Disponible en: <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=469>> [acceso 13/11/2017].
- Budassi, S. (2008). Los nuevos desafíos de la resistencia editorial. *Diario Perfil* [en línea], 10 de agosto. Disponible en: <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0285/articulo.php?art=9068&ed=0285>> [acceso 02/04/2012].
- Chartier, R. (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: FCE.
- Chartier, R. (2006). Materialidad del texto, textualidad del libro. *Orbis Tertius*, 11(12), [en línea]. Disponible en: <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01>> [acceso 13/11/2017]
- Chartier, R. (2015). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Katz Editores.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. Tomos I y II*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Diego, J. L. (2010). Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina. *Iberoamericana*, 40(10), pp. 47-62.
- De Diego, J. L. (2013). Lecturas de historia de la lectura. *Orbis Tertius*, 2013, 17(19), pp. 42-58.
- De Rueda, M. (2017). Un recorrido por el Grupo Escombros, *Nimio*, 4(4), pp. 94-101.
- Editorial Eloísa Cartonera (s/f). Sitio web [en línea]. Disponible en: <<http://www.eloisacartonera.com.ar>> [acceso 07/07/2018].
- Equipo Plástico (año). *Carteles Chicha* [fotografía en línea]. Disponible en: <<http://www.equipoplastico.com/projects/la-cuadrada/carteles-chicha/>> [acceso 07/07/2018]

- García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones*, (2), pp. 158-185.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, C. (2011 [1976]). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Península.
- Ginzburg, C. (2014). *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: FCE.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Katz, A. (2002). Los editores no somos víctimas. *Página 12* [en línea], 21 de abril. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/96-34-2002-04-22.html>> [acceso 13/11/2017].
- Moles, A. (1973). *El kitsch*. Buenos Aires: Paidós.
- Moscardi, M. (2015). La edición como transparencia: el caso de Belleza y Felicidad. *Cuadernos LIRICO*, (13), pp. 1-25.
- Moscardi, M. (2016). *La máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.
- Neiman, G. y G. Quaranta (2006). Los estudios de caso en la investigación sociológica. En: I. Vasilachis de Gialdino (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa: Barcelona, pp. 213-237.
- Ortiz, M. (2002). Hacia el fondo del escenario, *Vox Virtual* [en línea], (11/12). Disponible en: <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario>> [acceso 07/07/2018].
- Paiva, V. y J. Banfi (2016). Cartoneros, espacio público y estrategias de supervivencia: Mar del Plata, Argentina, 1990-2014. *Sociologías*, 18(41), pp. 270-290.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Parada, A. (2007). *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: INIBI-UBA.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

- Ruiz Olabuénaga, J. (2003). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sarlo, B. (2007). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE.
- Urtubey, F. (2018). *La trama de la edición. Estética y política en tres editoriales artesanales pos-2001*. Tesis de maestría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68789>> [acceso 07/07/2018]
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Wortman, A. (2012). Consumos de las nuevas clases medias: fragmentación de públicos en la Argentina contemporánea. Ponencia presentada en el Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, Argentina.
- Yuszczuk, M. (2015). Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político. *Orbis Tertius*. 20(21). pp. 21-29.

Contribución de autoría

El trabajo en su totalidad fue realizado por Federico Eduardo Urtubey.