

Eloísa Cartonera: el futuro de la literatura sudaca border, 20 años después

The future of sudaca border literature, 20 years later

Cecilia Palmeiro

Cecilia Palmeiro (CONICET/Unref) publicó los libros *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (2011/2021), *Correspondencia de Néstor Perlongher* (2016), *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017) y junto con Fernanda Laguna, *Mareadas en la marea: diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023).
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3834-8825>>

Contacto: cp77@nyu.edu
Argentina

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 01 de março de 2023

PALABRAS CLAVE: Literatura sudaca border; Literatura latinoamericana; Queer; Lenguas de locas; Vanguardia.

KEYWORDS: Sudaca border literature, Latin-American Literature, Queer, Queer language, Avant-Garde.

Resumen: A partir del análisis de la relación entre literatura y crisis neoliberal, este trabajo presenta una instantánea de la fundación de la editorial Eloísa Cartonera como instancia de configuración de un tipo de vanguardia productiva y un programa de literatura futura, luego puesto en práctica por la red de editoras cartoneras del mundo.

Abstract: Based on the analysis of the relationship between literature and neoliberal crisis, this paper presents a snapshot of the foundation of the Eloísa Cartonera publishing house as an instance of configuration of a type of productive vanguard and a program of future literature, later put into practice by the network of cartonera publishers around the world.

El surgimiento de Eloísa Cartonera en Buenos Aires en 2003 significó un acontecimiento que transformó la industria editorial independiente no sólo en la Argentina y en América latina, sino que se extendió a múltiples y diversos lugares del mundo. Este trabajo se propone analizar el momento fundacional de su proyecto literario de vanguardia desde la perspectiva de su relevancia a 20 años de su lanzamiento, con cerca de 250 libros publicados, y en una red rizomática (Bell, O'Hare, 2020, 23) con 250 editoras cartoneras en todo el mundo.

La emergencia de las editoriales cartoneras es inseparable de los procesos de crisis neoliberales y expansiones capitalistas en América latina. Particularmente en la Argentina, donde en 2003 el escritor, editor y ahora artista Washington Cucurto, el artista y diseñador Javier Barilaro junto con la artista y escritora Fernanda Laguna decidieron comenzar esta aventura. En principio ellos dos habían empezado con una editorial de libritos caseros con tapas de cartulina (impresos de contrabando en la Casa de la Poesía -la Biblioteca pública Evaristo Carriego, donde Cucurto trabajaba como productor cultural), Ediciones Eloísa. El salto se produjo cuando Laguna, desde 1999 editora de Belleza y Felicidad (una de las primeras editoriales independientes a escala micro en la Argentina que hacía libritos en fotocopias siguiendo el modelo de la literatura de cordel brasileña) se incorporó al proyecto con la idea de invitar a cartonerxs a participar y hacer de la editorial un proyecto tanto social como artístico.

Desde 2001, la Argentina estaba viviendo la mayor crisis de su historia con un estallido social descomunal. El presidente huía en helicóptero de la casa

de gobierno frente a una multitud desacatada que ya no reconocía la cadena de representación política y se organizaba de maneras impensadas al grito de “Que se vayan todos”. Los bancos se habían apropiado de los depósitos en dólares de las personas, había falta de efectivo y saqueos, varios presidentes en una semana, la moneda local se había devaluado estrepitosamente: de un día para el otro valía un tercio de su valor. Surgieron entonces experimentos políticos y sociales inéditos: desde los movimientos piqueteros, las asambleas barriales que intentaban sustituir al gobierno por una gobernanza horizontal, la explosión de un movimiento queer popular, a la fundación de sindicatos de trabajadores de la economía popular sin empleo formal, el Movimiento de Trabajadores Excluidos que nuclea a lxs cartonerxs, que se convirtieron en actores políticos relevantes. La miseria y el hambre se articularon con el derrumbe general de la imagen de la Argentina y la subjetividad hegemónica, tal como estaba formateada. La crisis afectaba la organización política y social, los modos de expresión y las búsquedas estéticas en una protesta de los inconscientes.

La historia de la literatura argentina, una historia de tensión entre la búsqueda de la autonomía y el llamado a la politización, experimentó entonces una fuga que ha llevado a la literatura a salirse de su propia esfera y a conectarse con otras prácticas sociales. Ese punto de fuga puede situarse en dos etapas, primero en la fundación de la editorial *Belleza y Felicidad* en 1998 y de su espacio físico en 1999 y luego con la fundación de Eloísa Cartonera. Desde entonces irrumpió una especie de contracanon con sus formas de circulación, su mini mercado y sus propias indagaciones críticas,

sus programas y sus convocatorias, y sobre todo sus micropolíticas del deseo, que este ensayo y el dossier del que forma parte intentan cartografiar como una red de escrituras, cuerpos y territorios que se expande horizontalmente primero por toda nuestra América y luego por el resto del mundo.

CARTONERISMO COMO VIRUS

En el siglo XXI latinoamericano un acto radical no puede nunca ser exclusivamente artístico. La fundación de Eloísa Cartonera ha dado expresión a cierta zona de los impulsos sociales insurgentes y viene promoviendo desde entonces la invención de códigos de ruptura capaces de expresar la protesta social en distintos contextos latinoamericanos y del resto del mundo, que se ve polinizado por esta latinoamericanización de la industria editorial y de la literatura.

La crisis de 2001 fue el caldo de cultivo de un estallido de fuerzas creativas que, liberadas del ámbito puramente estético, invadían y transformaban otras esferas en términos de imaginación y deseo, a la vez que redefinían los conflictos políticos en los que se buscaba intervenir (la situación de los trabajadores culturales, la industria editorial, el imperialismo cultural de las editoriales españolas, la exclusión social, la crisis, la protesta, etc). El proyecto enfatiza la hipótesis de la politización de la literatura en el sentido técnico, en cuanto modificación del aparato de producción y experimenta con las posibilidades estéticas y políticas de las operaciones de articulación de un nuevo canon contracultural. Su modelo singular es el del taller artesanal que se propone como lugar de encuentro donde la técnica productiva y el

modo de trabajo alientan una sociabilidad perdida pero también nueva, en la que escritores, artistas lectores y productores-artesanos comparten un espacio de interacción.

La debacle económica y la liberación de flujos de deseo e imaginación afectaron a la literatura de muchas maneras. La más visible en ese momento fue la ruina de la industria editorial local. La devaluación del peso argentino impactó en la producción y el consumo de libros ya que el precio de los materiales (el papel y las tintas) estaba en dólares mientras que los libros debían venderse en pesos, en un mercado cuya capacidad adquisitiva había disminuido en un 60%. Esta combinación entre moneda devaluada y papel a precio exorbitante produjo una articulación insólita entre un sector social que ganaba visibilidad y se tornaba objeto de conflicto y una nueva vanguardia: lxs cartonerxs y lxs escritorxs jóvenes. Si, por un lado, la fundación de la editorial Belleza y Felicidad había generado un nuevo circuito de producción y circulación de la literatura por fuera de su ambiente tradicional, haciendo emerger una nueva generación de escritorxs queer), la crisis había arrojado a miles de personas a la calle sin trabajo, promoviendo la economía popular del reciclaje¹. Las calles se poblaron entonces de cartonerxs que juntaban papeles y cartones de la basura para venderlos a empresas recicladoras. Lxs cartonerxs se convirtieron en sujetos emergentes de la crisis, y alrededor de ellxs se produjeron intensos debates políticos: las empresas privadas encargadas de la recolección de basura y el gobierno de la ciudad

1 Cfr. Para un estudio pormenorizado de las nuevas economías populares ver Verónica Gago. La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

de Buenos Aires, por ejemplo, les disputaban los negocios que esta nueva circulación proveía, y sus agendas conjuntas apuntaban una y otra vez a una regulación o prohibición tendiente a quedarse con los réditos económicos de la actividad, perjudicando obviamente a lxs cartonerxs que se veían al mismo tiempo estigmatizadx, cuando no criminalizadx. Esta situación los llevó organizarse cooperativamente y políticamente en el Movimiento de Trabajadores Excluidos entre fines de 2002 y principios de 2003 a partir de su confluencia en una olla popular. Junto con otras organizaciones, el MTE formó la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), el primer sindicato de trabajadores sin empleo formal, que hoy es la Unión de Trabajadores de la Economía Popular (UTEPE), uno de los movimientos sociales más pujantes de la Argentina.

La articulación solidaria entre las distintas precarizaciones laborales de trabajadores de la literatura y cartonerxs dio origen al proyecto de Eloísa Cartonera como alternativa laboral y artística a las grandes editoriales que dominan el mercado. Fue así que Eloísa pasó a llamarse Cartonera. Se trataba de seguir produciendo libros a pesar de todo, y de colaborar con el sector de la sociedad más perjudicado y más presente en la calle. Los volúmenes comenzaron a ser fabricados artesanalmente por cartonerxs. El trabajo se realizaba en el primer local de Eloísa, llamado "No hay cuchillo sin rosas", que al comienzo fue también una verdulería donde se vendían frutas y verduras al precio de costo a lxs cartonerxs. Con el tiempo el espacio se equipó y se convirtió en taller artesanal de imprenta y fabricación total de los libros, y lugar de venta, para luego instalarse en el barrio de La Boca,

con una “sucursal” bajo la forma de kiosco de diarios en la calle Corrientes, y posteriormente en la zona de Boedo.

La modalidad de trabajo se nutría de varias experiencias cercanas o contemporáneas. Por una parte, de las ediciones independientes artesanales que habían sido el sello productivo del amplio grupo nombrado como “poetas de los 90”, del que Cucurto formaba parte. La reunión de esos libros y revistas en un mismo local público (espacio de producción, de venta y de encuentro) era la marca de Belleza y Felicidad desde 1999. Por otra parte, dentro de las modalidades de articulación político-cultural post diciembre de 2001, la Cartonera remitía a trabajos como los del GAC (Grupo de Arte Callejero) y el Taller Popular de Serigrafía, que en marchas y en puertas de fábricas recuperadas, realizaban ante la vista del público estampados alusivos a la protesta, en papeles o en remeras, llevando a la calle los procesos de producción como parte del valor de esos objetos. A su vez, todas estas movidas remitían de manera directa o indirecta a experiencias latinoamericanas previas, como los trabajos callejeros mexicanos postrevolucionarios y de los años 70 y también a las modalidades de trabajo de la poesía marginal brasileña, que la Cartonera recuperaría en forma explícita en su catálogo. La organización posterior bajo la forma de una cooperativa viene también de ese aprendizaje que se consolidó a lo largo de 2002, tanto en los espacios artísticos como en los de la economía popular.

Los tapas de Eloísa Cartonera están hechas de cartón comprado inicialmente a lxs cartonexs a cinco veces su valor en el mercado, y están ilustradas por lxs propixs cartonexs que con esta actividad llegaban a ganar varias veces

más de lo que obtenían cartoneando y vendiendo por kilo. En cuanto a la circulación de dinero del proyecto, se planteó como emprendimiento colectivo sin fines de lucro. El plan de Eloísa se resumía en integrar a sujetos marginalizados y estratégicamente criminalizados en un circuito de trabajo creativo en el que el cartón cobraba otro estatuto cultural, pero también monetario. Así, se autodefine como un proyecto “social y artístico, en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa” (Eloísa, 2007, 4), poniendo énfasis en el modo de producción artesanal y cooperativo en el que la literatura es presentada como un medio y no como un fin: “la idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de literatura latinoamericana contemporánea”. (Eloísa, 2007, 5).

Importa asimismo el placer que se juega en una relación artesanal entre sujeto y objeto, pero también en los vínculos entre sujetos, por los modos de comunidad que es capaz de generar: “El libro de cartón es el producto de nuestro trabajo. Pero lo más importante es descubrir una nueva manera de trabajar [...] hacerlo en grupo con un fin común y no individual; desarrollar nuestra creatividad, motivar iniciativas propias, descubrir, de pronto, una actividad desconocida y que nos puede gustar mucho hacerla, etc. El trabajo como motor de la vida y no como simple herramienta para ganar dinero”. (Eloísa, 2007, 4). La cartonería se presenta como un taller artesanal que exhibe su proceso de producción y concentra sus ventas, al tiempo que se propone como lugar de encuentro donde la técnica productiva y el modo de trabajo alientan una sociabilidad perdida (en el sentido en que Benjamin lo analiza en “El narrador”, el taller como modo de producción que fomenta

la narración como transmisión de experiencia) pero también nueva, en la que escritores, lectores y productores-artesanos-cartoneros comparten un espacio de interacción, modo alternativo de socialización entre clases sociales distantes que promueve la creación de vínculos solidarios. La clave de esta operación estaba desde un comienzo en la producción como eje: el trabajo y no la mercancía que de él emerge es el punto de encuentro, e incluso es lo que no puede soslayarse en los “defectos” típicos de producción artesanal; esos errores de acabado que ponen el acento en las diferencias (no hay dos Cartoneras iguales, ni siquiera del mismo título) son las marcas que quedan del proceso, que hacen a la unicidad de cada ejemplar y su aura -su carácter de obra de arte. Por otro lado, el uso y procesamiento de los pocos cartones comprados para las tapas los rescataba de un uso industrial que invisibilizaba su primera etapa de trabajo (la recolección), y mostraba así la inmediata función social de lxs cartonexs. Esto sin que el sentido festivo se perdiera; entre las justificaciones del proyecto, se afirma: “Porque nos divertimos [...] Porque a la gente le gusta lo que hacemos”. (Eloísa, 2007, 4).

Intuitivamente, Eloísa llevó a la práctica, tal vez sin saberlo, los postulados de Walter Benjamin en “El autor como productor”: transformar un modo de producción literario en un sentido anticapitalista, y poner a disposición de otros productores un aparato de producción modificado.

En su libro *Las tres vanguardias: Saer, Puig y Walsh*, Ricardo Piglia, también autor de la casa, esboza una teoría de la vanguardia como tres aproximaciones posibles al problema de la batalla entre las fuerzas creativas y transformadoras del arte y la sociedad capitalista con sus mecanismos

antiartísticos (mercantilización, estandarización, manipulación). La vanguardia como concepto histórico y político se presenta como una respuesta formal a un problema social. Piglia lee en una primera aproximación a Saer, para proponer la vanguardia como contraestado, conspiración y sociedad secreta: el artista como exiliado de la realidad. Una segunda vanguardia, à la Puig, incorpora críticamente a la forma novelística los materiales de la cultura de masas, intentando conectar el plano de la vanguardia con el de la cultura de masas: masificar la vanguardia. En la línea de las vanguardias soviéticas y de las reflexiones de Benjamin y Brecht sobre la refuncionalización de un aparato de producción, Piglia lee a Walsh: "A la pregunta por la autonomía y los efectos que las formas artísticas producen en la sociedad responde atacando la institución artística y el concepto mismo de obra de arte." (Piglia, 2016, 58). Así propone leer el gesto de Walsh al renunciar a la literatura y ponerse a dirigir el periódico de la CGT.

Muchos años después, podemos leer el programa de Eloísa en esta última línea, la de Walsh y su relación con el peronismo², para plantear su proyecto de refuncionalizar la literatura y la actividad editorial en un sentido popular. La vanguardia es aquí una forma de intervenir el entramado económico de

2 Aunque en términos muy diferentes al de Walsh, el peronismo de Cucurto es central para el proyecto cartonero de una vanguardia (inter)nac & pop. De ahí, también, la relevancia de los hermanos Lamborghini, Walsh, y Perlongher en su canon. Walsh aparece como inspiración del proyecto: "Nuestro sueño es editar los cuentos completos de Rodolfo Walsh, un escritor argentino, un intelectual del pueblo, un periodista formidable que mataron los militares en 1976 y sigue desaparecido. Walsh (...) es uno de nuestros hombres más importantes; que todos deberíamos leer y descubrir y enamorarnos de sus obras. ¡Cartón es vida y vuelven todos en el cartón! Si Rodolfo Walsh viviera, le encantaría la idea." <<https://www.eloisacartera.com.ar/historia.html>>. En 2005 se publica "Esa mujer" de Walsh, que debe leerse en red con "Evita vive".

la producción artística. La transformación del aparato productivo emerge como salida creativa frente a la necesidad *de inventarse un trabajo* (impulso de la economía popular) y evitar la deuda. La literatura se populariza, no solo por los bajos precios de los libros que se vuelven más accesibles, sino porque la literatura se incorpora a la economía popular (informal).

El producto final apunta a visibilizar un modo utópico de trabajo no alienado, no explotado, colaborativo, creativo, divertido, dignificante, donde el trabajo está asociado al placer y a la transformación de las relaciones sociales. En su artículo “Borrón y cuento nuevo” (Bilbija, 2020) Ksenija Bilbija apunta el concepto de arte relacional (tomado de Bourriard) para pensar la producción cartonera. Desde esta perspectiva, lo importante es más el proceso que el resultado. Eloísa, y muchas otras cartoneras del mundo, generan una red solidaria con otrxs trabajadorxs de la literatura: críticxs, traductorxs, editorxs, docentes que se suman a la “familia” cartonera con colaboraciones en sus libros y eventos. En el caso de las traducciones del portugués, centrales en el catálogo de Eloísa, estas siempre fueron realizadas como actos de amistad política, muchas veces de manera colectiva, y con el objetivo de poner incorporar a la cultura local la contracultura brasileña que ha producido mucha polinización estético-política en la Argentina contemporánea. De esta manera se ha incluido en el contracanon de la literatura sudaca border a autores icónicamente queer como Guilherme Závros (buscar títulos), Glauco Mattoso (con varios libros, ver), o Roberto Piva.

El criterio de edición de los rescates también se ve flexibilizado, en el sentido de que lxs editorxs, al menos en sus primeros años, se tomaban la

libertad de "mejorar" el original, como por ejemplo la reversión del clásico de Copi relanzado por Eloísa, *La guerra de las mariquitas*, en vez de *La guerra de las mariconas* (en su traducción oficial).

Sin separación en colecciones inicialmente que distingan poesía de narrativa o autorxs consagrados de jóvenes, la Cartonera ha publicado, desde ya, a Cucurto, Fernanda Laguna (Dalia Rosetti), Fabián Casas, Cuqui, Gabriela Bejerman, Cecilia Pavón, Francisco Garamona y Damián Ríos y otros poetas (y editores) de los 90 (varios de ellos con textos narrativos), pero también, a autores reconocidos, como Ricardo Piglia, Marcelo Cohen, Mario Bellatin, César Aira, Fogwill, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Walsh y Alan Pauls. Los rescates incluyen a Ricardo Zelarayán, Salvadora Medina Onrubia, Copi, Néstor Perlongher y al chileno Enrique Lihn. El mapa latinoamericano también zigzaguea atrás y adelante en la franja de lo contemporáneo: Julian Herbert (México); Sergio Parra, Gonzalo Millán, Matías Rivas (Chile); Dani Umpi (Uruguay), Luis Chaves (Costa Rica), Martín Adán, Luis Hernández, Oswaldo Reynoso (Perú, también con una antología de poesía), entre otros. Lxs brasileñxs se integran al catálogo con ediciones bilingües: Haroldo de Campos (dos volúmenes), Douglas Diegues (portuñol), Jorge Mautner, Camila do Valle, Glauco Mattoso y Brasil años 70 – antología de poesía marginal, con poemas de Roberto Piva, Glauco Mattoso, Haroldo de Campos.

Fue así que Eloísa cartografió la literatura latinoamericana contemporánea haciendo del rescate una operación de la novedad. Para poder lanzar todas estas escrituras al mercado popular, era necesario modificar el aparato de

producción, lo cual a su vez creó las condiciones para nuevas escrituras. A continuación focalizaré en un linaje de literatura queer joven que Eloísa pone al nivel de los clásicos y que marca el estilo editorial que lanzará la editora como un modelo de autogestión cooperativista para el arte y la literatura. En particular, me interesa pensar una pequeña constelación de textos que, desde la perspectiva de hoy, permiten identificar el germen de una literatura futura. Son textos que, lanzados en la primera tirada de Eloísa, hoy se han vuelto clásicos de una vanguardia queer: *Fer* de Cucurto, *Durazno reverdeciente* de Dalia Rossetti (Fernanda Laguna) y *Evita Vive* de Néstor Perlongher.

SI EVITA VIVIERA... SERÍA CARTONERA

No por casualidad, uno de los primeros libros cartoneros se llama *Fer*, sobrenombre de Fernanda Laguna. Publicado como anónimo aunque escrito por Cucurto, esta *nouvelle* dramatiza la revuelta popular del 19 y 20 de diciembre de 2001. La historia es la siguiente: el narrador (principal y discontinuo, ya que la voz cambia de género y de perspectiva), Floridor, está enamorado de Fer, Ceci y Gabi, que ponen un lavadero en la cuadra de su casa. Él está casado con Flora y tienen un hijo, Baltasar (el mismo nombre del primer hijo de Santiago Vega). Comienza a tener un romance con Fer pero también con Ceci, lo que es objeto de muchas peleas que terminan en orgías. Fer se hace repositora de supermercado y lidera distintos movimientos populares (una especie de reencarnación de Evita). Finalmente ocurre una rebelión de los animales del barrio liderados por Baltasar, que se manifiestan ante Fer-Evita para que acepte ser su candidata y representante en el gobierno

(esa noche Baltasar bebé adquiere el habla por arte de magia). *Fer* acepta y gana, y hace un discurso contra el lenguaje y a favor de caminar. Baltasar se convierte en el narrador y salen caminando todos de la mano con los ojos cerrados y vuelan en un arca como la de Noé. Finalmente, el texto cambia de género y se transforma en un poema.

Fer resulta novedoso al problematizar varios aspectos tramados en torno a la idea de una literatura autónoma y funciona como una miniatura de las poéticas contemporáneas. El primer problema que se nos presenta es el de la autoría/autoridad. Aunque las marcas biográficas abundan, hay aquí una escritura desautorizada. El libro (formato ya problematizado por el modo de producción cartonero) se presenta sin firma del texto ni de las ilustraciones. Sólo aparecen los responsables de la editorial, Washington Cucurto (que es un pseudónimo, y por lo tanto no puede ser responsable legal de la editora "trucha"), y una dirección ficcional: Soñar Soñar³ 1984, que es la avenida ficcional donde transcurre el relato. La editorial está dentro del mundo de la ficción, o la novela en el de la realidad: el modo de producción es un proyecto estético y político que permea ficción y realidad. Se pone en primer plano el aspecto material de la escritura, y si pudiera usarse una noción de obra en este caso, sería la de objeto manufacturado en cuanto material producido artesanalmente por un sujeto. Esto se aplica particularmente a *Fer* en la medida en que Cucurto es el "autor", el editor y el encuadernador,

3 Título de una película de Leonardo Favio de 1976, nuestro artista nac & pop por excelencia.

al estilo de la literatura marginal brasileña. Sólo que él hizo de ese modelo un movimiento anticapitalista, horizontal, descentrado y transnacional.

El problema del sujeto resulta central para estas escrituras. *Fer* es claramente un homenaje a Fernanda Laguna (quien a su vez usa el pseudónimo Dalia Rosetti) a partir de la relación entre texto e imagen: hay un retrato de Fernanda (hecho por Barilaro) en la primera página, aunque sin nombre ni firma. Por la ausencia de firmas y de leyenda explicativa al pie de la imagen, el libro parece estar dedicado a los conocidos, interviene en una red afectiva. El nombre “Fer” remite (y no) a un sujeto real, pero también a una red de textos que construye un sujeto; es posible leer *Fer* en relación con *Durazno reverdeciente*, de Dalia Rosetti, otro de los primeros títulos de la colección.

El lenguaje exhibe su relación no referencial con el mundo al tiempo que hace explotar otras posibilidades de sentido: la permeabilidad entre realidad y ficción no significa que la literatura posautónoma (Ludmer, 2008) pierda todo poder crítico (garantizado anteriormente por la cerrazón de la forma). Cuando no se está en el horizonte de la autonomía, el problema de la forma se transfigura; pero si aquí no aparece como cerrada no es en beneficio de una función instrumental de la obra sino por el carácter cotidiano, espontáneo, aleatorio que exhibe: un proceso que se muestra en cuanto tal (punto particularmente relevante en una literatura centrada en su proceso de producción). Si hay una instancia utópica es la del trabajo sin dominio: ni de clase ni del sujeto sobre el objeto (de ahí la rebelión de los animales) o sobre la lengua (no hay autoridad del sujeto sobre el acto de enunciación).

Tampoco hay concordancia ni coherencia sostenida en esa autoridad: el narrador no detenta el poder del habla, sino que lo socializa en varios narradores que van perdiendo sus identidades. Floridor, el primero, a veces pasa a hablar de sí en femenino y deviene Ceci y Fer; luego es Baltasar (que adquiere el don del discurso milagrosamente en la rebelión) y finalmente un yo lírico indeterminado. La lengua "sexitextilizada" corroe las identidades. Los cambios de género se combinan a su vez con las mutaciones sociales de la protagonista: Fer es lavandera, repositora de supermercado, activista, política, Evita, madre y gurú.

Fer no es un texto que represente la realidad al modo realista: es una historia que se construye en diálogo con la realidad desde su instancia más básica. La realidadficción, como la entiende Ludmer (Ludmer, 2010), da forma al texto como una utopía: la de la liberación de la imaginación colectiva, a partir de la cual se escribe un poema final (y el texto cambia de género, se vuelve trans). *Fer* trata justamente sobre la mutación: desde el narrador hasta el género pasando por las transformaciones que atraviesan los personajes. Es un texto en proceso de devenir.

No es casual que uno de los primeros textos publicados por Eloísa sea de Cucurto, su editor estrella, y que aparezca sin firma: es un texto falsamente anónimo, porque está dirigido a una red afectiva donde todos saben quién es Fernanda y sobre todo quién es Cucurto. Tampoco es casual que sea uno de los pocos relatos de Cucurto donde el protagonista no lleve el seudónimo del autor, aunque tenga referencias que reenvían a su realidad biográfica. El caso Cucurto presenta aquí una relación interesante en la construcción

de la figura de autor, ya que lo importante en estos primeros libros es la figura del editor.

Ya desde los años 30 Benjamin señalaba que la función política del escritor no era ser un creador espiritual sino un productor material, cuyo énfasis debería encauzarse hacia la modificación de un aparato productivo en sentido socialista (socialización de los medios de producción de bienes culturales) y de la generación de lazos solidarios con otros productores, a cuyo servicio pondría un aparato modificado.

La figura de autor de Cucurto es indisoluble de su trabajo como productor/ editor, y así su pseudónimo, Washington Cucurto, se fue convirtiendo en Santiago Vega (el escritor), porque escritor y productor son uno, y ambas figuras desdobladas y plegadas se potencian mutuamente hasta transformar el nombre en una especie de marca registrada.⁴ Además de haber creado un estilo artístico, con el lenguaje de la cumbia y el barrio sin rastros de costumbrismo, Cucurto un creó estilo editorial, interrogando varios supuestos de la cultura burguesa, como el desinterés del juicio estético, la actitud contemplativa y aislada de la literatura y el libro, la autonomía del arte, la superioridad del trabajo intelectual, la diferenciación entre alta cultura y cultura popular y la misma práctica estética en términos de lujo. Cucurto, Laguna y Barilaro crearon una editorial que continuara el estilo de sus libros y su arte: tradujeron a la práctica editorial (al terreno de la producción) su

4 En la actualidad, esa marca se extiende a su figura como artista. Su carrera como pintor comenzó de hecho en 2019 con una muestra de retratos de sus autores favoritos como Néstor Perlongher, Lezama Lima y Lemebel.

técnica literaria. Crearon una editorial a la medida de su literatura y un modelo para hacer frente a las crisis neoliberales en otros contextos. Pero no se trata de una mera iniciativa individual sino de necesidades históricas reinterpretadas en el campo de la imaginación crítica.

Fer se transformó en un emblema de Eloísa que rearticulaba su proyecto con Belleza, y en red con *Fer*, Eloísa publicaba la nouvelle de Dalia Rosetti *Durazno Reverdeciente*, el más autobiográfico de sus textos, pero con varias vueltas de tuerca.

Publicado por Eloísa Cartonera en 2003, y reeditado por Mansalva en 2005 (ampliado dentro del volumen *Me encantaría que gustes de mí*), y relanzado en 2023 ya como clásico por Iván Rosado, *Durazno reverdeciente* articula con la saga sobre Fernanda Laguna de *Fer*, y la proyecta hacia delante en el tiempo, interrogándose acerca la relación entre la literatura y la vida, y cuáles son las posibles mutaciones de la subjetividad.

Dalia Rosetti pone a "Fernanda" como narradora, protagonista y escritora de un diario íntimo anacrónico, o autobiografía futura, en el que se mezclan los acontecimientos de su vida actual y las fantasías futuristas de esa vida treinta años más tarde. Cansada de la falta de realización personal y profesional, esta "Fernanda" de sesenta y cinco años comienza a escribir un diario íntimo como ejercicio para entretenerse y recordar su vida de cuando tenía treinta, que era la edad de la autora al escribir esta novela. Pero sobre todo, lo hace para vivir; escribir es un motor para actuar en el mundo, un impulsor de la experiencia ("si salgo, tendré algo para contar"), y una operación para volverse una persona deseable: "Para tener una idolatradora algo tengo que

hacer y, ya que soy profesora de literatura, escribir una nouvelle no me va a resultar nada difícil”. “Fernanda” subordina la escritura, y la literatura, a la vida: escribe para tener amantes. Y esta decisión dispara la escritura del diario y la secuencia de aventuras a contar en él. Experiencia y escritura se retroalimentan.

Como género, el diario en su forma clásica trata sobre la construcción, por vía de la escritura, de la subjetividad propia a través de la indagación de la intimidad y las profundidades psicológicas. El diario es un registro y una exploración de quien se es: el problema de la identidad está en primer plano. Así aparenta funcionar el diario de “Fernanda”, quien (“marginada de mí misma”) parece buscar su identidad, sobre todo sexual, que no logra definirse, a tono con la política queer de la época, de la que Laguna participaba.

En el momento de escritura de la novela, el diario íntimo de una mujer adulta es un género anacrónico, totalmente pasado de moda, o pueril. Es desde este arcaísmo que Rosetti lo desencaja: no escribe para saber quién es sino para ser alguien más. No para fijar su identidad sino para cambiarla por medio de la acción y la experiencia; la novela es un manifiesto pornográfico hecho con las aventuras sexuales, sobre todo lésbicas, de su protagonista.

El juego de nombres es ya elocuente respecto del problema de la identidad: mientras elige el pseudónimo de Dalia Rosetti para firmar el libro, el nombre de la protagonista del diario, Fernanda Rosetti, es un híbrido entre el de la escritora, Fernanda Laguna, y el de la autora,

Dalia Rosetti. Entonces se produce un puente autoficcional muy particular: lo que queda afuera de la equivalencia es Dalia, el nombre de pila autoral, que

de todas maneras todo el mundo conoce como pseudónimo de Fernanda (la escritora real). El pacto autoficcional no se cumple estrictamente. Ese resto, "Dalia", es en la novela el nombre de la hermana menor de la protagonista, a la que responsabiliza por su locura y, en última instancia, por la escritura del diario.

Ese desfase del nombre expresa el trabajo con el problema de la identidad que recorre no sólo esta novela sino la obra de Dalia Rosetti/ Fernanda Laguna, así como la literatura cartonera. El desplazamiento temporal por el que la autobiografía de la vida por venir habla del presente como pasado, como ruina, va en el mismo sentido. Este anacronismo deliberado y el juego de inadecuación de los nombres configuran la fórmula de arranque de la novela.

Una de las características del diario de Fernanda es el patetismo: toda su vida ha sido una búsqueda infructuosa de la belleza y la felicidad. Como es un "diario-nouvelle", puede confesar lo inmostrable, lo que un blog no se atrevería a decir a riesgo de afectar demasiado la imagen pública. En el diario, Fernanda aprovecha para mostrar su derrotero desde la escritora joven "de vanguardia" hasta una vieja decadente, profesora de literatura en un secundario, "solterona" y sin sexo desde hace treinta años, alcohólica y loca.

Pero la novela es, una vez más, como las fábulas de Laguna (que escribe "con el corazón"), "una historia de amor", esto es: la historia de la reconstrucción de ese cuerpo y de esa subjetividad según los últimos desarrollos tecnocientíficos, una novela de ciencia ficción sobre el futuro del cuerpo. Así, el "durazno reverdeciente" es una metáfora imprevista para el amor en la tercera edad, por contraste con la ligereza del amor "moderno" a los treinta. Es una

reflexión alegórica sobre el presente, cuando lo que ahora es “lo nuevo” sea una antigüedad.

El anacronismo deliberado no se agota en esa alegoría barroca. El diario viola sus reglas genéricas desde el comienzo: es un texto transgénero, y las mutaciones genéricas del cuerpo de la protagonista se plasman en la forma del relato; cuerpo y escritura están en proceso de devenir.

Con el correr de las páginas no se llama más a sí mismo diario sino novela. Más cerca del blog, se escribe casi en tiempo real: en un boliche Fernanda va al baño y escribe lo que los lectores ya leímos páginas atrás, y se lo lee a su acompañante, con algunas leves variaciones. A diferencia del diario, que se escribe en la soledad del “cuarto propio”, esta novela se escribe en cualquier lugar, como en el baño de una disco (locus privilegiado de las lenguas de las locas). Además, la lectura del fragmento de diario escrito en el baño para la amiga funciona como piropo: la escritura es un dispositivo erótico. Es a través de la escritura que el “durazno reverdece”: el cuerpo vibrátil se despierta y comienza a activarse.

Las dos nouvelles hechas sobre el material de la vida de Fernanda Laguna construyen una instantánea de los debates políticos de la época con el auge de la teoría y la política queer del que Eloísa y Belleza fueron el brazo editorial. Particularmente, ambos textos plantean la escritura como forma de activación del deseo, es decir, activación política. Una especie de laboratorio de ensayo de las lenguas de las locas como códigos de ruptura y arma de lucha para las comunidades que se estaban consolidando políticamente a partir de la desidentificación (y no la identidad fuerte). Veinte años más

tarde, estas textualidades son reconocidas como fuentes para muchas otras aventuras poéticas y editoriales de la era de la marea feminista. Pero para crear esta imagen del presente de 2003, fue necesario reconectar con experiencias del pasado, como la vida y la obra de Néstor Perlongher, tía madrina de todas las locas sudacas, para actualizar esa potencia a la luz del presente.

La edición pirata de "Evita vive", primero en Eloísa y luego en Eloísa Cartonera, pone el barroco de trinchera de Perlongher en el centro del proyecto de Cucurto.⁵ Entre los años 80 y 90, Perlongher construyó, comentó y promovió un canon bilingüe (español y portugués) del neobarroco/neobarroso latinoamericano contemporáneo. De Cuba al Río de la Plata, comienza en suelo firme (Lezama Lima, Sarduy) para deslizarse al sur hacia versiones más fangosas y perversas, con Osvaldo Lamborghini y

5 Algunos años después, en 2013, Cucurto escribió un cuento homenaje a Perlongher. "Néstor Vive" apareció primero en el diario *Página/12* (en una versión todavía inconclusa, disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-212372-2013-01-22.html>> y luego en la cartonera en 2016. Sobre los motivos que lo llevaron a escribir el cuento, comenta: "mi admiración por Néstor Kirchner, y sobre todo la influencia que ejerce en mí, la obra, el pensamiento y el genio de Néstor Perlongher, poeta, militante gay, agitador contra las hipocresías del mundo. Este relato es un homenaje a uno de los militantes más importantes que tuvo nuestro país que no fue Néstor Kirchner, sino Néstor Perlongher. Ambos dos, ambos Néstor, la cara, tal vez, de una misma moneda (...) Hablé de influencias, bueno, desde que leí *Evita vive*, el relato maldito de Perlongher, siempre soñé con escribir mi propio *Evita vive*. Néstor vive es mi *Evita vive*. (...) Pienso que todos deberíamos ser perlongherianos y deberíamos intentar escribir nuestro propio *Evita vive*. (...) ¡Desafío a todos los lectores y escritores a escribir su propio *Evita vive* y editarlo en un libro de cartón, en una antología imperdible! Néstor y Néstor, protagonistas de nuestra historia contemporánea, hoy personajes de un relato, como antes lo fue *Evita*." <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/212372-62090-2013-01-22.html>>

Mattoso (todos autores del catálogo). Proclama así en una serie de ensayos⁶ un movimiento (no exactamente un estilo) y un territorio extrañamente condensado (el Caribe transplatino) que a su entender han puesto en juego las operatorias del barroco; un proceso que avanza (y retrocede) según la tendencia de la “sexualización de la escritura”, para socavar y destruir toda “identidad esencial”⁷.

La cartonera retoma, en sus términos, algunas de las coordenadas que Perlongher había dejado en su escritura. Cucurto, a través de Eloísa, vende un modo de concebir, producir y leer literatura: “Me doy cuenta de que lo mío es otra cosa, que es algo anterior a la literatura. Es como una protoliteratura, más cercano al cómic, la televisión, las crónicas de diarios o algo de los blogs. Pero no es una literatura. Literatura es otra cosa: Borges, Di Giorgio, Rulfo, Bolaño”.⁸

Es que Cucurto llama protoliteratura se encuentra, en una de sus bifurcaciones, en el mundo subterráneo de las mujeres, las maricas, las lesbianas, las travestis, y todos los cuerpos feminizados: lo que llamamos las lenguas de las locas.

6 Los ensayos centrados en esta problemática son “Caribe transplatino”, “Eldeseo del pie” (sobre Mattoso), “La barroquización”, “Cuba. El sexo y el puente de plata”, “Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, todos reunidos bajo el subtítulo “Barroco barroso” en Néstor Perlongher. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997.

7 “Ondas en el Fiord”, p. 137.

8 En Silvina Frieri. “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4988-2007-01-05.html>>.

Justamente fue Perlongher una de las primeras culturas públicas de esa lengua. Si bien el concepto surge en 2015, su formulación tiene que ver con las permanentes reactualizaciones de la obra de Perlongher en los últimos 20 años, particularmente luego de su relanzamiento en Eloísa Cartonera con su cuento *Evita Vive*, texto maldito vuelto un clásico de culto que acerca a posiciona la figura de Perlongher como inspiración para nuevas generaciones.

La historia de las publicaciones de "Evita vive" es un índice de la politicidad singular del texto y los debates que inaugura. Escrito en secreto en 1975, fue contrabandeado por Perlongher al Brasil, de donde salió para ser publicado por primera vez en inglés en 1983 en un libro histórico (*My deep dark pain is love*, Ed. Winston Leyland, San Francisco, Gay Sunshine Press) la primera antología de "literatura gay" latinoamericana. Ese libro conectó a escritores del continente como Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Glaucio Mattoso, João Silvério Trevisan, Tulio Carella, Caio Fernando Abreu y Perlongher, entre otras locas, y activó el ambiente en el Brasil, generando el primer periódico LGBT de Brasil (el *Lampião da Esquina*) y el primer grupo gay, SOMOS, ahijado internacional del Frente de Liberación Homosexual argentino. El cuento sedujo a Reinaldo Arenas, quien trató infructuosamente de publicarlo en su revista *Mariel*, de exiliados cubanos en los Estados Unidos. En 1985 salió en una edición bilingüe en Suecia en *Salto Mortal*, una revista de exiliados uruguayos, y recién en 1989 fue publicado en Buenos Aires, causando un escándalo que confirma sus hipótesis sobre el conservadurismo moral de la sociedad argentina, incluso en democracia: la redacción de la revista *El Porteño*, publicación clave donde leer la contracultura de los 80,

recibió amenazas de bomba, furibundas cartas de lectores y un pedido de secuestro de ese número de la revista por parte de funcionarios del Partido Justicialista, además de una polémica literaria-editorial. Luego Perlongher trató de publicarlo en una edición que preparó junto con otros cuentos igualmente queer-trash cerca de 1991⁹, pero evidentemente el mercado argentino no estuvo listo para ello hasta 2009, cuando salió como *Evita vive y otras prosas* por Santiago Arcos (el mismo libro salió en Brasil en portugués en 2001). Pero para entonces el cuento ya había circulado entre lectores de generaciones posteriores: compilado en 1997 (*Prosa plebeya*), en 2004 (*Papeles insumisos*). Fue sin embargo la publicación por Eloísa Cartonera la que lo popularizó, sacándolo de su contexto y acercándolo a públicos muy diversos, en un gesto que lo transforma en un ícono y vedette del mercado negro literario latinoamericano de cartón, al tiempo que ordenaba a su alrededor un catálogo de “literatura sudaca border” en el que incluía muchas de las importaciones perlonghereanas a la lengua y la literatura hispanoamericana.

Evita vive relata tres situaciones border donde Eva vuelve a vivir: un trío sexual con una marica y un marinero en un hotel del Bajo (Evita es un “puto”); una casa de venta y consumo de drogas (Evita es “una reventada”); un punto de prostitución masculina (Evita, cliente de taxiboy. parece “un travesti”). El cuento tiene un principio constructivo: trasheo de un fragmento de realidad por repetición y proliferación delirante del lema político y frase mitológica. “Evita vive” (la frase, pintada en los grafitis políticos, en las

9 Como se lee en carta de Perlongher a Cristian Ferrer del 6 de junio de 1991. (Perlongher, 2016, 158).

banderas y los volantes peronistas) funcionó casi como un grito de guerra en la época de la proscripción del peronismo (1955-1972), y luego siguió funcionando como un shifter que ligaba cualquier acción con un momento originario. A esa frase ya hecha, "Evita vive", le siguen los complementos de lugar míticos (Evita vive en el corazón del pueblo, en cada lucha, etc.). Esa frase popular y militante responde a la promesa final (apócrifa) de Eva Duarte a la hora de su muerte: "Volveré y seré millones". Como una figura mesiánica, Evita murió con la promesa de la resurrección, y Perlongher lleva esa promesa hasta las últimas consecuencias: Evita abre un paraíso para las maricas: "ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así". (Perlongher 2003: 3) y reparte drogas (como antes lo hiciera con colchones y bicicletas) para el pueblo: "Evita (...) quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre (...)". (Perlongher, 2003, 8).

La perversión del procedimiento consiste en este caso en literalizar la metáfora, y para ello se articulan lenguas menores de tres tipos de lenguas de locas: las jergas de la "marica mala" descocada, del "chongo" trabajador sexual y del joven drogón "gay" -lenguas que Perlongher conocía de primera mano.

Evita vive en los márgenes donde están los verdaderos excluidos de la riqueza y la normalidad. En esas subjetividades minoritarias se articulan desigualdad y diferencia, y la tradición de los oprimidos de la que Evita se vuelve estandarte.

Como la frase política que es arrastrada por el barro hasta devenir joya, Evita atraviesa una especie de santidad genética, como una ascesis negativa:

la santidad de lo trash, para ser reapropiada por las locas, como desde 2018 sería reapropiada por los feminismos con su pañuelo verde.

Evita vive con el correr de los años se transformó en una de las estrellas del catálogo cartonero. Fue publicado en sucesivas reimpressiones permanentes y reediciones (2007, 2009), tantas que se le hizo un stencil especial con el retrato de Evita que resultó absolutamente comercial por su atractivo turístico. Por ese motivo fue publicado también en inglés y es uno de los títulos más reeditados del catálogo. Luego fue publicado también en Yerba Mala Cartonera de Bolivia y por Sarita Cartonera de Perú.

Perlongher ensaya en su escritura una lengua de loca que se potencia con sus teorizaciones sobre la figura de la loca o marica afeminada, ya levantada como bandera desde el Frente de Liberación Homosexual en el sentido de que el afeminamiento era percibido como una especie de devenir menor: de asumir la posición feminizada que es siempre minoritaria.¹⁰ En una movida política comparable, estos tres primeros textos publicados producen un tipo de exploración literaria que sería clave para el proyecto de Eloísa: lenguas insurrectas de la oralidad propias de grupos marginalizados, lenguas de afuera de lo literario que empiezan a tener su traducción escrita al tiempo que los grupos que las habitan comienzan a tener visibilidad política con la multiplicación del activismo queer de principios de los 2000. A la vanguardia productiva, Eloísa suma, o articula, una especie de vanguardia que podemos llamar las lenguas de las locas.

10 Cfr. Desbunde y Felicidad, p. 64. Para mayor elaboración sobre el debate identitario acerca de la marica en el FLH, ver: <<https://www.moleculasmalucas.com/post/agosto-de-1971>>.

Inspiradas por toda esta nueva literatura sudaca y sus devenires minoritarios, así como sus efectos y afectos políticos con la emergencia de la política queer y los feminismos multitud a partir de 2015, en ese mismo año comenzamos una investigación sobre lo que llamamos *las lenguas de las locas*, concepto que venía a ampliar y radicalizar el de literatura queer-trash con el que había abordado la investigación sobre las cartoneras en mi libro anterior, *Desbunde y Felicidad*.

La noción de "lenguas de locas" es una elaboración colectiva inicialmente propuesta por Mariano López y yo¹¹ para una indagación acerca de la intensidad de ciertas voces y tonos que no se limitan a la literatura propiamente dicha: justamente las lenguas de las locas, como poéticas del desborde, de la insurrección, están en grafitis feministas, en canciones de marchas, en frases o citas camp gays, en las telenovelas, en las injurias, en chismes, en las peluquerías, en el habla afectada y amanerada de gays, lesbianas, trans, travestis, no binaries o cualquiera que haga de la locura, de la intensidad, del barroquismo, del filo y lo estridente un estilo y una técnica: una discursividad.

La categoría de loca como término paraguas para cuerpos feminizados (gays, lesbianas, travestis, trans, mujeres, no binaries y todas las mostrás posibles) es tanto un antídoto contra la fijación de la identidad -que es un modo de subjetivación reactivo que reproduce las lógicas jerarquizantes de las que se pretende escapar- como aporta el tono específicamente latinoamericano, dramático y barroco, ligado a los márgenes y la pobreza. Refiere y anuncia

11 López Seoane, Mariano; Palmeiro, Cecilia. "Las lenguas de las locas". In: *El lugar sin límites*, Vol 3 No 5, 2021. Disponible en: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1034>>.

también una alianza política fundamental en la lucha contra el patriarcado. Locas somos todas las que hacemos de la lengua una forma de expresión disidente, un arma de transformación social, un borde filoso. Las lenguas de locas son las experimentaciones poéticas de nuestras disidencias, que vuelve al terreno político recargadas de poeticidad. La existencia de proyectos editoriales como Eloísa volvió perceptible un linaje de lenguas de locas en la literatura latinoamericana, dando *letramento* e inspirando poéticamente a un masivo y poderoso movimiento del deseo LGBT y feminista.

Se trata de una especie de boom latinoamericano pero a la inversa: no implica traer la literatura latinoamericana al mainstream de *world literature* sino que los experimentos de la literatura sudaca impactan en un underground que se vuelve internacional. La técnica productiva condiciona el tipo de textos que se producen o se reproducen: el cartonismo, revolucionario y vanguardista, produce devenires minoritarios de las literaturas en cada contexto y formas nuevas de intervención política. Lo barato amplía las posibilidades de publicación sin riesgo de fracasar ni de triunfar en el mercado. El valor literario es aquí valor político y potencia vital, y lo que se propaga con este modo de producción es un *surto creativo* que se traduce a cada contexto: salida de la imaginación creativa del terreno estético, en su encuentro con las lenguas de las desobediencias.

Esos ensayos literarios de la imaginación política y de nuevas formas de colaboración y cooperación, en una red horizontal, crearon una red afectiva que expandió la vida literaria, incluyendo nuevas voces marginalizadas, aparte de cartonexs y locas (personas privadas de su libertad, migrantes,

mujeres, queers, indígenas, personas racializadas, etc) a partir del trabajo social de cada editora y las luchas con las que articula.¹² Con los años y los múltiples encuentros, la familia rizomática cartonera fue multiplicándose y radicalizándose, creando tal vez la red de la literatura contracultural más amplia y duradera del mundo, que sigue transformando a la vez la historia de la literatura latinoamericana y global y del cooperativismo.

Frente a la globalización del neoliberalismo y sus violencias y exclusiones, las cartoneras crean un experimento de resistencia internacionalista, desde abajo y desde el sur: un semillero de gérmenes de futuro que pone en práctica otras economías solidarias posibles y otras versiones de la realidad. En ese sentido, las cartoneras se convirtieron en un acontecimiento, un movimiento que sería erróneo considerar como un hecho únicamente artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Anónimo. *Fer*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Eloísa Cartonera. *No hay cuchillo sin rosas. Historia de una editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores*. Buenos Aires/Stuttgart: Eloísa Cartonera/Akademie Schloss Solitude, 2007.

Bell, Lucy; O'Hare, Patrick. "Latin American politics underground: Networks, rhizomes and resistance in cartonera publishing". *International Journal of Cultural Studies*, 23, 1, 2020, 20-41.

12 Es casi inabarcable la diversidad de luchas que se conectan con las cartoneras: desde mujeres privadas de su libertad (Bancame y punto, fundada por Liliana Cabrera en un penal bonaerense), pasando por Dulcinéia Catadora (SP), la segunda cartonera más antigua, coordinada por Lucía Rosa, que participa de las luchas de personas en situación de calle; a Padê Editorial, colectivo dedicado a publicar autoras negras y/o lgbtqi+ en Brasilia.

- Bilbija, Ksenija. “Borrón y cuento nuevo”. 2020. Disponible en: <<https://nuso.org/articulo/borron-y-cuento-nuevo-las-editoriales-cartoneras-latinoamericanas/>>.
- Bilbija, Ksenija; Celis Carvajal, P. (eds). *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Parallel Press, 2009.
- Cucurto, Washington. “El cuento por su autor”, *Página 12*, 22/01/2013. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/212372-62090-2013-01-22.html>>.
- Cucurto, Washington. *Néstor vive*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2016. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-212372-2013-01-22.html>>.
- Friera, Silvina. “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”. *Página 12*, 5/01/2007. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4988-2007-01-05.html>>.
- Fernández Galeano, Javier y Queiroz, Juan (2021). *Agosto de 1971. Nace el Frente de Liberación Homosexual de Argentina*. Moléculas Malucas, agosto de 2021. Disponible en: <<https://www.moleculasmalucas.com/post/agosto-de-1971>>.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- López Seoane, M; Palmeiro, Cecilia. “Las lenguas de las locas”. *El lugar sin límites*, 3, 05, 2021, 186 – 192. Disponible en: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1034/841>>.
- Ludmer, Josefina. “Las literaturas posautónomas”, *Ciberletras*, Lehman College, 2008. Disponible en: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde e Felicidad. Da cartonera a Perlongher*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

- Perlongher, Néstor. *Evita vive*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.
- Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- Perlongher, Néstor. *Correspondencia*. (Cecilia Palmeiro, ed). Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Rosetti, Dalia. *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.