



WASHINGTON CUCURTO, O EL NEOLIBERALISMO PLEBEYO DEL EMPRENDEDOR BARROCO

Washington Cucurto, or the Plebeian Neoliberalism of the Baroque Entrepreneur

Matías Larramendi Salvat¹  

¹ Universidad de Michigan, EE. UU.

RESUMEN

Dos años después de la crisis económica de 2001, en Buenos Aires, el poeta Santiago Vega, más conocido como Washington Cucurto, fundó la editorial Eloísa Cartonera. El proyecto puso en marcha un “modelo de negocio” que hacía énfasis en las necesidades que satisfacían los libros, trastocando la ecuación capitalista de generar valor con el fin de seguir generando más valor. A nivel estético, Cucurto realizó un movimiento similar y relegó el carácter trascendental de la metáfora para restaurar el valor de uso, lo que quiere decir que sus versos hacían sobresalir a los bienes que retrataba por su singularidad, por la función que cumplen o pueden llegar a cumplir. Sus operaciones coinciden con lo que Bolívar Echeverría define como *ethos* barroco, una forma de hacer y habitar que se instala en el capitalismo y subvierte sus premisas para explotar sus contradicciones y revelar otro mundo posible. Mi propuesta es que Cucurto, incapaz de sustraerse del neoliberalismo que ha penetrado en todos los rincones de la vida, trastoca los principios que lo hacen funcionar. Me aproximo a su proyecto, pues, a través de la figura del emprendedor barroco, alguien que se hace cargo de las demandas neoliberales de convertirse en un empresario de sí mismo “a medias”, insertando en su respuesta un gesto plebeyo; un gesto cuya eficacia, sin embargo, parece no ir más allá de la crisis, del momento puntual en que es ejecutado.

Palabras clave: barroco; Bolívar Echeverría; Washington Cucurto; Eloísa Cartonera; literatura argentina.

ABSTRACT

Two years after the crisis of 2001, in Buenos Aires, the poet Santiago Vega, more widely known as Washington Cucurto, founded the publishing house Eloísa Cartonera. The project launched a “business model” that emphasized the needs that the books satisfy, disrupting the capitalist equation of generating value to continue generating value. On an aesthetic level, he did a similar operation. He relegated the transcendental nature of the metaphor to focus on the objects his verses portray, objects that stand out for their singularity and for the need they fulfill or could eventually fulfill. Cucurto’s actions coincide with what Bolívar Echeverría defines as the Baroque *ethos*, a way of doing and being that subverts the capitalist premises, exploits its contradictions, and reveals another possible world. I propose that Cucurto, unable to escape from neoliberalism, which has penetrated all aspects of life, disrupts the principles that make it work. I approach his project through the figure of the Baroque entrepreneur—someone who takes charge of the neoliberal demands of becoming an entrepreneur inserting a plebeian gesture in his response; a gesture whose efficiency seems not to exceed the crisis, that is, the specific moment in which it is performed.

Keywords: Baroque; Bolívar Echeverría; Washington Cucurto; Eloísa Cartonera; Argentine literature.

Fecha de Recepción	2023-03-14
Fecha de Evaluación	2023-07-17
Fecha de Aceptación	2023-09-11

INTRODUCCIÓN

En 2003, tras la crisis económica que se desató en Argentina cuando el espejismo neoliberal de bonanza menemista colapsó y dio paso a la desesperación, surgió en Buenos Aires la editorial Eloísa Cartonera¹. Uno de los impulsores del proyecto, Santiago Vega, era un cumbiero que poco tenía que ver con el corrillo de intelectuales con el que se solía asociar ese tipo de iniciativas².

Lo característico de Eloísa Cartonera era que no funcionaba como “simple herramienta para ganar dinero” sino como “motor de la vida”, tal como lo explican sus propios trabajadores y trabajadoras en *No hay cuchillo sin rosas* (Berger, 2007, p. 4). Lejos de ser pura propaganda, el eslogan era consistente con su forma de producir, intercambiar y escribir libros. El emprendimiento, que podríamos definir con Verónica Gago como “neoliberalismo desde abajo” o “economía barroca”, respondía a la demanda neoliberal de tomar la iniciativa de invertir en una empresa propia y en uno mismo como empresa. El modo de proceder, sin embargo, difería de otras propuestas similares que sí respetaban a rajatabla los estatutos de la formación social en la que se desenvolvían; es decir, que sí perseguían la acumulación de capital a través de la reproducción ampliada, un ganar dinero para seguir ganando más dinero a partir de la plusvalía, del trabajo ajeno no pago.

Vega, además de emprendedor, era poeta. O, mejor dicho, la poesía era otro de sus emprendimientos. Aunque en este campo no se hizo conocido con ese nombre sino con el de Washington Cucurto. La relación que existía entre ambos era demasiado intrincada como para aplastarla bajo el peso del seudónimo o del *alter ego* literario. La complejidad que los unía quedaría anulada con esas categorías, dado que Vega no era simplemente la pluma que se escondía detrás del escritor apócrifo. Era, más bien, su albacea imposible, el encargado de difundir, publicar y analizar su obra. Cucurto, de hecho, se haría mucho más conocido que el cumbiero maldito que lo representaba.

El dúo, en su enrevesada comunión, resucitó la vieja pero siempre latente operación barroca de complicar la frontera que separa a la ficción de la realidad, la realidad de la ficción, y la copia del

¹ El período gobernado por Carlos Saúl Menem, que ocupó la presidencia desde 1989 hasta 1999, se caracterizó por una serie de políticas neoliberales de privatización que causaron un fuerte *boom* económico primero —*boom* que se reflejó en una clase media que ascendía meteóricamente y que disfrutaba, como se popularizó en aquel entonces, de “pizza con champagne”— y una terrible crisis económica, política y social después. La crisis provocó veintiún millones de pobres, de los cuales nueve millones eran indigentes (Bilbija, 2010, p. 96). A nivel institucional, desembocó en la dimisión de cuatro jefes de Estado en el período que fue desde diciembre de 2001 hasta enero de 2002.

² Los otros dos fundadores de Eloísa Cartonera fueron el artista plástico Javier Barilaro y la escritora y galerista Fernanda Laguna.

original³. En ese juego, generó un esquema de confusiones que se podría resumir con una serie de preguntas: ¿resulta posible hablar de Vega sin hablar de Cucurto? ¿Es Cucurto una obra vegana? ¿Quién es el morocho sonriente que aparece en las imágenes cuando tipeamos Cucurto en Google? ¿A quién le pedimos un autógrafo si nos cruzamos con esa célebre cara en la calle? Y, dicho sea de paso, ¿quién diablos es Eloísa? ¿Será ella la mano que opera secretamente desde las sombras, la verdadera artífice de todo este lío?

Al final de *La máquina de hacer paraguayitos* aparece una biografía apócrifa de Cucurto, que es escrita por Vega. Allí se plantea una interrogante que, leída retóricamente, ofrece una guía para responder estas preguntas: “¿qué significa eso de ser auténtico?” (Cucurto, 2015, p. 60). Con toda la potencia de la sencillez, se sugiere que no existe algo así como lo original, por lo que establecer una clara línea de demarcación entre la ficción (Cucurto) y la realidad (Vega), resulta una tarea imposible. A la manera de un Tlön borgeano, la ficción barroca, con su compleja arquitectura, desplaza a la realidad, y deja instalada una pregunta de carácter ominoso: ¿qué nos garantiza que, antes de Tlön, lo que experimentábamos como realidad no era más que otra ficción?

Existen, a su vez, otras consecuencias que se desprenden de esta provocación: si no hay algo así como lo original, el robo, o el “choreo”, para decirlo en clave cucurtiana, irrumpen como única posibilidad de hacer las cosas. Así, Cucurto se convierte, en palabras de Vega, en “uno de los pocos escritores que interpreta el plagio como una auténtica variante de la literatura” (Cucurto, 2015, p. 60). Para dar un solo ejemplo: en su poética, el “yo soy aquel que ayer nomás decía / el verso azul y la canción profana” del *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, se transforma en un “y yo sigo siendo aquel / que ayer nomás decía / el canto azul y la canción profana” (Cucurto, 2013, p. 132). Julio Prieto identifica que el “choreo” realizado por Cucurto tiene varios antecedentes en la literatura argentina, en textos tales como “El plagio y la literatura infinita”, de Macedonio Fernández, y en *Por favor, ¡plágienme!*, de Alberto Laiseca; incluso en el “Pierre Menard”, de Borges, “quien famosamente afirmara haber imitado a Macedonio ‘hasta el apasionado y devoto plagio’” (Prieto, 2007, p. 189).

En resumen, Vega responde a los procesos subjetivos neoliberales de transformarse en emprendedor y funda su propia editorial, al tiempo que crea a su propio escritor, que es Cucurto. Lo hace introduciendo una serie de operaciones barrocas que atentan contra alguna de las jerarquías que

³ Hay, sin duda, muchos críticos que han señalado el juego de pliegues entre ficción y realidad en el trabajo de Cucurto. *Desbunde y felicidad* (2011), de Cecilia Palmeiro, es uno de los trabajos más destacados en este sentido. Así como también, aunque no se enfoque específicamente en el autor, el fundamental *Aquí América latina*, de Josefina Ludmer (2010). *Ficciones barrocas* (2010), de Carlos Gamerro, también avanza en esa dirección.

establece la modernidad capitalista, tales como la noción de autor como genio original y propietario de los textos que elabora⁴. Pero, sobre todo, interviene en el estatus del valor de cambio y su primacía sobre el valor de uso en la producción material y estética de bienes, más específicamente, de libros. En el proceso, el dúo muestra la posibilidad de otro mundo posible, de una “modernidad alternativa” (Echeverría, 1998). En este trabajo, pues, leeré a Cucurto como un emprendedor barroco, alguien que cumple con el llamado neoliberal “a medias” —para tomar prestada la expresión que emplea Marcelino Viera en *Modernidad sublimada* (2019)—, pervirtiendo sus binomios, y dejando en evidencia que existe otra manera de entender y de hacer literatura⁵.

DIRECTIVO CARTONERO

En las andanzas del dúo Cucurto-Vega quedaron encendidas dos funciones: la de editor, que transita por la materialidad de la producción y comercialización de libros, y la del escritor, que se acomoda entre la materia prima de la palabra. Dejando en suspenso la superposición constante de planos, las funciones pueden ser atribuidas a uno y a otro. La primera de ellas, la de editor y responsable empresarial, correspondería a Vega. Si se toma la decisión analítica de que Vega era, en efecto, el CEO de Eloísa Cartonera —o para decirlo con la vieja taxonomía empresarial poscaudillista, su gerente general—, se puede decir también que el caballero procedente de Quilmes diseñó un innovador “modelo de negocios” que consistía en adquirir el cartón que los hurgadores vendían al mejor postor, y que él, Cucurto... digo Vega, compraba a un precio superior al que ofrecían las grandes empresas: por un kilo de cartón, los cartoneros recibían el triple de lo que les pagaban las plantas recicladoras (Bilbija, 2010, p. 98).

En el citado *No hay cuchillo sin rosas*, que además de contar la historia de la editorial incluye una antología de poemas de los autores y autoras que se entreveraron con el proyecto —entre quienes figura el mismo Cucurto—, los trabajadores y trabajadoras de Eloísa Cartonera se ufanaban de que

⁴ Para despejar ambigüedades, es oportuno hacer una precisión terminológica: por modernidad entiendo, junto a Echeverría, un avance en las tecnologías y en las técnicas que permite atravesar lo que él llama el umbral de escasez. Este proceso fue desvirtuado por el capitalismo, que administra la capacidad de vivir en abundancia “de manera ‘desigual’ por las necesidades imperialistas de la acumulación del capital” (Echeverría, 1997, p. 66). El neoliberalismo, en tanto, es una modulación específica de la modernidad capitalista en la cual siguen funcionando categorías tales como valor de cambio y valor de uso, pero sin poner el énfasis en producir trabajadores que vendan su fuerza de trabajo, sino empresarios de sí mismos. Una crisis neoliberal, como sugiere Sergio Villalobos Ruminott (2014), es, invariablemente, una crisis de la modernidad capitalista, y el comportamiento barroco una manera de lidiar y de resistir sus embates (p. 106).

⁵ En su libro, Viera analiza los textos de Florencio Sánchez y Roberto Arlt y entiende el “a medias” como una forma de aceptar desviando, desplazando las demandas subjetivas realizadas por el estado-nación en un juego de expropiaciones de sentidos y atentados contra la razón burguesa. Algo similar podría aplicarse para el caso de Cucurto, aunque esta vez en relación con lo propiamente neoliberal, esto es, con un proceso de sujeción más orientado hacia el mercado y al emprendedurismo que hacia el civismo requerido por el estado-nación moderno, que utilizó a la literatura como una de sus principales herramientas de interpelación.

la empresa acaparaba todas las instancias de producción. Con ello pareciera que borraron las líneas definidas por la eficiente división de trabajo que viene acompañada con la subsunción real, el proceso que describe Marx en el primer volumen de *El Capital* (1990) según el cual una actividad económica asume las tecnologías y las claves organizativas propias de la formación social capitalista. Yendo a contracorriente de estas pautas, en el espacio de trabajo de la editorial, todos hacían todo: “diseño gráfico, impresión, encuadernación, cortado y pintado de las tapas [...] la distribución, la difusión y la venta en feria [y la organización de] festivales de poesía” (Berger, 2007, p. 5).

Al prescindir de algunas de las sofisticadas maquinarias que arroja la subsunción real y la competencia por producir más en menos tiempo, al no perseguir la valorización por la valorización y al hacer todos todo, tenían un contacto con el trabajo y con las herramientas que marcaba un ritmo y un vínculo con las materialidades que se fugaba de las intensidades de la fábrica capitalista, lo que no llevaba necesariamente a adquirir una posición antitecnológica; se lograba, sí, otra forma de interactuar con esas tecnologías, una que no renegaba de las posibilidades y de los caminos que abrían esos avances, pero que tampoco se desentendía de los saberes que sobrevivían relegados, enviados a un segundo plano por el fervor de la valorización. La reinscripción de estos saberes subterráneos se conjugaba con una tecnología típicamente moderna: la imprenta. Ese aparato, al que habría que sumar al aún más complejo internet y la utilización que Eloísa Cartonera hacía de la plataforma, era el que garantizaba, por cierto, la accesibilidad a la literatura.

Gago, por ejemplo, cataloga a la “economía barroca” como una manera de producir en la que lo anacrónico “no queda confinado a un uso tradicional que entraría en contradicción con modalidades novedosas de trabajo, sino que [...] lo arcaico se vuelve insumo de una recombinação absolutamente contemporánea” (Gago, 2014, p. 37). Después de todo, se podría agregar, la reactivación de cierta lógica de taller, donde los libros eran armados y pintados a mano, surgía a partir de una interpelación ideológica contemporánea, un proceso subjetivo neoliberal que llevaba al individuo a tomar las riendas de su propia vida y transformarse en su propio jefe⁶.

Lo que me interesa señalar es que la manera peculiar que tenía Eloísa Cartonera de lidiar con las herramientas modernas y la subjetividad neoliberal era a través de la reactivación de técnicas que fueron descartadas por poco productivas y que, al ser recuperadas en un contexto de crisis, ponían en escena otra manera de relacionarse y de producir: “...lo más importante es descubrir una nueva

⁶ Cuando hablo de interpelación ideológica, la entiendo en el sentido althusseriano, como el proceso a través del cual el individuo se transforma en sujeto y asume ciertas prácticas materiales.

manera de trabajar. Por ejemplo, aprender a hacerlo en grupo con un fin común y no individual; descubrir, de pronto, una actividad desconocida y que nos puede gustar mucho hacerlo, etc.” (Berger, 2007, p. 4).

La lógica cartonera empujaba a que, en ocasiones, los escritores se sumaran a la horda para confeccionar libros, cuyas tapas hacían artesanalmente, pintándolas a mano. Al bien, a la mercancía, la dotaban de una singularidad irreprochable. Esa singularidad era el punto más importante del proceso de producción en este emprendimiento barroco, por lo que se priorizaba lo que Marx llama —también en el primer volumen de *El Capital* (1990)— el trabajo en concreto, que se asocia a su vez con las habilidades específicas que permiten brindarle al bien las características a través de las cuales se satisfacen necesidades. Sin disolverla, se alteraba la ecuación que compone a la mercancía, donde el valor de uso vinculado al trabajo en concreto tiende a quedar subordinado al valor de cambio atribuido al trabajo en abstracto, que es medido por la cantidad de horas socialmente necesarias para producir un bien: horas indistintas, abstractas, uniformes. La jerarquía que se edifica en el horizonte de la acumulación infinita del capital, donde la satisfacción de las necesidades y la belleza de los bienes son un mero medio para alcanzar un fin más trascendental —que es el de ganar dinero para seguir ganando más dinero—, quedaba invertida. En la editorial explotaban una de las dimensiones que suele ser secundaria y hacían del ornamento, del camino para llegar a la meta, lo más relevante.

Eloísa Cartonera podría ser concebida entonces como una casa donde se cultivaba lo que Echeverría (1999) describe como *ethos* barroco, una forma de producir e intercambiar, una manera de habitar en el mundo que entiende y concibe al capitalismo como un evento consumado que ha penetrado en todos los rincones, pero con el que se puede lidiar a través de vías imprevistas, jugando con las condiciones que él mismo impone:

La forma objetiva del mundo moderno, la que debe de ser asumida ineludiblemente en términos prácticos por todos aquellos que aceptan vivir en referencia a ella, se encuentra dominada por la presencia de la realidad o el hecho capitalista; es decir, en última instancia, por la presencia de un conflicto permanente entre las tendencias contrapuestas de dos dinámicas simultáneas, constitutivas de la vida social: la de esta en tanto que es un proceso de *trabajo y disfrute en torno a valores de uso* [énfasis agregado], por un lado, y la de *la reproducción de su riqueza, en tanto que es un proceso de “valorización por valorización” o acumulación de capital, por otro* [énfasis agregado]; conflicto en el que, de manera permanente, *la primera se sacrifica a la segunda y se somete a ella* [énfasis agregado]. Se trata de un hecho inevitable, que debe ser integrado en la construcción del mundo de la vida, en el *ethos* o comportamiento espontáneo que asegura la armonía usual de la existencia cotidiana, y *que es integrado, efectivamente, pero no de una sola manera, sino de varias* [énfasis agregado]. (Echeverría, 1998, p. 109)

En Eloísa Cartonera, evidentemente, no se dirimía el conflicto que existe entre el valor de cambio y el valor de uso. Ni mucho menos se escapaba de las cualidades que asumen los bienes cuando son codificados por el capital. Los libros, aunque quizás libres de la plusvalía, terminaban circulando por un mercado dominado por el capital y eran transformados, finalmente, en dinero, al tiempo que los trabajadores que sacaban el emprendimiento adelante necesitaban de una retribución en forma de equivalente universal para poder reproducir sus condiciones de existencia. En el proyecto, efectivamente, “las ganancias de la venta se dividían equitativamente entre los que trabajaban en el taller después de pagar el alquiler y los gastos asociados a la compra del cartón, la pintura y las páginas fotocopiadas de cuentos y poesías” (Bilbija, 2010, pp. 101-102). Eso no significaba que negaran de “las leyes y la lógica del mercado”, ya que dependían “de la venta para mantenerse” (Bilbija, 2010, p. 103).

Para decirlo de manera alternativa: en cualquier formación social coexisten múltiples modos de producción. No obstante, es uno de ellos el que resulta más determinante y el que organiza, en última instancia, a todo el resto; en la coyuntura actual, la mayor parte de la producción está orientada hacia la acumulación ampliada y hacia un mercado donde predominan las mercancías, con sus respectivas leyes de intercambio y entramado legal. En este sentido, Gago (2014) deja claro en todo momento que la “economía barroca” no es una iniciativa que suponga una alternativa universal al capital. Es, por el contrario, una manera de aprovechar las posibilidades subjetivas —la demanda de transformarse en empresario— y materiales —la imprenta, las fotocopias, el cartón, la pintura para elaborar las tapas— de una época “desde abajo”, desoyendo algunas de sus prescripciones para usufructuarla y contaminarla “con otras lógicas” (p. 306).

En Eloísa Cartonera, el “a medias” al que hice referencia en la introducción funcionaba en ambos sentidos: el sujeto no quedaba anclado del todo a las demandas neoliberales, pero tampoco se desentendía completamente de su llamado, un punto ya observado por Ofelia Ros, quien dice que Eloísa Cartonera “no encarna un corte radical con la partición y la repartición propias de la economía ni un modo de sociabilidad totalmente ajeno al interés propio, sino que guarda con ellos una relación de ‘familiar extrañeza’” (Ros, 2016, p. 144). Lo que sucedía era que en esa “familiar extrañeza” se establecía un cuestionamiento al orden existente, al imperio del valor.

Para Echeverría (1998), por su lado, el *ethos* barroco no es un proyecto revolucionario, ni siquiera un proyecto político *per se*. Más sencillamente, es una manera de hacer que “se resiste a aceptar y [...] tomar partido por el término ‘valor’ en contra del término ‘valor de uso’” (p. 171). Isaac García Venegas (2012) precisa justamente que una formación social poscapitalista, “una verdadera

modernidad alternativa, en tanto que modernidad no capitalista, ha de ser diferente a la modernidad barroca” (p. 60).

En la rearticulación, en el cambio de acentos que propone el *ethos* barroco, sin embargo, se da cuenta de que existe ese otro mundo contenido dentro de las posibilidades técnicas de la modernidad; el *ethos* barroco es una manera de dejar entrever ese otro mundo que, aunque no esté libre de conflictos y contradicciones, priorizaría los valores de uso, lo que Echeverría llama la “forma natural” de la organización social; la “forma natural”, vale aclarar, no es un modelo humanista hacia el cual el mundo debe de avanzar o retroceder, ya que “no tiene nada que ver con una teoría de la naturaleza humana o con la postulación de un sustrato antropológico trascendental” (Villalobos Ruminott, 2014, p. 99).

LAS ZAPATILLAS CUCURTIANAS

A nivel estético, Cucurto visualizó una oportunidad de negocios y encontró un nicho análogo al de Vega. Su iniciativa se basó en trasladar la propuesta de reivindicar el valor de uso explotada por su representante al terreno de la práctica literaria y los objetos que ella retrata. En otras palabras, sus versos hacían sobresalir a los bienes por su utilidad y singularidad, por la función que cumplen o que pueden llegar a cumplir. Trasladar el foco de atención de los valores de uso hacia el campo del lenguaje, corresponde a otro de los énfasis que hace Echeverría. Mabel Moraña (2014) dice que el filósofo ecuatoriano “se esfuerza [...] por develar [la] materialidad [...] del concepto marxiano de *valor de uso* al ámbito de la producción simbólica, vinculando así lo natural, lo social y lo cultural, y ofreciendo una expansión inesperada y productiva [...] del concepto” (p. 17).

Cucurto, claro está, reivindicaba el valor de uso de manera plebeya, incluso criminal, si lo leemos bajo los estándares legales burgueses: sus prácticas escriturales involucraban, lisa y llanamente, al “choreo”. En una columna publicada en la página de la editorial Eterna Cadencia, a propósito de la publicación del libro *Grandeza boliviana*, de Bruno Morales, seudónimo de Sergio Di Nucci, confiesa:

Yo una vez, le robé un verso a Osvaldo Lamborghini. Me gustó cómo quedaba en mi poema y fui y le robé otro verso a mi amigo Daniel, pero le cambié una palabrita que pensé, quedaba mejor. Daniel al leerlo en mi poema se dio cuenta y se enojó mucho y me dijo: “No me robes más, negro”. Me enojó su egoísmo. Fue como si no me hubiera querido prestar un objeto o una campera cuando hace frío. (Cucurto, 2010)

Al pedir prestado un bien, un verso o una campera para protegerse del frío, se está rescatando la necesidad que se satisface sin hacerse cargo del todo del valor. Lo mismo sucede cuando una

mercancía es robada para consumir; en ese acto no se realiza el plusvalor que ella acumula, que absorbió a partir del trabajo ajeno y abstracto⁷. En este caso, la mercancía se realiza solamente en el plano de los usos concretos.

De manera similar, Eloísa Cartonera se inclinaba hacia el rasgo desplazado, y sus vendedores instaban a usar los libros que comercializaban como le pareciera más conveniente al consumidor, como portavasos o como artilugio para equilibrar una porfiada mesa coja. Lo fundamental era el uso que adquiriría, sin importar lo que haya sido previsto por sus productores. Al parecer, a los bienes, a las ideas y a los versos, no solo se los puede robar, sino que, además, como si eso fuera poco, se les puede asignar funciones imprevistas.

Redireccionar el valor de uso de los objetos cotidianos era una de las características más presentes en la poesía de Cucurto. Esa tendencia se expresa con claridad en su poema *Zapatillas de tela*, donde se promueve una reformulación del calzado al conferirle un alcance inesperado. Las zapatillas de Cucurto, según dictan sus versos, sirven hasta para guardar “un pincel”, “un mantel” o “un cuaderno de poemas”. Para parafrasear a Tamara Kamenszain (2007), el escritor se achica con relación al objeto que retrata, abandona la abstracción y las zapatillas dejan de servir a la consumación de una metáfora que apunta hacia algo más elevado para volver a ser un mero objeto cotidiano que puede servir para diversas actividades. El propio escritor habla de su aproximación a la literatura en estos términos: “La ‘alta’ literatura me aburre. *No me gusta cuando se la pone por delante de la vida, cuando cobra un valor trascendental [énfasis agregado]*” (Bilbija, 2010, p. 96). Es la simpleza, lo concreto y lo terrenal lo que constituyen una fuente de goce. Para decirlo con la voz cucurtiana, “pocas cosas más placenteras que andar con zapatillas de tela” (Cucurto, 2013, p. 53). Las zapatillas se descomprimen, se relajan, y en “los recursos retóricos que suele implementar la poesía para dar cuenta de él [se refiere al objeto], se logra *hacer presente su uso [énfasis agregado]*” (Kamenszain, 2007, p. 133).

Se identifica en Cucurto y en el circuito de autores y autoras que surgen en los 90 —herederos, todos ellos, de Néstor Perlongher (Kamenszain, 2016)— una poesía que intenta redescubrir los objetos y redimensionar el deslumbramiento que provocan. Cucurto celebra los colores de las zapatillas “rojas, lilas, turquesa, violetas, rosas, negras” y las texturas “de cuero, de gamuza, de nobuk” como si se tratara de un evento extraordinario; contempla su inmensa variedad hasta el punto de llegar al

⁷ El valor que absorbe una mercancía se realiza una vez que se vende en el mercado por dinero. Es esta metamorfosis del capital lo que permite al capitalista hacerse del plusvalor, de las horas de trabajo no pagas que posee la mercancía, para poder luego reinvertir en más capital constante (maquinaria, materias primas, etcétera) y en más capital variable (mano de obra), y superar la cifra de inversión inicial para repetir la operación a una escala ampliada (Marx, 1990).

éxtasis, de vociferar, de reclamarle al mundo: “Tráiganme al señor que inventó las zapatillas de tela, ¡de él me enamoro hoy!” (Cucurto, 2013, p. 53).

La producción de los libros de Eloísa Cartonera también enfatizaba que la belleza es un atributo que brilla por sí mismo —“nuestros libros son los más colorinches” (Berger, 2007, p. 4)—, que tiene cierta autonomía con relación al valor. Echeverría lo dice con las siguientes palabras:

No es de extrañar que un *ethos* que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista [se refiere con esto al *ethos* barroco] se mantenga al margen del productivismo afiebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo. Lo que sí merece es la forma que toma ese distanciamiento, que no es la de un quietismo indiferente o de un abandono del mundo, sino justamente la de una ‘desviación esteticista de la energía productiva’ en la construcción de ese mundo; la de una *actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la belleza como elemento catalizador de todos los valores positivos del mundo [...] que el ethos barroco amplía desmesuradamente ... [énfasis agregado]* (Echeverría, 1998, p. 186)

Ahora, tal vez, se pueda afirmar sin miedo que nadie sabe lo que pueden un par de zapatillas de tela. El rendimiento de la belleza, al fin y al cabo, es algo incalculable, sobre todo cuando al bien se lo goza con creatividad barroca; en ese instante de apropiación afiebrada, parece ser el mensaje, la potencia infinita del valor de uso no puede ser contenida ni prefigurada por el régimen del valor.

AURA BASTARDA

Tanto los versos de Cucurto como el proyecto material de Eloísa Cartonera, además de la oposición entre el valor de uso y el valor de cambio, recrea otro enfrentamiento. Me refiero a lo que Walter Benjamin (2003) observó en la primera mitad del siglo pasado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a la tensión que surge entre el “valor de culto”, vinculado al aura, y el “valor de exhibición”, correspondiente a la obra de arte desaturizada.

El aura, explica el filósofo, es lo que le confiere al bien su carácter irreproducible y su “valor de culto”. Es lo que lleva a que su contemplación sea restringida y se mantenga casi en secreto. En palabras de Echeverría (2010), es aquello que “vale como testigo o documento vivo, como fetiche dentro de un acto cúlctico o una ceremonia ritual, de la reactualización festiva que hace la sociedad del acontecer de lo sobrenatural y sobrehumano dentro del mundo natural y humano” (p. 139). En la época de la reproductibilidad, que permite la producción serial, esto es sustituido por el “valor para la exhibición”, que enfatiza las características del objeto que está destinado a “la experiencia” y a su disfrute mundano y

masivo. Con la reproductibilidad técnica se atenta contra el sentido trascendental, elevado del bien.

La cultura tiene la oportunidad de democratizarse, de tornarse más accesible, de ser reproducida y actualizada en diferentes contextos y con relativa facilidad. El optimismo benjaminiano reflejado en este texto consiste, entonces, en que la reproductibilidad ofrece una vía a través de la cual todos se pueden volver consumidores de bienes culturales; pero, más importante aún, todos tienen la oportunidad de transformarse en productores. Gracias a esto, Benjamin (2003) comenta que, en el quehacer literario, “la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental” (p. 76) y “el lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe” (Benjamin, 2003, p. 76). En efecto: en *El autor como productor*, Benjamin afirma que la verdadera transformación de la literatura no radica en lo que se transmite explícitamente, sino en transformar los modos de producción que se emplean con el objetivo de trasladar a los consumidores hacia la producción, y de convertir a los “lectores o espectadores en colaboradores” (Benjamin, 2004, p. 50). El autor como productor, agrega, debería de responder afirmativamente a estas preguntas: “¿Logra impulsar la socialización de los medios de producción intelectual? ¿Descubre procedimientos para organizar a los trabajadores intelectuales en el propio proceso de producción? ¿Tiene sugerencias para la refuncionalización de la novela, del drama, de la poesía?” (Benjamin, 2004, p. 59). Interrogantes, todas ellas, a las que el proyecto aquí tratado, al menos en principio, podría responder afirmativamente.

No obstante, durante la segunda mitad del siglo XX, Echeverría identifica que la potencia transformadora de la reproductibilidad vislumbrada por Benjamin decanta rápidamente en la barbarie, en un “sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión” (Echeverría, 2010, p. 153). Para Echeverría, la capacidad emancipadora es esterilizada por la industria cultural y por el imperio del valor, por lo que esa promesa de agenciamiento queda trunca, como algo que pudo haber sido pero que no fue.

Es esta posibilidad desplazada la que reactiva Eloísa Cartonera al proponer una suerte de cooperativa en la que todos hacen todo, y en la que los lectores y trabajadores están “en todo momento listos para convertirse en alguien que escribe” (Benjamin, 2003, p. 76). En el abigarramiento de la gesta cucurtiana se articulan diferentes herramientas y temporalidades. Entra en juego lo artesanal, el pintar a mano, y se lo conjuga con la reproductibilidad que habilita la imprenta y las fotocopias. Invocan, en el ritual, una suerte de retorno del aura asociada al trabajo manual. Tal como lo ha identificado Bilbija (2010), “el poder y el valor de un libro cartonero están también en el placer generado alrededor de su producción. Es como si el aura benjaminiana que *la obra de arte perdió en la época de su reproductibilidad técnica* ahora estuviera reciclada en el libro cartonero” (p. 107).

La economía barroca reúne y hace coexistir tendencias contradictorias. Por un lado, los libros de Eloísa Cartonera tienen rasgos auráticos, algo que parece ir más allá de sus cualidades objetivas. Por el otro, ese “acontecimiento mágico” ensalza el valor de uso y el “valor de exhibición”. En su relajó, el libro exige un goce que “no requiere el ‘recogimiento’, la concentración y la compenetración que reclamaba su ‘contemplación’ tradicional”. El elemento “trascendental”, si es que todavía se puede acudir a ese adjetivo, es, efectivamente, su ordinariez, las múltiples necesidades que puede llegar a satisfacer (Echeverría, 2019, p. 149).

El “valor de exhibición” que adquiere el objeto cucurtiano implica que su recepción, “sin dejar de ser profunda”, sea “desapercibida, desatenta, ‘distráida’” y contenga en su interior una “experiencia profana”, que no es otra cosa que la experiencia estética de la belleza (Echeverría, 2010, p. 149). Los libros de Eloísa Cartonera contienen un carácter irreproducible —“cada libro que hacemos es único” (Berger, 2007, p. 4)— pero proliferan de manera serial, en decenas de librerías y países. Eso nos enfrenta a una suerte de oxímoron, un aura plebeya, refuncionalizada, que poco tiene que ver con el elitismo excluyente al que hace referencia Benjamin, aunque tampoco es exactamente emancipador. Como dice Perlongher (2008), más que destruir, el barroco trabaja con los elementos dados, a los que sobrecarga y manosea hasta volverlos casi irreconocibles (2008). El resultado es monstruoso:

un aura improbable que brilla bajo la luz del hecho capitalista, entre claroscuros, exhibiendo rasgos deformes que provocan en el espectador una “familiar extrañeza”.

HOMO ECONOMICUS COPIÓN

En *La razón neoliberal*, Gago (2014) analiza a los emprendedores de la feria La Salada, que describe como un “neoliberalismo desde abajo”: formas contingentes, heterogéneas y ambiguas de “hacer, pensar, percibir, pelear y laborar”, que operan por fuera de la órbita de la política clásica (p. 22). De manera similar que Eloísa Cartonera, los proyectos que se consolidaron en esta feria durante la crisis del 2001 consistían en responder a las demandas subjetivas neoliberales incorporando saberes, formas organizativas y de intercambio que no constituían estrictamente parte de ese esquema, aunque obviamente estaban contenidos por él. Uno de los aspectos interesantes de estas propuestas, que involucraba talleres textiles que funcionaban de manera “semilegal”, era que producían, entre otras cosas, copias apócrifas (“truchas”) de las remeras deportivas de las grandes marcas; copias que eran confeccionadas con los mismos materiales y por las mismas personas que las originales y que por eso constituían uno de los juegos barrocos por excelencia: ¿qué es lo que distingue a lo auténtico de lo apócrifo? ¿Qué es eso de ser auténtico?, preguntaría el propio Cucurto.

Los emprendimientos barrocos llevan a pensar que lo “original” no es una cualidad del bien en sí misma. Es tan solo un arreglo histórico que surge con el régimen de propiedad privada que recae también en el mundo de las ideas y de la literatura. Lo que sucede es que en la “economía barroca” se generan prácticas que, sin renunciar al hecho capitalista, lidian con él de manera crítica.

Cucurto (2010) reflexiona:

Muchas veces me dijeron: ‘Esto es Lamborghini’, ‘esto es Duran’, ‘esto se lo afanaste a Perlongher’, ‘esto es Copi’. Me parecía re divertido copiarle a un tipo que se llamaba Copi. Copi te copio, por gil. Entendí que la única forma posible de que las ideas y la literatura fueran para todos, era afanándolas, tergiversándolas, dándolas vuelta, parodiándolas o burlándonos de ellas. *Una idea no es nada si no existe alguien que haga algo con ellas* [énfasis agregado]. Una idea por sí misma, no tiene ningún sentido. Gracias al robo, la copia, el plagio indiscriminado, la intertextualidad que le dicen, el diálogo, la parodia, la sátira y el humor, lo que mantenía viva la tradición, lo que hacía que las ideas fueran disfrutadas por todos. Una transposición del curro, digamos. Ya que no podemos comprarnos una casa, ni conseguir un buen empleo, ni tener una vida medianamente digna, por lo menos afanemos ideas en el gran mundillo de la propiedad privada: el mundo cultural me hubiera querido prestar un objeto o una campera cuando hace frío. (párr. 3)

En este comentario, que dialoga con la archiconocida cita de Severo Sarduy en relación al neobarroco —que el escritor cubano describe como una forma de “amenazar, juzgar y parodiar la

economía burguesa [...] en su soporte: el lenguaje, el espacio de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y garantía de su funcionamiento” (Bianchi, 2018, p. 127)—, Cucurto parece realizar una reinterpretación estética de una vieja demanda campesina y decir algo así como que “el verso es para quien lo trabaja”.

Pero el “choreo”, en este escenario, no es más que una manera de tipificar el encuentro con el lenguaje cuando este, tal como todo lo demás, ha sido privatizado y su valor de uso restringido. En *Los diarios de Emilio Renzi*, en una cita en la que Ricardo Piglia (2019) retoma un argumento de Roman Jakobson, dice que “en el lenguaje no existe la propiedad privada” (p. 147), que el escritor emplea un recurso que es de todos y por el cual, pese a ello, recibe beneficios. Bajo esta óptica, lo que existe por parte de Cucurto (2005) es una recuperación de aquello que le pertenece a todos para poder darle un uso y satisfacer una necesidad. “Plagiar al plagiario” (p. 60), es su consigna en *La máquina de hacer paraguayitos*.

Tanto a nivel de sus reflexiones como en sus prácticas escriturales, Cucurto pone en evidencia que la noción de propiedad privada en la literatura no es más que una forma organizativa entre muchas posibles. La noción de autor como propietario, por supuesto, ya fue cuestionada hace décadas en los clásicos textos de Michel Foucault (2010), *¿Qué es un autor?* y en el de Roland Barthes (1994), *La muerte del autor*. En un reciente artículo que trata sobre el plagio, Federico Correa Pose (2022) recoge las reflexiones de estos dos intelectuales franceses y, apoyándose en la historiografía, concluye que “con el ascenso de la burguesía al poder y la consolidación del modelo capitalista, la propiedad privada se convirtió en el cimiento de la sociedad” (p. 291), lo que abarca el campo estético, en donde la obra pasa “a ser un bien privado del artista” (Correa Pose, 2022, p. 291).

Las prácticas literarias y las nociones que predominan en la actualidad en torno a ella no resultan más que la herencia romántica codificada por el capital, la idea de un genio creador sostenida por el entramado legal burgués. Con esto no pretendo decir que la noción de original y de genio creador sean rasgos exclusivos del capitalismo. Son estos rasgos, no obstante, los que claramente terminan de moldear la noción de literatura que prevalece hoy día, y, por lo tanto, la noción de literatura que Cucurto expone en su desnudez, desmitificándola, diciendo que tan solo es una manera de organizar el lenguaje, de hacer literatura, entre otros posibles. Su accionar coincide con lo que Echeverría, siguiendo a Theodor Adorno, llama “puesta en escena absoluta”, performance barroca mediante la cual el sujeto descubre que el capitalismo “es también esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también contingente, arbitrario” (Echeverría, 2010, p. 188).

¿MÁS REAL QUE LA REALIDAD?

En un contexto donde la demanda subjetiva es la de transformarse en un empresario de sí mismo, Vega renunció a su empleo como reponedor en un supermercado. Con todos los riesgos que eso conllevaba, dejó de vender su fuerza de trabajo para convertirse en su propio dueño: creó al escritor Cucurto y a la empresa Eloísa Cartonera. La editorial se catapultó como una “multinacional” que cuenta actualmente con un amplio número de “sucursales” alrededor del mundo, incluso el primero: en su proyección internacional, Eloísa Cartonera llegó hasta a abrir una “franquicia” en el estado lácteo de Wisconsin, en pleno Midwest estadounidense. Las “filiales”, por supuesto, son emprendimientos autónomos que se limitaron a replicar flexiblemente el “modelo de negocios” de Cucurto, quien carece de acciones y, por lo tanto, no recoge dividendos. En otras palabras, “ninguna se preocupa por controlar y vigilar la diseminación de la idea, por mantener la evidencia de las nuevas fundaciones ni por fiscalizar las publicaciones” (Bilbija, 2010, p. 100).

A nivel escritural, Cucurto también triunfó. En un gesto paródico se fue vendiendo en el mercado como un autor fundamental —algo que tiene su cuota de verdad— y su potente ficción se convirtió en realidad. Sin vender demasiados libros, ni propios ni ajenos, su fama llegó a conseguirle contratos con la prestigiosa editorial Emecé. En *Desbunde y felicidad*, Palmeiro (2011) dijo que lo de Cucurto se trató de un engaño al sistema editorial *mainstream*, dado que desde el punto de vista comercial el libro que publicó con Emecé fracasó rotundamente. Así es como la estafa se podría sumar al extenso prontuario del emprendedor barroco.

En cualquier caso, la ficción intervino efectivamente en la realidad. Y así ya nadie piensa en Vega ni como escritor ni como editor, proceso que estas mismas páginas intentaron emular al hacer desaparecer, casi en su totalidad, la presencia vegana. Es Cucurto quien da las entrevistas en las que se habla sobre Eloísa Cartonera, el que opina sobre literatura en los diarios, y el que tiene la entrada en Wikipedia más entretenida. En la solapa de la mayoría de sus libros el que nació en Quilmes es él, no Vega.

Claro que se puede reactivar la confusión fácilmente y recrear el dilema en un *loop* infinito. Su neobarroso, como lo describió Kamenzain (2016), vinculándolo al neobarroso o neobarroco rioplantense, compuso una paradoja, una confusión sin línea de llegada: ¿no será Cucurto el que inventó a Vega? Entonces, para lidiar con esto, es posible afirmar que, a fin de cuentas, “el hombre barroco es el hombre que no sabe en qué plano de la realidad está” (Gamerro, 2010, p. 125). La confusión crónica que disparan las interrogantes permite concluir que no hay nada auténtico.

Decía también que Eloísa Cartonera (2003), como una casa que cultivaba el *ethos* barroco, no renegaba de que el capitalismo es un hecho consumado y que era imposible sustraerse de esa realidad. Los procesos de interpelación asociados a una formación social pautan a los individuos a través de un complejo entramado de aparatos y le imponen una serie de demandas psíquicas y materiales que condicionan el alcance y la forma de su agenciamiento. Para parafrasear a Marx (2003) y su famosa cita de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, los seres humanos hacen su propia historia, pero no bajo las circunstancias de su elección, ya que están circunscriptos a las posibilidades de la época en la que nacen y se desenvuelven. Pero asumir el hecho capitalista, no necesariamente lleva a

sufrir lo que le es impuesto a uno por las circunstancias, achicándose para que lo poco que llega sea suficiente, sino asumirlo como decidido por uno mismo, y de este modo transformarlo, convirtiéndolo efectivamente, en la medida de lo posible, en algo que es ‘bueno’ en un segundo nivel, transcendente del primero (en el cual, sin duda, sigue siendo un ‘mal’): esto es comportarse de manera ‘barroca’. (Echeverría, 2019, p. 59)

Cucurto no dejó de ser un emprendedor, de responder a una subjetividad propiamente neoliberal. Pero propuso, entre otras cosas, una forma de organizar el trabajo y de concebir la mercancía y los versos que resultaba diferencial. Se ejecutaba, para invocar este concepto por última vez, la “puesta en escena absoluta”, que implica aceptar el papel que la formación social ha asignado al sujeto, con sus respectivas prácticas, pero asignándole “un sentido diferente y autónomo para la vida” (Echeverría, 2019, p. 201). El sujeto barroco representa un rol, “que se desenvuelve con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace, sin embargo, parasitariamente, dentro de él, junto con él: un acontecer diferente que es toda una versión alternativa del mismo acontecer” (Echeverría, 2019, p. 187). Se deja entrever aquí otro mundo posible, una “modernidad alternativa” que gira en torno a la abundancia y los valores de uso.

NEOLIBERALISMO “A MEDIAS”

Cucurto es un individuo que cuando fue interpelado, cuando escuchó a sus espaldas el grito pronunciado por el oficial del orden que le dijo “eh, usted, oiga”, giró con elegancia y respondió con un gesto que descolocó mínima pero decididamente el orden existente. Sin renunciar al llamado — es imposible sustraerse del mundo sin caer en la psicosis, como enseña el psicoanálisis—, elaboró un yo neoliberal que, como todo *self-made*, creció desde abajo. Cucurto lo hizo torcido, con ramificaciones inesperadas, dando frutos que llenaban “a medias” y dejaban insatisfechas alguna de las demandas neoliberales.

El periplo cucurtiano parece demostrar que, al tiempo que la subjetividad neoliberal puede llegar a pensarse como una vía de desproletarizar a la sociedad y erradicar cierta capacidad organizativa a través del partido político y del sindicato, también, como se ha visto, ofrece un camino para lidiar con el capitalismo. Ahora bien: el pasaje de los diez años de la fundación de Eloísa Cartonera —y todavía más desde el inicio de la carrera literaria de Cucurto— exige preguntarse sobre la vigencia de su gesto, sobre todo si se tiene en cuenta que ya no puede ser leído como una respuesta concreta a la crisis. A nivel de la circulación, tanto material como simbólica, Cucurto y Eloísa Cartonera participan desde hace varios años en prestigiosas ferias culturales alrededor del mundo. Alguno de sus libros, valorizados por su exotismo, llegan a venderse a un precio superior al de otros bienes semejantes. Ambos proyectos ganaron un lugar privilegiado en la crítica académica, en la atención institucional que se les brinda, y en el lugar que se les da, una dinámica de la que este trabajo, obviamente, también se hace eco. Sobre ello, Federico Eduardo Urtubey (2019) afirma:

el acceso de la edición cartonera a la Feria del Libro y a Arte BA condujo a una mayor proyección y circulación, que permite pensar hasta qué punto lo que antes era disruptivo no es ahora un producto exótico en la gigante escenificación editorial que es la Feria del Libro. (pp. 171-172)

A su vez, Malena Botto (2012) señala que, en este proyecto, la promesa de “una relación más fluida e inmediata entre la obra y su lectura no debe hacernos olvidar que los lectores (y coautores potenciales) siguen siendo una minoría” (p. 4). Desde el punto de vista de lo que es el modo de producción de Eloísa Cartonera se puede realizar un diagnóstico similar: si bien están dadas las condiciones tecnológicas y la consigna del proyecto parece avanzar en esa dirección, por la vía de los hechos, la lista de los consumidores que se transforman en productores sigue siendo muy restringida. Por supuesto, a esto se puede responder que no se trata de un proyecto político universal, sino de una respuesta puntual, acotada a una época y a una territorialidad específica, lo que abriría el debate acerca de los límites de las iniciativas autonomistas que orbitan por fuera de los canales de la política clásica.

Respecto a Cucurto, aunque es cierto que “estafó” al sistema *mainstream*, y que su propuesta barroca consistía justamente en desestabilizar a la formación social desde dentro, sin realizar un corte radical con el neoliberalismo, habría que preguntarse hasta qué punto esa actividad parasitaria no termina siendo del todo funcional al orden que intenta contaminar. Es decir, habría que prestar atención a la flexibilidad del capitalismo para contener e incorporar aquellas manifestaciones que, en un principio, parecerían resistir sus embates, sus lógicas, y exponer sus contradicciones. En su lectura de Echeverría, Ignacio Sánchez Prado (2014) reflexiona que en “la

reproducción —mediática— de la modernidad, la inexorable americanización del proceso de totalización capitalista” implica “la incorporación del *ethos* realista a sujetos que corporal y culturalmente podrían operar” desde el *ethos* barroco (p. 232). El propio Echeverría (2010) advierte que las piezas de arte aurático que sobreviven en la época de la reproductibilidad son integradas “como ‘zonas de investigación’ y de ‘caza de talento’” (p. 154).

Dicho de otro modo, los proyectos barrocos tampoco están exentos del proceso de incorporación que son inherentes a la modulación neoliberal de la modernidad capitalista, por lo que las resistencias, al menos aquellas de la naturaleza de Eloísa Cartonera y Cucurto, no parecen sobrevivir más allá del momento específico en el que son articuladas. Por ese motivo, a la hora del análisis, si bien Eloísa Cartonera sigue funcionando y Cucurto sigue siendo un actor cultural activo —ahora enfocado en la pintura—, al hablar de los efectos de sus emprendimientos, se eligió, por momentos, el tiempo verbal en pasado. Esto no significa un juicio moral. Simplemente es la puesta a punto de una suerte de agotamiento inevitable que, más que como cierre, funciona como apertura: ¿qué otro valor de uso puede ofrecer la literatura en la coyuntura actual? ¿Qué otras resistencias se están articulando tras la experiencia que dejó el emprendedurismo plebeyo desplegado hace veinte años por Cucurto y Eloísa Cartonera? Y si seguimos a Echeverría (1997) y definimos a la identidad como una “peculiar configuración” que, de manera transitoria, determina “los comportamientos de los sujetos que al mismo tiempo moldean la historia”, ¿qué otras “identidades evanescentes” se pueden formular desde las prácticas literarias? (p. 74).

REFERENCIAS

- Althusser, L. (2014). *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. Verso.
- Berger, T. (Comp.). (2007). *No hay cuchillos sin rosas: Historia de una editorial latinoamericana y Antología de jóvenes autores*. Akademie Schloss Solitude y Eloísa Cartonera.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.
- Bianchi, S. (2018). *Lemebel*. Montaceros.
- Bilbija, K. (2010). Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. *Revista Nueva Sociedad*, (230), 95-114. <https://cutt.ly/FeejVhCC>

- Botto, M. (7-9 de mayo de 2012). *Esos raros proyectos nuevos. Reflexiones para la conceptualización de las nuevas prácticas editoriales* [Documento] VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, La Plata. <https://cutt.ly/oeej8NS5>
- Correa Pose, F. (2022). Literatura común: el plagio como forma de ‘comunismo literario’ en *Nombre falso* de Ricardo Piglia. *Chasqui*, 51(1), 287-302. <https://cutt.ly/Weekrjjd>
- Cucurto, W. (18 de marzo de 2010). ¿Ha vuelto Bruno Morales? *Eterna Cadencia*. <https://cutt.ly/3eeiPRNz>
- Cucurto, W. (2005). *La máquina de hacer paraguayitos*. Mansalva.
- Cucurto, W. (2013). *100 poemas*. Interzona.
- Echeverría, B. (1997). *Las ilusiones de la modernidad*. El equilibrista.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Echeverría, B. (2018). *Vuelta de Siglo*. Monte Ávila.
- Echeverría, B. (2019). *Ziranda*. Era.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Ediciones literales.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Gamerro, C. (2010). *Ficciones barrocas*. Eterna Cadencia.
- García Venegas, I. (2012). *Pensar la libertad: Bolívar Echeverría y el ethos barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Norma.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina*. Eterna Cadencia.
- Marx, K. (1990). *Capital: A Critique of Political Economy* (Vol. 1). Penguin.
- Marx, K. (2003). *El 18 Brumario de Luís Bonaparte*. Fundación Federico Engels.
- Moraña, M. (2014). Bolívar Echeverría: la agenda abierta. En M. Moraña (Ed.). *Para una crítica de la modernidad capitalista* (pp. 9-26). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad: de La Cartonera a Perlongher*. Título.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya*. Colihue.
- Piglia, R. (2019). *Los diarios de Emilio Renzi*. Penguin Random House.
- Prieto, J. (2007). El lujurioso sentimental: notas en torno a la prosaica poesía de Washington Cucurto. *Cahiers de LIRICO*, 3, 183-196. <https://doi.org/10.4000/lirico.787>

Ros, O. (2016). *Lo siniestro se sigue riendo en la literatura de Lamborghini, Aira y Carrera, y en la producción cultural poscrisis 2001*. Universidad de Pittsburgh.

Sánchez Prado, I. (2014). Bolívar Echeverría y la materialidad de la cultura. En M. Moraña (Ed.). *Para una crítica de la modernidad capitalista* (pp. 237-246). Universidad Andina Simón Bolívar.

Urtubey, F. (2019). Espacios de circulación y actores emergentes en el campo editorial argentino: análisis de dos casos. *Tla-melau*, 13(47), 154-174. <https://doi.org/10.32399/rtla.13.47.706>

Viera, M. (2019). *Modernidad sublimada. Escritura y política en el Río de la Plata*. De Gruyter. <https://doi.org/10.31819/9783964568540>

Villalobos Ruminott, S. (2014). Sobre Bolívar Echeverría: lo barroco como forma de vida. En M. Moraña (Ed.). *Para una crítica de la modernidad capitalista* (pp. 91-108). Universidad Andina Simón Bolívar.