



Vol. 12, No. 3, Spring 2015, 464-470

Review/Reseña

Craig Epplin. *Late Book Culture in Argentina*. New York and London: Bloomsbury, 2014.

Poéticas de la producción en la literatura argentina contemporánea

Víctor Goldgel Carballo

University of Wisconsin—Madison

Partiendo de la premisa de que las transformaciones que caracterizan a la cultura del impreso en la era digital conllevan el fortalecimiento del libro como objeto de interés para escritores y académicos, *Late Book Culture* propone una atenta y original reevaluación de una zona importante de la literatura argentina contemporánea a través de un análisis de su soporte material y del ecosistema mediático en el que este se inscribe. El interés por la materialidad del libro y su relación con otros medios funciona de este modo como el hilo conductor en un estudio que, al mismo tiempo, se detiene de manera sucesiva en la obra de Osvaldo Lamborghini, César Aira, Sergio Chejfec y Pablo Katchadjian (capítulos 1, 2,

5 y 6) y en los proyectos colectivos Eloísa Cartonera y Estación Pringles (capítulos 4 y 5).

Tomando prestado el adjetivo “tardío” de Fredric Jameson, quien en su clásico estudio sobre posmodernismo lo utiliza para designar un momento de cambio¹, Epplin empieza por distinguir dos etapas de la historia argentina del libro: la moderna (definida en el universo literario en términos de autonomía estética y de la expansión del mercado editorial a lo largo del siglo XX) y la tardía (“un período de transición en el cual el estatuto del libro como medio literario es cada vez más incierto”[3; las traducciones son mías]). La aparición de nuevos medios para la producción literaria, observa Epplin, hace del libro un *problema*; de este modo, en el momento de su crisis, el libro suscita una vez más nuestra atención y nos invita a reflexionar sobre él. En ese sentido, al identificar un período tardío en la cultura del libro argentina, el autor simultáneamente abre la posibilidad de, por un lado, historiar sus momentos anteriores (la introducción, de hecho, contiene un sucinto recorrido de esa etapa que denomina “moderna”, a cuyo supuesto fin se refirió Josefina Ludmer en su breve ensayo “Literaturas postautónomas”) y, por el otro, examinar el presente en términos de una transición hacia un futuro que se anuncia no en términos de la “muerte” del libro sino de su reposicionamiento tanto en relación con los nuevos medios como de las transformaciones de la esfera pública que caracterizan al capitalismo avanzado.

Dado que se propone “una aproximación material” (11), Epplin se enfoca a lo largo de los diferentes capítulos en aquellos textos y prácticas que van más allá de una lógica meramente representacional para pensar, en cambio, el *medio* de la literatura (desde el “juego de block y lapicera adaptado a la hiperactividad cerebral” que propone Aira en *La serpiente* hasta las declamadoras de poesía que inundaron Coronel Pringles cuando se las convocó para un certamen en octubre del 2007). Pero además de sustentarse en estudios clásicos y recientes sobre la cultura del impreso, el autor se basa también en las reflexiones de artistas e intelectuales que le han dedicado especial atención al proceso de producción de las obras; por

¹ Cabe señalar que el concepto de “late capitalism” de Jameson ha sido traducido con frecuencia como “capitalismo avanzado”.

ejemplo, Stéphane Mallarmé, Walter Benjamin, John Cage y Marcel Duchamp. En ese sentido, *Late Book Culture* nos obliga también a preguntarnos si el carácter tardío del libro no es acaso parte de su tradición, en la medida en que su naturaleza problemática (esto es, intrigante, dinámica, maleable) puede inscribirse en una reflexión de larga data sobre la materialidad de todo medio artístico (el epígrafe de César Aira con el que se abre el estudio, de hecho, indica que el libro siempre ha sido un “objeto experimental”). Epplin señala, sin embargo, que la historia del impreso ha sido bastante diferente de la de las artes visuales o el cine, dado que en aquella “el énfasis en el proceso ha sido por mucho tiempo una tendencia menor dentro de una esfera más amplia concentrada en el producto terminado” (70); esto es, dado que el libro impreso en ediciones uniformes fue por mucho tiempo percibido como el medio natural o hegemónico. La temporalidad a la que alude el concepto de lo “tardío”, de esta manera, permite visualizar el animado diálogo que lo contemporáneo sostiene con la tradición.

Los análisis de lo contemporáneo suelen proclamar que el presente es muy diferente del pasado—algo tan indudable como el hecho naturalmente menos destacado de que ambos son también muy parecidos. Con una primera mitad llamada “Genealogía” y un sostenido interés por la praxis de las vanguardias, *Late Book Culture* se resiste por lo general a dicho tipo de declaraciones, sin duda necesarias a la hora de otorgarle al análisis de lo contemporáneo interés y valor, pero también mistificadoras en la medida en que exigen pasar por alto las continuidades históricas. Paradójicamente, la excepción tal vez sea el capítulo sobre Lamborghini, el escritor cronológicamente más lejano que analiza el libro; aunque con elegancia, situándolo en lo que denomina un “período de transición” de la literatura argentina (26), *Late Book Culture* nos invita a ver a Lamborghini como un adelantado a su época, o por lo menos como alguien mucho más cercano a la sensibilidad de los demás escritores estudiados. Ahora bien, esta sensibilidad, a la que Epplin llama en cierto momento “posindustrial”, está marcada por un deseo de “inscribir un sentido de realidad en un presente que se experimenta como evanescente” (63). Aunando consideraciones sobre el trabajo y sobre la estética, *Late Book Culture* se

enfoca así en lo que podríamos denominar poéticas de la producción en este contexto global posindustrial. En este sentido, el vínculo estético que los escritores analizados establecen con las “marcas de su producción” (41) vendría a responder, según sugiere Epplin, a la especificidad del capitalismo avanzado.

Vale la pena destacar dos nociones recurrentes que contribuyen a la riqueza de *Late Book Culture*. En primer lugar, con Katherine Hayles, el autor aclara ya desde la introducción que el impreso sólo puede ser estudiado hoy en día como una manifestación particular de una realidad textual electrónica; de ahí, por ejemplo, su interés en la publicación de “originales electrónicos” por parte de Sergio Chejfec. De modo más general, el libro se enfoca en las múltiples relaciones que establece el impreso en el ecosistema mediático en el que es producido y circula, y de hecho cada uno de los tres capítulos de la segunda mitad (llamada “Morfología”) responde al diálogo de ese medio denominado libro con otro medio en particular: la performance, en el caso de Estación Pringles, esa comunidad literaria fundada por Arturo Carrera y Chiquita Gramajo en el célebre pueblo de la provincia de Buenos Aires; el manuscrito, en el caso de Sergio Chejfec; y la base de datos, en el caso de Pablo Katchadjian.

En segundo lugar, *Late Book Culture* se propone abordar de manera dialéctica las dimensiones locales y globales. El ejemplo de la editorial Eloísa Cartonera, analizado en el último capítulo de la sección “Genealogía”, le permite a esta dialéctica exhibir su productividad con especial nitidez: los precarios libros con tapa de cartón y texto fotocopiado hechos en el taller de un barrio más o menos pobre de la ciudad de Buenos Aires son el origen de una proliferación de emprendimientos similares a lo largo y a lo ancho del globo, que tiene como efecto que en universidades del primer mundo como la de Wisconsin-Madison, donde se conserva la colección quizás más completa, los libros de Eloísa estén guardados en la bóveda del tesoro junto con los *incunabula* y los papiros griegos. Eloísa es también un ejemplo, señala Epplin, de un mundo literario en el cual el local donde se reúnen los productores se complementa con el sitio web que los hace visibles de manera electrónica y con ese “medio móvil” que es el libro (artefacto que, a su vez, reproduce la lógica de lo particular/general al

circular a la vez como objeto único, con una tapa diferente a todas las otras, y como objeto reproducido de manera mecánica; como un libro más y como un aparato que revela desde un comienzo las condiciones locales de su producción).

Este capítulo es también un buen ejemplo del modo en que Epplin pone en diálogo sus objetos de estudio con una historia cultural mucho más amplia, produciendo a veces conexiones iluminadoras. Se trata de referencias que no se limitan al contexto local (como aquella al libro *Poscrisis* de Andrea Giunta, que le permite entender Eloísa Cartonera como un proyecto artístico colectivo en el marco de la rearticulación del par individuo/sociedad que se produjo en los años que siguieron a la crisis del 2001) o a teorías de amplia circulación (como la de Zygmunt Bauman, que permite caracterizar la editorial como un “precipitado” en un mundo “líquido”), sino que incluso llevan a lugares más inesperados. El ensayo “Por un cine imperfecto” de Julio García Espinosa, por ejemplo, le permite a Epplin sugerir que si muchos directores de la década de 1960 se preocuparon por pensar la democratización de su arte ante el surgimiento de tecnologías como la televisión y el videocasete, conviene también preguntar cuál es el momento en el cual el acceso a las tecnologías de reproducción mecánica del impreso hacen posible que los creadores de literatura empiecen a pensar en una “publicación imperfecta” igualmente democratizadora (70). Aunque se trata de un libro claramente organizado, la mayor riqueza de *Late Book Culture* tal vez proceda de la abundancia y calidad de este tipo de conexiones. Estar enfocado en el proyecto cultural de Coronel Pringles, por ejemplo, no le impide a Epplin darle sentido repasando la crítica de Claire Bishop al concepto de “relational aesthetics” del curador Nicolas Bourriard (74), o aludiendo a los *objets trouvés* de los surrealistas. Del mismo modo, sus lecturas de Sergio Chejfec y Pablo Katchadjian adquieren profundidad gracias a referencias respectivas al concepto de “IRL fetish” (“In real life”) y a las teorías de la escritura “no creativas” de Kenneth Goldsmith. Pero además de poner en diálogo diferentes disciplinas, medios, regiones y períodos, el libro sigue un recorrido personal. Si bien la primera persona del singular con la que se abre la introducción no hace apariciones notorias a lo largo del texto, en

todo momento el lector se siente guiado por alguien que parece conocer de muy cerca—como un local, diríamos—los lugares, autores y prácticas de los que se ocupa.

También cabe señalar que este estudio nos permite ver el modo en que muchas de las lógicas del universo literario permanecen más o menos intactas. En el epílogo, Epplin cita una afirmación de Aira de 1995, según la cual el futuro estará necesariamente signado por la autopublicación. La tapa de *Late Book Culture*, que reproduce un aviso que le ofrece al escritor amateur argentino editar 100 libros por sólo 1.750 pesos (alrededor de 200 dólares), nos recuerda que el futuro ya llegó, y que está al alcance de casi cualquier bolsillo. Sin embargo, aunque es evidente que la autopublicación es hoy en día una opción mucho más accesible que nunca, es también claro que la democratización de la capacidad de publicar no parece haber desestabilizado el modo en que el sistema literario se organiza y en que los investigadores nos aproximamos a él. Por ejemplo: si Eloísa Cartonera tuvo el éxito que tuvo, esto tal vez no se haya debido en el fondo al hecho de que sus participantes decidieran publicar sus propios libros; miles de escritores argentinos habían hecho y siguen haciendo lo mismo, sin que eso los haga salir del anonimato. Los motivos probablemente son otros, y sin duda variados, pero hay dos de bastante peso: en primer lugar, el carácter ya consagrado de muchos de los escritores que aceptaron ser publicados por la editorial desde muy temprano (Aira, Piglia, Fogwill, etc.); en segundo lugar, el interés que el fenómeno produjo en la academia desde su inicio.

En ese sentido, además de examinar las transformaciones del universo literario, *Late Book Culture* es testimonio de la persistencia de otra de las dimensiones fundamentales del proceso de producción: esa serie de criterios de prestigio y de evaluación del capital simbólico que Pierre Bourdieu vinculó al campo cultural restringido, campo cuyas creaciones están destinadas a otros creadores más que al mercado. Desde esta perspectiva, la “autopublicación”—la publicación para el grupo al que se pertenece—debería tal vez entenderse como una de las principales condiciones de producción de cierta tradición literaria, en vez de como una posibilidad individual facilitada por las nuevas tecnologías. Si estas últimas fueran determinantes, habría que suponer que cuando el libro electrónico

adquiera mayor preponderancia en la Argentina (aunque las grandes editoriales no revelan estos números, se calcula que apenas el 5% de las ventas corresponden hoy en día al formato electrónico), éxitos análogos al de *Fifty Shades of Gray* van a desbaratar los circuitos de validación del campo cultural restringido, cosa bastante improbable.

Late Book Culture es por lo tanto también una excelente plataforma para reflexionar acerca de las mediaciones que siguen operando entre esa esfera en la que se establece el sucinto canon al que solemos dedicar nuestra atención los académicos y las fuerzas que, de manera más amplia, transforman ese medio llamado libro. Así como dicho canon se sigue gran medida sosteniendo sobre la base de un conjunto de lectores “pequeño pero apasionado” (29)—una minoría que no puede sino definirse sobre la base de su rechazo o indiferencia hacia aquellos lectores mucho más numerosos y a veces igualmente apasionados que prefieren a autores como Osvaldo Soriano, Federico Andahazi o Florencia Bonelli—, los escritores que exploran la poética de la producción continúan operando en un universo autónomo al de los medios con los que se vinculan (me refiero incluso a los escritores definidos por Ludmer como “posautónomos”). Como sugiere Epplin, la realidad posindustrial nos incita a pensar en el trabajo, y la revolución digital nos permite redescubrir el libro. Pero la renovada atención que se le presta al trabajo literario y a la materialidad del libro, que sin duda tiene como efecto poner a autores como Aira en diálogo con esa voluntad de hacer explícito el proceso de producción de las obras ya presente en las vanguardias, no parece haber eliminado una de las ya tradicionales “marcas de producción” del tipo de escritores analizados en *Late Book Culture*: su dependencia con respecto a ese campo cultural restringido—y en ese sentido claramente autónomo—a partir del cual adquieren visibilidad y valor. Tal vez sea el bien delimitado espacio, y no la explosión de nuevos medios, lo que hace posible imaginar el presente en términos de “un continuum entre la literatura y el mundo” (16).