

Universidad De Chile
Facultad de Filosofía Y Humanidades
Departamento de Literatura

“Animita Cartonera”: el Museo, la colección y cosmetización de desechos

Informe final de Seminario de grado, para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura

[Alumna:]

Carolina Loreto Cereceda Triviño

Profesor Guía: David Wallace Cordero

Enero, 2008

Epígrafe . .	1
Introducción .	3
Prólogo y Paratexto en “Animita Cartonera” .	9
“Animita Cartonera”, un coleccionista de desechos .	17
El maquillaje en “Animita Cartonera” . .	23
El Museo del canon literario nacional en “Animita Cartonera” . .	27
Conclusiones .	31
Bibliografía .	35
Anexo 1. Imágenes de “Animita Cartonera” .	37
Anexo 2 Catálogo “Animita Cartonera” .	41
Catálogo General .	41
Anexo 3. El consumo cultural en América Latina . .	43
Anexo 4. Políticas e iniciativas de fomento al libro y la lectura .	47

Epígrafe

“...y desaparecidos irremediablemente y de pronto, nada ha sustituido mis perturbados orígenes, y las desiguales medidas que circulan en mi corazón allí se fraguan de día y de noche, solitariamente, y abarcan desordenadas y tristes cantidades.” (Pablo Neruda. “Sistema Sombrío”)

Introducción

La recesión económica más importante de la historia argentina aconteció entre los años 1998 y 2002. Esta se debió a la realización progresiva de un indiscriminado gasto, por parte de los gobiernos anteriores de este país, que provocó en un elevado déficit fiscal que ascendía a aproximadamente 7350 millones de pesos argentinos.

Frente a esta situación, el gobierno de Fernando de la Rúa lanzó una serie de medidas de orden macroeconómico para subsanar la situación, así como también otras de orden político, con el objetivo de mantener su gobierno, siendo la más polémica el incremento en la impresión de billetes por parte del Banco Central Argentino. Esta medida sólo empeoró las cosas, puesto que la inflación ascendió a cifras exorbitantes.

Durante el año 2001, comienza la fuga de capitales de los bancos argentinos por parte de la población de clase media, la cual retiraba sus depósitos de las entidades bancarias al ver la devaluación del peso argentino ante el dólar norteamericano. Para salvar el colapso financiero, que se hacía inminente, el gobierno decreta una serie de leyes que buscan subsanar la situación de los bancos, pero que perjudicaban a la clase media argentina; estas medidas impedían hacer retiro de depósitos (sólo podían extraerse pequeñas cantidades, con un límite de 250 pesos semanales), lo cual aumentó el descontento ciudadano.

Las consecuencias de la recesión y de las medidas para solventar el sistema financiero fueron catastróficas, los niveles de desocupación superaron el 16% de la población y el crecimiento país se encontraba totalmente detenido. Las secuelas de esta depresión se extendieron hasta el año 2005 aproximadamente.

Dentro de este contexto, el año 2002, nace “Eloísa Cartonera”: proyecto editorial que se define a sí mismo como *“artístico, social y comunitario, sin fines de lucro”*¹, el cual busca dar empleo a algunas personas de los sectores marginales de la población bonaerense.

Este proyecto tiene por objetivo editar textos a bajo costo, los cuales son contruidos de cartón reciclado y recolectado por cartoneros, a quienes se les paga cinco veces más de lo que se les ofrece en otros lugares por este material. Así mismo los textos son elaborados por jóvenes desocupados, que pintan las caras con temperas y otros materiales de desechos. El interior de los libros es fotocopiado, para su posterior ensamblaje con los diversos materiales de desecho.

Esta editorial busca, a su vez, fomentar la lectura de autores latinoamericanos en los sectores populares, mediante la comercialización estos textos a muy bajo precio, a partir de una propuesta estética distinta, según su propio planteamiento editorial, en donde cada libro es considerado como un “objeto arte”, debido a la condición irreplicable de cada uno de ellos.

Esta iniciativa fue posteriormente importada a Chile, bajo el nombre de “Animita Cartonera”, por un grupo de estudiantes de Licenciatura en Literatura de la Universidad Diego Portales y ejecutada, en sus inicios, en dependencias del centro cultural “Balmaceda 1215”.

“Animita Cartonera”, se plantea a sí misma como un proyecto similar al argentino, emulando tanto el rol social como el planteamiento estético, pues los textos son creados a partir de la (re)unión de desechos recolectados en las calles, tales como papeles, cartones, retazos de género, etc., los cuales son adquiridos a cartoneros a precios muy superiores al de su valor real de mercado.

Es pertinente mencionar que este proyecto editorial posee un planteamiento cultural semejante al proyecto trasandino, es decir, fomentar la lectura a partir de la comercialización de estos textos a bajo precio (\$ 2000), siendo esto posible mediante donaciones que realizan diversos autores de los derechos de algunas de sus obras, las cuales, generalmente, son fragmentos de las mismas.

A partir de la propuesta estética y artística de la editorial “Animita Cartonera”, nos vemos enfrentados a la importancia que en ésta posee la noción de paratextualidad planteada por Gerard Genette², en tanto para este autor el paratexto puede llegar a constituir el texto, lo cual ocurre de manera evidente en este proyecto editorial.

Debido a la peculiaridad de la constitución paratextual de los objetos producidos por la editorial en cuestión, se presenta la necesidad de leerla y analizarla a partir de estos, es decir, establecer una lectura de los elementos que se encuentra alrededor de la obra, en el borde, los que no necesariamente se encuentran referidos al texto literario mismo; o tal como lo plantea Jacques Derrida desde el *pàrergon*³, para establecer la influencia en la obra de las instancias y unidades que la rodean, las cuales la determinan, puesto que

¹ www.eloisacartonera.com.ar

² Véase: Genette, Gerard. *Umbral*. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001.

en este caso particular, son especialmente decisivos al momento de analizar la concepción, distribución y recepción de los textos editados por el proyecto en cuestión, en tanto logran institucionalizar la iniciativa, a partir de estos mismos elementos.

Dentro de los elementos paratextuales a los que nos vemos enfrentados al establecer un análisis de esta editorial encontramos el material por el cual están contruidos, el que se enmarca dentro del concepto de peritexto editorial de Genette. Este material, tal como se mencionaba anteriormente, es el desecho, el cual se inscribe no sólo como la realización material del libro, sino que también como la superficie de inscripción del proyecto mismo, en tanto este aspecto determina el aspecto social y cultural que éste aspira a poseer y a transmitir a partir de estos elementos paratextuales.

El material reciclado, que constituye los textos, determina las diferencias simbólico-capitales de las ediciones en cuestión, en tanto son realizadas, por su planteamiento y sus objetivos, desde la marginalidad, y no responden a necesidades objetivas de mercado. Lo anteriormente planteado es homologable a lo expuesto por Gerard Genette en su análisis respecto a la existencia de ediciones de lujo versus las colecciones económicas, Siendo en éstas últimas donde se enmarca el objeto en cuestión.⁴

Un segundo elemento paratextual que encontramos en este proyecto, se encuentra dado por la curatoría y los criterios editoriales de este proyecto; puesto que, al observar el catálogo de éste⁵, nos vemos enfrentados a la presencia de una gran cantidad de autores pertenecientes al canon literario nacional, tales como son Raúl Zurita, Gonzalo Millán, Carmen Berenguer, etc.

De lo anterior podemos inferir que la condición canónica de los autores que se publican bajo este formato es un requisito necesario para ser parte de la editorial, en tanto aseguran el éxito de estas ediciones, transformándose los textos en “...*un instrumento de “cultura”, de constitución y difusión de un fondo relativamente permanente de obras ipso facto consagradas como clásicos.*”⁶.

Estos autores entregan, tal como se mencionaba anteriormente, fragmentos de sus obras, las cuales son recicladas por este proyecto para su posterior edición, de esta forma nos vemos enfrentados, nuevamente, a elementos de desecho dentro de la editorial, generándose a partir de ello el establecimiento de una cosmética del desecho. Como consecuencia de lo anterior presenciamos, en este proyecto editorial, el arruinamiento del canon literario nacional, al ser éste reeditado bajo las condiciones cosméticas planteadas por los criterios artísticos y editoriales de la iniciativa en cuestión.

Esta cosmética del desecho, como elemento central en “Animita Cartonera”, se establece a partir de la (re)unificación de elementos fragmentarios de esa categoría en una totalidad, a partir de lo cual se genera la condición arruinada del proyecto, por la

³ Véase: Derrida, Jacques. *La verdad de pintura*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001.

⁴ Ver anexo 1.

⁵ Ver anexo 2.

⁶ Genette, Gerard. *Umbrales*. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001. Pág. 23.

estilización forzosa de aquellos elementos. Originándose esta última debido a la contradicción que se produce en la realización material de los textos, a partir de elementos recolectados de la basura, para su posterior transformación en un objeto tanto de orden mercantil como de orden artístico.

Es por lo anterior que podemos plantear que “Animita Cartonera” no es sino una entidad que colecciona desechos, los que son museificados, según las concepciones de Déotte ⁷, dentro de la institución editorial y en el canon literario, en tanto posee elementos representativos de éste.

Cabe destacar que, a partir de la concepción cosmetizada de los desechos, estos se auratizan, desde la visión de los productores editoriales ⁸, en tanto plantean a cada uno de los ejemplares como un *objeto- arte único e irrepetible* ⁹, aura que posteriormente, y junto con la condición cosmética del proyecto, es mercantilizada e institucionalizada.

La distribución de esta colección de desechos, para su posterior comercialización, es otro factor interesante de analizar. Esta se realiza en dos librerías de Santiago: por un lado, encontramos a la librería “Takk” y, por otro, “Metales Pesados”, las cuales se encuentran ubicadas en sectores relativamente institucionalizados como lugares de consumo cultural, y también como zonas asociadas a las clases media y alta de la población chilena, lo cual restringe el público objetivo de estos textos hacia integrantes de los sectores sociales antes mencionados.

A partir de lo expuesto, podemos ver como se genera una contradicción en relación con el planteamiento general de “Animita Cartonera”, el cual se encuentra enmarcado en ser un proyecto de orden artístico, cultural, educacional y social, que a su vez fomenta la lectura en sectores marginales de la población, siendo uno de sus principales objetivos *llevar autores de la literatura chilena a sectores a los cuales no llegan* ¹⁰; mas estos textos se comercializan en sectores demográficos que no se enmarcan dentro de la estratificación social a la cual la iniciativa aspira llegar.

Es en esta contradicción en que se sientan las bases de la condición simulada del proyecto chileno versus su homólogo argentino, en tanto los principios y el contexto de creación del proyecto trasandino chocan con la iniciativa chilena, al carecer esta última de una base político- social concreta que se desarrolle en todos aspectos del proyecto, y no sólo en su formulación teórica y artística.

Otra de las contradicciones que establecen y originan la condición simulada de este proyecto se encuentra dada por las figuras legales que dan razón social a ambos

⁷ Véase: Jean- Louis Déotte. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa y el Museo*. Santiago. Editorial Cuarto Propio, 1998.

⁸ La concepción aurática de los textos producidos por esta editorial será problematizada a partir de las reflexiones de Benjamin con respecto a esta categoría. Véase: Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos*.

⁹ www.animita-cartonera.cl

¹⁰ www.animita-cartonera.cl

proyectos. Así vemos que “Eloísa Cartonera” se plantea como una organización no gubernamental (ONG) sin fines de lucro, la que, según sus propias palabras “*no recibe financiamiento de instituciones que no compartan su planteamiento social*”¹¹; en contraposición con la versión chilena “Animita Cartonera”, cuya figura comercial es una Sociedad Limitada (Ltda.), que la enmarca de forma inmediata en ser una entidad lucrativa, cuyo objetivo central, aunque su planteamiento establezca lo contrario, es la generación de excedentes monetarios.

Así mismo, podemos observar otro fenómeno interesante, que se enmarca en la presencia de la Universidad Diego Portales dentro de los auspiciadores del proyecto en cuestión, cuyo financiamiento y patrocinio permitieron institucionalizar esta iniciativa dentro de la industria editorial.

La presencia de esta entidad educativa en el proyecto, permite establecer un cruce entre los criterios editoriales de “Animita Cartonera” en relación con los de la editorial de esta Universidad (Universidad Diego Portales Ediciones), siendo éstos netamente de mercado y con un marcado gusto por el canon literario nacional, los cuales no atraviesan ninguna problemática social ni cultural, como pretende hacerlo “Animita Cartonera”; estableciéndose este antecedente, como un aspecto más para la condición simulada del proyecto en cuestión.

Lo anteriormente mencionado, con respecto a las contradicciones que rodean a la iniciativa, junto con los elementos paratextuales que establecen la condición cosmética de este proyecto, institucionalizan, tanto a “Animita Cartonera” misma (en sus planteamientos teóricos y sociales), como los textos editados. Esto determina su establecimiento dentro de la creciente industria cultural nacional, y los fija como elementos de bienes de consumo de este orden.¹²

A partir de las categorías y elementos mencionados, nos encontramos en condiciones de plantear que “Animita Cartonera” es el simulacro de “Eloísa Cartonera”, en tanto se importa un proyecto político social que, en su tránsito, desdibuja los objetivos fundamentales que la rodean, convirtiéndose sus ediciones en un “souvenir cultural” y no en el objeto arte con fines educativos que sus principios plantean.

Estos aspectos sientan las bases de la simulación que existe entre uno y otro proyecto, que está enmarcada en las sucesivas contradicciones de orden ideológico y de ejecución entre “Eloísa Cartonera” y “Animita Cartonera”, lo que lleva a esta última a ser la adaptación, de una copia de una iniciativa social y artística determinada, que se refiere, sin lugar a dudas a un simulacro.

Esta condición simulada se alegoriza a partir de la nominación que posee estos proyectos, en tanto ambos son portadores de nombres de entidades de orden pagano-

¹¹ www.eloisacartonera.com.ar

¹² Para establecer a los libros- objetos construidos por “Animita Cartonera” como bienes de consumo cultural nacional, nos basaremos en las consideraciones que Pierre Bourdieu realiza con respecto a esto mismo en su reflexión acerca de los elementos que se encuentran presentes en la creación, difusión, y recepción del campo artístico. Véase: Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: estructura y génesis del campo artístico. Madrid, Editorial Anagrama, 2000.

religiosas. De esta forma, encontramos a “Eloísa” como una santa pagana en la religiosidad popular trasandina; a su vez, la nominación del proyecto homólogo chileno, “Animita”, el cual es tomado de las estructuras construidas en los costados de los caminos que recuerdan a las personas muertas de forma trágica, lo cual forma parte de la religiosidad popular chilena, las cuales simulan deidades, en tanto poseen atribuciones similares a éstas.

Estas entidades, al no ser reconocidas oficialmente por la institución eclesiástica, se plantean como el desecho de ella misma, al ser éstas construidas, de manera popular, a partir de los mismos parámetros con que se establecen las santidades oficialmente canonizadas, pero sin este reconocimiento “oficial”, en tanto sus acciones “milagrosas” no son sometidas a ningún proceso de evaluación eclesiástica, configurándose éstas como un proceso del imaginario colectivo.

A partir de ello, estas entidades se instauran como una simulación de ciertas santidades oficiales, pues a estos santos paganos se les atribuye un poder simular, que desde la oficialidad se decreta como inexistente. Lo anterior tiene mucha relación con la situación de los proyectos acá presentados, pues estos se construyen con y desde el desecho, en una condición simulada y contradictoria.

Pàrergon y Paratexto en “Animita Cartonera”

“Animita Cartonera” es un proyecto editorial con planteamientos estéticos y curatoriales bastante peculiares, que se establecen por una serie de características que cruzan tanto su producción como su distribución. Éstas determinan que, a la hora de establecer un análisis, su apertura no se efectúe desde sí misma como entidad, sino desde su entorno: *“Esta exigencia presupone un discurso sobre el límite entre el adentro y el afuera del objeto artístico, un discurso artístico sobre el marco. ¿Dónde lo encontramos?”*¹³.

En el caso de este proyecto editorial, el discurso se encuentra referido al material por el cual están contruidos los textos, el que determina y forma la postura ideológica del mismo. Es por ello que los elementos encontrados alrededor de él, y que constituyen su marco su marco, dan forma al proyecto, sosteniéndolo dentro de la industria editorial nacional. Es en esto en que radica la importancia de leerlo desde el borde del mismo, en tanto es posible conocer su ideología y sus implicancias a partir de lo que lo rodea, aún desconociendo sus propios planteamientos.

En los factores constitutivos del proyecto, los planteamientos de éste se abisman, pues es factible describir su discurso a partir de lo que rodea a éste, por lo cual establecemos acá el análisis desde un *“... discurso sobre el círculo que también debiese describir el círculo, y tal vez el mismo que describe, describir un movimiento circular en el*

¹³ Derrida, Jacques. *La verdad el pintura*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005. Pág. 57.

mismo momento que describe un movimiento circular, o describirlo desplazándose él mismo en su sentido; o bien como si un discurso sobre el abismo debiera conocer el abismo, en el sentido que se conoce lo que sucede, lo que afecta, como se conoce un fracaso o un éxito antes que un objeto. El círculo y el abismo, entonces, el círculo en abismo”¹⁴; de esta forma los elementos que rodean a “Animita Cartonera” son discursos sobre sí mismos, y también una reflexión acerca del proyecto.

Los elementos que rodean a este proyecto se fijan en el *pàrergon* del mismo, determinando éstos, tanto su existencia como sus implicancias dentro de la industria editorial chilena.

Pero, ¿qué es el *Pàrergon*?, ¿cuál es el límite de éste?, y ¿hasta donde incide en “Animita Cartonera”? Jacques Derrida en “La verdad en pintura”, reflexiona acerca de lo anterior, y es a partir de estos planteamientos desde donde estableceremos una lectura acerca de este concepto y su implicancia en un proyecto editorial como “Animita Cartonera”.

La existencia del “*pàrergon*” se establece desde la reflexión sobre lo que rodea la obra de arte, su borde, lo que, sin embargo, es un factor constituyente de la misma, en tanto no es posible establecer una lectura o dar una mirada a ella omitiendo estos elementos, pues *“Un Pàrergon se ubica contra, al lado y además del ergón, del trabajo hecho, del hecho de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a- bordo”¹⁵*.

En el caso de “Animita Cartonera”, el *Pàrergon* de ésta se genera a partir de los elementos materiales que constituyen los libros editados por ella, siendo estos residuos, como por ejemplo: cajas, pinturas, papeles, retazos de géneros, etc., a través de los que se construyen los textos, cuya singularidad nos entrega el primer a-bordaje al proyecto, pues el punto de entrada a “Animita Cartonera” se encuentra determinado por ellos, los que posteriormente nos remite a su ideología y a la condición desechable de la misma.

En este caso específico, el *pàrergon* no es sólo la puerta de entrada a la obra, sino que también la salida y el punto de fuga de la misma, puesto que la obra (como proyecto y como realización material) se confunde en el *pàrergon*, constituyéndose éste como tal, a través de la sobreutilización de este aspecto.

Al considerar el *Pàrergon* como el marco de la obra, se subentiende que éste no puede existir sin la previa existencia de la obra misma, en tanto *“...el Pàrergon es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su máxima energía. El marco no es en ningún caso un fondo como puede serlo el medio o la obra, pero su espesor de margen no es tampoco una figura. Al menos es una figura que se retira por sí misma.”¹⁶*. Sin

¹⁴ Ibidem. Pág. 37.

¹⁵ Ibidem. Pág. 65.

¹⁶ Ibidem. Pág. 72.

embargo, en el proyecto editorial en cuestión existe un desplazamiento de esta consideración, puesto que la existencia del borde determina la obra, la cual no puede existir, en su particularidad, sin este marco, perdiendo de forma inmediata su sentido.

Con respecto a lo anterior consideremos la nominación del proyecto: “Animita Cartonera”, donde la adjetivación de ésta nos remite a dos aspectos; uno, el material por el cual están constituidos los libro- objeto que allí se crean, cuya realización material se efectúa a partir de desechos de cartón¹⁷. Este hecho, de forma objetiva, no intervendría significativamente en la edición de los textos que este proyecto realiza; mas, analizar de manera detenida este aspecto, nos encontramos con consideraciones que remiten a los objetivos de este proyecto.

Por otro lado, la nominación “cartonera”, nos lleva al aspecto ideológico del proyecto, el cual está dado por una problemática social que este mismo intenta subsanar, mejorando las condiciones de venta de los objetos recolectados por cartoneros, pagando aproximadamente cinco veces más que el precio de mercado por los materiales que ellos recolectan. Entendemos, para efectos de este análisis, el concepto de ideología como “... una representación imaginaria de la relación que los seres humanos tenemos con nuestras condiciones de existencia y, en última instancia, con las relaciones de producción que dominan dentro del sistema económico- social en el cual estamos insertos.”¹⁸

Este aspecto ideológico es fundamental al considerar la génesis de la editorial en cuestión, pues, tal como lo establecen su propios planteamientos es una iniciativa “con un fin social, cultural y artístico, donde vemos la expresión y creación artística como una herramienta integradora de los distintos actores de la sociedad.”¹⁹, en tanto esta premisa estructura todo el desarrollo proyecto; “...pero aquí puede parecer necesaria una definición más amplia de ideología, como cualquier tipo de intersección entre sistemas de creencias y de poder político. Y tal definición sería neutral dentro de acerca de la cuestión de si esta intersección desafía o confirma un particular orden social.”²⁰, encontrándose dado este último por la deformación que lleva a cabo este proyecto de las formas de editar tradicionales de la industria nacional.

Otro aspecto en el que “Animita Cartonera” centra su discurso ideológico es el fomento a lectura de autores nacionales mediante la venta de textos a bajo costo, por lo cual estos discursos “...deben implicarse significativamente con las necesidades que la gente ya tiene, captando esperanzas y necesidades genuinas, modulando éstas en su propia jerga particular y realimentando con ellas a sus súbditos de una manera que vuelva a estas ideologías plausibles y atractivas.”²¹. Este último aspecto es desarrollado

¹⁷ Ver anexo 1.

¹⁸ Rojo, Grinor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago, Editorial LOM, 2001. Pág. 101.

¹⁹ www.animita-cartonera.cl

²⁰ Eagleton, Terry. Ideología. Una introducción. Barcelona, Editorial Paidós, 2005. Pág. 25.

²¹ Ibidem. Pág. 35.

a partir de la propuesta estética de la editorial, en tanto ésta busca atraer a cierto público mediante el diseño y constitución material de los libros – objetos creados por ellos.²²

Es por lo anteriormente planteado que, desde el primer a-bordaje del objeto en sí, determinado esto por dar mirada hacia los constituyentes que se encuentran rodeando a la obra, sin considerar la obra en sí (que en este caso específico serían los textos editados por “Animita Cartonera”), podemos establecer, aún sin conocerlos, los planteamientos de la misma, así como también en su ideología y sus aspiraciones. Es por ello que los elementos del Pàrergon de la obra no hacen más que graficar su finalidad, pues si las formas de Pàrergon de la obra se retiran, esta no se empobrece, sino que simplemente desaparece.

Es así como el aspecto parergónico no sólo es forma en este proyecto, es también contenido, el que se establece a partir de este aspecto, remitiéndonos no sólo a su ideología, sino que también a la base estructural del mismo, indicándonos también la forma en que se establece la cosmetización²³ de este mismo proyecto, en tanto son estos aspectos los que se “maquillan”, para ser establecidos como obra de arte en su posterioridad.

Basándonos en lo anteriormente mencionado, nos encontramos en condiciones de reafirmar que en “Animita Cartonera”, la existencia del Pàrergon *“...no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior de ergón. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del ergón. Sin esta falta, el ergón no necesitaría Pàrergon. La falta del ergón es la falta del Pàrergon, del vestido, de la columna que sin embargo siguen siendo exteriores a él.”*²⁴, puesto que su existencia es un elemento central en ella, el cual es utilizado y llevado a su máxima expresión para evidenciar, al espectador del objeto, su propuesta, tanto estética como ideológica. Estas consideraciones son la base del mismo proyecto, en tanto los elementos paratextuales²⁵ son de importancia vital en la constitución de los libros - objetos producidos por esta editorial.

Al considerar como un factor clave el Pàrergon de la obra, en el análisis de “Animita Cartonera”, es necesario establecer una reflexión más acabada sobre cada uno de los constituyentes de éste, lo cual se llevará a cabo a partir de la reflexión que Genette realiza acerca de la constitución paratextual y la importancia de ésta en la obra literaria.

Para este autor, el paratexto se compone de “...un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie, de todas la épocas que agrupo bajo ese término en nombre

²² Para clarificar ver anexo 1

²³ Las consideraciones acerca de la cosmetización del proyecto, serán tratadas con posterioridad en este informe, cuando del análisis plasmado aquí se desprenda que “Animita Cartonera” establece una cosmética del desecho, la cual es también un aspecto del Pàrergon y del paratexto de la misma.

²⁴ Derrida, Jacques. *La verdad el pintura*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005. Pág. 70.

²⁵ La paratextualidad y la importancia que este concepto posee en “Animita Cartonera” es establecida a partir de las reflexiones realizadas por Gerard Genette, tal como se mencionaba anteriormente, en la introducción a este informe.

de una comunidad de intereses o convergencias de efectos...”²⁶, las cuales se encuentran determinadas por un momento histórico particular en que el texto se produce; en tanto los medios utilizados en la creación de un texto literario varían según el contexto de producción del mismo.

Es así como vemos el caso del “Eloísa Cartonera”, proyecto editorial trasandino homólogo al chileno, que inaugura esta forma de editar bajo ciertas condiciones sociales y económicas muy particulares. Por tanto, la idea de producir textos con materiales reciclados, para así subsanar en algunas personas, la crisis económica que allí se vivía, era sumamente viable, tomando en cuenta la situación socio- política de aquella nación.

En el caso del proyecto chileno, la realización de esta iniciativa, tiene que ver con ciertas problemáticas relacionadas con el consumo cultural²⁷, asociadas estas a la creciente preocupación por los bajos niveles de lectura en la población nacional por parte del Estado²⁸, las cuales son acogidas por los creadores del proyecto editorial en cuestión, y materializadas en la existencia de éste.

Sin los factores anteriormente mencionados, las manifestaciones paratextuales que rodean a este proyecto, así como también sus implicancias, hubiesen conformado un conjunto muy difícil de aprehender para los eventuales consumidores de estos textos, pues *“Las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar, según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra, con diferencias de presión a menudo considerables: es una evidencia reconocida que nuestra época “mediática” multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que en el mundo clásico ignoraba”*²⁹.

La consideración de la paratextualidad epocal en “Animita Cartonera” es sumamente necesaria a la hora de analizarla, pues este aspecto de la iniciativa en cuestión *“...revela la existencia de una heterogeneidad multitemporal en la constitución presente de nuestras sociedades. Esta heterogeneidad, resultado de la coexistencia de formaciones culturales originadas en diversas épocas, propicia cruces e hibridaciones que se manifiestan en el consumo con más intensidad que en las metrópolis.”*³⁰

Es por lo anterior que el paratexto es clave a la hora de aprehender una determinada manifestación literaria, en tanto el paratexto, en algunos casos, puede llegar a constituir el texto, quedando establecido desde la apertura de aquellos, la importancia que este

²⁶ Genette, Gerard. Umbrables. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001. Pág. 8

²⁷ Ver Anexo 3, “Consumo cultural en América Latina” el cual clarificará ciertos aspectos con respecto al consumo cultural en nuestro continente, en tanto los planteamientos estéticos e ideológicos de “Animita Cartonera” responden a estas mismas, en las que influyen tanto factores sociales como económicos y políticos.

²⁸ Ver Anexo 4. “Políticas e iniciativas de fomento al libro y la lectura.”

²⁹ Genette, Gerard. Umbrables. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001. Pág. 9

³⁰ García Canclini, Néstor. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: Sunkel, Guillermo (Coord.) El consumo cultural en América Latina. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999. Pág. 44.

concepto posee en su realización, tanto material como en sus planteamientos teóricos y estéticos. Es así como en el caso de la editorial en cuestión, la paratextualidad es clave en la producción de textos editados por el proyecto, puesto que en ella se cumple a cabalidad con la premisa antes mencionada.

Dentro de los elementos paratextuales que analizaremos en este informe encontramos el material por el cual están contruidos los textos, las particularidades cosméticas de la edición, los autores que en ella se editan, a partir de la revisión del catálogo de esta, así como también de la forma de editarlos, a través de los criterios curatoriales existentes en el proyecto.

Tal como habíamos mencionado en la introducción de este informe, los textos de “Animita Cartonera”, desde su condición de objetos, se encuentran contruidos por material de desecho recogido en las calles por cartoneros, tales como: restos de cajas, pedazos sueltos de papeles y cartones, retazos de telas, etc.; a partir de los cuales se ensambla el libro, y se adorna con los mismos materiales, de la misma forma el título del texto y su autor se encuentran plasmados en este objeto a través de un trazo poco riguroso de ténpera.³¹

Los materiales por los que se encuentran contruidos los textos, y su análisis, es de vital importancia, pues existen, para Genette, tipos de manifestaciones, ya sean estas de orden tipográficas, ilustrativas, de materiales de constitución del libro (papel, tiradas, encuadernación) que entregan información adicional para el lector de los textos, pues a través de éstas podemos llegar a enterarnos, en el caso específico de esta iniciativa, de la existencia de un proyecto social que se encuentra detrás del libro - objeto.

A esta clase de paratextos de orden material se les denomina paratexto factual, pues éste “...no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción.”³², siendo en el caso de “Animita Cartonera” los materiales de ensamblaje de los textos, los que aportan este comentario a la edición, así como también influyen en la recepción de los mismos, en tanto poseemos como lectores, plena conciencia de ciertas diferencias entre esta edición y una más tradicional, las que, sin lugar a dudas nos entregan una reflexión adicional al texto literario. Estas consideraciones se encuentran enmarcadas en el porqué de aquella constitución, lo que eventualmente nos remitirá al proyecto social anteriormente mencionado.

La descripción acá planteada acerca de los libros- objetos producidos por “Animita Cartonera”, en cuanto a los materiales por los que están contruidos, la calidad del papel que soporta el texto, etc., nos remite a una categorización y diferenciación que Genette realiza acerca de las “ediciones de lujo” versus las “ediciones de bolsillo”, en donde las últimas poseen ciertas características particulares, las que no siempre están referidas a un material de baja calidad o una edición resumida, sino que también a otros elementos paratextuales.

³¹ Ver Anexo 1 para clarificar la elaboración y el resultado de los textos editados por “Animita Cartonera”.

³² Genette, Gerard. Umbral. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001. Pág.12.

Dentro estos, encontramos el tipo de material por el que se constituyen los libros, el cual es claramente de clase económica y por ende de baja calidad. Esta característica plantea una drástica división entre estas ediciones y las “ediciones de lujo”, pues *“Las diferencias reales no son más que de orden estético (calidad del papel y de la impresión), económico (valor comercial de un ejemplar) y, eventualmente, material (su mayor o menor longevidad). Pero sirven también, y tal vez sobre todo, para motivar una diferencia simbólica capital, que tiene que ver con el carácter “limitado” de estas tiradas. Esta limitación compensa en cierta medida, para los bibliófilos, el carácter ideal y potencialmente ilimitado de las obras literarias, que les quita todo valor de posesión.”*³³.

Es así como podemos establecer que, a través de la paratextualidad de los textos literarios, es posible establecer el carácter simbólico - capital de cierto tipo de obras y ediciones, en tanto los paratextos nos muestran de forma automática el planteamiento cultural del texto, su valor simbólico, su público objetivo y su lugar dentro de la institución literaria y editorial.

Si bien las “ediciones de bolsillo” tienen como característica fundamental ser ediciones a bajo costo (lo que se cumple a cabalidad en los textos editados por “Animita Cartonera”), la transformación que esta clase de ediciones ha sufrido con el paso del tiempo, de la mano de la evolución que los bienes culturales han tenido en las sociedades de consumo, es un fenómeno sumamente interesante, pues no sólo nos remite a la dimensión económica y social de estas ediciones, sino que también al aspecto canónico de los autores que en estas colecciones se editan.

Lo planteado anteriormente nos introduce en otro aspecto pertinente de analizar en este informe, el cual se encuentra referido a los autores que se encuentran asociados a esta editorial³⁴. A través del catálogo de la misma, podemos observar la presencia de figuras muy representativas del canon literario nacional, es así como vemos a renombrados autores como Gonzalo Millán, Raúl Zurita, Carmen Berenguer, José Santos González Vera, etc., lo que nos muestra de forma clara una especie de requisito implícito que existe, dentro de los criterios editoriales, en relación con la elección de autores a publicar por el proyecto en cuestión.

Este criterio curatorial de “Animita Cartonera” establece su carácter de bolsillo, pues este tipo de ediciones se transformaron en *“un instrumento de “cultura”, en otras palabras, de constitución y difusión de un fondo relativamente permanente de obras ipso facto consagradas como “clásicas”*³⁵, lo que en este caso se establece a partir de la autoría de las obras a editar, más que a las obras en sí mismas, por lo que adquirir un texto de “Animita Cartonera” nos transporta de forma automática a un sector del panteón de los clásicos de la literatura nacional.

La condición paratextual de “Animita Cartonera” la enmarca en la periferia de la

³³ Ibidem. Pág. 35.

³⁴ Ver anexo 2, en el cual se encuentra contenida la transcripción del catálogo de venta de “Animita Cartonera”, el cual fue extraído de www.animita-cartonera.cl.

³⁵ Genette, Gerard. *Umbrales*. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001. Pág. 23.

industria o, en palabras de Derrida, en el marco de ésta. La condición de borde se encuentra dada por dos aspectos fundamentales de la constitución del proyecto. Estos son la fragmentariedad de los textos que editan, y el material de los objetos que producen, aspecto bastante tratado en este análisis.

“Animita Cartonera”, un coleccionista de desechos

El material por el cual se encuentran contruidos estos libros - objetos, junto con los textos editados por el proyecto, los que son fragmentos de obras ya consagradas, son determinantes en la estructuración formal de “Animita Cartonera”, en tanto la institucionalizan dentro de la industria editorial.

Sin embargo esta institucionalización no es llevada a cabo de forma tradicional, en tanto los criterios distribucionales de estas ediciones no responden cien por ciento a las necesidades de mercado, por lo que esta editorial se instala en la periferia de la industria, sin excluirse de ella en su totalidad. La marginalidad de “Animita Cartonera” se establece desde la condición residual, tanto de los materiales de construcción como de los textos editados en ella.

Los materiales por lo cuales se encuentran contruidos los textos son, en sí mismos, desechos³⁶, los que en su condición de “productos residuales, reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos, elaboran en sus

³⁶ Este es un aspecto fundamental en “Animita Cartonera”, por lo cual se ha tratado en diversos momentos del análisis, y ha cruzado varias de las categorías acá planteadas, por lo que no me detendré de forma extensiva en la descripción de este aspecto. Para clarificar, ver anexo 1.

juegos.”³⁷, estableciéndose éste desde la edición y construcción de obras literarias, pues en su condición de tal, propone reglas nuevas con respecto a la tradición, las que permiten llevar a cabo la construcción del libro relacionando estos materiales inconexos entre sí para crear una nueva totalidad.

Es así como se establece al desecho como constructor del proyecto en sí, en tanto su presencia se genera a partir de “Tener de antemano a la vista esta idea, y ponderar su valor constructivo: los fenómenos de desecho y decadencia como precursores, en cierto modo espejismos, de las grandes síntesis que vienen luego.”³⁸, siendo estas “grandes síntesis” los textos editados por “Animita Cartonera”.

La condición fragmentaria de las obras literarias editadas por este proyecto se encuentra dada por los criterios económicos de “Animita Cartonera”, pues esta editorial no posee derechos sobre las obras editadas, en tanto los autores entregan, de manera gratuita, ciertos fragmentos, los cuales son (re)cogidos (al igual que los materiales de desecho por los que están contruidos los soportes materiales de estos textos) por el proyecto, y editados bajo ciertas condiciones contractuales específicas, lo que determina la condición fragmentaria de estos textos.

Podemos graficar lo anterior mediante la descripción de uno de los textos de esta editorial: “Tu vida derrumbándose” de Raúl Zurita, el cual consta de algunos de poemas de varios textos del autor, entre los cuales encontramos obras clásicas de éste, como por ejemplo: “Anteparaíso” y “La vida nueva”; sin embargo no son textos completos, sino que sólo una pequeña cantidad de poemas representativos de estos. La misma situación ocurre con el texto “Cinco Fragmentos” del autor antes mencionado, “Archivo Zonáglo” de Gonzalo Millán, “Uno y dos” de Mauricio Electorat.

Este tipo de edición nos instala en la realización de una (re)construcción, que tiene por objetivo formar un totalidad a partir de estos desechos fragmentarios, a través de un *“Método de este trabajo: montaje literario...los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.”*³⁹

Es así como vemos que las obras editadas por “Animita cartonera”, se crean bajo el concepto de montaje, pues emplean diversos fragmentos para construir un objeto artístico determinado, el cual busca ser una unidad.

Estos elementos fragmentarios son extraídos de su función original para integrarlos en una nueva totalidad, la cual se enmarca en la construcción y edición de estos libros-objetos. Es por lo anterior que esta editorial se plantea como una entidad coleccionista de fragmentos, en tanto *“Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación posible con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la completión.”*⁴⁰.

³⁷ Benjamin, Walter. Dirección Única. Madrid, Editorial Alfaguara, 1998. Pág. 25.

³⁸ Benjamin, Walter. Libro de los pasajes. Madrid, Editorial Akal, 2005. Pág. 684.

³⁹ Ibidem. Pág. 462.

Esta entidad colecciona ciertos elementos para instaurar dos totalidades: por un lado, los textos a editar y, por otro, la superficie de inscripción estos mismos, los cuales son insertados en una sistema distinto, determinado éste por el nuevo texto que surge de la (re)unificación de los fragmentos, que busca establecer una totalidad a través de la articulación de ellos.

Para establecer la superficie de inscripción de los textos a editar, siendo ésta la realización material de los libros- objetos, “Animita Cartonera” colecciona elementos residuales, los cuales pierden su condición de tal para instaurarse en una nueva totalidad, en cuyo desplazamiento se establece el borramiento del objeto recolectado, en tanto estos son seleccionados no por su valor inicial, dado por su condición de basura, sino que por el valor eventual que éste posee para la colección, que se determina por la posibilidad de ser un constituyente dentro de la superficie de inscripción de los textos a editar por esta entidad coleccionista.

Estos objetos poseían anteriormente una función distinta, la que se encontraba dada por ser materiales de embalaje ⁴¹, desde donde fueron ya desplazados, para llegar a la condición de desecho en que se encontraban antes de ser (re)-colectados.

Este desplazamiento que existe en la significación de los elementos residuales que componen la colección se funda en la metonimia, pues esta última es el soporte de la colección, en tanto ésta se encuentra dada por la cadena de significaciones que se dan en los materiales, la que a su vez se funda en la permutación de funciones de estos elementos, establecida por el tránsito de estos objetos desde una condición netamente práctica a ser un fragmento de una totalidad artística.

La condición desechable de estos elementos es clave para la formulación teórica y estética del proyecto, en tanto a través de esta condición de los constituyentes se establece su propia existencia; lo cual es alegorizado desde la nominación del proyecto, puesto que “Cartonera”, nos muestra de inmediato la condición desechable de la misma.

A partir de lo anterior podemos observar que en esta entidad es de vital importancia el conocimiento acerca del origen de estos desechos, pues *“Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen como su calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa: su anterior propietario, su precio de adquisición, su valor, etc. Todo ello, los datos “objetivos” tanto como esos otros, forman para el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, una competencia enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto.”* ⁴². En este caso particular se encuentra procurado por la condición marginal de los elementos, en tanto esto determina un orden de mundo particular establecido desde la periferia, sin cuya fijación se pierden, en la construcción del proyecto, los objetivos del mismo; en tanto son estos elementos los que otorgan el valor de los textos a partir del

⁴⁰ Ibidem. Pág. 223.

⁴¹ Ver Anexo 1, imagen 2.

⁴² Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005. Pág. 225.

*“...reconocimiento del proceso evolutivo es la primera etapa del reconocimiento de su valor de antigüedad. Ahora bien: este último supone el valor histórico como su condición de posibilidad.”*⁴³, cuyo reconocimiento se constituye como la base ideológica de “Animita Cartonera” en su condición de coleccionista.

La colección que esta entidad establece se funda en la acumulación de elementos, pues luego de (re)conocerlos en su historia y en su totalidad anterior, pasan a integrar otro sistema, el que sólo es posible de crear a partir de la acumulación de fragmentos; fenómeno donde el proyecto se (re)vela en su planteamiento ideológico y social, puesto que *“...tal acumulación resultará el único medio, no de presentar, sino de simular presentar el texto que, más que cualquier otra cosa, se escribe y se lee, presenta su propia lectura, presenta su propia presentación y hace la sustracción de esa operación incesante.”*⁴⁴

Los fragmentos de textos (ya publicados anteriormente) entregados por diversos autores, para su posterior edición y publicación, son insertados en un nuevo texto, que tiene como intención adicionarlos en una nueva totalidad, la cual se establece a partir de la creación de un nuevo título en estos textos, que los inserte dentro de esta nueva totalidad. Esta unidad es expuesta en la superficie de inscripción, también construida a partir de fragmentos, detallada anteriormente.

Es por esto que, en el establecimiento de estas unidades estéticas “El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Esto hace el coleccionista y también la anécdota) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de “amplios contextos”⁴⁵, siendo el espacio en que se instalan estos fragmentos se encuentra dado por la colección de paratextos que este proyecto editorial lleva a cabo, en su búsqueda por integrar los elementos de desechos en una nueva totalidad, en la que estos pierden su función original y se integran a la perpetua colección.

Tal como mencionábamos anteriormente los fragmentos a editar son integrados en una nueva totalidad, la cual se encuentra dada por la creación de un texto. Con respecto podemos observar el texto de Mauricio Electorat “Uno y dos”⁴⁶, el cual incluye dos relatos de este autor: “Nunca fui a Tijuana” y “Solo”, los que fueron editados en su contexto original en el texto “Nunca fui a Tijuana”, que contenía alrededor de diez relatos de Electorat; vemos entonces como los fragmentos de un determinado texto son sacados de su función original, para ser reintegrados en otra totalidad, a partir de la (re)unificación estos fragmentos.

La misma situación ocurre con el texto de Raúl Zurita “Tu vida derrumbándose.”, el cual incluye cierto poemas de obras representativas de este autor, tales como son

⁴³ Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas. Europa , el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág. 43.

⁴⁴ Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997. Pág. 99.

⁴⁵ Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005. Pág. 224.

⁴⁶ Ver anexo 1, imagen 2, para clarificar este tema.

Anteparaiso” y La vida nueva”. En este texto ocurre una situación particular, la cual se encuentra dada por la inclusión de elementos peritextuales, en el establecimiento de esta nueva totalidad; estos elementos incluyen dos enunciados que no son propias de los textos antes mencionados.

Estas enunciados se encuentran en la página anterior al primer fragmento y en la última del texto, las cuales son claras apelaciones a la figura autorial, desde el mismo autor, buscando éstas ser el nexo entre estos elementos fragmentarios; la primera de estas frases es *“Oye Zurita- me dijo-sácate de la cabeza esos malos pensamientos”*⁴⁷.

De esta misma forma el último enunciado, *“...oh sí Zurita tu vida derrumbándose.”*⁴⁸, es una clara alusión no sólo a la figura autorial, sino que también al texto en sí mismo; de esta forma podemos ver como hay una clara intención del coleccionista, que para estos efectos es el proyecto editorial, por integrar estos fragmentos a su propio sistema.

Esta (re) unión de fragmentos se establece desde el injerto, en tanto los fragmentos, eventualmente inconexos entre sí, se van anexando en la escritura, tanto del texto como de la superficie de inscripción, en el establecimiento de la actividad escritural, en tanto *“Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser- injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa.”*⁴⁹, por lo que “Animita Cartonera” se establece desde una escritura injertada a través de la colección de fragmentos.

El desecho, y la colección de estos mismos, nos muestran en “Animita Cartonera” como esta entidad (re)vela la presencia de la función anterior de estos elementos, puesto que *“Así como no hay sociedad sin escritura (poco importa el soporte de las huellas) tampoco hay sociedad sin colección de fragmentos, sin lugar de puesta a distancia de objetos retirados del mercado, del uso, de la finalidad “moral”. Sin lugar de suspensión. Sin colecciones de objetos no están, en un sentido, ni presentes, ni ausentes, sino como huellas.”*⁵⁰

⁴⁷ Zurita, Raúl. Tu vida Derrumbándose. Santiago, Editorial “Animita Cartonera”, colección *Nueva narrativa y poesía Sudaca Border*. 2005. Pág. 2.

⁴⁸ Ibidem. Pág. 36.

⁴⁹ Derrida, Jacques. La diseminación. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997. Pág. 150.

⁵⁰ Déotte, Jean- Louis. Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág.110.

El maquillaje en “Animita Cartonera”

“Animita Cartonera” se establece, tal como mencionábamos anteriormente, como una entidad coleccionista de desechos, a partir de la cual se crea un nuevo sistema para estos objetos residuales durante el proceso escritural que se produce en este proyecto editorial.

Los elementos coleccionables por el proyecto en cuestión, son integrados en los libros – objetos que allí se crean a través de un proceso de maquillaje, en donde estos objetos son liberados de todas sus formas anteriores.

En la constitución material de los textos, “Animita Cartonera” establece el maquillaje de los elementos paratextuales o parergónicos que rodean la obra, según las consideraciones de Derrida; en donde este mismo autor plantea que *“Puede existir entonces cierta belleza del Pàrergon, aunque sea, justamente suplementaria”*⁵¹

Cabe preguntarse entonces; ¿existe esta belleza, que plantea Derrida, en la colección de elementos paratextuales de “Animita Cartonera”?, y si esto es así, ¿es esta belleza suplementaria, considerando que los elementos que se maquillan son de orden parergónico?

La respuesta a ambas preguntas debe plantearse en consideración con el análisis ya realizado de los elementos que constituyen la superficie de inscripción de los textos a editar, los que se enmarcan dentro de la categorización de desecho. Estos elementos residuales no poseen un valor artístico por sí solos, por lo cual deben ser “tratados” para

⁵¹ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005. Pág. 107.

darles esta condición. Este tratamiento se enmarca dentro del maquillaje que los desechos reciben al ser integrados a la colección.

A partir de lo anterior podemos establecer que en esta entidad se produce una cosmética del desecho, en tanto no existe belleza en los elementos que rodean el texto, sino que una clara intención, por parte de los productores de estos objetos, porque ésta exista, a través del maquillaje de los paratextos.

Esta cosmética del desecho se establece desde el adorno que se realiza en los textos a editar a partir de los elementos paratextuales que rodean la obra, que no sólo otorga la unicidad al objeto, sino que fija la superficie de inscripción de éste, en tanto *“pensamos poder precisar en lo que se convertiría. Porque cada época de la superficie de inscripción da lugar a una estética particular (que no hay que confundir con el arte, con el arte como pregunta de lo que es). Porque las sociedades siempre se engalanan. Porque siempre buscaron ordenar el mundo, que de otro modo habría quedado fragmentario.”*⁵²

Es por ello que a partir del adorno se establece la totalidad en los elementos que se encuentran rodeando a “Animita Cartonera”, que a su vez se constituyen como la obra misma. Es por esto que esta cosmética no puede ser considerada como suplementaria ni como complementaria, sino que un aspecto fundamental en la constitución del proyecto en sí mismo.

Esta cosmética surge del desplazamiento de significaciones y funciones que acontecen a los objetos que constituyen la entidad en cuestión, estableciéndose así la forma y con ello el sentido del proyecto, pues es *“un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma.”*⁵³, la cual se encuentra dada por la condición “adornada” de este proyecto, que se refleja en la plástica de los libros- objetos.⁵⁴

Al observar los textos editados por “Animita Cartonera”, nos vemos enfrentados a la presencia del kitsch⁵⁵, pues “...kitsch siempre implica la noción de una inadecuación estética. Tal inadecuación se encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales (materiales, forma, tamaño, etc.) son inapropiadas en relación a su contenido cultural de o a su intención.”⁵⁶, que en este caso específico se encuentra dada por la condición desechable de los elementos que constituyen los objetos creados por este proyecto, ya sea desde su realización material, como de los textos que editan; a partir del desplazamiento funcional que estos sufren.

⁵² Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas. Europa , el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág. 111.

⁵³ Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Editorial Monte Ávila Editores, 1978. Pág. 51.

⁵⁴ Para clarificar este aspecto ver anexo 1, imagen 1; en cuya fotografía se muestra la condición “adornada” de los textos editados por “Animita Cartonera”.

⁵⁵ Para clarificar, ver anexo 1.

⁵⁶ Calinescu, Matei. *Cinco caras de la Modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Editorial Tecnos, 1991. Pág. 231.

Al considerar los planteamientos ideológicos de este proyecto editorial, asociados estos al fomento a la lectura, la presencia del kitsch, como parte de el fenómeno cosmético que a ésta rodea, resulta bastante apropiado, en tanto *“El gran descubrimiento psicológico en el que se fundamenta el kitsch radica en el hecho que, directa o indirectamente, casi todo lo relacionado con la cultura artística puede convertirse en algo apropiado para el “consumo” inmediato, igual que cualquier comodidad ordinaria.”*⁵⁷. De esta forma el libro, considerado como un bien suntuario para los estratos sociales bajos, se transformaría, eventualmente, en un objeto accesible, tanto monetaria como simbólicamente, mediante un acercamiento a la realidad social de aquellos sectores, pues el libro pierde su condición sacra, mediante la propuesta estética de este proyecto editorial.

Debido a lo anterior, esta iniciativa busca rearmar el orden simbólico del libro, mediante el montaje, que es la base de este modelo estético, el cual no sólo es efectuado a nivel de realización material, sino que también en la edición misma de los textos, en tanto la configuración fragmentaria de éstos hace imprescindible el establecimiento de una metodología que les de unicidad. Es por esto que en los textos editados por el proyecto también se establece esta cosmética del desecho, en tanto el tratamiento que se les da a estos textos se encuentra referido a *“palabras manipuladas, que no eran ésas las que se asemejaban a modelos o moralidades, sino que correspondían a viviendas, muebles y vestimentas.”*⁵⁸

En este tratamiento el objeto se desplaza a ser paratexto, a través de la cadena metonímica de significaciones, en la cual la función original de estos objetos se pierde a partir de la cosmetización de los mismos, situación homóloga a *“la estética del Museo que es una estética de la desaparición. De la borradura. Justamente: porque hace aparecer.”*⁵⁹ Es por ello que, a partir del borramiento de la significación original de estos elementos, aparece su nueva condición y el texto mismo.

Sin embargo en este desplazamiento, la significación primaria del objeto no se pierde totalmente, sino que deja una huella, un rastro, en el cual se deje entrever la historia de éste, en tanto el conocimiento de los orígenes de los materiales posee un gran valor para esta entidad. Lo anterior es llevado a cabo intencionalmente por parte de los productores de estos libros- objetos, puesto que en esta historia radica el planteamiento social de esta editorial, o en palabras de Déotte: *“Sin colecciones de objetos que no están, en su sentido, ni presentes, ni ausentes, sino como huellas.”*⁶⁰

Cabe destacar que para los creadores *“El libro se transforma en un objeto de arte, siendo cada ejemplar único e irrepetible.”*⁶¹; esta consideración otorga la condición aurática al objetos, pues *“...el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual*

⁵⁷ Ibidem. Pág. 241.

⁵⁸ Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1990. Pág. 64.

⁵⁹ Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas. Europa, el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág. 36.

⁶⁰ Ibidem. Pág. 110.

en el que tuvo su primer y original valor útil.”⁶²

Para Benjamin el aura de la obra de arte se establece desde su ser irreplicable y único en un tiempo y lugar determinado, es decir esta condición se encuentra fundada en la autenticidad de la misma.

En relación con lo anteriormente mencionado que “Animita Cartonera” inserta los textos editados bajo su alero en la categorización de obra de arte, en tanto, al no ser fabricados de forma industrial sino que artesanal, cada uno de ellos es diferente al anterior y al posterior, adquiriendo así el carácter auténtico planteado por Benjamin.

Sin embargo esta condición aurática no es espontánea ni auténtica, sino que forzada por los objetivos del proyecto a través de su condición de coleccionista, pues “*La fascinación más profunda de un coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico...*”⁶³, cuya construcción se realiza en la (re) creación del aura que rodea la obra, la cual se produce a su vez, a partir de la cosmetización de los elementos paratextuales que forman el proyecto.

La carencia de autenticidad del aura de estos libros- objetos se establece desde la serialización de ella, pues si bien los objetos son únicos, la intención autorial y metodología se establece de forma muy similar a la producción industrial, o en palabras de Benjamin a la reproductibilidad técnica de la obra de arte, pues “*Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora.*”⁶⁴, por lo cual el aura que rodea a “Animita Cartonera” no desaparece, pero sí se debilita.

Este desecho auratizado no sólo es reproducido, sino que también es comercializado, puesto que a partir de adjudicar la condición de obra de arte a ello se espera “*Seducir desde una propuesta visual, artesanal, original y popular. Hacer del libro algo cercano y atractivo, no sólo desde el precio, sino desde su propuesta estética.*”⁶⁵, lo que se enmarca claramente en ser un elemento de marketing a través de la auratización intencional de los elementos coleccionables de “Animita Cartonera.”

⁶¹ www.animita-cartonera.com

⁶² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989. Pág.98.

⁶³ Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005. Pág. 223.

⁶⁴ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989. Pág. 94.

⁶⁵ www.animita-cartonera.cl

El Museo del canon literario nacional en “Animita Cartonera”

En el transcurso de este análisis se ha mencionado en variadas oportunidades la marcada presencia del canon literario nacional en este proyecto editorial⁶⁶, por lo que se hace necesario establecer como influye este aspecto en el desarrollo de la iniciativa, tanto desde los planteamientos editoriales, como desde la implicancia que esto tiene en la recepción de estos libro – objetos.

Es por ello que es necesario definir que es el canon literario, para Enric Sullá el canon puede ser considerado como “...una lista o elenco de obras consideradas valiosas o dignas por ello de ser estudiadas y comentadas.”⁶⁷, en cuya selección intervienen tanto criterios académicos, como estéticos, en tanto en esta selección intervienen juicios valóricos y de poder.

En el caso específico de “Animita Cartonera” el canon se enmarca dentro de la literatura nacional, es así como vemos a Raúl Zurita, Carmen Berenguer, Gonzalo Millán,

⁶⁶ Para clarificar este punto ver anexo 2, el cual contiene la transcripción del catálogo publicado por “Animita Cartonera” en su página Web. Se recomienda poner especial atención en las colecciones “chilensis” y “rescate”, puesto que en ellas se concentra la presencia del canon literario nacional, factor que será tratado en este punto de informe.

⁶⁷ Sullá, Enric. *El debate sobre el canon literario*. En: Sullá, Enric (comp.). *El canon literario*. Madrid, Editorial Arca/ Libros, 1998. Pág. 11.

Mauricio Electoral, es decir, autores que se encuentran dentro de los “consagrados” del medio nacional, en tanto su obra ha trascendido de los circuitos elitistas de la literatura, para entrar al consumo de masas, puesto que si bien pueden no ser leídos masivamente, sí son actores reconocidos en la realidad nacional.

Dentro de los objetivos de esta iniciativa encontramos que “Animita Cartonera”: *“tiene como propósito fomentar la lectura y el libro de autores nacionales”*⁶⁸, es por ello que esta entidad favorece la presencia de autores reconocidos del medio como una forma de interesar a los eventuales lectores a partir de una identificación nacional, tal como plantea el mismo Sullá, pues en el canon literario *“...el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua, y, por el otro, que esa lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no sólo no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas.”*⁶⁹, lo que se refleja claramente en el nombre de la colección más importante de esta editorial: “chilensis”, cuya nominación no sólo se encuentra estableciendo una determinada nacionalidad de los autores que la componen, sino que también está apelando a un modismo propio del habla coloquial chilena, más específicamente de un estrato medio y bajo, donde se encuentran, según sus propios planteamientos, su “público objetivo”

Es por lo anteriormente planteado que, en pos de cumplir con los objetivos planteados por el proyecto, en “Animita Cartonera” *“...toda valoración de un texto literario es, en realidad, un juicio sobre lo bien que un texto en cuestión satisface las necesidades cambiantes de los individuos y las sociedades, es decir, lo bien que realiza sus funciones específicas.”*⁷⁰, la que se encuentra determinada por interesar a los eventuales lectores en los textos editados por ella, a partir de la identificación con los autores pertenecientes a la misma.

Sin embargo debemos considerar que los criterios editoriales que posee esta entidad (en cuanto al canon nacional) no son propios, sino que proviene de una determinada institución, la que sin lugar a dudas, influencia a los productores de esta iniciativa.

Esta institución es la Universidad Diego Portales, de donde egresaron las creadoras de “Animita Cartonera”. Ésta posee una ya consolidada editorial, “Universidad Diego Portales Ediciones”, la que también tiene un marcado gusto por el canon literario nacional, no sólo en los textos que editan, sino que también en sus aulas. Por tanto podemos inferir que “Animita Cartonera” es heredera de los criterios editoriales de esta Universidad.

Debemos considerar, eso sí que las Universidades son los centro creadores del canon por excelencia, tal como lo plantea el mismo Sullá: *“...una selección no tendría apenas consecuencias si fuera obra de un individuo aislado y, aunque lo fuera, sólo*

⁶⁸ www.animita-cartonera.cl

⁶⁹ Sullá, Enric. *El debate sobre el canon literario*. En: Sullá, Enric (comp.). *El canon literario*. Madrid, Editorial Arca/ Libros, 1998. Pág. 11.

⁷⁰ Harris, Wendell. *La canonicidad*. En: Sullá, Enric. (comp.) *El canon literario*. Madrid, Editorial Arca/ libros, 1998. Pág. 49 – 50.

*puede conseguir divulgarse e imponerse mediante la intervención de una institución. Este es, en efecto, uno de los aspectos fundamentales de la crítica al canon: la función de la institución que administra el canon: la universidad.”*⁷¹, por lo que no es aleatoria la constitución de estos criterios canónicos en “Animita Cartonera”, sino que sigue la formación natural de estas listas, considerando la terminología que establece Sullá para definir el canon.

En este proyecto editorial el canon literario nacional se encuentra en una condición museal, en tanto la fragmentariedad de los elementos que constituyen, tanto los textos que se editan en ella, como la superficie de inscripción de los mismos, es decir la realización material de los libro – objetos.

Es así como observamos que en “Animita Cartonera” la museificación de los autores editados por ella se encuentra determinada por los criterios editoriales de la misma, puesto que *“...el museo tiene que ver con fragmentos, con obras desprendidas de sus antiguas finalidades y destinos, o sea, con ruinas de las antiguas leyes, respecto de lo que debe aplicarse como máquina política, se trata de fragmentos arruinados de una sociedad que se ha desplomado.”*⁷², siendo estas antiguas leyes los textos originales en los cuales fueron publicadas anteriormente las obras, de las cuales fueron desprendidos fragmentos para su posterior entrega a este proyecto.

De esta forma podemos reafirmar la condición museal de “Animita Cartonera”, al ser ésta *“... una institución de fragmentación activa que debe concebir como, a partir del fragmento, puede instituirse una comunicación entre las obras...”*⁷³, cuyos nexos se establecen desde la (re)unificación de los fragmentos en la colección, para producir una totalidad cosmética.

Al entrar en este museo canónico, los textos fragmentarios de estos autores se integran en esta nueva totalidad, la cual les devuelve su condición de obra, pues es *“El Museo realizara definitivamente el arte”*⁷⁴, quedando establecido desde ese instante su carácter arruinado, en tanto el Museo es siempre el lugar de la ruina y del desastre, fundado sobre antiguas leyes, las que en este Museo específico se encuentran establecidos por las totalidades anteriores en los que se encontraban insertos los fragmentos que en el proyecto se editan. Por lo anteriormente mencionado *“Es evidente que ya no compartimos los mismos valores en cuanto a la creación y en cuanto a la ruina, puesto que nuestro arte está, de partida, en ruina.”*⁷⁵.

En el ingreso a este Museo de ruinas literarias los textos a editar pierden, en el

⁷¹ Sullá, Enric. *El debate sobre el canon literario*. En: Sullá, Enric (comp.). *El canon literario*. Madrid, Editorial Arca/ Libros, 1998. Pág. 22

⁷² Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas. Europa, el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág. 73.

⁷³ Ibidem. Pág. 75.

⁷⁴ Ibidem. Pág. 37.

⁷⁵ Ibidem. Pág. 46.

desplazamiento de la colección, la noción de su origen, en tanto el Museo es por excelencia el lugar de creación de la huella, la cual hace (des)aparecer este origen, (re)velando su condición de desecho.

Es así como en el Museo el objeto pierde su valor inicial, para adquirir un nuevo valor, tal como lo plantea Déotte: “Ahí donde el objeto de culto se perdía en el oficio de lo religioso, allí donde el utensilio desaparecía detrás de la función, desde ahora iluminados en una vitrina o dispuestos en un zócalo, aparecen y se aparecen. Pero no hay que equivocarse; lo que regresa en la representación museal no es un doble en el sentido estricto. No es el regreso de lo mismo. Ya que en este lugar, antes no había un objeto-una lámpara de araña- sino un ídolo, un dios y una herramienta.”⁷⁶

En este Museo editorial el valor perdido se encuentra determinado por el carácter sacro del libro, en tanto se evidencia, en su formato, el desplazamiento hacia una condición desechable y arruinada de los mismos.

Cabe destacar que este desplazamiento es propiciado por lo creadores de esta iniciativa, tal como lo dicen sus propios planteamientos: “*Seducir desde una propuesta visual artesanal, original y popular. Hacer del libro algo cercano y atractivo no tan sólo desde el precio, sino desde su propuesta estética.*”⁷⁷, la que se establece desde la condición desechable de la misma.

⁷⁶ Ibidem. Pág. 36.

⁷⁷ www.animita-cartonera.cl

Conclusiones

A lo largo de todo este análisis se han tratado diversos aspectos del proyecto editorial “Animita Cartonera”, que van desde los textos que ella publica, hasta la superficie de inscripción de los mismos, es decir la realización material de los libros – objetos, a través de su propuesta estética, visual y sus planteamientos ideológicos.

Una de los aspectos que se tratado acá se encuentra referido establecer la implicancia de los elementos que se encuentran rodeando este proyecto editorial, siendo éstos los elementos que constituyen los libros – objetos, en tanto estos (re)velan tanto los planteamientos editoriales como el aspecto ideológico de esta entidad.

Para analizar estos elementos hemos tomado el concepto de Párrergon de Jacques Derrida, en tanto éste se encuentra referido a los elementos que rodean la obra de arte, así como también la influencia que éstos poseen en la misma. De esta forma hemos determinado que los elementos parergónicos son calves en “Animita Cartonera”, pues estos no sólo rodean el proyecto sino que lo constituyen en su totalidad.

A partir de las consideraciones anteriores se hemos procedido ha analizar cada uno de los elementos que, en este proyecto, se encuentran constituyendo el Párrergon, para lo cual se ha tomado la reflexión de Gerard Genette con respecto al Paratexto. Es así como hemos visto el funcionamiento de “Animita Cartonera” en su similitud con las ediciones de bolsillo, reflexión que realiza Genette, pues se homologa en el aspecto económico y canónico de este tipo de colecciones.

Observamos también como, en el caso de esta iniciativa, el paratexto constituye el

texto, pues la propuesta estética del proyecto presenta y determina su carácter *social, cultural y artístico*⁷⁸, que se presenta a los lectores de los textos editados por ellas a través de los elementos paratextuales de los mismos.

La (re)unificación de los elementos paratextuales en pos de constituir el libro – objeto, enmarca a estas ediciones dentro de la categoría de colección desarrollada por Walter Benjamin, en tanto estos elementos son sacados de la totalidad en la que se encontraban insertos, para conformar una nueva, la cual se encuentra determinada por la realización material de los textos en cuestión.

Sin embargo este proyecto no sólo colecciona elementos que conforman la superficie de inscripción de los textos a editar, sino que también recopila fragmentos de textos ya editados en otras obras de diversos autores, los que son integrados en un nuevo texto.

Esta colección se encuentra determinada por la condición desechable de los elementos que la constituyen, pues la realización material de los mismos es llevada a cabo a partir de elementos de desechos, que son recolectados de las calles. De la misma forma los textos que en ella se editan, también se determinan por su condición desechable, en tanto al ser estos entregados por diversos autores, en forma de donación, son considerados como desechos de la totalidad en que se encontraban insertos originalmente.

Estos fragmentos son unificados mediante el ornamento que se realiza a los elementos residuales, donde son liberados de todas sus funciones anteriores, para pasar a formar parte de los libros – objetos. Esta condición adornada de los textos editados por “Animita Cartonera”, establece el carácter cosmético de los desechos que constituyen los elementos paratextuales de esta editorial.

Las particularidades cosméticas de estos textos, la enmarcan dentro de la estética del kitsch, pues las características de esta última condición son equivalentes con la propuesta estética de esta iniciativa, tanto en su aspecto formal como en su aspecto social y cultural.

Otro aspecto que ha sido tratado en este análisis se encuentra referido a la presencia del Museo, siguiendo las consideraciones de Déotte, en este proyecto editorial. Los elementos que se exponen en este Museo son fragmentos de canon literario nacional, el cual se encuentra en una condición arruinada por su carácter desechable y contradictorio.

A partir de las categorías y elementos que fueron tratados en este análisis, nos encontramos en condiciones de plantear que “Animita Cartonera” es el simulacro de “Eloísa Cartonera”, pues esta entidad importa un proyecto político social que, en su desplazamiento, desdibuja los objetivos fundamentales que la rodean, convirtiéndose sus ediciones en un “souvenir cultural” y no en el objeto arte con fines educativos que sus principios plantean. Es así como *“la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia.”*⁷⁹.

⁷⁸ www.animita-cartonera.cl

⁷⁹ Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairos, 2002. Pág. 17.

Es así como la base de esta condición simulada se encuentra determinado por el principio de equivalencia que se produce entre “Animita Cartonera” y el proyecto homólogo trasandino, en tanto no se puede definir como un proyecto similar, sino que como la sombra de la misma, o dicho de otra forma una huella que (re)vela sus planteamientos políticos y sociales.

La conformación de “Animita Cartonera” como una Sociedad Limitada, genera la gran contradicción que este proyecto posee, entre tanto sus planteamientos encontramos premisas como: *“Tenemos como objetivo principal crear un sentido comunitario que atienda los intereses de las distintas personas, ya que creemos que el arte es una herramienta generadora de espacios de diálogo e intercambio de experiencias e ideas”*⁸⁰, a partir de lo cual vemos un sentido claramente contrario a las normas de mercado, remitida esta por la condición de Ltda. ante el carácter de ONG de “Eloísa Cartonera”, en las cuales el acceso a bienes culturales se encuentra determinado por el poder adquisitivo de los consumidores.

A partir de lo anterior volvemos a observar como se establece la condición simulada del proyecto chileno, pues “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a la presencia, lo otro a la ausencia.”⁸¹, en tanto acá se “Simula” un carácter social, del cual esta iniciativa, claramente, carece.

Un aspecto similar en el cual se establece la simulación se presenta en la distribución de los textos, pues estos se comercializan en librerías ubicadas en lugares institucionalizados como sectores de consumo cultural, así como también a las clases medias y altas, lo que no se condice con los principios de este proyecto, en tanto este busca: *“Integrar sectores marginados a la producción literaria y artística”*⁸².

La contradicción generada entre la distribución y los planteamientos ideológicos de “Animita Cartonera”, inserta a los libros – objetos creados por esta entidad dentro de la categoría de “souvenir cultural”, pues *“El capital “económico” sólo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo – y al mismo tiempo los beneficios “económicos” que a menudo éstos reportarán a largo plazo – si se reconvierte en capital simbólico.”*⁸³, de esta forma los libros – objetos editados por el proyecto editorial en cuestión se desplazan desde sus planteamientos hacia establecerse como un bien de capital simbólico, lo que sin lugar a dudas lo inserta dentro de una condición simulada.

La propuesta estética de la iniciativa nos abre otro espacio de simulación, pues la presencia del Kitsch en este proyecto, posee características que *“... explican la curiosa ambigüedad semiótica de la mayoría de los objetos kitsch. Tales objetos se construyen con la intención de que parezcan auténticos y al mismo tiempo hábilmente falsificados.”*⁸⁴. De esta forma la (re)unificación de los elementos de desecho, tiene como objetivo

⁸⁰ www.animita-cartonera.cl

⁸¹ Ibidem. Pág. 12.

⁸² www.animita-cartonera.cl

⁸³ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1995. Pág. 224.

“parecerse” a la imagen convencional de un libro, lo que constituye la base de la colección de desechos, la cual se incluye en el Museo de canon literario, en el que *“Reducidos al estado de cadáveres, de ruinas, desde ahora se parecen.”*⁸⁵

Esta simulación cosmética se genera por el conocimiento que la entidad posee de los orígenes de los constituyentes de los libros – objetos, pues *“El coleccionista, a quien se le enriquecen las cosas por el conocimiento que posee de su origen y de su curso en la historia, se procura una relación semejante con ellas, que no puede ser sino arcaica”*⁸⁶, de esta forma la cosmetización de los elementos que se encuentran constituyendo este proyecto busca (re)velar su origen, en cuya presencia ausencia se sientan las bases de la simulación.

De esta forma “Animita Cartonera” “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo...”⁸⁷, donde lo real se encuentra determinado por el proyecto homólogo Argentino “Eloísa Cartonera.”, el cual es suplantado por la iniciativa chilena. Así, la iniciativa en cuestión se desplaza a “... apariencia del objeto es la de la similitud y del reflejo: de su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a esa posibilidad de aparecer los objetos; es decir, de abandonarse a la pura y simple similitud detrás de la cual no hay nada más que el ser. No aparece más que aquello que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido imaginario.”⁸⁸, que se enmarca en la (re)velación del origen de los objetos de la colección de desechos.

Las contradicciones que rodean a esta iniciativa establecen su carácter simulado, pues esta se caracteriza por la precesión del modelo sobre el hecho, lo que en el caso de “Animita Cartonera se encuentra referida a la propuesta estética de la misma, pues ésta se encuentra por sobre los textos editados por el proyecto.

Es así como los aspectos tratados a lo largo de este análisis constituyen la simulación que existe entre uno y otro proyecto editorial, aspecto que se encuentra enmarcado en las sucesivas contradicciones de orden ideológico y de ejecución entre “Eloísa Cartonera” y “Animita Cartonera”, lo que lleva a esta última a ser la adaptación de una copia, de una iniciativa social y artística determinada, que se refiere, sin lugar a dudas a un simulacro.

⁸⁴ Calinescu, Matei. *Cinco caras de la Modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Editorial Tecnos, 1991. Pág. 245.

⁸⁵ Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág. 35.

⁸⁶ Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005. Pág. 229.

⁸⁷ Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairos, 2002. Pág. 11.

⁸⁸ Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. Pág. 38.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial cuarto propio, 2000.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Editorial Monte Ávila Editores, 1978.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairos, 2002.
- Benjamin, Walter. *Dirección Única*. Madrid, Editorial Alfaguara, 1998.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1990.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Editorial Akal, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1995.
- Brünner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1998.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la Modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Editorial Tecnos, 1991.
- Déotte, Jean- Louis. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

- Derrida, Jacques. La diseminación. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.
- Derrida, Jacques. La verdad de pintura. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001.
- Eagleton, Terry. Ideología. Una introducción. Barcelona, Editorial Paidós, 2005.
- Fundación Chile 21. Una política de Estado para el libro y la Lectura. Santiago, Fundación Chile 21, Asociación de editores de Chile, 2005.
- García Canclini, Néstor. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: Sunkel, Guillermo (Cord.). El consumo cultural en América Latina. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999.
- Genette, Gerard. Umbrales. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Harris, Wendell. *La canonicidad*. En: Sullá, Enric. (comp.) El canon literario. Madrid, Editorial Arca/ libros, 1998.
- Martín – Barbero, Jesús. *Recepción de medios y consumo cultural: Travesías*. En: Sunkel, Guillermo (Cord.). El consumo cultural en América Latina. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999.
- Richard, Nelly. Residuos y Metáforas. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 2001.
- Rojo, Grinor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago, Editorial LOM. 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, Arte y Videocultura en Argentina*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.
- Subercaseux, Bernardo. *La industria Editorial y el Libro en Chile (1930 – 1984)*. Santiago, Céneca, 1984.
- Sullá, Enric. *El debate sobre el canon literario*. En: Sullá, Enric (comp.). El canon literario. Madrid, Editorial Arca/ Libros, 1998.
- Terreno, Patricia. *Ocio, prácticas y consumos culturales. Aproximación a su estudio en la sociedad mediatizada*. En: Sunkel, Guillermo (Cord.). El consumo cultural en América Latina. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999.
- Vida, Hernán. Tres argumentaciones postmodernistas en Chile. Santiago, Editorial Mosquito, 1998.
- Zurita, Raúl. Tu vida Derrumbándose. Santiago, Editorial “Animita Cartonera”, colección *Nueva narrativa y poesía Sudaca Border*. 2005.
- www.animita-cartonera.cl
- www.consejodecultura.cl
- www.eloisacartonera.com.ar

Anexo 1. Imágenes de “Animita Cartonera”

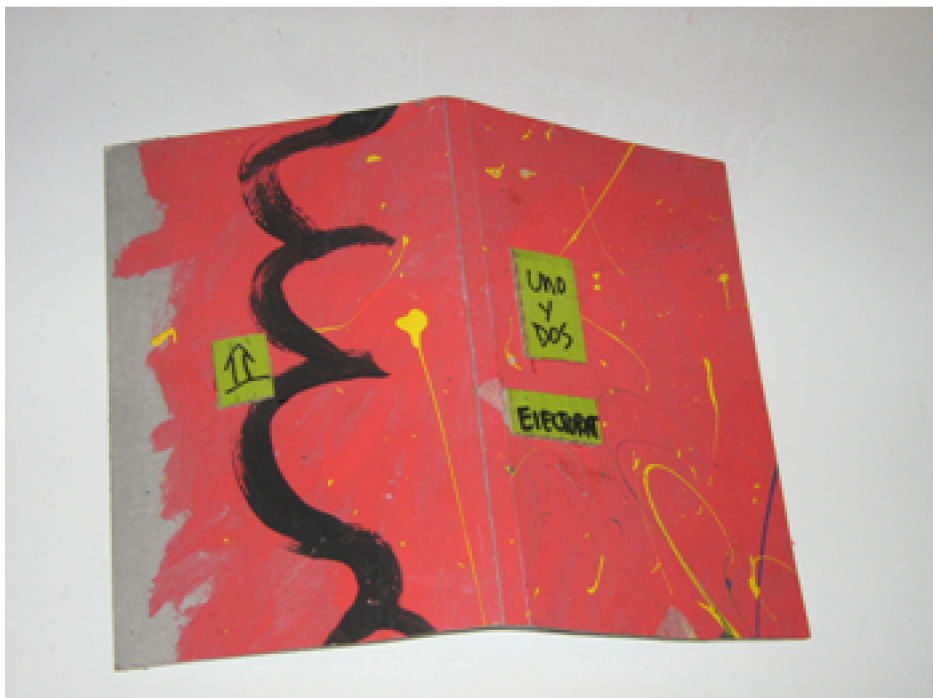


Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

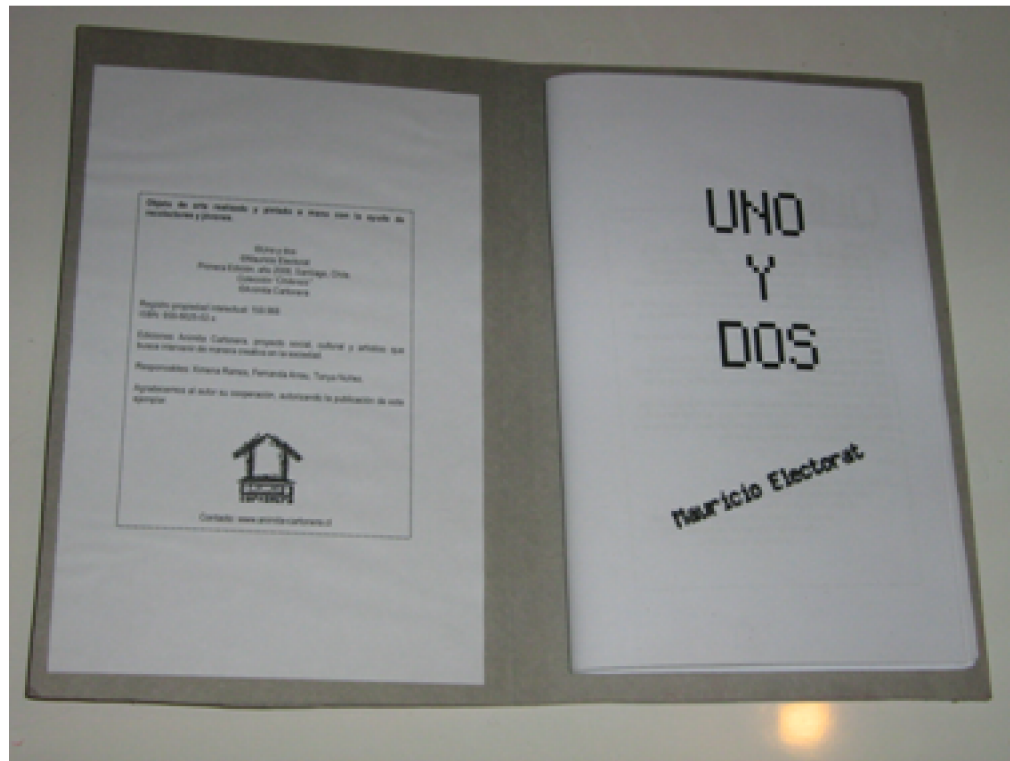


Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

Anexo 2 Catálogo “Animita Cartonera”

Catálogo General

Colección Chilensis

- “Boby Sanz desfallece frente al muro” Carmen Berenguer.
- “El abismo de todos los días” Jaime Collyer.
- “Uno y dos” Mauricio Electorat.
- “Monólogos en fuga” Andrea Jeftanovich.
- “Archivo Zonáglo” Gonzalo Millán.
- “Cinco Fragmentos” Raúl Zurita.

Literatura Bailable

- “*Deshuesos*” Felipe Cussen.

Aquí te las traigo

- “Patio 29: democracia imaginada. (ensayo) Andrea Ocampo.

- “La persecución” (dramaturgia) Ana López Montaner.
- “Testigo” (poesía) Jorge Navarro.
- “Barrio Miseria 221” (narrativa) Daniel Hidalgo.

Línea Rescate

Sepia

- “*Perspectivas*” José Santos González Vera.
- “*Collage*” Teresa Wills Montt.
- “*Lira Popular*” Rosa Araneda,
- “*Lira Popular*” Daniel Meneses,
- “*Lira Popular*” Juan Bautista Peralta,
- “*Lira Popular*” José Hipólito Casas.

Línea Infantil

Colección 1

- “En Blanco y Negro” Leslie Leppe.
- “Niño Arsenio” Natalia Matzner.

Anexo 3. El consumo cultural en América Latina

El consumo cultural de nuestro tiempo en América Latina posee ciertas particularidades que se encuentran asociadas a diversas condiciones específicas culturales y políticas, entre las que podemos mencionar, la caída de las dictaduras latinoamericanas, con la consiguiente época de transición a la democracia, y con ello el advenimiento de la posmodernidad, fenómeno socio – cultural que se vio atravesado por la radicalización del modelo económico impuesto por las dictaduras, es decir el neoliberalismo.

Es así como el establecimiento de la posmodernidad en América Latina se lleva a cabo a partir de la instauración del regimenes militares, los cuales inician diversos procesos reformistas en el país que tienen por objetivo fijar de manera definitiva la economía de mercado, tanto a nivel privado como público. Sin embargo estos procesos no fueron finalmente llevados a cabo, en su totalidad, por los gobiernos dictatoriales pues este sistema radicalizó sus posturas en la transición a al democracia; tal como plantea Avelar: *“La posmodernidad latinoamericana se encuentra con la postdictadura: “postmodernidad” en su sentido más riguroso, jamesoniano, alude al momento de colonización completa del planeta por el capital transnacional.”*⁸⁹

Es por lo anteriormente mencionado que la transición a la democracia, o más

⁸⁹ Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial cuarto propio, 2000. Pág. 314.

específicamente la época postdictatorial Latinoamericana se estableció como una continuidad del modelo económico impuesto por los gobiernos militares, pues si bien se intenta subsanar en cierta medida el descontento de la población, esto se efectúa a través de políticas económicas de orden neoliberal.

Es así como la época de postdictadura en América Latina es heredera de diversos aspectos de las dictaduras, por lo cual podemos establecer que la época posmoderna se encuentra de una u otra forma determinada por los regímenes militares, lo que sin duda influyó en los aspectos culturales de la sociedad, ya sea mirado desde la conformación de la identidad o la creación artística.

Es así como se establece una relación de dependencia entre la época postdictatorial y su antecedente totalitario, tal como lo plantea Vidal: *“Para este postmodernismo la historia latinoamericana quedó marcada desde sus orígenes y para siempre con un sentido vertical de dependencia en su relación con Europa y Estados Unidos.”*⁹⁰, en tanto estos dos se establecieron como los grandes creadores e impulsores de las reformas económicas neoliberales que fueron, posteriormente, impostadas a nuestro continente.

Esta agudización del proceso modernizador dictatorial, en la época de transición se hace evidente en todos los ámbitos de la sociedad.

Una de las características más importantes de este periodo fue el establecimiento forzoso de un consenso social en pos del éxito de esta transición, lo cual buscaba eliminar todos los factores de conflicto, de modo que “Pluralismo y consenso fueron los temas llamados a interpretar una nueva multiplicidad social, cuyos flujos de opinión debían, supuestamente, expresar lo diverso, pero cuya diversidad debía ser regulada por necesarios pactos de entendimiento y negociación que contuvieran sus excesos a fin de no reeditar los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado.”⁹¹

Es en esta “democracia de los acuerdos” la que produce el duelo social irresuelto, pues “la memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen nuevos sucesos y comprensiones.”⁹² por lo cual en consenso no hace más que imposibilitar el reordenamiento y la reinterpretación del pasado, puesto que toda nueva lectura es, potencialmente, un desacuerdo con la anterior.

Es así como la memoria se establece como el lugar del olvido para algunos y como el lugar de la permanente búsqueda para otros; búsqueda del objeto sobre el cual realizar el duelo, así como también la superficie de inscripción de éste.

El duelo, en permanente proceso de construcción es la base de la alegoría postdictatorial, en tanto “el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa

⁹⁰ Vida, Hernán. *Tres argumentaciones postmodernistas en Chile*. Santiago, Editorial Mosquito, 1998. Pág. 17.

⁹¹ Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas*. Santiago, Editorial Cuarto Propio. 2001. Pág. 28.

⁹² *Ibidem*. Pág. 29.

fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría.”⁹³

La permanente presencia de la búsqueda de la memoria en pro del establecimiento del duelo, hacen que esta memoria se mercantilice y por lo tanto se metaforice. Lo que conlleva a que esta memoria se realice mediante monumentos vacíos, carentes de significados, más cercanos al pastiche jamesoniano, que a una verdadera instalación de la memoria como pasado colectivo de una sociedad que mira al pasado para reinterpretarlo y no para olvidarlo.

En este contexto de la instalación de la postmodernidad, de la mano de la transición a la democracia se establece una nueva relación de la sociedad con el lenguaje, pues *“lenguaje y globalización aluden por tanto a una cultura que se ha vuelto en extremo sensible a los lenguajes; a su radical contingencia e historicidad. Ya no es la realidad, como sea que se la defina, lo que importa. Ahora son los lenguajes que la constituyen y le comunican lo que interesa.”*⁹⁴

Sin embargo no es sólo la relación del individuo y la sociedad con el lenguaje la que se ve transformada por esta nueva época, sino que también la relación y concepción que poseemos como sociedad para con las diversas manifestaciones artísticas que nacen en este periodo.

En este sentido el consumo de bienes culturales se ve asociada a la relación que los individuos poseen con todo tipo de bienes, siendo esto último fruto del sistema económico capitalista, pues *“Las diferencias sociales se manifiestan y reproducen en las distinciones simbólicas que separan a los consumidores: a quienes asisten a los museos y conciertos de los que no van; a quienes usan las artesanías pragmáticamente de los que se detienen en sus connotaciones simbólicas, las rechazan o las incorporan a su estética cotidiana a través de una elaboración “cultura” capaz de abarcar los productos más calificados de las culturas populares.”*⁹⁵

De esta forma el consumo de bienes simbólicos se encuentra determinado por el deseo de los individuos por establecer diferencias de clases, pues *“El consumo no es únicamente reproducción de fuerzas, sino lugar de producción de sentido, de una lucha que no se agota en la posesión, ya que es el uso el que le da forma social a los productos al inscribir en ellos demandas y dispositivos de acción que movilizan las diferentes competencias culturales.”*⁹⁶. Esta lucha por la posesión de bienes en la sociedad posmoderna tiene como resultado que los bienes simbólicos no sean necesariamente adquiridos para su “consumo”, sino que como una forma de llegar a poseer algún tipo de

⁹³ Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial cuarto propio, 2000. Pág. 18.

⁹⁴ Brünner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1998. Pág. 13.

⁹⁵ García Canclini, Néstor. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: Sunkel, Guillermo (Cord.). *El consumo cultural en América Latina*. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999. Pág. 44.

⁹⁶ Martín – Barbero, Jesús. *Recepción de medios y consumo cultural: Travesías*. En: Sunkel, Guillermo (Cord.). *El consumo cultural en América Latina*. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999. Pág. 12.

status en la sociedad, transformando a ciertas manifestaciones artísticas en “souvenires culturales”, tal como es el caso de el proyecto editorial que nos encontramos analizando.

Es así como la cultura posmoderna se caracteriza por la inmediatez del consumo de esta clase de bienes, en tanto “La velocidad de rotación de los signos, su producción en masa y su consumo instantáneo, refuerzan ese sentimiento de inestabilidad- falta de fijeza y profundidad- de nuestras formas culturales presentes.”⁹⁷, de esta forma las manifestaciones culturales se presentan como “volátiles” y pasajeras, determinando así el carácter vertiginoso de esta clase de consumos.

Esta última característica implica que los individuos deseen aprehender rápidamente toda clase de manifestaciones, lo que genera que esta cultura se encuentre “...sostenida en la visión, la imagen tiene más fuerza probatoria porque no se limita a ser simplemente verosímil o coherente, como puede ser un discurso, sino que convence como verdadera: alguien lo vio con sus propios ojos, no se lo contaron.”⁹⁸, a partir de lo que se establece la importancia de los medios televisivos en esta cultura.

A partir de lo anterior surge “...el sujeto observador y de la visión moderna nace en el marco de las nuevas formaciones económicas y políticas, los profundos procesos de transformación tecnológica, la industrialización de la producción de imágenes, las nuevas formas de experimentar el espacio y el tiempo, las profundas mutaciones preceptuales y la aparición de nuevas formas de vida social y subjetiva.”⁹⁹, siendo estas características las que dan paso a la formación de iniciativas culturales como “Animita Cartonera”, en tanto esta no es sino el reflejo de los factores sociales, políticos y económicos que generan a esta nueva especie de “consumidores culturales” en la sociedad posmoderna.

⁹⁷ Brünner, José Joaquín. Globalización cultural y posmodernidad. Santiago, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1998. Pág. 15.

⁹⁸ Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, Arte y Videocultura en Argentina. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997. Pág. 79.

⁹⁹ Terreno, Patricia. Ocio, prácticas y consumos culturales. Aproximación a su estudio en la sociedad mediatizada. En: Sunkel, Guillermo (Cord.). El consumo cultural en América Latina. Santa Fe de Bogotá, Editorial Convento Andrés Bello, 1999. Pág. 211.

Anexo 4. Políticas e iniciativas de fomento al libro y la lectura

Los bajos índices de comprensión lectora en nuestro país, junto con los también bajos índices de lectura, generan una gran preocupación en todos los sectores sociales asociados a este tema. Esta inquietud es acogida por el Estado, estableciendo éste una serie de políticas que incluyen tanto fomento a la lectura como el desarrollo de las artes en general.

Los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia han intentado subsanar esta situación mediante una serie de políticas públicas que buscan revertir estos bajos índices de lectura, entre las cuales se encuentra la creación de bibliotecas públicas, como la recién inaugurada “Biblioteca de Santiago”, así como también el aumento de volúmenes de las bibliotecas de escuelas y liceos municipales.

Dentro de esta misma categoría encontramos la creación del “Consejo Nacional para la Cultura y las artes”, cuyo presupuesto ha ido en aumento en los últimos años. Este consejo tiene por misión “...*promover un desarrollo cultural armónico, pluralista y equitativo entre los habitantes del país, a través del fomento y difusión de la creación artística nacional; así como de la preservación, promoción y difusión del patrimonio cultural chileno, adoptando iniciativas públicas que estimulen una participación activa de la ciudadanía en el logro de tales fines.*”¹⁰⁰

¹⁰⁰ www.consejodecultura.cl

Una de las misiones claves de este consejo se enmarca en el desarrollo de las iniciativas literarias, ya sean estas de creación, promoción o fomento de la lectura, para lo cual éste posee una serie de concursos públicos, como FONDART o FONDEF, a través de los cuales se busca integrar a la sociedad el desarrollo artístico.

Junto con lo anterior se promulga, en 1993, la ley n° 19.227: “Ley del Libro”, a partir de la que se crea el Fondo nacional de Fomento al Libro y la Lectura, así como también el consejo de Libro.

El actual gobierno ha establecido sus propias políticas con respecto a esta misma problemática, formulando, en el año 2006, el programa “*Chile quiere leer*”, el cual busca fomentar el hábito lector mediante una serie de medidas, entre las que se encuentran el fortalecimiento de las redes de bibliotecas públicas, la capacitación de quienes administran éstas, y la creación de seminarios y encuentros que promuevan el dialogo acerca de este tema.

Paralelo a este plan estratégico de fomento a la lectura, el Gobierno ha puesto en marcha una de las iniciativas más polémicas dentro de las políticas de fomento al libro y la lectura, ésta es el Maletín Literario, del cual se ha cuestionado el real impacto que causará en los beneficiados con éste.

En este proyecto el Estado invertirá más de 11 millones de dólares para entregar a las 400.000 familias más pobres de país cierta cantidad de libros, entre los cuales se encuentran un Diccionario enciclopédico, un Atlas geográfico y una serie de textos de literatura chilena y universal.

La preocupación por los bajos índices de lectura ha fomentado un debate social con respecto al tema, en el que no sólo ha intervenido el Gobierno, sino que todos los actores relacionados con este tema, en tanto se ha evidenciado esta situación en diversas pruebas aplicadas a niños y adolescentes de nuestro país. De la misma forma la entrada de Chile a la OCDE, ha aumentado la inquietud en estos bajos resultados, en tanto uno de los indicadores que esta organización utiliza para medir el desarrollo de los países asociados a ésta, es la comprensión y el hábito lector de sus habitantes (Índice PISA).

Sin embargo, uno de los cuestionamientos más recurrentes frente a las medidas tomadas por los gobiernos de la concertación, es el alto impuesto al libro, cuya existencia genera un paso atrás con respecto a las iniciativas antes mencionadas, tal como plantea Subercaseux: “*Desde diciembre de 1976 este desinterés por la industria del libro se manifiesta también en la aplicación pareja del Impuesto del 20% al valor agregado (IVA). Este gravamen, que establece un récord en términos de impuesto a la cultura, significa un nuevo golpe tributario a una industria que estaba ya desde antes sentada en un rincón del ring.*”¹⁰¹. Aún siendo este impuesto establecido por el Gobierno Militar, éste no se ha derogado, generando una serie de críticas por parte de sectores tanto académicos, como artísticos.

De esta forma la industria editorial chilena, tal como plantea Subercaseux, se ve diezmada en su desarrollo, en tanto el libro, por su alto costo, se convierte en un objeto de consumo de orden elitista, impidiendo así que los estratos sociales medios y bajos

¹⁰¹ Subercaseux, Bernardo. *La industria Editorial y el Libro en Chile (1930 – 1984)*. Santiago, Céneca, 1984. Pág. 75.

accedan de manera masiva a este clase de bienes.

Otro de los efectos que el alto precio del libro tiene, es el tipo de textos que se comercializan en el país, pues "...hay un discurso mercantil que plantea la necesidad de incorporar técnicas de marketing a la cultura y de dejar su desarrollo al arbitrio del mercado, hay un discurso espiritualista que se lamenta por la atmósfera de frivolidad y de consumo y hay, por último, un discurso crítico que se centra en el "apagón cultural", en el IVA y en la censura." ¹⁰², a partir de lo cual se genera el debate acerca de la calidad literaria de los textos que la población se encuentra adquiriendo.

Es por lo anterior que se han identificado una serie factores que empobrecen los niveles de lectura de nuestra población y que afectan a la industria editorial en Chile, entre los que se encuentran:

- "Bajas tiradas de impresión.
- Altos costos de transporte y correo que discriminan en contra de las zonas alejadas del país, y despajos internacionales.
- Alto IVA y no diferenciado.
- Reprografía, piratería y ausencia de una legislación equilibrada en Propiedad Intelectual y derechos de autor.
- Limitados espacios para la difusión.
- Bajísimas adquisiciones para bibliotecas." ¹⁰³

Dentro de este contexto de creación y discusión acerca de los problemas culturales que aquejan a nuestro país nace el proyecto editorial "Animita Cartonera", el que se enmarca dentro de los resultados del debate que en los últimos años se ha llevado a cabo por los actores asociados al consumo cultural y a la industria del libro.

¹⁰² Ibidem. Pág. 115.

¹⁰³ Fundación Chile 21. Una política de Estado para el libro y la Lectura. Santiago, Fundación Chile 21, Asociación de editores de Chile, 2005. Pág. 48.