



UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA



TOMANDO FORMA, CREANDO MUNDOS

**LAS EDITORIALES
CARTONERAS
EN AMÉRICA LATINA**

LUCY BELL
ALEX UNGPRATEEB FLYNN
PATRICK O'HARE

COORDINADOR: DIEGO MORA

TRADUCCIÓN COORDINADA POR SONIA RODRÍGUEZ

TRADUCCIÓN: MARÍA JOSÉ GUZMÁN, CARMEN ANDRÉS JIMÉNEZ, CLAUDIA TORRES, MIRIAM LOPERA

**TOMANDO FORMA,
CREANDO MUNDOS:**

las editoriales cartoneras
en América Latina

Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare

**TOMANDO FORMA,
CREANDO MUNDOS:**
las editoriales cartoneras
en América Latina

Coordinador general:

Diego Mora

Traductoras:

María José Guzmán Morales, Carmen Andrés Jiménez,

Claudia Torres Villarreal, Miriam Lopera Ríos

Traducción coordinada por Sonia Rodríguez





© EUNA Editorial Universidad Nacional
Heredia, Campus Omar Dengo, Costa Rica
Teléfono: +506 2562 6750
Correo electrónico: euna@una.cr
Apartado postal: 86-3000 (Heredia, Costa Rica)
La Editorial Universidad Nacional (EUNA) es miembro del
Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA)

- © Tomando forma, creando mundos: las editoriales cartoneras en América Latina
- © Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare

Primera edición en inglés: Universidad de Texas, Austin, 2022.

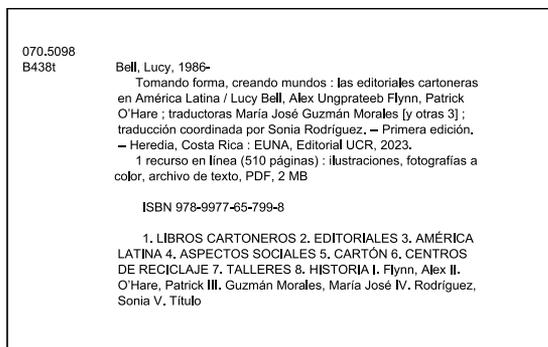
DOI:10.7560/324950

Primera edición: Editorial Universidad Nacional 2023

Fotografía de cubierta: Diego Mora.

Dirección editorial: Marianela Camacho Alfaro marianela.camacho.alfaro@una.cr

Diseño de portada: Programa de Publicaciones e Impresiones de la UNA



Esta publicación es objeto de una licencia
Creative Commons que no autoriza el uso comercial:
Atribución-NoComercial-NoDerivadas
[CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



ÍNDICE

Lista de fotografías	9
Agradecimientos	13
Notas sobre la autoría	23
Notas sobre la traducción.....	25
Introducción	27
CAPÍTULO 1. Historias: trazando trayectorias de resistencia	97
CAPÍTULO 2. Métodos: la investigación trans-formal para una práctica transformativa	153
CAPÍTULO 3. Textos: la literatura cartonera en acción	209
CAPÍTULO 4. Encuentros: existir para resistir y los lugares de la pluralidad.....	279
CAPÍTULO 5. Talleres: el cartón y la sociabilidad material de la práctica.....	329
CAPÍTULO 6. Exposiciones: una propuesta artística para reordenar lo social	379
Conclusiones	447
Obras citadas.....	467

Lista de fotografías

- Figura 0.1.** Lúcia y Maria construyen ejemplares del libro de *Arquipélago* en el taller de Dulcinéia Catadora en la cooperativa de reciclaje Glicério 30
- Figura 0.2.** Una familia mixteca crea libros cartoneros con Nayeli y Dany en el taller en el Parque Chapultepec, Cuernavaca..... 37
- Figura 0.3.** *Dulcinéia* de Thiago Honório (2017), producido en colaboración con el colectivo de Dulcinéia Catadora 59
- Figura 0.4.** La cooperativa de reciclaje Glicério vista desde el lugar de trabajo de Dulcinéia Catadora..... 81
- Figura 0.5.** Dany Hurpin y Nayeli Sánchez de La Cartonera, en el taller de Dulcinéia Catadora..... 86
- Figura 0.6.** Vista general de la exposición retrospectiva de los 10 años de La Cartonera en Cuernavaca..... 87
- Figura 1.1.** Póster para el Séptimo Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Biblioteca de Santiago, Chile, 2019 131
- Figura 1.2.** Póster de Eloísa Cartonera 139

Figura 1.3. Andreia (<i>derecha</i>) muestra su libro <i>Passagem</i> encuadrado por una caja de conservación, en una oficina de la Biblioteca de Senate House en Londres, con Lúcia a su lado.....	145
Figura 2.1. La presentación del libro <i>Espejo y viento</i> en la Comisaría de Reinserción Social Femenil de Puente Grande en México, el 15 de abril de 2019	157
Figura 2.2. Talleres cartoneros en la Comisaría de Reinserción Social Femenil de Puente Grande	170
Figura 2.3. (a) La técnica de líneas diagonales de Maria de Dulcinéia Catadora en São Paulo: toma del libro de Maria en el documental de Carolina Caffé (2018); (b) Un libro de Dulcinéia Catadora (izquierda) con un libro de Puente Grande (derecha).....	173
Figura 2.4. La portada del cuaderno de Sonia, <i>Cada historia tiene su olor</i>	174
Figura 3.1. Cuatro cartoneras, cuatro técnicas de encuadernación. De izquierda a derecha, la encuadernación de Catapoesia, de La Cartonera, de La Rueda y de Dulcinéia.....	222
Figura 3.2. Maria presenta sus dos <i>collages</i> originales, reproducidos para los libros de <i>Arquipélago</i> , en el taller de Dulcinéia Catadora en la cooperativa de reciclaje Glicério	231
Figura 3.3. Seu Toco Pequi en su casa en Cordisburgo	241
Figura 3.4. El <i>cajado</i> en acción en el Cerrado de Minas Gerais, 2018.....	247
Figura 3.5. Coedición de <i>Trazos de resistencia</i> , 2018	273

Figura 4.1. Mirian Soledad Merlo, alias “La Osa Poderosa”, en el taller de Eloísa Cartonera en Buenos Aires	292
Figura 4.2. Primera mesa redonda del encuentro cartonero en la Galería la Barranca, Parque Barranca de Chapultepec	298
Figura 4.3. Temok Saucedo de la editorial cartonera A My Me Vale Verga escucha la discusión de una de las mesas redondas del encuentro cartonero en Cuernavaca.....	299
Figura 4.4. <i>Encuentro cartonero</i> en São Paulo, noviembre del 2018	305
Figura 5.1. Israel y Sergio en su puesto de libros en el Festival de Letras y Cultura en Ixtlahuacán del Río en Jalisco.....	334
Figura 5.2. Materiales para el taller cartonero del Festival de Letras y Cultura en Ixtlahuacán del Río.....	335
Figura 5.3. Sergio recoge cartón en Guadalajara	355
Figura 5.4. Taller de cochinilla en la plaza del Templo Expiatorio de Guadalajara, 2017	371
Figura 5.5. Sergio supervisa a los niños que experimentan con el cartón y la cochinilla, 2017.....	372
Figura 6.1. Andreia de Dulcinéia Catadora recita al público en la Virada Cultural (2019) en São Paulo	402
Figura 6.2. Detalle de la instalación de Dulcinéia Catadora en la exposición <i>O abrigo e o terreno</i> en el Museu de Arte do Rio.....	405
Figura 6.3. Solange Barreto en una conversación con Brasinha en su museo comunitario	413

Figura 6.4. Júlio con Seu Manoel viste la túnica que denota su membresía en la Academia de Letras de Cordisburgo	416
Figura 6.5. Póster para la exposición <i>Cartoneras: Releituras latino-americanas</i> en la Casa do Povo en São Paulo	422
Figura 6.6. Libros en la escalera, detalle de la exposición <i>Cartoneras: Releituras latinoamericanas</i> en São Paulo	424
Figura 6.7. Mesa de trabajo de la exposición <i>Cartoneras: Releituras latino-americanas</i> en São Paulo...	425
Figura 6.8. Vista de la exposición <i>Cartoneras: Releituras latino-americanas</i> en São Paulo	428
Figura 6.9. La primera sesión del taller, liderado por Andreia y Maria de Dulcinéia Catadora, para miembros de Warmís, MILBI y el Colectivo Feminista de Argentinxs en São Paulo	431
Figura 6.10. <i>Somos mulheres imigrantes</i>	437
Figura 6.11. <i>Nenhuma mulher é ilegal</i> como pancarta de protesta para el Día Internacional de la Mujer en São Paulo el 8 de marzo del 2019.....	440
Figura 7.1. El London Cartonera Book Festival.....	452
Figura 7.2. Sol y Júlio con una caja de libros de Catapoesia en la Biblioteca de Senate House en Londres.....	455

Agradecimientos

Después de su primer encuentro con un libro de cartón en Buenos Aires en el 2011, Lucy se puso a buscar editoriales, talleres y libros cartoneros en cualquier lugar donde su trabajo académico la llevara. En un café de la Ciudad de México en el 2013, Lulú Lecona y Ocelotl Galván se reunieron con ella para hablar sobre las editoriales cartoneras y las protestas estudiantiles y para compartir los libros encuadernados con cartón que habían producido bajo el nombre de La Verdura Cartonera. Ese mismo año, Juditzin Santopietro llevó a Lucy a su puesto favorito del Mercado de Coyoacán para comer pozole y contarle sobre la Cartonera Iguanazul, una editorial comunitaria que había establecido en el 2010 para reavivar las lenguas indígenas de México por medio de la literatura y la tradición oral. Lucy disfrutaba tanto de la compañía y las historias de Juditzin que no quiso despedirse, por lo que le sugirió que se vieran el siguiente sábado en Cuernavaca para un taller cartonero de La Cartonera al que había sido invitada. Así fue como Lucy, de forma inexperta, pintó su primera portada cartonera y Dany, Nayeli y sus amigos le dieron una cálida bienvenida.

Les agradecemos a Juditzin, Lulú, Ocelotl, Dany y Nayeli por estos primeros encuentros que conducirían a Lucy a viajar por México y Brasil para conocer el mundo cartonero. Damos también las gracias a los colectivos mexicanos que en las primeras fases de la investigación compartieron sus historias y sus libros con Lucy: La Shula Cartonera y La Regia Cartonera (Monterrey); La Rueda Cartonera, Viento Cartonero, Ediciones el viaje, Ediciones del Varrio Xino y El Pato con Canclas (Guadalajara); Mamá Dolores Cartonera (Querétaro); Nuestro Grito Cartonero y Pachuk Cartonera Editorial (Pachuca); 2.0.1.2 editorial (Ciudad de México) y La Ratonera Cartonera (Cuernavaca).

Para Alex, las conexiones iniciales con el mundo cartonero fueron propuestas por artistas con los que él trabajaba en São Paulo: Thiago Honório, Ícaro Lira y Maíra Dietrich. Fue gracias al proyecto de Ícaro -como parte de la Residência Artística Cambridge- y su invitación para contribuir en un libro cartonero, que Alex empezó a trabajar directamente con Dulcinéia Catadora. Este contacto se expandió a otros colectivos en Brasil y más allá, por lo que Alex quiere reconocer en especial a Lúcia Rosa, Andreia Emboava, Maria Dias da Costa y Eminéia Santos de Dulcinéia Catadora por su apoyo y su amistad; a Solange Barreto y Júlio Brabo de Catapoesia por haberlo llevado a su casa en Minas Gerais; y a muchos otros editores cartoneros por compartir sus mundos y sus prácticas. Entre ellos están Douglas Diegues de Yiyi Jambo; Washington Cucurto, María Gómez, Alejandro Miranda y Mirian Soledad Merlo de Eloísa Cartonera; Idalia Morejón Arnaiz de Malha Fina Cartonera; Wellington Melo de Mariposa Cartonera; Gaudêncio Gaudério

de Vento Norte Cartonera; Edmario Jobat de Universo Cartoneiro; y Ademar Marchi de Sereia Ca(n)tadora.

Sergio Fong y Israel Soberanes, editores cartoneros establecidos en Guadalajara, y la comunidad más amplia de La Rueda Cartonera, fueron los primeros en apadrinar a Patrick y lo hicieron sentirse como en su casa desde el primer día de su trabajo de campo. Después de unas cuantas semanas ya Sergio no solamente le había confiado la creación de los libros de su catálogo, sino que también lo había invitado a vivir en su casa y lo llevaba a comer pozole después de las discusiones nocturnas entre amigos en La Rueda. Unos meses después, Patrick fue acogido por Dany, Nayeli y sus amigos Mafer, Víctor Hugo y otros más, en su mundo cultural en Cuernavaca. Nuestro agradecimiento eterno por su caluroso recibimiento. Asimismo, estamos en deuda con el maestro Óscar Édgar López por su trabajo con Patrick en Zacatecas. Óscar mostró una actitud bondadosa y de mente abierta mientras colaboró en la creación de un cortometraje con Marco Casillas Jácquez (2018) y efectuó talleres en la escuela de Óscar en San José del Carmen, así como en otras escuelas rurales en el Estado de Zacatecas. Por último, Patrick quisiera agradecerle a Mara Polgovsky Ezcurra cuyo aporte fue clave para integrarlo al grupo de investigación y a su espléndida madre Rosario Ezcurra, quien les brindó a él y a su familia un hogar en el cual pasar sus visitas pasajeras en la Ciudad de México.

Los viajes del equipo de trabajo se hicieron de forma separada pero también conjunta y una persona en especial les unió: David Lehmann, un amigo y profesor emérito en Ciencias Sociales que le presentó Lucy a Alex. Le agradecemos mucho a David por haber definido un rumbo claro en nuestra investigación y por habernos

apoyado de inicio a fin. Otros académicos también han sido clave para el éxito del proyecto. Queremos recordar con cariño a Érica Segre, que apoyó el proyecto desde el inicio en todos los sentidos. También agradecemos a Ben Bollig por sus aportaciones en los primeros momentos del proyecto. Muchas otras personas en el mundo académico ayudaron a revisar las solicitudes de financiamiento y los borradores de las publicaciones, en especial Lúcia Sá, Yulia Egorova, Nayanika Mookherjee, Hannah Brown y Jonas Tinius.

Nos gustaría reconocer el trabajo de la bibliotecaria Paloma Celis Carbajal, por ser siempre un punto de referencia para las editoriales cartoneras alrededor del mundo. Paloma ha sido crucial durante todo el proyecto: ha sido una invitada esencial en nuestros eventos y una interlocutora experta en nuestras discusiones, siempre dispuesta a responder a nuestras preguntas. Un evento importante para este proyecto de investigación fue el panel sobre “Economías Informales del Libro”, organizado por Magalí Rabasa en el congreso del *Latin American Studies Association* (LASA), llevado a cabo en Barcelona en 2018. Allí conocimos a Marcy Schwartz, cuyo libro *Public Pages* (2018) ha sido una inspiración y una referencia para el presente libro. Junto con Marcy, Jessica Gordon-Borroughs y Magalí ofrecieron sus recomendaciones, su apoyo y su amistad, lo cual ha sido vital durante y más allá de este proyecto.

La colaboración transnacional que dio como resultado *Tomando forma, creando mundos*, hubiera sido imposible sin el financiamiento del *Arts and Humanities Research Council* (AHRC) y del *Global Challenges Research Fund* que apoyaron la investigación con dos becas entre el 2017 y el 2020 que financiaron las dos fases principales del

proyecto, tituladas “Precarious Publishing” y “Activating the Arts”. Tampoco hubiera sido posible sin el apoyo de nuestras propias instituciones académicas: la Universidad de Surrey donde Lucy trabajó a lo largo del proyecto y Sapienza, Universidad de Roma donde coordinó la traducción; la Universidad de Durham y la Universidad de California en Los Ángeles, donde Alex pudo llevar a cabo su investigación; y las universidades de Surrey, Manchester, Cambridge y St. Andrews, desde donde Patrick contribuyó al proyecto en sus distintas fases.

En particular, queremos expresar nuestro agradecimiento a nuestros colegas de la Universidad de Surrey por su contribución invaluable a nuestros planes de investigación, nuestros borradores y nuestras actividades: Diane Watt, Adeline Johns-Putra, Ana Frankenberg García, Stephen Mooney, Sabine Braun, Justin Edwards, Oliver Bond, Greville Corbett, Matthew Baerman, Bran Nicol, Alison Stublely y a dos hispanistas maravillosas: Catherine Barbour y Julia Ker. También queremos agradecerle a un grupo fantástico de estudiantes de estudios hispánicos -Gemma Drake, Anna Fisher, Georgia Green, Ellie Hamill, Annie May, Isabella Panayiotou, Paloma Sanz, Georgina Sutton y Chrissy Waymark- por llevar toda su energía y su imaginación al proyecto de traducción comunitaria *Espejo y viento*, una colección de textos escritos por mujeres encarceladas.

Uno de los aspectos prácticos de este proyecto ha sido la creación de colecciones cartoneras en tres de las bibliotecas más importantes de Inglaterra: Senate House Library, British Library y Cambridge University Library. Les agradecemos profundamente el tiempo, la energía y en el compromiso de quienes participaron a nuestro proyecto: María Castrillo, Rebecca Simpson y Richard

Espley, de la Biblioteca de Senate House en Londres; Elizabeth Cooper, Philip Abraham, Iris Bachman y Andrew Rackley, de la British Library, y Sonia Morcillo García y Clara Panozzo Zénere, de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge.

La edición cartonera es un fenómeno latinoamericano y durante todo el proyecto tuvimos la suerte de contar con la ayuda de instituciones latinoamericanas que nos abrieron sus puertas y que apoyaron los eventos del proyecto. Quisiéramos agradecer a todo el personal de la *Casa do Povo* en São Paulo, en especial a Benjamin Seroussi, Laura Viana, Laura Daviña, Marília Loureiro, Ana Druwe y Alita Maria; todos acogieron nuestro proyecto e hicieron que la exposición se convirtiera en un espacio increíble de convivencia. Se le dan las gracias también al equipo de educación de la exposición, en especial a Beatriz Lemos y a Pombo de Barros, por su trabajo como productores, y al Grupo Inteiro (Cláudio Bueno, Vitor Cesar, Carol Tonetti y Ligia Nobre) por su trabajo de diseño. También reconocemos al equipo de educación, David Rubio, Tabita Lopes y Maria Paula Botero, dirigidos por Graziela Kunsch, por su espléndido programa público y a todas las personas que participaron en los talleres y los eventos.

Una parte significativa de este proyecto ha sido ampliar el público cartonero, para lo cual tuvimos el privilegio de trabajar con cineastas talentosos. Nuestro gran reconocimiento a la directora Isadora Brant y al editor Marcelo Delamanha por su brillante trabajo en el documental *Cartoneras* (2019), rodado en Buenos Aires, São Paulo y Rio de Janeiro. Nos gustaría también reconocer a Carolina Caffé por sus videos con Andreia y Maria, así como a Julia May por su trabajo de filmación

en Londres. Otra estrategia para llevar la edición cartonera a una audiencia más grande fue una página web para el proyecto, diseñada con mucha imaginación y paciencia por Federico Martínez Montoya.

En cualquier proyecto colaborativo existen personas excelentes de todas partes del mundo que te acompañan en el camino. Ofrecemos un reconocimiento especial a los siguientes interlocutores por sus perspectivas esclarecedoras: Javier Barilaro, Cecilia Palmeiro, Mariela Scafati y Pablo Rosales en Buenos Aires; Isabella Rjeille, Yudi Rafael, Thais Graciotti, Juliana Caffé, Júlia Ayerbe, Ícaro Lira, Thiago Honório, Maíra Dietrich, Flavia Krauss y Camila Maroja en São Paulo; Ricarda Musser y Ulrike Mühlischlegel del Instituto Ibero-Amerikanisches de Berlín; Raúl Silva de la Mora en México; Tim Ingold, María Soledad Montañez, Linda Newsome y Jo Bradley en Londres y una mención particular para Emma Balch, que en el marco de su proyecto *Story of Books* nos ayudó a montar el festival alternativo ¡Hay Cartoneras! en Hay-on-Wye, Gales.

De igual manera, queremos agradecer a los amigos, familiares y colaboradores que nos han ayudado con la traducción, la moderación de paneles, la instrucción en talleres y la creación de libros cartoneros. A Lucy le gustaría agradecer a su compañero Marco por estar siempre dispuesto a pintar portadas de libros de cartón, por aventurarse a destinos vacacionales poco usuales y por tolerar una gran cantidad de cartón a lo largo de los años de este proyecto. Lucy les agradece también a su familia su apoyo incondicional y por ayudar tanto durante todas las fases del proyecto. También quiere agradecerles a sus amigos Joey Whitfield, Chandra Morrison, Elsa Monique Treviño, Mara Polgovsky Ezcurra, Ana Frankenberg

García y Ricardo García por el inmenso apoyo académico y moral que proporcionaron durante todo el proyecto. Tres mujeres excepcionales merecen un reconocimiento especial por su apoyo y su amistad inquebrantable: Catriona McAllister, Alice Swift y Paola Ugalde.

Alex quisiera agradecer a Beatriz Lemos, con quien curó la exposición cartonera en São Paulo y que inspiró a Alex al ser una interlocutora con extraordinaria criticidad; ningún reconocimiento puede hacerle justicia a la oportunidad de aprender y de trabajar juntos en esta práctica artística singular. No obstante, la deuda más grande de Alex es con su esposa, Noara Quintana, cuyas prácticas y teorización artísticas ofrecieron un punto de referencia relevante respecto a la forma de trabajar que distingue a las editoriales cartoneras. Las reflexiones de Noara enfocaron de forma nítida los cuestionamientos de posicionamiento y jerarquía, además de aclarar la necesidad de concebir mejores formas de colaboración.

Patrick le agradece a su compañera Mary y a su hija Rosie por su agradable compañía en Cuernavaca. Al principio, el haber estado en dos guarderías mexicanas en un espacio de dos meses debió haber sido duro para Rosie, pero se portó a la altura y el personal del jardín de infancia la premió con peinados increíbles y con almuerzos escolares extraordinarios. Después de haber seguido a Patrick a un vertedero en Montevideo, Mary encontró una experiencia un poco más cómoda en México a pesar de la dificultad adicional que significaba cuidar a Rosie, pero lo manejó con gran dedicación y cuidado. Mary ya superó a Patrick en el trabajo manual cartonero, al entender el método como una manera de colaborar de forma continua con su colectivo artístico *Lost Properties*.

En relación a la versión original de *Taking Form, Making Worlds* con la University of Texas Press, les agradecemos a nuestra editora Kerry Webb que nos apoyó con entusiasmo a lo largo del proceso de publicación (y después) y con la traducción del libro al español. Agradecemos también a LASA por otorgar a *Taking Form* el premio para el mejor libro en *Visual Culture Studies*.

La antropología como disciplina, según Anders Burman, “no da nada o da muy poco a cambio (ni siquiera un texto en un idioma que pueda ser comprensible para las personas con las que trabajamos)” (2018, 60). Para los investigadores de este libro, fue esencial contribuir a contrarrestar esta tendencia, y desde el inicio del proyecto, teníamos previsto traducir el libro al español y al portugués. Lo que no sabíamos en ese entonces era cómo sería posible. La respuesta nos vino un lindo día de Diego Mora, que nos propuso un proyecto de traducción colaborativo, y así fue que la traducción del libro al español nació de un trabajo colectivo estudiantil coordinado por Diego Mora –Editor en Jefe, *Revista de Extensión Universidad en Diálogo* y Coordinador del Eje de Producción Académica–, y Sonia Rodríguez, Coordinadora de la Maestría en Traducción Inglés-Español, ambos en la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA). Queremos reconocer el esfuerzo de cada una de las personas docentes y estudiantes del Programa de Maestría que colaboraron con esta traducción: sobre todo Carmen Andrés Jiménez, Natalia Lopera Ríos, María José Gómez Morales y Claudia Torres Villareal. Para la presente edición, les agradecemos a los editores de la Editorial Universidad Nacional (EUNA), en especial a la Presidenta Dra. Iliana Araya Ramírez por apoyar nuestro proyecto, y a

Marianela Camacho Alfaro, la editora a cargo del libro, por sus revisiones, sus sugerencias y su gran paciencia.

Por último, quisiéramos dedicar estas páginas a los cuatro colectivos cartoneros a los cuales debemos este libro: La Rueda Cartonera y La Cartonera en México y Dulcinéia Catadora y Catapoesia en Brasil. Sin ninguna exageración, fue su pasión, su energía, su dedicación y su apertura que hicieron posible este libro. Desde las etapas tempranas estas editoriales han sido mucho más que participantes de una investigación; nos enorgullece mucho considerarlas como nuestros amigos, *compas* y hasta nuestros *carnalitos*. Esperamos que este libro les haga justicia y que lo vean como parte de sus catálogos coloridos y eclécticos. Igualmente, esperamos que estas páginas inspiren a las personas que las leen a conocer el mundo cartonero y a involucrarse en la creación de dos, tres y ¡muchas más editoriales cartoneras!

Notas sobre la autoría

Este libro es fruto de un sueño colectivo que dio lugar al proyecto de investigación-acción Cartonera Publishing, dirigido por Lucy Bell (“Principal Investigator”), con Alex Ungprateeb Flynn (“Co-Investigator”) y Patrick O’Hare (“Postdoctoral Research Fellow”). Resultó de un proceso de investigación y escritura en colaboración, por lo cual todos los capítulos tienen elementos de coautoría. A continuación se detallan las distintas funciones de cada autor, en aras de la transparencia y la legítima atribución. El orden de los nombres de los autores refleja lo más fielmente posible sus contribuciones relativas a los capítulos correspondientes.

Introducción, por Alex Ungprateeb Flynn (autor principal), Lucy Bell, Patrick O’Hare.

Capítulo 1. Historias: Trazando trayectorias de resistencia, por Lucy Bell (autora principal), Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O’Hare.

Capítulo 2. Métodos: La investigación trans-formal para una práctica transformativa, por Lucy Bell

(autora principal), Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare.

Capítulo 3. Textos: La literatura cartonera en acción, por Lucy Bell.

Capítulo 4. Encuentros: Existir para resistir y los lugares de la pluralidad, por Alex Ungprateeb Flynn (autor principal), Lucy Bell, Patrick O'Hare.

Capítulo 5. Talleres: El cartón y la sociabilidad material de la práctica, por Patrick O'Hare (autor principal), Alex Ungprateeb Flynn, Lucy Bell.

Capítulo 6. Exposiciones: Una propuesta artística para reordenar lo social, por Alex Ungprateeb Flynn (autor principal), Lucy Bell, Patrick O'Hare.

Conclusiones, por Lucy Bell (autora principal) Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare.

Notas sobre la traducción

La presente traducción al español es resultado del gigantesco esfuerzo del Programa de Maestría en Traducción Inglés-Español de la Universidad Nacional de Costa Rica, especialmente de las personas docentes y estudiantes que colaboraron durante el año 2022 con esta traducción: Carmen Andrés Jiménez, Natalia Lopera Ríos, María José Gómez Morales y Claudia Torres Villareal. Se respeta el formato original de todas las obras citadas con el fin de mantener la rigurosidad del idioma original en que fue publicado.

M. Sc. Sonia Rodríguez

Coordinadora de la Maestría en Traducción Inglés-Español
Universidad Nacional de Costa Rica

Introducción

Alex Ungprateeb Flynn (autor principal),
Lucy Bell, Patrick O'Hare

Es el 9 de marzo del 2018, estamos en el centro de São Paulo confeccionando un libro. El tráfico retumba sobre la autopista de cuatro carriles que nos pasa por encima en un flujo constante en la radial Leste, una de las principales arterias de esta metrópolis de veinte millones de personas. Estamos en la cooperativa de reciclaje Glicério donde el material reciclable llega cada día en carretas empujadas por los recicladores para ser tamizado, limpiado, clasificado, triturado, empaçado y vendido.¹ Un kilo de cartón recolectado de la calle vale \$0.05; con precios bajos y volúmenes altos, la recicladora

1 A lo largo del libro se usan los términos "reciclador" y "reciclador de base" para describir a quienes viven de la recolección de material reciclable y reutilizable a partir de la basura. Se emplean frecuentemente dichos términos, aunque cada país de Latinoamérica tiende a usar una palabra diferente como "cartonero" en Argentina, "clasificador" en Uruguay y "catador" en Brasil. Para tomar esta decisión nos guiamos en lo que definió el Primer Congreso de Recolectores de Desecho en Bogotá. Aunque quienes recogen desechos pueden llamarse de diversas formas en diferentes países y pueden trabajar individualmente o en colectivos, sí tienen en común el uso del desperdicio como su fuente

está llena de cúmulos de cartón y metal y embalajes de latas arrugadas y botellas plásticas.

En el 2007 los recicladores en este centro, con el apoyo de la artista Lúcia Rosa, integraron un colectivo de arte al que llamaron Dulcinéia Catadora. Inspirado por el fenómeno editorial emergente originado en Argentina, el colectivo comenzó la elaboración de libros cartoneros en la cooperativa empleando cartón recogido de la calle. El libro que estamos haciendo se llama *Arquipélago*, es el resultado de la colaboración entre Dulcinéia Catadora y la artista Thais Graciotti. El colectivo invitó a Thais a que su práctica artística dialogara con su trabajo. Los acompañamos en una reunión de mundos, técnicas y formas.

En el interior de la cooperativa de reciclaje Glicério y construida a orillas de la pared del perímetro, hay una fila de estructuras simples. Existe una sala de reuniones y un baño para el personal y, en las proximidades, está el propio taller para elaborar los libros de Dulcinéia Catadora. Dentro de este espacio reducido hay una mesa alta de caballetes y un mural grande al estilo grafiti, resultado de una colaboración previa. Los estantes se mantienen almacenados en el espacio donde el colectivo guarda sus estenciles, herramientas, papel, sellos y toda la parafernalia acumulada en la creación de más de 150 títulos durante los primeros 11 años del colectivo.

Es un alivio entrar donde el ruido del tráfico es menos abrumador, pero incluso aquí las perforaciones son visibles: la unión entre el techo corrugado y la pared, los espacios alrededor de las ventanas, los huequitos por donde los mosquitos entran. En una tormenta fuerte el

de necesidades básicas o materiales de reciclaje que pueden vender a intermediarios y a la industria.

agua de lluvia acumulada cae desde una fisura del paso a desnivel y deposita miles de litros de asfalto que escurren en el espacio del colectivo de abajo. A pesar de las barreras y los muros, es imposible aislarse de la realidad material de São Paulo –la lluvia, el estigma y la violencia– y también resulta difícil mientras cada día el personal de la cooperativa se va en busca de material de reciclaje. Esta es una circulación en condiciones adversas cuyos actores tienen que aguantar los retos de la vida en las calles.

Por todo São Paulo encontramos libros de Dulcinéia Catadora, en una ocupación de vivienda bajo amenaza diaria de la policía, en una prestigiosa galería de arte privada, ubicados de forma cuidadosa en los estantes de librerías independientes de vecindades de clase media, o en circulación libre en las calles en la parte posterior del carrito de un reciclador. Pero la cooperativa de reciclaje es donde se origina todo. El manifiesto de Dulcinéia Catadora (2015) insiste que los encuentros y los intercambios entre quienes participan de los diversos estratos de una sociedad altamente desigual como la de Brasil, que se dan cuando se elaboran y se compran los libros del colectivo, son más importantes que los libros mismos. Dichos libros se conciben como “objetos de resistencia” que “desmantelan prejuicios” y desestabilizan el canon (Dulcinéia Catadora 2015). Mientras nosotros los investigadores trabajamos hombro a hombro con los recicladores en la cooperativa, comienza a tomar una forma más concreta la noción teórica de Dulcinéia de “cuestionar conceptos estéticos conectados a un mundo que aún se construye a base de desigualdades y privilegios” (Rosa 2018).



Figura 0.1. Lúcia y Maria construyen ejemplares del libro de *Arquipélago* en el taller de Dulcinéia Catadora en la cooperativa de reciclaje Glicério. Fotografía por Lucy Bell.

Mientras trabaja con Lúcia para encuadernar cincuenta copias únicas de *Arquipélago* (figura 0.1.), Maria nos cuenta que mucha gente ha pasado por Glicério: profesores universitarios, estudiantes de doctorado, periodistas, fotógrafos, cineastas y colectivos cartoneros de toda América Latina. “Ustedes no son tan diferentes”, dice con una sonrisa. Más tarde, Ademir Demarchi, un editor cartonero de la ciudad de Santos, nos contará que Dulcinéia Catadora es la “madre” de las cartoneras brasileñas, lo cual escuchamos de forma repetida desde la ciudad sureña de Florianópolis hasta los rincones más rurales de Minas Gerais, desde la ciudad de Recife en el noreste hasta la playa de Copacabana en Río de Janeiro. La fama de Dulcinéia Catadora les precede. Lectores de todo el país y del mundo han sido seducidos por su catálogo: una colección diversa de formas artísticas que incluyen poesía neoconcretista, libros artísticos experimentales, literatura infantil y material político y activista. Pero las muchas formas sociales por medio de las cuales opera Dulcinéia Catadora –talleres, exhibiciones y encuentros que incluyen presentaciones, ferias de libros, charlas, conversaciones y sesiones de formación– también han seducido a la comunidad lectora. Estas mujeres han inspirado a colectivos por el continente entero para trabajar en comunidades vibrantes al crear a lectores voraces y editoriales vivaces.

El trabajo termina, por ahora. Mañana tendremos que hacer 50 libros más para completar una serie de 100. Maria nos lleva a la puerta principal. Al irnos, es imposible no darnos cuenta de que el trabajo estético publicado por Dulcinéia Catadora está presente en todo el recinto Glicério; y viceversa. Por todas partes vemos el arte grafiti, los estenciles industriales del cartón reciclado y las

etiquetas pintadas con aerosol que identifican al equipo como propiedad de la cooperativa Glicério. Apilados dentro del espacio de trabajo comunitario, estos diseños artísticos se repiten en los libros del colectivo y nos hacen recordar que cuando Lúcia y Eminéia, otra integrante de Dulcinéia Catadora, cortaban el cartón para medirlo, se aseguraban de que los estenciles industriales quedaran visibles. Así, Lúcia explicaba, “los lectores saben que el cartón es reutilizado y no de alguna forma falsa”; es decir, una imitación vacía de una estética muy particular que viene directamente de la calle y que está cargada de sentido. El ambiente de Glicério está relacionado de modo inextricable con las dinámicas sociales presentes en él y esta misma imbricación también se hace presente en cada etapa del proceso artístico de elaboración de libros.

Mientras nos despedimos, Maria, la presidenta de la cooperativa de reciclaje, enciende otro cigarrillo. Mirando con cariño alrededor de su lugar de trabajo, nos cuenta que la cooperativa es en realidad una ocupación, que emplea un espacio abandonado de forma productiva pero que está bajo constante amenaza de desalojo. Salimos y caminamos por las calles de este complejo barrio urbano, nuestros ojos se sienten atraídos por los muchos objetos y espacios descartados por las economías cambiantes del mercado, por lo que la decisión de Dulcinéia Catadora de trabajar con cartón tiene más sentido: la recuperación del material que ha sido descartado es una afirmación poderosa. Arte, poesía, prosa, protesta; todas emergen por debajo del peso de ese paso elevado; desde las entrañas urbanas de una socialidad compleja. Nos preguntamos cómo empezar a leer un texto cartonero en el que cada página parece encerrar tanto una expresión

estética como una proposición social, unidos por cartón y por hilo de color.

Un mes más tarde, un mundo de distancia. Es el 1° de abril del 2018 y en México, Cuernavaca, “ciudad de la eterna primavera”, un grupo diverso de adultos, niños y niñas, se reúne alrededor de una mesa en el parque Chapultepec en el centro de la ciudad. El parque con sus centenarios árboles de higo y ahuehuete es el recuerdo más bello de lo que fue Cuernavaca una vez, el frondoso jardín urbano que Malcolm Lowry describe en su *magnum opus Under the Volcano* de 1947. Hoy día, el agua pura que atraviesa todo el parque se contamina apenas llega a la ciudad, y las quebradas, que generan una topografía confusa y espectacular, están llenas de plástico. Aun así, alrededor de la mesa, los editores cartoneros Dany Hurlpin y Nayeli Sánchez coordinan un taller cuya función es brindar un pequeño aporte para disminuir la contaminación de la ciudad. En vez de arrojar basura en las calles o sobrecargar los rellenos sanitarios, láminas de cartón recuperado se transforman en las portadas coloridas de nuevos libros.

El taller en el Parque Chapultepec del 2018 es uno de los muchos que se ofrecieron al público como parte de una exposición ubicada en la galería de arte del parque para celebrar los diez años de La Cartonera, la primera editorial cartonera en México. Al lado de los autores se aglomeran miembros del público y editores cartoneros de Estados mexicanos que incluyen a Sonora, Tabasco y Jalisco, como de la Ciudad de México. Algunas de ellas surgieron directamente a partir de La Cartonera; otras se podrían considerar de la tercera generación de editoriales cartoneras mexicanas al haber sido instruidas por personas cuyos mentores fueron Dany y Nayeli; algunas

han aprendido la práctica de forma autónoma. Este taller es entonces un reencuentro para algunos mientras que, para otros, consiste en la primera oportunidad para conocer a colegas de otras editoriales cartoneras y planear futuras colaboraciones. Se trata de un grupo diverso, desde profesionales de clase media de las provincias hasta anarquistas con tatuajes punk que han enseñado el arte del encuadernado, así como el de hacer un coctel de molotov, durante protestas callejeras.

Todos los editores se disponen a aprender cómo La Cartonera hace sus libros, un proceso de dos etapas que primero involucra pintar piezas de cartón, las cuales Dany ya ha recortado a la medida con un estencil y una cuchilla retráctil; y, después, ensamblar los libros al ordenar, perforar y coser las páginas antes de pegar las páginas finales con el interior de las portadas de cartón.² Hoy, como de costumbre, quienes participan en los talleres pintan las portadas de los libros, inspirados en los textos que van a encuadernar, en las paletas que Nayeli prepara al frente del área de trabajo y en las conversaciones en el vecindario. El libro es el quinto volumen de *Kosamalot-lahtol: Arcoiris de la palabra* y consiste en una serie de textos bilingües en español-náhuatl. Este proyecto se lanzó en el 2014 y cada año La Cartonera presenta una nueva edición en el Festival de las Lenguas Maternas en Xoxocotla, un pueblo indígena al sur de Cuernavaca, al cual se llega en un corto viaje en automóvil. En el volumen del 2018, los contenidos diversos incluyen la receta para la tradicional salsa de “mole” y poesías que denuncian la

2 En nuestro canal de YouTube (<https://www.youtube.com/@cartone-rapublishing1007/videos>) se puede observar un video que muestra el método de elaboración de libros cartoneros, así como muchos otros videos encargados y creados por este proyecto de investigación.

gentrificación de la Ciudad de México o la desaparición de la fauna nativa. Leemos algunos poemas en voz alta con el grupo que se había reunido y optamos por leerlos en español en vez de náhuatl, pero pronto escuchamos una lengua indígena que se habla en nuestra mesa, la cual viene de una familia de seis hermanos desde niños hasta adolescentes a quienes les ha interesado nuestra actividad (figura 0.2.). Son inmigrantes del Estado vecino de Guerrero y saludan de manera familiar al amable oficial de seguridad de la galería: le gusta el “raspado”, un helado de aguanieve de la era colonial, que los padres de los jóvenes venden en diferentes puestos alrededor del centro de la ciudad.

Los niños hablan mixteco en vez de náhuatl, por lo que leerán la traducción al español si deciden probar alguna de las recetas. No obstante, es significativo que se lleven a casa un libro en el idioma más ampliamente hablado de las 72 o más lenguas indígenas de México. Parte del compromiso de La Cartonera es promover el náhuatl como lengua tanto escrita como hablada. Uno de los poetas que se ha publicado en *Kosamalotlahtol*, José Carlos Monroy Rodríguez, nos dijo: “la decisión de escribir y publicar en una lengua que habla una minoría es en sí misma un acto político”. Así como el recuperar y reutilizar el cartón ponen en evidencia los métodos inimaginables de eliminación de residuos, la decisión de buscar y publicar poetas en náhuatl también reta a las editoriales comerciales mexicanas que reservan tan poco espacio para tanta diversidad lingüística.

Pintar las portadas con La Cartonera es un caos alegre que inspira distintos estilos. El lenguaje prehispánico inspira a una persona a pintar el perro Xoloitzcuintle de la raza lampiña azteca, la cual es una mascota

muy querida que se puede encontrar deambulando en el parque. El novio de una de las hermanas mixtecas adopta una estética completamente diferente al pintar una rosa y unas cadenas en una portada negra como si fuera un tatuaje y declara su amor a la adolescente a su lado con letra gótica. Mientras tanto, los hermanos menores parecen más preocupados por pintar con sus manos y con las suelas de sus zapatos.

Dany y Nayeli fomentan este espíritu juguetón al decirles a sus participantes que pueden pintar portadas que se relacionen con el texto que está dentro de los libros o que no tenga ninguna relación con él. La variedad se muestra en los diseños de portadas cartoneras que conforman la exposición principal dentro de la galería, donde se puede encontrar un rango de estilos abstractos y figurativos que diversos artistas han pintado. Dany nos dijo que para escoger estos diseños quería asegurarse de conseguir el equilibrio entre la inclusión y la excelencia al seleccionar las piezas más elaboradas, pero también al menos una de cada colaborador que visitaría la exposición. De esta forma, las relaciones sociales y los valores estéticos de La Cartonera se encuentran tanto dentro de las paredes de la galería como en el exterior, en la alegre sesión de pintura y de creación de libros. El taller revela un aspecto esencial de las editoriales cartoneras: una pluralidad indefinida, una negativa a predeterminar el valor o el significado.



Figura 0.2. Una familia mixteca crea libros cartoneros con Nayeli y Dany en el taller en el Parque Chapultepec, Cuernavaca. Fotografía por Patrick O'Hare.

El mes de abril se experimenta de forma diferente en los dos hemisferios. La primavera en Cuernavaca no es el otoño de São Paulo, y los textos bilingües español-náhuatl de *Kosamalotlahtol* de La Cartonera no podrían ser más diferentes de los *collages* visuales del *Arquipélago* de Dulcinéia Catadora. Entonces, ¿qué conecta a estos dos colectivos cartoneros que están a miles de kilómetros el uno del otro, más allá de un material tan simple como el cartón? ¿Cuál es la magia de un libro encuadernado con cartón que genera tanta diversidad de práctica y de forma? Y ¿cómo es que esta magia se entreteje con las historias relatadas en los libros cartoneros? En tantas discusiones apasionadas a lo largo de América Latina estas preguntas nos han desafiado y fascinado al dejarnos con dudas o al inspirarnos, y nos han llevado a momentos de convivencia sorprendentes. Algunos de los encuentros más fugaces se han convertido en conexiones que duran de por vida y esperamos que, a través de las páginas y los capítulos de este libro, y mientras intentamos responder a estas preguntas, nuestro lector se enamore del inesperado y abundante mundo cartonero.

Mirar hacia atrás para mirar hacia adelante: algunas ideas clave

Las cartoneras constituyen un movimiento editorial latinoamericano que ha crecido desde un único colectivo en Buenos Aires hasta cientos de editores en todo el mundo. Desde sus inicios en el 2003, un espíritu de rebelión y autogestión ha conllevado a la producción de libros de bajo costo que difunden obras de poetas

marginales, voces de las periferias, literatura infantil, clásicos latinoamericanos, académicos indígenas y mucho más. Un aspecto de las prácticas cartoneras que las hace únicas es la forma en la que los libros se encuadernan. El cartón que se utiliza en este proceso se recolecta de la calle y cada libro se pinta o decora a mano. Las prácticas cartoneras también tienen conexiones fuertes con sus comunidades y las editoriales a menudo reflejan temas y preocupaciones locales. Mediante prácticas tallerísticas, los colectivos cartoneros crean un espacio entre el arte visual y la narrativa literaria para que la gente cuente sus propias historias al elaborar sus propios libros.

A principios de la década del 2010, Lucy leyó algunos de los libros iniciales publicados por la primera editorial cartonera, Eloísa Cartonera, en su lugar de origen en Buenos Aires; participó en uno de los talleres de los sábados de La Cartonera en Cuernavaca; entrevistó a editoriales cartoneras en la Ciudad de México y comenzó una pequeña colección de literatura cartonera. Pero sabía que para entender mejor el fenómeno de las editoriales cartoneras sería necesario abordar estos textos mediante un tipo diferente de lectura. Esta convicción creció cuando, en abril del 2014, Lucy llegó a la cooperativa de reciclaje Glicério por primera vez y María y Lúcia le mostraron su taller editorial. Los libros que se publican de esta manera después de meses de trabajo manual, de intercambio social y de trabajo intelectual, requerían un trabajo que saliera del *modus operandi* en el que ella estaba acostumbrada como académica con formación en estudios literarios y culturales. Trabajar con este tipo de literatura significaba participar en un proceso de escritura, de creación y de edición que era dinámico, vivo y duradero. Significaba hablar con actores culturales que

se rehusaban a conformarse con el mundo académico y significaba trabajar no *sobre* sino *en conjunto con* ellos.

Por eso Lucy contactó a Alex, un antropólogo social que en el 2016 estaba en medio de una colaboración práctica con Dulcinéia Catadora en una ocupación en el antiguo Hotel Cambridge en el centro de São Paulo. Unidos por serendipia o quizás por las fuertes corrientes artísticas y literarias de la América Latina contemporánea, Lucy y Alex comenzaron a construir un proyecto que no solo generaría diálogo entre la literatura y la antropología, sino que desafiaría a ambas disciplinas reinventándolas desde la práctica cartonera. Al trabajar juntos con Patrick, que se unió al equipo y trajo consigo una comprensión profunda del concepto de reciclaje y de la materialidad en Uruguay, entendimos que nadie se mantiene aislado una vez que entra al mundo cartonero. Más bien, en términos de Thais, se crearían archipiélagos y el mundo académico se uniría con el mundo cartonero y se sometería a la mirada de artistas y actores sociales. Nuestro equipo de investigación, en fin, buscaba el modo de salir de la biblioteca para “leer el paisaje urbano de Latinoamérica”, como Marcy Schwartz lo hace con tanta destreza en *Public Pages* (2018).

No siempre fue fácil navegar por los mares de esos archipiélagos. Hubo vendavales, tormentas y alguna erupción volcánica. Durante los días iniciales del proyecto, cuando aún tratábamos de interpretar la pregunta más fundamental -¿qué es el fenómeno cartonero?-, nos obsesionamos por una pregunta que al final resultaría demasiado binaria: ¿se trata de un movimiento literario o un movimiento artístico? Esta tensión ocasionó algunas discusiones apasionadas. La más memorable surgió en nuestra caminata hacia un taller de lectura con Marcela

Vieira, especialista en literatura moderna brasileña, que participó con nosotros en discusiones muy productivas sobre algunos de los textos más complejos publicados por Dulcinéia Catadora. Mientras alzaba la voz por el ruido del tráfico, Alex argumentó en términos nada inciertos que las editoriales cartoneras eran un movimiento artístico. Indicó que uno de sus fundadores, Javier Barilaro, era un artista; Eloísa Cartonera, el primer colectivo cartonero, nació en un estudio de arte; Dulcinéia Catadora, el primer colectivo en Brasil, provino de la 27 Bial de São Paulo en el 2006; y la propagación de las cartoneras a lo largo de América Latina fue, de muchas maneras, atribuible a la transmisión de un método artístico. Para Lucy, que ya había escrito dos artículos sobre las prácticas cartoneras en el contexto de estudios literarios y culturales, considerar a las editoriales cartoneras como una práctica artística parecía absurdo. Washington Cucurto, un escritor latinoamericano ya famoso, cofundó Eloísa Cartonera, la pionera del movimiento cartonero. El colectivo había publicado más de 200 títulos de escritores argentinos reconocidos como Gabriela Bejerman, Dalia Rosetti, Néstor Perlongher, Ricardo Piglia, César Aira y el mismo Cucurto. Los fundadores de Eloísa habían ido a cada una de las ferias de libros en Argentina y habían vendido sus libros por todo el mundo, sin mencionar que habían inspirado a cientos de colectivos que habían creado sus propias editoriales cartoneras, cada una con su propio catálogo más o menos literario.

La discusión continuó en el elevador al subir al apartamento de Marcela, acompañada ahora por su perra salchicha Mía, que estaba igual de animada. “¿Necesitan más tiempo?”, nos preguntó Marcela mientras abría la puerta. Nos ofreció agua y llevó a Lucy a la

hamaca para que se tranquilizara. Pero se necesitó más de un breve descanso en una hamaca para superar esos momentos conflictivos. Al trabajar juntos, al participar en el modo de investigación del otro entre tres continentes y al equilibrar las exigencias institucionales con las realidades vividas por las cartoneras, llegamos a darnos cuenta de la validez simultánea de nuestras perspectivas aparentemente divergentes. Al ensuciarnos las manos con cartón de la calle y gouache de todos colores, nos enfrentamos con lo absurdo de esas discusiones en el contexto de un mundo cartonero definido no por líneas rectas y contornos estrictos, sino por esquinas torcidas y texturas permeables. Solo después pudimos comprender que esa polémica inicial arraigada en nuestras disciplinas académicas no consideraba la irreverencia, alegría e indisciplina de la práctica cartonera, la cual no conoce fronteras entre la literatura y el arte, entre los libros y los barrios, y entre la publicación y la política.

Fue el respeto por su naturaleza indisciplinada, lúdica e innovadora lo que nos condujo a experimentar con nuestras propias metodologías de investigación para abordar el mundo cartonero. A un nivel básico, este proceso requirió emplear métodos antropológicos y etnográficos para estudiar las relaciones sociales y las comunidades involucradas en la creación de los libros cartoneros, además de un análisis literario y cultural en las lecturas de los textos cartoneros. Con todo, en vez de un emprendimiento multidisciplinario en el que nos mantendríamos en nuestros silos disciplinarios (Alex y Patrick en antropología, Lucy en estudios literarios y culturales), nuestra investigación requirió desconocer las divisiones disciplinarias que nos separaban, originadas del poder colonial que las cartoneras rechazan con fuerza. Alex y Patrick

necesitaron aprovechar sus formaciones tanto en antropología como en estudios literarios, y Lucy tuvo que ir más allá de los estudios literarios y culturales para conducir trabajo etnográfico con sus colaboradores. La diversidad de formas entrelazadas del mundo cartonero exigió nuevas maneras de lectura que irían más allá del análisis de los textos, y se buscó participar en el proceso de la edición cartonera para comprender en más profundidad la relación entre sus modos de producción estética y sus formas de vivir y trabajar en comunidad. Los libros cartoneros que surgieron de la intervención en la Comisaría de Reinserción Social Femenil Puente Grande en México, por ejemplo, transforman las formas sociales del encierro en diseños estéticos, mientras que las mujeres encarceladas cuyas voces se alzan en los textos reivindican la reforma penitenciaria y luchan contra la violencia patriarcal.

Las cartoneras nos inspiraron en nuestra investigación a involucrarnos en las metodologías de sus actores. Así, nos embarcamos en un viaje que culminaría en el desarrollo de lo que llamamos una metodología “trans-formal”, un término que denota la posibilidad y, en el caso del fenómeno cartonero, la necesidad de cruzar lo social, lo estético, lo literario, lo material y otras formas. Nos inspiramos en el replanteamiento de la forma por parte de Caroline Levine (2015), pero tuvimos que extender su metodología, que privilegia el análisis textual, para adoptar un enfoque metodológico etnográfico basado en las formas empleadas por nuestros interlocutores. Los editores cartoneros nos invitaron a adoptar sus formas y adaptarnos a ellas; Patrick contribuyó con un cuento a una de las publicaciones de Sergio, Alex curó una exposición cartonera y Lucy organizó y participó en

decenas de talleres y encuentros cartoneros. Trabajar con editores cartoneros como actores y creadores de sus propias teorías, en vez de un objeto de investigación tradicional, requirió reconocerlos como guías intelectuales de su propio movimiento. También requirió que nos pusiéramos a trabajar y pensar no solo con, sino también *como*, editores cartoneros. Aun así, con cautela ante los riesgos de la apropiación, procuramos ser fieles, no a un modelo fijo cartonero que no existe en realidad, sino más bien al espíritu creativo y abierto de la expresión cartonera. Ciertamente, produciríamos conocimiento para la academia, pero también desde y para la comunidad cartonera en la cual nos incorporamos, y la presente traducción del libro *Taking Form, Making Worlds* (2022), que resultó de nuestra colaboración, constituiría un elemento imprescindible de este proceso.

En los primeros momentos del proyecto, cuando solo nos habíamos visto un par de veces en persona para trabajar en la solicitud de financiamiento, nos interesaban preguntas teóricas más tradicionales: ¿cómo podrían las editoriales cartoneras informar nuestras concepciones de movimientos sociales y activismo? ¿Era el fenómeno cartonero un tipo de movimiento social y si era así, de qué tipo? ¿Qué tenían en común los participantes a esta red dispersa de individuos y colectivos más allá del hecho de producir libros artesanales encuadernados con cartón? Y si existiera algo que reuniera a las cartoneras como red, ¿nos obligaría a repensar la forma y la estructura de los movimientos sociales, generalmente más centralizados y jerárquicos? También nos interesaba la idea de la precariedad. La cooperativa de reciclaje Glicério, el pequeño espacio de trabajo en el que las miembros de Dulcinéia producían sus libros, y el tipo de publicación informal

que proponían, parecían ajustarse a las nociones de precariedad que habíamos obtenido de nuestras lecturas de David Harvey (2012), Michael Denning (2010) y Lesley Gill (2016). A lo mejor nuestra mentalidad académica no nos permitía entender por qué dicho término, popular entre nuestros colegas, pudiera convertirse en un juicio de valor para la gente con la cual trabajamos. En aquel momento, no logramos entender bien la respuesta de Lúcia a nuestra propuesta de proyecto de 40 páginas en la que le resultaba problemático el término para describir la práctica del colectivo.

Resultaba muy fácil que los estigmas sociales actuales nos influenciaran, aunque conforme empezamos a trabajar más de cerca con estos colectivos comenzamos a entender la función compleja del libro en el mundo cartonero. Un objeto artístico, un texto, una muestra de intercambio, un panfleto, un apoyo pedagógico, una manera de reunirse, una herramienta de defensa, un objeto de protesta, una forma de ganarse la vida... Un objeto aparentemente artesanal podía ser todas estas cosas al mismo tiempo. Considerando esta pluralidad, queríamos saber cómo un libro cartonero podía actuar para crear nuevas relaciones y comunidades. Hojeamos textos en *portunhol selvagem*, un lenguaje poético inventado por el editor cartonero Douglas Diegues, una mezcla de español, portugués, guaraní, inglés, alemán e italiano. Revisamos ediciones bilingües de poesía en náhuatl y español. Nos adentramos en historias orales que describen la interminable biodiversidad del interior del Estado de Minas Gerais. Todas estas lecturas nos convencieron de que que, aparte del aspecto relacional de sentarse con otras personas para crear un libro, un taller cartonero generaba significados importantes en el proceso, significados

que mantenían una relación rebelde e irreverente con el discurso convencional como si el mismo cartón de la calle, indeseado y descartado, hubiera definido un tipo de conocimiento que se había pasado por alto o incluso invisibilizado deliberadamente. Esta dimensión del proceso significativo dio forma al trabajo que haríamos en cada paso del camino.

En este libro revelamos las maneras en las que las editoriales cartoneras dan forma a nuevos significados, relaciones y comunidades, lo cual suscita formas plurales de vivir, ser y resistir que responden a los contextos específicos en los que se crean. ¿Cómo sucede esto? La edición cartonera se basa en un modelo artístico específico que destaca no solo la creación de textos -las prácticas cartoneras son editoriales, después de todo-, sino también la intervención de cuerpos en este mundo a la que nos referimos como “socialidad material de la práctica”. La clave de este proceso es un “doble pliegue” muy particular, un término que utilizamos para describir el modo en que las formas sociales actúan sobre la estética y, en un movimiento simultáneo, cómo la estética informa y reconfigura las formas sociales de la vida cotidiana. Este doble pliegue ha caracterizado las prácticas disidentes de las cartoneras desde sus inicios. Trazamos las historias, los métodos y las formas de las editoriales cartoneras al explorar lo que significa cuando sus actores dicen pertenecer a un movimiento más amplio, mientras encarnan una intensa autonomía por medio de sus diversas formas de trabajar y vivir.

Cuestiones cartoneras

Al trabajar en Argentina, Brasil y México para desarrollar la investigación para este libro, rápidamente entendimos que las cartoneras no respetaban las barreras nacionales, lingüísticas o culturales. Mientras consumíamos *cachaça*, mezcal, café, tacos, empanadas o cualquier cosa que pasara por ahí, terminamos por entender que la edición cartonera, en su corta pero colorida historia, se había transformado para permitir que individuos y colectivos articularan y participaran en un rango de tonos y modalidades, desde un activismo político abierto hasta formas de intervención social mucho más moderadas. También nos dimos cuenta en seguida de que, al compartir, viajar y trabajar con editores cartoneros, las conversaciones sobre esos temas eran reflexivas y autorreflexivas. Nuestros interlocutores contestaban a nuestras preguntas, las replanteaban o, de manera educada, las rechazaban y nos pedían que siguiéramos confeccionando libros. Eso, después de todo, era la base de la práctica cartonera. Sin embargo, siempre regresaba la molesta pregunta sobre lo que era una editorial cartonera, lo que representaba el “fenómeno cartonero”. Después de todo, ¿qué es la edición cartonera más allá de la simple confección de libros con cartón? ¿Cómo llegó una iniciativa experimental puesta en marcha por tres jóvenes artistas y escritores en un pequeño estudio de Buenos Aires a extenderse por cuatro continentes, creando cientos de editoriales cartoneras en menos de veinte años?

Para contestar a esas preguntas nos posicionamos en la intersección de varios paradigmas teóricos y críticos: lo pluriversal y lo descolonial, la teoría (micro)

política, el nuevo materialismo, el formalismo, la teoría estética y el trabajo antropológico sobre la justicia social. Trabajamos a través y más allá de cada área y participamos en las discusiones importantes de parte de académicos en estos campos y subcampos, como Walter Mignolo, Arturo Escobar, Marisol de la Cadena, Karen Barad, Jane Bennett, Jacques Rancière, Tim Ingold y Néstor García Canclini. No obstante, nuestra inspiración a la larga viene de los editores cartoneros que trabajaron a nuestro lado en el proyecto, quienes discutían lo que significa ser colectivo cartonero mucho antes de que llegáramos y que seguirían con esos debates mucho después de que nuestra investigación llegara a su fin.

Tomamos el ejemplo de las editoriales cartoneras, cuatro de las cuales se convirtieron en nuestros colaboradores de investigación: Dulcinéia Catadora y La Cartonera, descritos anteriormente, así como La Rueda Cartonera en Guadalajara, México, y Catapoesia en Gouveia, en el Estado de Minas Gerais, Brasil. En cada caso, sus prácticas diarias constituyen un proceso de auto-investigación. Dulcinéia Catadora, al trabajar en la ocupación del Hotel Cambridge de São Paulo durante varios meses, exploró de forma reflexiva las interpretaciones subjetivas de términos relacionados con la vivienda hechas por personas sin hogar que habían conocido la pobreza y la vida en las ocupaciones. El resultado es un texto de investigación activista, una publicación titulada *Vocabulário vivido* (Rosa 2017), en la que las definiciones vividas se yuxtaponen de manera desafiante con entradas de diccionarios y las palabras se materializan por medio de significados encarnados e intercambios afectivos. Guiados por el trabajo de Dulcinéia Catadora y de

las otras editoriales cartoneras, no nos situamos fuera, sino dentro de las complejidades de un conjunto de prácticas que se encuentra en algún lugar de la intersección entre red editorial, práctica artística, activismo cultural, movimiento comunitario e investigación colectiva. Gracias a nuestra inmersión en la edición cartonera hemos encontrado lo que Schwartz, de manera pertinente, define como una “nueva ecología de lectura” (2018, 151) o, más bien, una multiplicidad de ecologías, activismos, personas, materiales, ambientes y textos.

Fue con *Vocabulário vivido* que Alex tuvo uno de sus primeros acercamientos con el mundo cartonero. El texto surgió casi por casualidad. El artista Ícaro Lira, durante su estancia en el programa Residência Artística de Cambridge, invitó a Dulcinéia Catadora a colaborar. Alex fue uno de los participantes de este proyecto (Flynn 2018) ubicado en el antiguo hotel Cambridge en el centro de São Paulo, planeado y dirigido por *Movimento Sem Teto do Centro*, un grupo de acción directa motivado por la crisis de la vivienda de São Paulo y el derecho fundamental a la vivienda. Más allá de su trabajo con el proyecto de Ícaro, Dulcinéia Catadora quería tratar las cuestiones más amplias de la ocupación: ¿qué significaba la ocupación para los líderes del *Movimento Sem Teto*, para los habitantes de la ocupación, para los profesionales del tercer sector que apoyaban la ocupación? ¿Qué significaba para el público en general, hostil a un movimiento que había sido y permanece, hoy por hoy, criminalizado? Dulcinéia Catadora empezó a trabajar en *Vocabulário vivido* de manera autónoma al entrevistar a la gente que ocupaba el edificio y al crear un claro contraste entre las distintas definiciones de palabras como “ocupación”, “sufrimiento”, “lucha” y “justicia”.

Lo que estaba en juego aquí era el derecho a crear significados que pertenecían al contexto de cada uno de los participantes, significados que no provenían del diccionario sino de las vidas de una comunidad con experiencias en común. *Vocabulário vivido* también pone de manifiesto, gracias a su forma cartonera, que el derecho de una persona a poseer sus propias definiciones, sus propios significados, sus propias interpretaciones y sus propios valores podía resultar una lucha muy solitaria si estos quedaran inaudibles entre las voces profundamente desiguales de la producción global de significado. Esto nos resultó aún más evidente al deambular por los diferentes paseos de la vida cartonera, ya fueran las calles de São Paulo y de Guadalajara, los caminos del pueblo indígena de Xoxocotla, los senderos rurales de Minas Gerais o los corredores del penal femenino de Puente Grande. Las editoriales cartoneras en todos estos contextos divergentes ofrecen la posibilidad de acoger interpretaciones disidentes y ofrecer modos de intervención que transformen estas voces que la mujer encarcelada Enedina denomina “voces sin voz”, en gritos con una profunda resonancia, un fuerte poder afectivo y un medio de transporte ingenioso: un libro de cartón.

Pluralidad, pluriversalidad y materialidad

La exploración de estas problemáticas de significado, de voz y de valor produjo un diálogo entre nuestra investigación sobre las editoriales cartoneras y el reciente trabajo teórico sobre la descolonialidad y la pluriversalidad. Aunque la “práctica descolonizadora” no era una descripción émica para todas las editoriales cartoneras

con las que hemos trabajado, forma parte de la vida diaria de muchos de nuestros interlocutores. Muchos de los textos, los encuentros y los talleres comunitarios que se produjeron durante nuestro trabajo de campo se inspiraron en, o se articularon con, movimientos artísticos, indígenas o LGBTQI+, los cuales resisten la modernidad como la entiende el grupo modernidad/colonialidad que incluye a Arturo Escobar (2007, 2008), a Aníbal Quijano (2000, 2007) y a Walter D. Mignolo (2007, 2009, 2011). Así como el grupo modernidad/colonialidad lo ha dejado claro, la modernidad constituye a la vez un marco epistemológico y desde el punto de vista ontológico, la “colonización del ser” (Maldonado-Torres 2007), que está inseparablemente unida al proyecto colonial europeo. Dicha modernidad ha logrado su presente hegemonía gracias a la expansión europea territorial y política, y una parte importante de esto ha ocurrido por medio de la movilización de la violencia epistémica: una violencia que silencia o anula las verdades y las narrativas que no consoliden dicha modernidad. En este contexto, el acto de proponer formas alternativas de ser y estar en el mundo no se trata solo de forjar un lugar y un momento desde el cual la resistencia se movilice. También consiste en la posibilidad de contar una historia diferente de una manera diferente.

La forma en la que las prácticas y las narrativas cartoneras cuestionan los conceptos eurocéntricos de urbanización, de industrialización y de extractivismo, nos permite articular un diálogo entre los procesos cartoneros y la pluriversalidad en varios sentidos. La edición cartonera vino a ser por necesidad y su mera existencia es una afirmación desafiante frente a las condiciones de precariedad que se habían intensificado en Buenos Aires en los primeros años del siglo XXI. Como lo destaca Tanya

Núñez Grandón en el manifiesto de Animita Cartonera (2009), se trata sin duda de un fenómeno latinoamericano. Grandón describe esta identidad latinoamericana como una unidad a través de la diversidad: aunque “poseen rasgos de identidad común irrefutables”, también tienen “puntos de vista distintos, pues [los] separan cordilleras, desiertos y kilómetros, que pueden formar la identidad de una sociedad”. Mignolo, en un correo para Escobar, destaca la importancia de esta identidad plural:

La colonialidad es el sitio de enunciación que revela y denuncia la ceguera de la narrativa de la modernidad desde la perspectiva de la modernidad misma, y es al mismo tiempo la plataforma de la pluriversalidad, de proyectos diversos provenientes de la experiencia de historias locales tocadas por la expansión occidental (citado en [Escobar 2004, 218](#)).

Las editoriales cartoneras emergen en un contexto en el que la producción de historias diversas y disidentes es primordial y, a la vez, se ha vuelto más difícil por una prevaiente ontología universalista. Su compromiso con lo pluriversal se encuentra en su negativa de aceptar que únicamente existe un mundo moderno (europeo), articulado en un solo conjunto de lenguas (europeas), estructurado por un solo sistema de pensamiento (europeo) y proyectado a través de un solo dispositivo de producción (europeo). Al publicar narrativas alternativas en formas alternativas a partir de materiales alternativos, las editoriales cartoneras se resisten a la supuesta universalidad de la modernidad europea y a las ideas normativas correspondientes sobre lo que un libro es o debería de ser ([Bell 2017a](#)).

Mario Blaser ha escrito sobre el poder que tienen las historias, las narrativas y los relatos en esta lucha descolonizadora y resalta que “las ontologías se transforman en mundos [perform themselves into worlds]” y que las historias nos permiten entender los presupuestos de cualquier ontología sobre los tipos de cosas y relaciones que componen un mundo dado (2009, 877). Las editoriales cartoneras nos ofrecen un entendimiento fundamental de la importancia que tienen las historias para crear más igualdad, autonomía y libertad, y romper con las estructuras del colonialismo. En efecto, el colonialismo es producto de una larga y dolorosa historia o “metanarrativa” (Lyotard 1984) y por eso la creación de historias alternativas, provenientes de una “matriz colonial del poder” (Mignolo 2018a, 157), puede redefinir, reconfigurar y rehacer el mundo mediante una pluriversalidad que reta a los modos hegemónicos del ser, del saber y del pensar. Resistiéndose a la supuesta imposibilidad de su propia existencia, la edición cartonera es, en cierta forma, un esfuerzo efímero en que cada colectivo lucha por protegerse contra el viento imperante. Sin embargo, al luchar cada día solo por salir adelante, las editoriales cartoneras ofrecen una respuesta práctica al trabajo teórico de Kimberly Hutchings sobre la ética pluriversal: nos muestran lo que significa vivir con otras personas sin crear jerarquías de poder, nos demuestran una práctica dedicada a experimentos sobre “estar en comunidad” y, en el fondo, cuestionan “cómo funcionan la coexistencia y el trabajo colaborativo, qué tipos de virtudes y capacidades requieren y cultivan” (2019, 124).

En *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*, Arturo Escobar reúne estos puntos teóricos en un reto práctico para el cambio al preguntarle a su lector:

Si partimos de la suposición, tal vez llamativa pero no totalmente inverosímil, de que el mundo contemporáneo puede ser considerado como un fracaso masivo del diseño, sin duda el resultado de determinadas decisiones al respecto, ¿podemos diseñar nuestra salida de la crisis? (2017, 98).

Para Escobar, el diseño ontológico, como concepto y como práctica, permite posibilidades de transición desde la ontología universal hegemónica de la modernidad hasta distintas configuraciones del ser; es decir, hasta el pluriverso. Lo que nos parece de interés especial en relación con la edición cartonera es su movilización de la siguiente propuesta de Anthony Dunne y Fiona Raby: que “el diseño crítico es un pensamiento crítico traducido a la materialidad” (2013, 35). Al trabajar con las editoriales cartoneras, hemos visto cómo la construcción de la pluralidad está latente dentro del material del cartón y cómo las disposiciones que se esconden detrás de la decisión de trabajar de esta forma se basan en la creación de nuevas posibilidades en el mundo social, ubicadas tanto en el interior del libro cartonero como más allá de sus límites.

Es en el trazo de estos caminos hacia el significado que nuestro trabajo sobre los materiales que sustentan las prácticas cartoneras adquiere mayor importancia. Al pensar con y a través de los materiales, consideramos tres aspectos diferentes pero interconectados: primero, los materiales con los que se suelen hacer los libros cartoneros, sobre todo cartón, pinturas, lápices e hilo, además de herramientas como punzones y taladros; segundo, las relaciones imbricadas en esos materiales; y tercero, la agencia de los propios libros-objetos. Conducir la observación participante con

colectivos cartoneros requiere interactuar con una serie de materiales, objetos y herramientas. Algunos de estos materiales ya eran familiares, otros llegaron a serlo y otros más se desfamiliarizaron (Brecht 1964) a través del proceso de verlos, agarrarlos, entenderlos, leerlos y moldearlos de maneras novedosas.

El material más importante para las cartoneras es, por supuesto, aquel que las une y las identifica como red de editoriales: el cartón. En el mundo cartonero, el papel secundario del cartón como protector de mercancías da paso a un protagonismo indiscutible. Un contraste ilustrativo, sobre todo en el Norte Global, puede hacerse con el paquete ya ubicuo de Amazon que los clientes suelen desgarrar o abrir con una navaja para acceder a los productos –los libros, en algunos casos– que contenía el cartón. Para las cartoneras, el cartón tiene una relación totalmente diferente con los libros al cumplir un papel primordial en sus portadas icónicas. El cartón se valora por su suavidad o su grosor, por ser una tela en blanco, o a la inversa, por sus bordes rugosos, sus superficies onduladas y los diseños comerciales que pueden intervenir y transformarse. En Cuernavaca, un corte en un rectángulo de cartón se convertiría en una herida roja abierta, un dispositivo de memoria que materializa el trauma colectivo producido por los desaparecidos de México. En São Paulo, un cartón particularmente rígido que llega a la cooperativa de reciclaje se convertiría en un cartel portátil, la pieza central de una serie de intervenciones poéticas urbanas. En Londres, el empaque de la gigante editorial Penguin se transformaría en una declaración situacionista al convertirse en una serie de pingüinos con las patas arriba. En Los Ángeles, el empaque para la manzana Pink Lady llegaría a ser

una referencia irónica sobre la heteronormatividad en la tapa de *Mama's Baby, Papa's Maybe* (1987), la teorización seminal de Hortense Spillers sobre la construcción de identidades femeninas afroamericanas.

El cartón, como nos enseñaron nuestros interlocutores cartoneros, es un material resistente y flexible con diferentes funciones. Puede soportar grandes pesos, absorber cierta cantidad de líquidos, mantener su forma y sobrellevar cambios en la temperatura. Estas son algunas de las razones por las que, según Dustin Waters (2020), más de 36 mil millones de metros cuadrados de cajas de cartón se transportaron a lo largo y ancho de los Estados Unidos de América en el año 2020. A lo largo del proyecto, hemos llegado a comprender la importancia de las propiedades materiales del cartón, no solo en la medida en que están al servicio de los actos de resistencia explícitos e implícitos en los que participan los editores cartoneros, sino también en la medida en que les *dan forma*.

Se requiere una amplia gama de herramientas, materiales y equipo para intervenir el cartón y transformarlo en portada y en una parte de un ensamblaje social que reúne a escritores radicales, poetas clandestinos, bibliotecarios alternativos, consumidores conscientes y más. La pintura, el hilo y el pegamento son democráticos por su fácil disponibilidad y su bajo costo, pero en un taller cartonero estos materiales no son genéricos: tienen usos muy particulares. Muchas veces las herramientas cartoneras son rediseñadas y, al estar involucradas en las rutinas diarias de sus editores, llegan a ser indispensables e irremplazables. Nayeli y Dany, de La Cartonera, construyeron su propio taladro adulterado y siempre compraban su emblemática tela para encuadernar en la misma

tienda. Sergio e Israel de La Rueda y de Viento Cartonero, respectivamente, usaban un “mototool” eléctrico, un elemento clave que les ha permitido acelerar la producción manual de sus libros. Lúcia, Maria, Andreia y Eminéia de Dulcinéia Catadora, en cambio, usan las mismas mesas de trabajo que sirven a los *catadores* (cartoneros) de la cooperativa de reciclaje Glicério para clasificar el cartón y otros materiales después de que llegan de la calle. Para Júlio y Sol de Catapoesia, lo más importante es un juego de herramientas baratas –reglas, cúteres y agujas– que después de una intervención en una comunidad aislada se pueden dejar a los participantes para que el proyecto siga su trayectoria.

Trabajar de forma procesual con nuestros interlocutores cartoneros y entender las posibilidades aparentemente infinitas del cartón nos ha sensibilizado a las propiedades de este material muy especial. La llamada de Tim Ingold (2007) –que los involucrados en los debates sobre la materialidad y la cultura material se ocupen más de cerca de los materiales mismos (y de sus transformaciones y sus usos)– adquirió una importancia particular en nuestro trabajo y nuestro proceso de investigación. El llamamiento de Ingold es muy directo:

¿No podríamos aprender más sobre la composición del material del mundo habitado al participar muy directamente con aquello que queremos entender, serrando troncos, construyendo muros, tallando piedras o remando botes? ¿Acaso este tipo de compromiso –trabajar de forma práctica con materiales– podría ofrecer un procedimiento de descubrimiento más poderoso que un enfoque inclinado basado en el análisis abstracto de las cosas ya hechas? (2007, 3).

Los métodos cartoneros ofrecen dos puntos productivos de partida para abordar estas preguntas. Primero, como lo indica Ingold, la mayor parte del trabajo sobre la cultura material se ha enfocado en procesos de consumo en vez de producción; en otras palabras, los estudios se concentran en los objetos mismos, no en los materiales con los que se fabrican. La colaboración de Dulcinéia Catadora con Thiago Honório para el libro *Dulcinéia* destaca esta tensión dentro de la creación de un objeto de arte reducido a sus materiales más elementales: cordel y piezas de cartón usadas como páginas y perforadas para crear las nueve letras de *DULCINÉIA* (figura 0.3.). Segundo, la convicción de Ingold respecto a que “los materiales siempre e inevitablemente le ganan la batalla a la materialidad a largo plazo” (2007, 10) es cierta en el mundo cartonero, donde la acidez del cartón y la técnica de usar fotocopias e impresiones baratas significa que la vida útil de los libros es limitada. Esta propiedad material salió a la luz cuando las bibliotecas europeas y norteamericanas comenzaron a montar colecciones de literatura cartonera y tuvieron que pensar con atención en cómo retrasar el inevitable proceso de la desmaterialización de los libros para preservar un archivo. De hecho, esta aproximación minuciosa a las propiedades materiales del cartón demuestra que los detalles tienen un peso importante en diferentes contextos sociales, ya sea en los departamentos de colecciones especiales de las grandes bibliotecas o en las ferias del libro de clase media, donde quienes compran a veces se intimidan por la presencia de materiales aparentemente sucios recuperados de la calle.



Figura 0.3. *Dulcinéia* de Thiago Honório (2017), producido en colaboración con el colectivo de Dulcinéia Catadora. Cartón perforado, cordel. Cincuenta copias firmadas. Fotografía por Edouard Fraipont. Imagen cortesía del artista.

Lo que comprendimos de nuestras interacciones cotidianas en las calles, en los parques, en los cafés, en las cooperativas y en las ocupaciones en las cuales los editores cartoneros trabajan es que nuestros interlocutores estaban fascinados con el material del cartón, pero también estaban interesados en el libro de cartón, el objeto resultante y su capacidad de actuar, de crear relaciones, significado y sentido comunitario con cada pincelada, perforación, venta, regalo o vuelta de página. En efecto, el trabajo de las cartoneras involucra con frecuencia la abstracción y la teorización, las cuales procedían directamente de su participación con el “material tangible de artesanos y fabricantes” (Ingold 2011a, 20). Tomamos este compromiso con el material como inspiración y nos hicimos competentes, seguramente con menos talento que nuestros compañeros cartoneros, en distintas técnicas

para hacer libros de cartón. Aprendimos a trabajar con diferentes tipos de cartón; a usar distintas pinturas, pinceles y barnices; a perforar el papel y el cartón con una variedad de herramientas; y a encuadernar los libros con goma, grapas e hilo. Al cimentar nuestro trabajo académico en la creación de estos libros y aprender cómo usar los materiales, tratamos de ubicarnos en una socialidad material de la práctica. Dicho trabajo de campo reforzó nuestra convicción de que es un error asumir que la gente que trabaja con materiales así de cerca no busca teorizar o abstraer de lo que hace. Sin duda, cuando se enfrentan a teorías y conceptos –como muchas veces lo hacen– lo hacen desde una posición de tangibilidad, ya que están inmersos en el entorno material con el que trabajan.

En este sentido, nos ocupamos de la socialidad material de la práctica cartonera desde el punto inicial de una metodología que requiere que como investigadores trabajemos desde sus prácticas y desde sus formas. En este libro, prestamos especial atención al modo en que las posibilidades y propiedades de los materiales forman parte del trabajo explícito e implícito de los editores cartoneros en las dimensiones de lo social, y nos dirigimos a los estudiosos del nuevo materialismo interesados en ampliar el alcance de lo social y dar cuenta del modo en que los materiales tienden a ser fuerzas activas e incluso activistas en la configuración del mundo presente y en la anticipación de nuevos futuros. En diálogo con las figuras clave de este campo teórico y sus ideas clave –las “intra-actuaciones” constitutivas (Barad 2007), la “materia vibrante” (Bennett 2010) y la “transcorporalidad” (Alaimo 2008)– apuntamos a las formas en las que los movimientos y las trayectorias de la edición cartonera, los colectivos cartoneros y los libros cartoneros (ideas, gente

y cosas) han sido impulsadas por fuerzas otras-que-humanas, encuentros corporales y flujos transcorporales. Para Karen Barad, el significado y los materiales están interconectados mediante “the process of mattering”, un juego de palabras entre “materializarse”, “importar” y “adquirir significado” (2003, 817). En el caso cartonero, este proceso dinámico incluye intercambios, encuentros y movimientos que reúnen mundos sociales, artísticos y literarios. Al final, sin embargo, estamos anclados por el cartón que, en un sentido muy físico, une a las editoriales cartoneras, sus libros y sus ambientes. En este mundo cartonero, el cartón es, para tomar prestadas las palabras de Susan Sencindiver, “no solo esculpido, sino también coproductivo al condicionar y posibilitar los mundos sociales y la expresión, la vida humana y la experiencia” (2017).

Movimientos y formas

Una cuestión recurrente durante nuestro recorrido por el mundo cartonero era la de su red y si, dado que muchos colectivos en Latinoamérica tenían enfoques y prácticas similares, se consideraban como parte de un movimiento social cartonero. Durante nuestras discusiones, desde Guadalajara hasta Minas Gerais, surgían temas comunes mientras nuestros interlocutores expresaban su desacuerdo con la idea. En cierto momento, Sol Barreto de Catapoesia sugirió que en un movimiento social los actores y las acciones tenían que ser alineadas para cumplir objetivos predeterminados. Júlio, su compañero en ese entonces, concordó que en un movimiento social “todos comparten la misma práctica” para conseguir “un colectivo unido, un movimiento unido, no una serie de

grupos pequeños”. Eminéia y Maria de Dulcinéia Cadora concordaron, argumentando que en un movimiento social la característica determinante era la organización y el tamaño; cada uno debía tener el mismo objetivo para que se produjera un cambio para un sector específico de la sociedad. Para ellas era implícita la noción clave del rechazo por parte de las editoriales cartoneras hacia cierto sentido de disciplina, rigidez y teleología; distintos colectivos podían compartir propósitos comunes pero la autonomía en sus prácticas era de gran importancia.

Como solía pasar en aquellas discusiones, nuestros interlocutores tomaban las riendas y adaptaban la pregunta hacia algo que les parecía más productivo. Entonces, aunque en líneas generales nuestros interlocutores rechazaban la necesidad de ser alineados (*alinhados* en portugués), en armonía con otros colectivos, Eminéia sí consideraba las editoriales cartoneras como un tipo de movimiento social porque trabajaban dentro de la dimensión de lo social. Y para Júlio, aunque las prácticas cartoneras habían tomado forma en modos distintos de los movimientos sociales de más alto perfil, existía algo interesante en la palabra “movimiento” como tal: “pero sí, cada colectivo cartonero se pone en movimiento en el sentido social, para poder proponer sus propias preocupaciones”. En vez de referirse a movimientos sociales de larga escala y a protestas en masa, la teoría de Júlio nos pedía reconsiderar la noción de un movimiento en términos de “lo que nos mueve a cada uno de nosotros”, donde el verbo “mover” contiene una dimensión afectiva: “algo nos mueve y eso es lo que nos hace trabajar con cartón”.

El cambio que Júlio propone desde la alineación, la teología y los objetivos unificados hasta el terreno del afecto, la materialidad y la autonomía, lo contextualiza la

gran diversidad de textos, intervenciones y prácticas cartoneras. En muchos casos, las editoriales cartoneras tratan de impulsar transformaciones sociales, pero en general, sus múltiples actores no se interesan en políticas o movimientos sociales institucionalizados. Esto nos conduce de nuevo a Escobar, cuyo trabajo etnográfico y teórico a lo largo de dos décadas ha consistido en articular formas de pensar más allá de los movimientos sociales tradicionales. Ya en “Beyond the Third World” (2004), Escobar sugiere que dirijamos nuestra atención a los colectivos que dejan atrás imaginarios utópicos para trabajar con prácticas muy tangibles –sociales, económicas y ecológicas–, un paso necesario en un mundo donde la modernidad no provee soluciones a los problemas que crea. Dichos movimientos

...proponen una lógica novedosa de lo social, basada en redes autogestionadas y estructuras en gran medida no jerárquicas. Suelen tener propiedades emergentes y comportamientos adaptativos complejos que los movimientos del pasado, con su tendencia a la centralización y la jerarquía, nunca pudieron alcanzar (Escobar 2004, 210).

El entusiasmo de Escobar por las redes no jerárquicas, por los “nuevos horizontes de significado” (223) y por la pluriversalidad resuena con nuestro afecto por las editoriales cartoneras y el giro cultural que sus protagonistas proponen y encarnan. Tanto Raúl Zibechi (2008) como Júlio Brabo notan este giro desde los “movimientos sociales” hasta “lo social en movimiento”. Es por eso productivo comprender la red cartonera en relación con las redes más descentralizadas con las que se asocian y con las cuales han colaborado los editores: Bordados por la Paz, para nuestros interlocutores situados en Guadalajara; las redes LGBTQI+ y los movimientos de vivienda de

São Paulo en el trabajo de Dulcinéia Catadora; los *quilombos* (comunidades establecidas por gente que escapó de la esclavitud) en las acciones pasadas y presentes de Catapoesia; y los movimientos indígenas y Zapatistas con los que La Cartonera ha participado mediante publicaciones e intervenciones.

El impacto de estas redes diversas, dispersas y descentralizadas, cuyo énfasis está en crear vías radicales para imaginar nuevos mundos –en lugar de seguir los modelos de cambio revolucionario de los siglos XIX y XX– ha planteado un reto importante para los académicos. El trabajo de Elizabeth Povinelli (2012) sobre el “devenir de otro modo” (“becoming otherwise”), con su enfoque en diversas subjetividades, acciones micropolíticas y redes transnacionales complejas, es representativo de un rico conjunto de estudios con el que nos relacionamos. Dentro de este corpus se encuentra el libro inmensamente influyente de Zibechi, *Territorios en resistencia* (2008); el trabajo sobre horizontalidad en los nuevos movimientos sociales en Argentina de Marina Sitrin (2012); el estudio de Macarena Gómez-Barris (2017) sobre cómo las prácticas políticas y estéticas emergen desde el interior de la “zona extractiva”; y en relación con el activismo por medio de la cultura impresa, la obra de Magalí Rabasa *The Book in Movement* (2019). Fuera de Latinoamérica también hemos sido influenciados por el trabajo de Marianne Maeckelbergh (2009) y Jeff Juris (2008) sobre los movimientos altermundialistas que emergieron en los años 90, y la postura de Maple Razsa sobre el activismo político postsocialista en Yugoslavia y el impacto del “giro subjetivo” (2015, 11).

A pesar de lo anterior, este libro es inseparable de las comunidades latinoamericanas en las que viven y

trabajan las cartoneras, cuatro de las cuales destacamos en este libro. Tanya Núñez Grandón resalta en el manifiesto *Cartonera Animita* (2009) que la mayor parte de estas ven su trabajo como distintivo, si no único, de América Latina, en práctica y espíritu. La diferenciación de Júlio entre las prácticas cartoneras y los movimientos sociales entonces tiene que contextualizarse por la situación en Brasil, donde el peso de los movimientos sociales se sigue midiendo por su tamaño. Es bien sabido que el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST), se presenta con orgullo como el movimiento social más grande de Latinoamérica, con unos 1,5 millones de miembros. De igual forma, en el momento de nuestro trabajo de campo en 2018, la Avenida Paulista de São Paulo era el escenario habitual de manifestaciones masivas de grupos pro- y anti-Bolsonaro, los cuales según los informes, contaban con más de 100 000 participantes. En este ambiente, la relectura de Júlio de la palabra “movimiento” es un reto significativo a viejos paradigmas sociológicos que analizaban la movilización de grupos grandes de gente mediante conceptos como “comportamiento colectivo” (Park 1967), “privación relativa” (Gurney y Tierney 1982) y “mentalidad de masa” (Arendt 1951). Incluso en estudios que han superado esas caracterizaciones para desarrollar nociones como la movilización de recursos (McCarthy y Zald 1973), queda invariablemente la conexión implícita o explícita entre la eficiencia de la movilización y su unidad y magnitud (DeNardo 1985; Oliver, Marwell y Teixeira 1985).

Aunque las editoriales cartoneras siguen siendo resultadamente pequeñas y comunitarias, el fenómeno ha explotado desde el 2003, con la aparición de cientos de colectivos en toda América Latina y más allá,

algunos para quedarse y otros para desaparecer de la escena casi tan rápido como aparecieron. Este rápido crecimiento ha resultado en que algunos investigadores hayan interpretado las editoriales cartoneras según criterios cuantitativos. Desde esta perspectiva, las editoriales se convierten en un movimiento social cuyo objetivo es lograr un cambio mensurable a nivel comunitario -un incremento en el número de lectores en entornos rurales o una disminución en el número de muertes causadas por la guerra contra el narcotráfico en las ciudades de México-. Así, los colectivos cartoneros están sometidos al escrutinio a través de conceptos de hegemonía y política extensiva; los estudiosos tratan de evaluar el éxito del movimiento, el grado de su impacto, las esferas que abarca y el grado en que es capaz de luchar contra el poder cultural, económico o político hegemónico.

Jania Kudaibergen ha comentado sobre el potencial democratizador de las editoriales cartoneras. Ella argumenta que su impacto, “permanece muy escaso [porque] la esfera de acción es limitado en términos de la cantidad y diversidad de su audiencia” (2017, 16). No negamos esta perspectiva; al contrario, concordamos en que es importante considerar quién está leyendo textos cartoneros y el tipo de relaciones que la práctica cartonera crea en la comunidad más amplia. Aun así, para conducir un análisis productivo de las editoriales cartoneras, nos parece necesario explorar el potencial de sus prácticas, no de forma cuantitativa, sino más bien observando en detalle la naturaleza y la calidad de sus actividades a través de los procesos materiales en los que se involucran; reflexionando sobre lo que sucede en espacio-temporalidades específicas entre actores, materiales, objetos, textos y

ambientes cartoneros; entendiendo la propuesta que está latente en un trabajo que se desliza entre forma social y forma estética.

Dado el lugar central que ocupa el cartón en las prácticas cartoneras, es inevitable que esta reflexión nos lleve de nuevo a la cuestión de la materialidad. En nuestra consideración de las relaciones entre formas y movimientos en la práctica cartonera entramos en diálogo con otros académicos que han estudiado la función de las herramientas y los materiales en movimientos y actos de resistencia. Anna Johansson, Mona Lilja y Lena Martinsson escriben: “la materia que importa [the matter that matters] al momento de la resistencia incluye, entre otros, libros, papel, banquetas, calles, transporte público, edificios, taxis, así como cuerpos, artefactos, reuniones y economía” (2018, 5). No obstante, como señala Sarah Hughes (2019), quizás deberíamos ir más allá de los sospechosos usuales, las formas que esperamos se vean implicados en actos de resistencia. El hecho de que a menudo limitemos nuestros horizontes a formas de resistencia arquetípicas está, según Hughes, ligado en parte al miedo a que, al multiplicar tanto las actividades que consideramos actos de resistencia (al incluir actos sutiles o cotidianos) como los tipos de actores que son capaces de resistir (desde humanos con intenciones hasta cosas, coaliciones y ensamblajes no intencionales), el concepto se diluya hasta el punto de perder todo su sentido.³ Sin embargo, el anverso

3 Hughes recoge la reformulación que se produjo durante el auge que James Scott (1985, 1990) inspiró en los estudios sobre la resistencia, cuando estudiosos como Jean Comaroff y John Comaroff (1991, 31) empezaron a centrarse en la intencionalidad de quienes resistían. Estos antropólogos se preguntaron hasta qué punto las personas lo hacían de forma consciente y, si no lo hacían, si sus acciones podían considerarse realmente como actos de resistencia.

de este ejercicio de limitación de daños es muy conocido entre los antropólogos y los estudiosos de la cultura: pre-determinamos nuestro objeto de estudio, excluyendo o admitiendo la resistencia en función de formas predefinidas y perdiendo nuestra capacidad de asombro y de dejar que nuestros lugares de trabajo de campo nos sirvan para reequipar nuestra caja de herramientas conceptuales.

Como Hughes, argumentamos que en vez de desechar conceptos como “resistencia”, es necesario replantearlos y considerar las nuevas formas que toman y podrían tomar en el siglo XXI. En el presente libro, nuestra estrategia es explorar las formas menos inesperadas de la resistencia, formas que resultan comunes a las cartoneras a lo largo de América Latina; formas tanto sociales como estéticas. En específico, exploramos cuatro formas que prevalecen en el mundo cartonero: textos, encuentros, talleres y exposiciones. Un punto de partida teórico clave es el trabajo de Levine: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2015). Dos elementos principales de este libro nos han servido para entender mejor las editoriales cartoneras. Primero, su negativa a distinguir entre formas estéticas y sociales y, por lo tanto, su apuesta por las “relaciones entre formas –discursivas, estéticas, conceptuales, materiales, políticas” (36). Segundo, su argumento que “no nos enfrentamos a un único sistema hegemónico o ideología dominante [el capitalismo/neoliberalismo], sino a muchas formas que pretenden organizarnos a la vez” (22), lo cual nos permite pensar de manera más fluida en las distintas posibilidades para lograr el cambio. Efectivamente, desde nuestra experiencia, las editoriales cartoneras se rehúsan a distinguir entre las formas sociales y las formas estéticas. Estamos de acuerdo con lo que Levine identifica como la necesidad por “una detallada

práctica de lectura formalista para abordar la densidad extraordinaria de formas que es un hecho de nuestra vida cotidiana” (22), pero a la vez, nos alejamos de su formalismo literario: aquí las lecturas que proponemos se articulan en torno a la acción y la práctica.

Desde la perspectiva de las ciencias sociales, el rompecabezas que nos presenta la forma también ha sido abordado por Kathleen Millar (2018) en su etnografía del vertedero de Jardim Gramacho en Río, que hasta su cierre en el 2012 fue el más grande de América Latina. En su análisis de la vida y el trabajo de los recicladores que trabajaban ahí, Millar desarrolla la idea de “formas de vida” para eludir el problemático pero obstinado binario formal/informal que suele proporcionar el marco teórico para estudiar a dichos trabajadores. Millar aprovecha la versatilidad material de los plásticos, uno de los principales materiales que ella recolectó con los recicladores, para demostrar su capacidad de dar y tomar forma, y usa este marco para reflexionar sobre el mundo social del vertedero. En vez de interpretar los planes municipales para introducir uniformes, horas regulares y un sistema de fichaje en el vertedero como esfuerzos para formalizar lo informal, Millar considera la plasticidad como una “interacción entre formas” (137), una perspectiva que desarrollamos a lo largo de nuestro libro. Esta interpretación más amplia de la forma nos permite pensar cuidadosamente sobre el potencial transformador de lo que conceptualizaremos como el “doble pliegue” de la práctica cartonera, un legado del modelo artístico del que surgió por primera vez la edición cartonera.

El doble pliegue: la práctica artística y su imbricación en lo social

Javier Barilaro nos contó que Eloísa Cartonera se diseñó como una intervención artística inspirada en el artista alemán Joseph Beuys y su noción de la escultura social. Las ideas de Beuys, formuladas a finales de los 60, se centran en un tipo de arte que tiene lugar en el ámbito social y que solo puede realizarse mediante la colaboración y la participación. En este paradigma, los espectadores se convierten en participantes al modelar la vida como escultura y, al hacerlo, provocan una transformación política y ambiental. El medio artístico elegido por Eloísa era el libro y Javier siempre imaginó la proposición editorial como un medio para materializar posibilidades y crear mundos gracias a cientos de libros de humilde cartón que podrían tomar caminos inesperados y llevar a relaciones reconfiguradas. En este sentido, cada libro no era una obra de arte en sí mismo sino parte de una propuesta más amplia que podría actuar sobre la sociedad. En *Tomando forma, creando mundos*, exploramos una variedad de acciones artísticas de transformación social, pero en el caso concreto de las cartoneras, la noción misma de la escultura social se interpretó como una intervención en contra de la tendencia del mercado de fetichizar objetos individuales considerados especiales por su denominación como “obras de arte”. Para la 27 Bienal de São Paulo del 2006 en que Eloísa Cartonera fue invitada a participar, Javier se planteó cómo un proyecto que involucraba recicladores podría verse no como un proyecto de asistencia social, sino como un proyecto

artístico. Cuando le preguntamos si era posible separar la estética de la acción social y política, él respondió:

Para mí, no. Pero me gustaría aclarar. Trabajamos en un campo estético; somos artistas. Y desde el principio, yo digo que mi estética supone que es más bello cuando es inclusivo.

Para teorizar un tipo de práctica artística que busca involucrarse de forma profunda con lo social, fue necesario entablar un diálogo con los escritos de Beuys y con las teorías más recientes de la historia del arte. Trabajos como los de Nato Thompson (2012), Declan McGonagle (2007) y Paul Clements (2011), así como la propuesta de Tom Finkel de crear cartografías de este campo de investigación emergente (Finkelppearl 2014), ofrecen puntos de intersección productivos, pero a menudo no logran interrogar las especificidades de la práctica a través de un análisis basado en detalles etnográficos, articulado desde una perspectiva más panorámica. Ruy Blanes y sus colegas señalan que en cualquier análisis antropológico de la práctica artística es necesario cuestionar aquello que se relaciona directamente con una compleja matriz de socialidad: es menester indagar en “nociones de instanciación; ejes de verticalidad y horizontalidad; intención política; y/o modos de práctica/trabajo” (2016, 137). Nicolas Bourriaud argumenta en *Relational Aesthetics* (2002) que el arte debería evaluarse según las relaciones que el trabajo facilita y los modelos de socialidad que propone. En esta percepción, Bourriaud encuentra que una obra de arte “tiene como su horizonte teórico el ámbito de las interacciones humanas y su contexto social” (14), lo cual crea “microutopías” (31), espacios temporales donde el público puede

dialogar y crear significado de forma democrática. Aunque la posición de Bourriad se conecta con la nuestra en un sentido teórico, es muy distinta en la práctica. A diferencia de los libros cartoneros, las obras en las que basa su “estética relacional” fueron concebidos en su mayor parte para galerías y museos, y por eso difieren en su intención -compartida por Eloísa y las cientos de editoriales cartoneras que seguirían sus pasos- de hacer más accesible la cultura mediante la distribución más allá de los lugares del privilegio, incluidas las galerías de arte, las librerías y las bibliotecas nacionales.

Para entender la relacionalidad de la práctica artística cartonera, el trabajo de Grant Kester ofrece un lente sutilmente diferente al de Bourriad. En su análisis del arte comprometido (“socially engaged art”), Kester (2011, 2012) se enfoca en proyectos como *Park Fiction* en Hamburg, Alemania, y *Project Row Houses*, en Houston, Texas. Se trata de iniciativas artísticas a largo plazo, pluralistas y comunitarias que, por medio de la práctica colaborativa, se ubican en “un continuo con formas de activismo cultural” (Kester 2011, 37). Los proyectos se basan en una “estética dialógica que propone una imagen muy diferente del artista” a la que estamos acostumbrados: esta concepción alternativa está caracterizada por la apertura, la escucha y una “disposición para aceptar la dependencia y la vulnerabilidad intersubjetiva” (Kester 2012, 157). Para Kester, tales iniciativas nacen de una expresión deliberada contra el modelo de la desigualdad impulsada por “una orden económica neoliberal poderosa dedicada a eliminar todas las formas de resistencia colectiva o pública (institucional, ideológica y organizacional) a la primacía del capital” (2011, 5). Es significativo que este arte comprometido se

centre en proyectos que se mantienen fuera de las instituciones artísticas convencionales al generar sus propios espacios autónomos de encuentro.

De especial interés para nosotros es la convicción de Kester de que tales proyectos no pueden abordarse de forma productiva mediante los enfoques tradicionales de la teoría y la crítica del arte. Las prácticas cartoneras se oponen a una posición que prevalece en el mundo del arte, ejemplificada en la siguiente declaración del crítico de arte Jonathan Jones:

El arte participativo es una negación del talento. Se complace con la cómoda mentira de que todo el mundo es igualmente capaz de crear arte que merezca la pena. ¿Cómo podremos fomentar a los artistas natos, esas raras maravillas, si reclamamos este derecho infantil a ponernos una insignia con la palabra “artista”? (2010).

Por medio de textos producidos en colectivo, talleres comunitarios, encuentros coloridos y exposiciones provocadoras, las editoriales cartoneras retan a esta concepción tan estrecha del valor artístico, la lógica determinística del “artista nato” y la asociación del arte con la maravilla y el aura, nociones cuestionadas hace mucho tiempo por pensadores europeos y latinoamericanos desde Walter Benjamin hasta García Canclini, Beatriz Sarlo y Carlos Monsiváis. En el presente libro, rechazamos la visión de Jones y en su lugar, nos alineamos con el deseo de La Cartonera de desacralizar el arte y la literatura, la cual corresponde a una perspectiva importante expresada por Suzi Gablik sobre ciertas formas de la práctica artística que pueden instigar dimensiones de socialidad “en la que el paradigma de la conciencia social reemplaza al del genio individual”, una práctica que se premisa en “un

giro significativo desde los objetos hasta las relaciones” (1992, 114, 7).

Este giro, del cual las editoriales cartoneras son un ejemplo poderoso, se relaciona con cierto aspecto de la labor teórica conducida por artistas, curadores y antropólogos desde los 90. Un ejemplo prominente europeo es Alfred Gell, quien, en *Art and Agency* (1998), explora cómo el trabajo artístico melanesio “media la agencia social” (7). En el contexto latinoamericano, García Canclini ha teorizado este cambio radical hacia el arte “postautónomo”:

Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética (2010, 17).

Esta transición es clave para entender y trabajar con las dimensiones sociales y el potencial transformador de las formas artísticas cartoneras, ya sea en sus textos, encuentros, talleres o exposiciones. La socialidad inherente de la práctica cartonera se aclara en el manifiesto de Dulcinéia Catadora del 2015:

El arte contemporáneo no debe existir lejos de un público “no iniciado”. Debe estar entre las personas, al alcance de todos, con intervenciones en las calles; debe ocupar un espacio público.

El arte contemporáneo debe romper las jerarquías de los espacios del circuito del arte. Las calles, las plazas y los lugares “no artísticos” como ferias, tiendas y quioscos

tienen el mismo potencial que las galerías, los museos y los espacios de arte.

La literatura y el arte pueden cumplir una función de resistencia; nada puede justificar una posición artística que es intrascendente y alienada.

Estas son poderosas declaraciones de intención que resuenan hasta cierto punto en las voces de los actores integrados en la práctica artística en contextos de protesta (Juris 2015, Loewe 2015, Serafini 2018). Se han realizado numerosos trabajos sobre la intersección entre arte y activismo, y Peter Weibel, en su proyecto editorial y artístico de 2014 *Global aCtIVISm*, crea un enorme ensamblaje de obras artísticas cuya intención es intervenir en lo social. En *Global aCtIVISm*, que se origina en el contexto del Occupy Movement y la Primavera Árabe, Weibel argumenta que los movimientos de protesta que trabajan con formas de expresión artística constituyen una “democracia performativa”, y que tal “artivismo” es la “nueva forma de arte del siglo XXI” (2014, 23). En el mundo académico, la función del arte dentro de los movimientos sociales ha sido estudiada por T.V. Reed (2005), Melody Milbrandt y Larry Milbrandt (2011) y McCaughan (2012), entre otros, los cuales usan marcos comparativos, investigaciones de archivo y entrevistas para demostrar cómo la protesta y el arte se han entrecruzado en diferentes contextos geográficos e históricos, desde el movimiento por los derechos civiles hasta el movimiento chicano. El uso del término “artivismo” por Weibel recoge una serie de acontecimientos y acciones por parte de artistas y músicos chicanos que surgieron a raíz de un encuentro con los zapatistas en Chiapas en 1997.

Nos posicionamos con cuidado en relación con este término. El “artivismo” se ha convertido en una etiqueta cada vez más extendida para describir cualquier tipo de arte político, desde el arte callejero y las canciones de protesta hasta el *culture jamming*, el sabotaje cultural de carácter anticonsumista y antihegemónico. Marcela Fuentes describe el artivismo como

...aquellas producciones hechas por actores culturales que usan su arte para movilizar acciones concretas en respuesta a problemas sociales. El término “artivismo” caracteriza un afán por la acción en la realización de una intervención artística. En los proyectos artivistas, el objetivo principal es desencadenar respuestas y no limitarse a representar el *status quo* (2013, 32-33).

Mientras que las prácticas cartoneras podrían parecer ajustarse a tal definición y algunos investigadores se han enfocado en la propuesta artivista cartonera (Braga 2014), dicha caracterización deja sin respuesta a una serie de preguntas importantes. ¿Cómo puede ser el caso de que el artivismo sea la primera nueva forma de arte del siglo XXI si de hecho se remonta a los 60, si no es que antes? ¿Qué clase de dualidad temporal presupone el artivismo en su separación arbitraria del arte y la política, las cuales han sido analizadas desde hace tiempo, una en conjunción con la otra? Y pensando más particularmente en la definición de Fuentes, ¿qué clase de arte, incluido el del Renacimiento italiano, se limitaría a la representación y no buscaría provocar una respuesta en el espectador? El compromiso tanto artístico como social de las editoriales cartoneras es diferente de la performatividad en la protesta que caracteriza a ciertos movimientos sociales;

su modesta práctica no aspira a ser clasificada como la primera forma artística neovanguardista del siglo XXI.

En pocas palabras, lo que diferencia a las cartoneras del artivismo –o de los artistas integrados en movimientos sociales– es que con las cartoneras, el cambio puede surgir de una intervención, pero ese cambio, y quizás incluso la intervención como tal, nunca se especifican como una meta al inicio del proceso. Pero esta no es una disyuntiva. Una revisión más matizada del “artivismo” hecha por Paulo Raposo presenta interpretaciones plurales y diversas del término al reconocer que el arte y la política siempre han existido en una “relación fundada en la disidencia y la insurgencia cívica y artística” (2015, 12). En el presente libro, sin dejar de reconocer la importancia de este trabajo, mostramos cómo la relación específica de la edición cartonera con el arte abarca la creación de nuevas relaciones y comunidades por medio de formas particulares que tienen implicaciones tanto sociales como estéticas. La relación de las cartoneras con el arte también sirvió de inspiración para nuestra metodología de investigación. Nuestro trabajo mira hacia un creciente conjunto de investigaciones que insiste en la capacidad del arte para prefigurar y modelar en el espacio de la exposición en contraposición a los enfoques basados en la subyugación del arte a la movilización, la instrumentalidad y la eficacia (Nossel 2016).

Cuatro sitios de campo, cuatro modelos cartoneros

Dada la enorme diversidad del mundo cartonero, uno de los primeros retos que enfrentamos en este proyecto fue decidir con quién trabajar. Mapear a las editoriales cartoneras nunca fue nuestro objetivo. En este libro mencionamos cifras que oscilan entre 250 y 350 editoriales -algunas aún existentes, otras desaparecidas hace tiempo-, una figura basada en la base de datos de Paloma Celis Carbajal, en la Universidad de Wisconsin, y en nuestra propia investigación en Argentina, Brasil y México. La realidad es que las editoriales cartoneras emergen, practican, hibernan y se disuelven de una forma muy dinámica; una base de datos de editoriales cartoneras es volátil e incluso las estimaciones vagas de cuántas están activas en cualquier momento son muy difíciles de establecer. Al mismo tiempo, queríamos acercarnos a la maravillosa riqueza de la literatura y de la práctica cartonera. La edición cartonera se extiende por toda América Latina y se define por su portabilidad y su falta de respeto por las fronteras; por eso, no parecía apropiado trabajar desde una metodología antropológica tradicional, construyendo un sitio de campo muy estrecho y profundizar en un solo lugar. En cambio, elegimos trabajar en Brasil y México, para adquirir una mejor comprensión de las diversas formas sociales y estéticas presentes en ambos países, pero también para investigar lo que unía a las prácticas cartoneras de esos distintos lugares.

Entre el 2018 y el 2019, cuando condujimos nuestro trabajo de campo en Brasil, Solange Barreto y Júlio Barbo dirigían Catapoesia desde sus casas en Barão de Guaicuhy,

una aldea pintoresca de 38 habitantes en una vía férrea desactivada en Gouveia, al norte de Minas Gerais, sin conexión a internet y sin señal de celular, a diez kilómetros de la carretera asfaltada más cercana. Sol es una maestra de primaria retirada que enseñaba literatura en los colegios de São Paulo; Júlio se formó como geólogo en la ciudad cercana de Diamantina y organiza caminatas en la zona. Catapoesia emergió en un contexto caracterizado por el *garimpo* (la busca de piedras preciosas a pequeña escala en “minas salvajes”), los *quilombos*, la degradación ambiental causada por las grandes empresas mineras y los escritos poderosos de João Guimarães Rosa, integrados en el folclor y los paisajes de la región. El colectivo opera en varias comunidades pequeñas con el objetivo de fomentar las historias orales minoritarias y la cultura popular local. Fundada en el 2009, casi todas las decenas de libros cartoneros de Catapoesia se han escrito, elaborado y encuadernado mediante un proceso colectivo que involucra a los miembros de las comunidades en cuestión durante un periodo extendido que suele durar entre seis meses y un año. Por ejemplo, el título *Tia Tança* es la historia de una niña *quilombola* contada por los ancianos de su comunidad. La mayoría de los libros de Catapoesia se distribuyen de forma gratuita en las pequeñas aldeas y los pueblos donde trabajan, mientras otros se venden por \$2 en ferias locales de libros y mercados artesanales. El precio corresponde con una característica perdurable de las cartoneras, arraigada en la insistencia original de Eloísa en hacer más accesible la literatura y el arte vendiéndolos muy por debajo del precio de mercado. Entre quienes compran se incluyen amistades y familia de los que han colaborado, así como el público local interesado.

Dulcinéia Catadora comparte el compromiso de Catapoesia de hacer que los libros sean más accesibles y de trabajar en comunidades, pero las dos prácticas cartoneras tienen muchas diferencias fundamentales. Fundada en el 2007, la primera cartonera brasileña emergió del proyecto colaborativo para la 27 Bienal de São Paulo; una colaboración entre Lúcia Rosa, el reciclador Peterson Emboava y los miembros de Eloísa Cartonera. Dulcinéia Catadora está compuesta por mujeres que trabajan a tiempo completo en el reciclaje; en el momento de nuestra investigación, tres mujeres participaban activamente -Andreia Emboava, Maria Dias da Costa y Eminéia dos Santos- al lado de Lúcia Rosa, una artista. El espacio de producción del colectivo editorial está situado en el lugar de trabajo de las *catadoras*, la cooperativa de reciclaje Glicério (figura 0.4). En sus inicios, el trabajo editorial de Dulcinéia se centró en autores de las periferias urbanas que entregaban textos al colectivo por invitación, ya fuera poesía o prosa. No obstante, muy temprano en el proceso Dulcinéia Catadora comenzó a experimentar con formas más colaborativas, al embarcarse en proyectos en la comunidad, que en Rio de Janeiro dieron lugar a los libros *Providências*, *Soluções providenciais*, *De lá pra cá, de cá pra lá* y *Nós, daqui*. Después crearon una serie de libros de artista, muchos realizados en colaboración con los miembros de Dulcinéia. En esta última modalidad en particular, Dulcinéia ha devuelto la producción física y creativa a la cooperativa de reciclaje, un gesto clave a través del cual interpretamos su práctica. Quizás debido a sus orígenes en la Bienal de Arte de São Paulo, el trabajo de Dulcinéia Catadora ha sido expuesto muchas veces en galerías comerciales y museos institucionales.

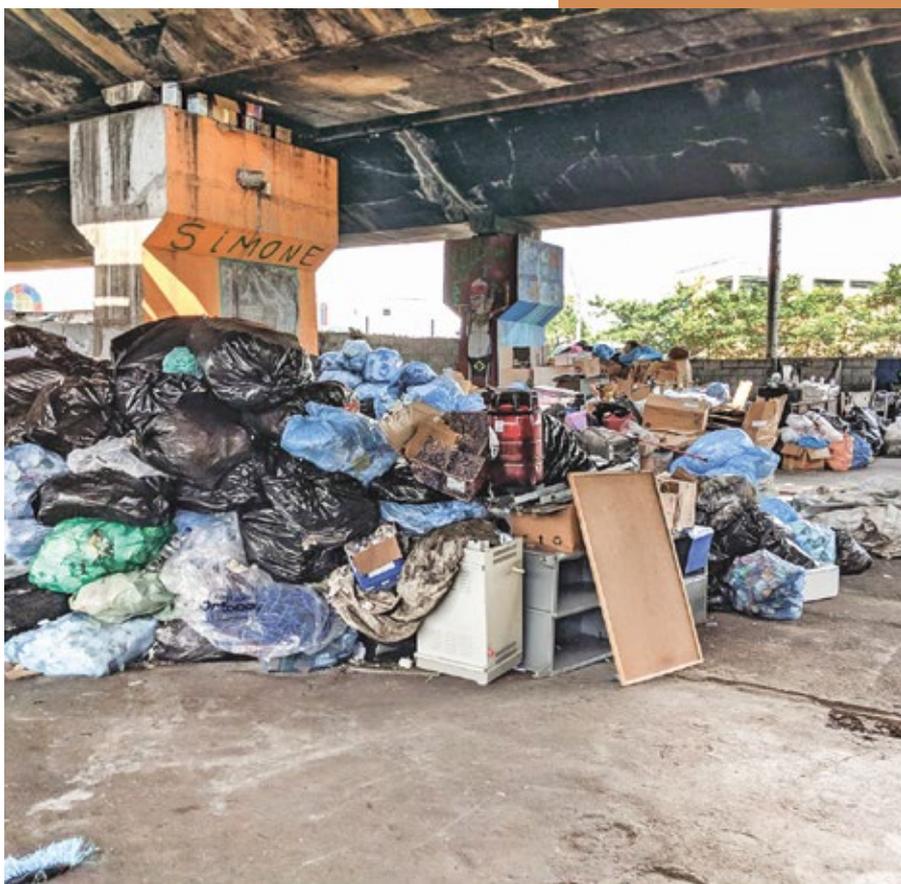


Figura 0.4. La cooperativa de reciclaje Glicério vista desde el lugar de trabajo de Dulcinéia Catadora. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.

A través de una mezcla de ferias de libros y encuentros *ad hoc*, el colectivo ha vendido libros desde \$4 hasta \$7. A diferencia de Catapoesia, cuyos miembros han dependido en el pasado de subvenciones culturales y premios para continuar su labor, Dulcinéia Catadora ha participado en una gama de ferias de libros con alcance internacional como *Feira Plana* (São Paulo), *Tijuana* (Rio de Janeiro, Lima y Buenos Aires) y *Miolos* (São Paulo). Estos son espacios a los cuales la mayoría de las editoriales cartoneras no tienen acceso y por esta razón, el público de Dulcinéia es más amplio que el de Catapoesia. Dulcinéia también distribuye libros que resultan de intervenciones sociales y las audiencias literarias y artísticas conocen sus libros; por ello, tienen un público específico más allá de las comunidades con las que los textos son producidos. En los mundos a menudo separados de la literatura y el arte donde las editoriales Dulcinéia Catadora se movilizan con aparente facilidad, la tensión entre un libro cartonero y un objeto artístico encuentra quizás la expresión más clara en su colaboración con el artista brasileño Paulo Bruscky, *Um livro para desvendar mistérios* (2011), debido al valor del trabajo de Bruscky en el mercado internacional del arte. Al igual que para Catapoesia, la accesibilidad es un principio clave para Dulcinéia Catadora y los motivos por vender se relacionan con el mantenimiento de la sustentabilidad financiera del colectivo y con la diseminación más amplia de perspectivas marginadas, invisibilizadas o silenciadas. Es importante destacar que Dulcinéia pretende crear un salario complementario para sus miembros y que todas sus actividades son remuneradas, tal y como se especifica en un detallado modelo de remuneración elaborado por el colectivo.

En Guadalajara, La Rueda Cartonera fue fundada en 2009 por Sergio Fong, Lorena Baker y Fernando Zaragoza. Sergio, una generación mayor que Fernando y Lorena, tenía experiencia en formatos alternativos como los fanzines, los periódicos estudiantiles y la autopublicación. Lorena era artista y Fernando, aspirante a editor y a escritor. Antes de que La Rueda existiera como editorial cartonera, era un colectivo menos definido con un espacio cultural en el que los miembros presentaban libros y revistas, organizaban pequeñas exposiciones de pintura, fotografía y escultura y, en las palabras de Sergio, “nos embriagábamos y éramos muy felices”. Sergio, Lorena y Fernando, en este entorno feliz pero escaso de recursos, habían intentado publicar un título de forma convencional, pero los costes les resultaron prohibitivos. En el 2008, Sergio descubrió el mundo cartonero al intentar asegurarse una copia del libro de Mario Santiago Papasquiaro *Respiración del laberinto* (2009) y encontró que se había producido mediante una coedición cartonera. Al año siguiente nació La Rueda Cartonera y de forma cuidadosa escogió como su primer título uno de los textos de Sergio en caso de que toda la empresa fracasara. Al contrario, La Rueda ha sobrevivido muchos cambios de local y de equipo editorial, y ha acumulado por el camino un catálogo de más de sesenta publicaciones.

En el 2020, la primera cartonera de Guadalajara ya tenía su base en la librería y cafetería de Sergio, también llamada La Rueda, considerado por muchos como un centro contracultural; Sergio había recibido ayuda de su hijo, Pavel, un amigo editor cartonero Israel Soberanes y otros compañeros de viaje, y para el diseño de los libros, contaba también con el apoyo a distancia de Lorena, que vivía en la Ciudad de México. La Rueda está comprometida a

publicar nuevas voces, pero también produce reediciones de autores establecidos. En el 2018, publicó *Rancheros vs. gánsteres*, una antología de nuevos escritores que asistían al taller de escritura de Sergio, y *Los solos*, un libro agotado de Raúl Bañuelos, un poeta guadalajareño consagrado y antiguo maestro de Sergio. La actitud, la energía y el humor de Sergio son visibles en su apariencia; una barba fina y rala, vaqueros anchos y un sombrero de ala ancha completan su look. Su energía la necesita para todos los papeles que ha asumido, como editor cartonero, presidente de la Asociación de Libreros de Guadalajara, padre, abuelo, tallerista, escritor, librero, barista y activista. La estética de La Rueda ha variado de acuerdo con sus colaboradores; mientras Sergio empuña con alegría e ironía un rotulador para decorar los libros que piratea, Lorena prefiere el *collage*; Jacobo, calcomanías; Israel, la serigrafía personalizada con un toque de pintura. Los títulos se venden en la librería, en ferias de libros y de boca en boca. Sergio imparte talleres cartoneros por toda la ciudad para niños, adultos, transeúntes, personas con el sida, personas con dificultades de aprendizaje y desde el 2019, personas encarceladas. Al enseñarles el arte y la actitud cartonera, Sergio les ofrece un modo tangible para expresar, escribir y publicar sus múltiples historias.

Cuernavaca fue el cuarto sitio de campo. Lo escogimos para trabajar con Nayeli y Dany, cofundadores junto con Raúl Silva de la Mora y Rocato Bablot de La Cartonera, la primera editorial cartonera de México ([figura 0.5](#)). Lucy ya los había conocido en el 2013 en uno de sus talleres sabatinos: su asistencia quedó registrada en la página de agradecimientos de un hermoso libro que Nayeli y Dany le regalarían años después. Ni Dany ni Nayeli escriben prosa o poesía, y en lugar de tener

formación en la edición, la tienen en geología, biología y matemática. A diferencia de los otros tres colectivos, La Cartonera es una iniciativa estrictamente extracurricular llevada a cabo fuera de sus vidas profesionales. Su formación común en investigación cuantitativa se ve quizás reflejada en su cuidadoso trabajo manual y su meticulosa contabilidad. Cuentas separadas aseguran que La Cartonera sea una iniciativa autofinanciada y autosustentable, mientras que finas tiras de tela multicolor diferencian sus libros, mostrando que no provienen de *una* editorial cartonera, sino de *La* Cartonera. Dany archiva con cuidado cada colaboración, título, gasto y venta.

La Cartonera y su catálogo pertenecen a la larga historia de Cuernavaca como ciudad de artistas y escritores, nacionales e internacionales, emigrados e indígenas. El catálogo es, en parte, producto de encuentros casuales propiciados por la pareja bilingüe y cosmopolita. Un día se reunirán con un poeta en un festival de libros en el sur de Francia y otro, entrarán en contacto con un artista visitante en Cuernavaca. Mientras pasean con sus visitantes internacionales por las calles serpenteantes de su amada ciudad, se cruzan con amigos, colaboradores y conocidos de la comunidad. Pero no solo se relacionan con escritores de la metrópolis. Al contrario, apuestan por publicar a autores nacionales y reconocidos como Javier Sicilia, colaboradores locales como Rémi Blanchard y nuevos autores que publican en lenguajes indígenas como José Carlos Monroy Rodríguez. Como lo resaltaron con orgullo en la exposición retrospectiva de los diez años de trabajo de la editorial en el 2018 (figura 0.6.), La Cartonera ha publicado más de 60 obras de al menos 170 autores en 70 idiomas y ha creado más de 10 000 libros a partir de 3000 cajas de cartón recuperadas de las comunidades locales.



Figura 0.5. Dany Hurpin y Nayeli Sánchez de La Cartonera, en el taller de Dulcinéia Catadora. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.



Figura 0.6. Vista general de la exposición retrospectiva de los 10 años de La Cartonera en Cuernavaca. Fotografía por Noara Quintana.

Los espacios más habituales de La Cartonera son espacios culturales, como el Museo Casona Spencer donde organizan sus talleres semanales, galerías con las que colaboran y librerías donde venden sus libros. También tienen una larga trayectoria de compromiso social y luchas políticas, por ejemplo con el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en el contexto de la guerra brutal contra el narcotráfico; un movimiento que surgió en Cuernavaca en el 2011 con la desaparición del hijo de Javier Sicilia, poeta y amigo de La Cartonera (O'Hare y Bell 2020). Otro compromiso ha sido con la comunidad indígena cercana de Xoxocotla y la lucha de sus miembros por la tierra, el agua y la democracia.

Estructura del libro

El libro se divide en seis capítulos: “Historias”, “Métodos”, “Textos”, “Encuentros”, “Talleres” y “Exposiciones”. En el capítulo 1, abordamos el comentario irónico de Javier Barilaro en la película *Cartoneras* que encargamos para nuestro proyecto y dirigido por Isadora Brant (2019): “es increíble... Yo no tengo, ninguno de nosotros tiene, título universitario y ¡yo fui a hacer una *lecture* a Harvard!”. Este capítulo presenta los relatos de esos viajes inesperados y las historias de cómo la edición cartonera fue (re)imaginada por diversos actores en toda América Latina. Comenzamos por describir sus orígenes en Buenos Aires, explicando cómo Eloísa Cartonera surgió como respuesta a las condiciones específicas de la postcrisis argentina de 2001 y también como extensión de otras iniciativas artístico-literarias relacionadas que se habían fraguado en los años posteriores a la dictadura. El

clima político de la época se pone en primer plano para arrojar luz sobre esta primera editorial cartonera y sobre el hecho de que, en el momento de su creación, proponía una forma marginal y controvertida de pensar la estética y la política. Entonces describimos su explosión subsecuente y explicamos cómo el modelo llegó a extenderse tan ampliamente por América Latina y más allá. El fenómeno cartonero como movimiento editorial transnacional tomó forma a través de configuraciones estéticas y sociales distintas, aunque conectadas: la Bienal del 2006 que condujo al nacimiento de Dulcinéia Catadora; la copublicación de una colección importante de poesía infrarrealista en seis países latinoamericanos; y encuentros internacionales que aún se llevan a cabo en el mundo entero, difundiendo la palabra cartonera. A la breve historia de las editoriales cartoneras la acompaña una historia paralela entretejida con sus vaivenes: los diversos modos de resistencia que han sido fundamentales para la evolución conceptual y práctica de la edición cartonera desde 2003 hasta hoy. Reflexionamos sobre la historia de la resistencia como concepto antropológico en América Latina y más allá, y examinamos cómo este concepto amplio -a veces juguetón y travieso, otras veces terriblemente serio- se ha movido y transformado a través de la región desde su apogeo en los 60 hasta la disidencia que caracteriza a la edición cartonera en la actualidad.

El capítulo 2 se centra en nuestra metodología con el objetivo de demostrar cómo la indivisibilidad de las formas sociales y estéticas en la que se basa la edición cartonera presenta desafíos únicos en el trabajo entre disciplinas y modos de pensamiento. Siguiendo los llamados a repensar las metodologías de las ciencias sociales por parte de académicos como Anand Pandian (2019), nuestra

contribución aquí consiste en formular una metodología que se involucre con la práctica artística y la literatura en una relación más dinámica con los procesos sociales y políticos en los que están inmersos, mediante un viaje práctico, colaborativo, experiencial y experimental. El marco metodológico que hemos desarrollado ha surgido a través de prácticas y colaboraciones cartoneras como el proyecto de escritura y edición en el reclusorio femenino de Puente Grande. Ponemos esta iniciativa en el punto de mira para mostrar cómo las prácticas y los textos de la nueva editorial carcelaria Bote Cartonero lograron trastocar las jerarquías coloniales que sustentan el sistema penitenciario, inspirándonos a desarrollar nuevos métodos para trabajar y pensar *con* las cartoneras como intervenciones en, con y entre formas artísticas, literarias y sociales. Sobre la base de estas experiencias prácticas y en diálogo con Rancière (2004, 2009), García Canclini (2010) y Levine (2015), proponemos una metodología “trans-formal” compuesta por métodos etnográficos innovadores centrados en el gesto artístico y por nuevas prácticas de lectura desarrolladas en relación con ideas emergentes y “post-críticas” en los estudios literarios y culturales. Dicha metodología ofrece la posibilidad de investigar y experimentar con prácticas culturales contemporáneas -ubicadas en los intersticios del arte, la sociedad y la política-, de una manera que parte de una comprensión diferente de las relaciones entre etnografía, literatura y arte, y abre nuevas posibilidades para la investigación que aspira a ser colaborativa, multidisciplinar, transnacional, horizontal y participativa.

En el capítulo 3 invitamos a nuestros lectores a un viaje por los textos cartoneros y, por lo tanto, aportamos una nueva contribución a la investigación académica

sobre las editoriales cartoneras, cuyos contenidos permanecen en gran medida ignorados por los estudiosos que hasta la fecha han atendido más de cerca a todo lo que está fuera del texto: las inusuales formas cartoneras de producción, consumo y distribución. Otorgamos a este capítulo un estatus especial como el primero de las cuatro formas cartoneras para comenzar a restablecer el equilibrio entre fondo y forma, destacando el valor literario, cultural y social de los catálogos cartoneros como un vasto corpus de textos que son principalmente literarios, pero que también se extienden hacia otros territorios de expresión, desde libros de artistas hasta ensayos políticos. Consideramos a la edición cartonera como un movimiento editorial más que como un movimiento o género literario, aunque la mayoría de los libros cartoneros contienen literatura en su sentido más amplio e inclusivo, en contraste con definiciones que categorizan lo literario en términos de un mérito artístico individual, superior o duradero. Por lo tanto, comenzamos contextualizando los escritos y escritores cartoneros en relación con un importante predecesor literario y político, que desde los 60 ya había empezado a extender los límites de lo que normalmente se considera literatura: el género distintivamente latinoamericano del testimonio. En contraste con el testimonio, leemos los textos cartoneros como parte de un proceso más colectivo, horizontal y práctico de escritura, producción y publicación de libros, y explicamos cómo nuestra metodología nos permitió involucrarnos en el proceso creativo de nuestros colaboradores y leer sus textos a través de este mismo proceso. Dada la imposibilidad de hacerle justicia a la literatura cartonera como un conjunto continental y transcontinental de miles de textos únicos y diversos, el capítulo procede a través de

lecturas de cerca, con una sección dedicada a cada uno de los cuatro colectivos con los que trabajamos, y con un enfoque en los textos que publicaron durante nuestro trabajo de campo (entre octubre de 2017 y diciembre de 2019). Lo que sale a la luz a través de estas lecturas es la diversidad de las formas y los mundos cartoneros, pero también un importante elemento común: un deseo compartido de articular una política alternativa y pluriversal de la práctica poética, literaria y creativa para resistir y reconfigurar formas coloniales profundamente arraigadas de creación de significados, producción de conocimiento e investigación.

En el capítulo 4 nos centramos en la segunda de las formas cartoneras que hemos identificado, el encuentro. Las cartoneras forjan relaciones, significados y comunidades, y provocan la reconfiguración de cuerpos, formas y mundos. Aquí nos centramos en la manera en que diversos tipos de encuentro ponen en diálogo libros, autores y artistas cartoneros con comunidades locales en espacios públicos y, en ese proceso, cómo lo político es disputado a través de una forma muy específica. Comenzamos con un análisis de los diferentes tipos de encuentro, llamando la atención sobre dos características importantes: la tendencia del encuentro hacia lo indeterminado y su función en el espacio público, y el encuentro como lugar de inscripción en el que una práctica de escritura colectiva hace posible que los actores reten y desestabilicen categorías y verdades establecidas. Después de este análisis conceptual, el capítulo pasa a la etnografía, centrándose en dos encuentros cartoneros internacionales que tuvieron lugar durante nuestro proyecto, uno en Cuernavaca y el otro en São Paulo. Destacamos las diferencias entre los contextos mexicanos y brasileños y las preocupaciones subyacentes

que surgieron en las animadas conversaciones, antes de pasar a la espaciosidad del encuentro, la gran multiplicidad de relaciones e intercambios que pueden surgir, desde lo juguetón y agradable hasta lo más disidente y contundente. En la sección final nos enfocamos en el encuentro de São Paulo y en cómo su programa se vio alterado a última hora dada la victoria electoral, justo dos semanas antes del evento, del candidato presidencial de extrema derecha Jair Bolsonaro. En estos momentos difíciles, la espaciosidad del evento sirve como un ejemplo de lo que Marisol de la Cadena y Mario Blaser denominan *uncommonality* o “lo fuera de lo común” (2018), de lo que significa en la práctica y de lo que puede producir.

En el capítulo 5 resaltamos al taller cartonero como una forma fundamental que permite a los colectivos editoriales reconfigurar los mundos sociales y culturales en los que habitan. Trazamos los caminos de la transformación material del cartón y del proceso artístico de coser, intervenir y reutilizar que permiten a las cartoneras crear nuevas comunidades de escritores, editores, artistas, activistas y lectores. Esbozamos las características de los talleres cartoneros, situándolos en el contexto de los talleres de artistas, activistas y artesanos en América Latina y más allá. También nos detenemos en las propiedades materiales del cartón y en el modo en que las cartoneras reforman un material que tan a menudo se asocia a una única forma, la caja. Llevando las discusiones sobre talleres y materiales más allá de la tradición europea y humanista, argumentamos que la edición cartonera implica una socialidad material de la práctica que va más allá de lo humano, ensamblando en el proceso materiales familiares como el cartón y otros desconocidos como la cochinilla. Las

comunidades cartoneras formadas durante estos talleres, muchas veces vistas por los participantes como utópicas en un mundo editorial comercial a ultranza, difieren de manera sustancial entre sí porque responden a los ritmos únicos de sus propios entornos urbanos o –en menos casos– rurales. Al examinar las conexiones y los contrastes entre los talleres cartoneros en nuestros diversos sitios de campo, exploramos las diferentes posibilidades que estos abren para la conformación de nuevas comunidades a través del trabajo colectivo manual e intelectual en espacialidades y temporalidades que constituyen formas de resistencia a los modos hegemónicos del trabajo y de la socialidad en nuestro mundo contemporáneo.

El capítulo 6 se centra en la forma de la exposición como una modalidad de intencionalidad política, caracterizada por un compromiso con la accesibilidad y la determinación por subvertir las categorías existentes de significado. Primero, con la concepción original de Eloísa Cartonera de su práctica como escultura social, el capítulo demuestra cómo la postura de Eloísa influyó el trabajo de otros colectivos. En consonancia con la práctica cartonera en general, dicha influencia nunca fue prescriptiva; con el tiempo, los diferentes colectivos llegaron a su propia interpretación de lo que podía ser una exposición cartonera. Aun así, siguen con un claro compromiso con una práctica artística que busca entablar un diálogo con lo social y la sociabilidad. Entendemos que la estética ruda y cruda de las cartoneras y la preocupación de sus practicantes por las relaciones y los encuentros son claves para la forma de cualquier exposición; al exhibir su trabajo, las editoriales proponen un movimiento que se aleja de lo fetichizado y lo aurático

y se acerca a lo colectivo y lo procesual. Regresando a la etnografía, describimos cómo, a partir de nuestro método de la “referencia al gesto”, coorganizamos una exposición cartonera en São Paulo. En este espacio expositivo, se produjeron encuentros inesperados que dieron lugar a nuevas intervenciones socioestéticas. El libro cartonera fue solo un elemento de la exposición cartonera; a través de los diálogos, los espacios de aprendizaje, y el énfasis en el proceso, el aspecto artístico de la producción cartonera ha presagiado la aparición de una forma de exposición muy específica: una que resiste y reordena jerarquías sociales, y que realiza el potencial del arte para constituir nuevos mundos colectivos.

La conclusión se centra en las últimas semanas del proyecto de investigación, con etnografía realizada durante el *London Cartonera Book Festival*, que coincidió con el lanzamiento de una colección especial de libros cartoneros en la Biblioteca de Senate House en Londres. En este último capítulo, discutimos cómo los libros cartoneros rebeldes e indisciplinados plantean un desafío al personal de la Bibliotecología encargado de su catalogación, y consideramos la noción de precariedad con respecto a las relaciones particulares de labor en las que nos vimos involucrados. Reflexionando sobre la longevidad del proyecto, conectamos momentos vividos en Londres con experiencias previas en São Paulo y Cuernavaca para plantear una ontología política creativa: un diseño cartonero para el pluriverso que es alegremente colectivo e irreverentemente autónomo.



CAPÍTULO 1

Historias: trazando trayectorias de resistencia

Lucy Bell (autora principal),
Alex Ungprateeb Flynn,
Patrick O'Hare

Mil gotas: del museo del Louvre a las calles

Un día desapareció la Gioconda del Louvre, para consternación de los turistas, escándalo nacional, revuelo mediático. [...] Lo que desapareció fue la pintura, literalmente hablando, la delgada capa de pintura al óleo que constituía la celebrada obra maestra. La tabla que era el soporte seguía en su lugar, lo mismo que el marco: la tabla en blanco, como antes de pintarla. [...] La única señal de violencia eran unos agujeritos perfectamente circulares, de un milímetro de diámetro, en el vidrio blindado de la caja que había separado al retrato de sus espectadores. [...] La pintura había revertido al estado de gotas de pintura viva, y las gotitas se habían ido a correr mundo. [...] Con la energía acumulada de cinco siglos de obra maestra, no las iba a detener un vidrio, por blindado que fuera. Ni muros ni montañas ni mares ni distancias. Podían ir donde quisieran, eran gotas de color dotadas de superpoderes. Si hubieran contado los agujeritos en el vidrio, habrían sabido cuántas eran: mil. [...] Las gotas se dispersaron por los cinco continentes, ávidas de aventuras, de acción, de experiencia.

CÉSAR AIRA, *Mil gotas*

Estas son las primeras líneas del libro *Mil gotas* de César Aira (2005), la primera experiencia de Lucy y Patrick con un libro cartonero que ellos escogieron, respectivamente, en una librería de Buenos Aires en 2011 y en otra librería en Montevideo en 2010. Este texto, encuadernado con cartón, que atrajo a Lucy a una década de investigación sobre las cartoneras, cuenta la historia de la fuga mágica de mil gotitas de pintura de la obra maestra más icónica del Louvre y sus subsecuentes viajes alrededor del mundo. Con los elementos fantásticos y surreales que caracterizan el trabajo de Aira, *Mil gotas* se abre a múltiples interpretaciones. Luego de leerla por primera vez, Lucy la interpretó como una alegre historia de ficción basada en el evento real del robo de la Mona Lisa del museo de Louvre en 1911; como una celebración de la democratización del arte aclamada por Walter Benjamin en su famoso ensayo de 1935 llamado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”; o como una alegoría irónica del “final del arte” que el crítico de arte Arthur Danto auguró controversialmente en sus conferencias de Mellon en 1995. Cuando Lucy retomó el libro en 2020, luego de nueve años, su interpretación adquirió un matiz muy diferente, influida por los mundos arenosos y a la vez tecnicolores de las editoriales cartoneras, desde la cooperativa de recicladores de São Paulo hasta la cafetería y librería de Sergio en Guadalajara. En esos mundos, el arte no es un objeto fetichizado sino un ineludible proceso material de producción e intercambio; un proceso en el cual la persona menos talentosa para el arte puede ser tentada a echar un poco de pintura en una portada solo por el hecho de divertirse y pasar un buen rato con un viejo o nuevo amigo. Casi una década después de haber comenzado su bello recorrido por los

caminos cartoneros, Lucy leyó la historia de Aira de una manera distinta: no como una reflexión sobre las teorías europeas del arte del siglo XX, sino como una profecía de la difusión de las prácticas cartoneras dentro y fuera de América Latina.

Después de todo, es imposible ignorar la materialidad de la historia de Aira como libro cartonero con todos los distintivos de los métodos artesanales de Eloísa: la tapa áspera de cartón, el título pintado de vivos colores, las grapas y el pegamento que unen el libro. *Mil gotas*, al ser uno de los primeros libros publicados por Eloísa Cartonera en su primer año de existencia, 2003, ha cumplido múltiples funciones. Ayudó al lanzamiento de la editorial a través del trabajo del ya exitoso autor argentino César Aira. Contribuyó a la creación de un nuevo grupo de lectores, que los miembros de Eloísa, haciendo referencia a las raíces de las cartoneras en la cultura pop, denominan “club de lectores”: su *fan club*. Con *Mil gotas*, se estableció además el modelo para el futuro catálogo de Eloísa, arraigado en el deseo de diseminar la literatura latinoamericana y de experimentar con una nueva forma de arte a través de un trabajo lúdico, alegre y colaborativo. Más allá de estas funciones prácticas, el relato de Aira sienta las bases para Eloísa y los centenares de editoriales cartoneras que seguirían en las próximas dos décadas. Leído desde esta perspectiva, *Mil gotas* apunta hacia algunos de los principios y conceptos poco definidos pero fundamentales que guiarían a las editoriales cartoneras y a su público a lo largo del camino: la democratización y la desfeticización del arte, la huida del arte de los museos a las calles, y, citando a Aira, el potencial de un “inagotable ingenio creativo” contenido en cada gota de pintura (2005, 6).

Mil gotas fue publicado en un momento en que el mundo cartonero era Eloísa, una iniciativa poco convencional de artistas y escritores –poco conocidos en aquel entonces– con una inclinación por la irreverencia. Sin embargo, lo leemos como un presagio de la diseminación de las cartoneras que surgirían de la iniciativa única de Eloísa como un conjunto diverso de prácticas artísticas autónomas. Como las gotitas de Aira, las cartoneras han viajado por los cinco continentes. Como las rebeldes salpicaduras de pintura, las cartoneras han contribuido a descolonizar el pensamiento en un continente donde la narrativa de la historia del arte es basada mayoritariamente en los trabajos de hombres blancos, europeos y estadounidenses, como lo demuestra Bruno Moreschi en su proyecto de investigación “*A história da _rte*” (2017).⁴ Y como las mil gotas, que solo dejan como rastro de su fuga “unos agujeritos perfectamente circulares, de un milímetro de diámetro, en el vidrio blindado” (2005, 5), las cartoneras, a la vez que perforan las cajas de cartón que reutilizan, también perforan los tejidos sociales más densos de América Latina.

Esta es una deliberada sobre interpretación de *Mil gotas*: las cartoneras son demasiado autónomas y diversas como para ser teorizadas en un único texto profético. Sin embargo, como sugiere Schwartz en la sección “Metacartón” del libro *Public Pages*, circula por la literatura cartonera una fuerte corriente autoconsciente, incluyendo

4 El proyecto de Moreschi se enfoca en perfiles de artistas que se presentan en los principales libros utilizados en los cursos de estudiantes de artes visuales en Brasil. En once libros, Moreschi identificó 2443 artistas de los cuales 215 (8,8%) son mujeres, 22 (0,9%) son negros y 645 (26,3%) son no europeos. De los 645 que son no europeos, solamente 246 no son de Estados Unidos. «A História da _rte» está publicado en https://brunomoreschi.com/Historyof_rt

personajes y episodios ficticios involucrados en el proceso de elaboración de libros de cartón (2018, 178). Sin hacer referencia directa a la edición cartonera, la cual existía en ese entonces solo en la incipiente tienda de libros y verdura de Eloísa, *Mil gotas* expresa un cierto espíritu de irreverencia, disidencia y resistencia que llevaría al nacimiento de las cartoneras y su difusión por toda la región.

Este primer capítulo está dedicado a las historias increíbles y los relatos rebeldes que dieron origen a múltiples mundos cartoneros, cuya magia centellea en el cuento de Aira. Empezamos con el nacimiento de la edición cartonera en Buenos Aires y su travesía del continente, antes de explorar las historias paralelas de un concepto y una práctica clave que impulsa a la comunidad cartonera: la resistencia. Nuestro propósito no es crear un canon cartonero ni delinear una historia cartonera definitiva. Al contrario, ofrecemos un conjunto de cronologías fluidas que apuntan a las numerosas formas y formaciones que coexisten, se entrelazan y se sobrepone (para usar los términos de Levine) en las prácticas cartoneras en toda Latinoamérica; formas que abren ventanas al pluriverso. Valorizar estas diversas historias y relatos es fundamental para entender las editoriales cartoneras: su pluralidad, su relación, su resistencia.

Comienzos en Buenos Aires

A primera vista, los colectivos La Cartonera y Dulcinéia Catadora parecen mundos aparte. Mientras que la práctica artística de Dulcinéia está profundamente arraigada en la realidad social de la cooperativa de reciclaje Glicério y en el trabajo de los recicladores, La Cartonera

es “una cartonera sin cartoneros” (La Cartonera 2009, 178); hay pocos recolectores en Cuernavaca y La Cartonera nunca ha tratado de involucrarlos en su práctica comunitaria. Aun así, ambos colectivos se identifican como pertenecientes a la misma familia, una red transnacional de cientos de cartoneras. Para entender esta red, en apariencia unida solo por el cartón como material en común, debemos mirar hacia atrás a las formas en que este modelo idiosincrático de edición comunitaria se polinizó a través de América Latina.

Esta forma particular de elaboración de libros artesanales nació en Buenos Aires en 2003, a raíz de la crisis económica de 2001 que resultó de una década de políticas neoliberales implementadas por el presidente Carlos Menem. Estas incluyeron la Ley de Convertibilidad del Austral que estableció una relación cambiaria fija entre el peso argentino y el dólar estadounidense, lo que llevó a un auge en las importaciones, a una reducción en la producción industrial nacional y a un desempleo creciente a través de los años 90. Los altos niveles de préstamos y deuda pública fueron contrarrestados por el crecimiento económico, una tendencia que se invirtió en 1998. Con la deuda nacional en espiral, el gobierno de Fernando de la Rúa impuso medidas de austeridad para mantener el acceso a los préstamos del Fondo Monetario Internacional, lo que conllevó a un creciente malestar social y su eventual huida en helicóptero de la residencia presidencial, la Casa Rosada, a finales de 2001. El gobierno dejó de pagar la deuda nacional y el nuevo presidente Eduardo Duhalde salió del plan de convertibilidad, lo que provocó una devaluación masiva de la moneda argentina y un fuerte aumento en la inflación. En 2002, el desempleo a escala nacional

llegó a más de 20% e incluso a números más elevados en Buenos Aires.

Antes de la crisis del 2001, a diferencia de otros países de la región, Argentina había gozado de una sólida trayectoria de empleo formal y protección laboral; después, el desempleo obligó a miles de personas a buscar alternativas para mantenerse a sí mismos y a sus familias. Muchos salieron a la calle para convertirse en cartoneros (recicladores), clasificando la basura diaria de la ciudad, recogiendo metal, vidrio, papel y cartón para venderlos a las empresas de reciclaje. La devaluación de la moneda que hacía que las exportaciones fueran más caras también incrementó los precios de los materiales reciclables e hizo que este medio de subsistencia fuera más viable. Aun así, ver a miles de recolectores de basura en las calles fue un auténtico choque, el reflejo de una Argentina sumida en una profunda depresión económica. Aunque los recicladores existían desde hacía décadas, la escritora e investigadora argentina Cecilia Palmeiro nos explicó: “debido a su omnipresencia y su visibilidad, los cartoneros se convirtieron en los sujetos sociales emergentes de una gran crisis”.

Los miembros fundadores de la primera editorial cartonera vivían y trabajan en Buenos Aires, una ciudad donde, en aquel momento, los habitantes –al igual que las bibliotecas, librerías y editoriales– luchaban por sobrevivir. Frente a esta situación, el escritor Washington Cucurto y los artistas Javier Barilaro y Fernanda Laguna se propusieron encontrar formas alternativas de publicar libros. Sus criterios eran simples: la crisis había hecho que establecer una editorial convencional fuera imposible en el plano financiero y por lo tanto, cualquier método de producción debía ser de muy bajo

costo; y estaban comprometidos a vender tantos libros como fuese posible a un precio accesible para desafiar la noción de los libros como un privilegio de la clase media-alta. Este compromiso era un acto político y también una propuesta artística inspirada en la práctica cotidiana de Barilaro y Laguna que, en sí, recordaba la admiración de Barilaro por el artista alemán Joseph Beuys y el interés de Laguna en las tradiciones literarias de la imprenta popular, desde los libros baratos hasta los fanzines. Con estos principios como guía, el trío lanzó Ediciones Eloísa, como era conocida antes de convertirse en una editorial cartonera, y comenzó la producción en la galería de Laguna.

Algo que no estaba aún claro en ese momento era cómo los textos contraculturales, marginales y experimentales que publicaba Ediciones Eloísa podían encontrar una conexión más estrecha con los procesos sociales que se practicaban en ese entorno laboral. La galería de Laguna en Almagro, al igual que la mayor parte de Buenos Aires, era una ruta para los cartoneros; algunos de ellos se detenían para interactuar con los diferentes públicos que asistían a las lecturas y a los eventos que tenían lugar en la galería. “En el 2003”, recuerda Barilaro en el documental *Cartonera* (Brant 2019), “el sujeto político proletario por antonomasia era el cartonero”. Siempre abierto a formas alternativas de producir sus textos, Cucurto sugirió que, en términos de facilidad y disponibilidad de material baratos, los cartones recolectados por los cartoneros proveían una solución perfecta.

Fue una decisión tanto inspirada como inspiradora. Ediciones Eloísa comenzó a trabajar con las historias marginales y con algunos de los habitantes más

marginados de la ciudad. Para ese entonces, se había creado un servicio de transporte ferroviario especial conocido como el “tren blanco” para transportar a los cartoneros y otros trabajadores de la periferia al centro de la ciudad de Buenos Aires. El servicio operaba fuera de horas regulares, sin sillas y sin iluminación interna, lo que recalca la invisibilidad física, material y social de aquellos al margen. Colaborar con los cartoneros significaba luchar en contra de su invisibilización.

En los años posteriores a la crisis, la economía argentina empezó a recuperarse con la ayuda de las políticas del recién electo presidente Néstor Kirchner, y el léxico de la recuperación se extendió con entusiasmo para incluir ideas de dignidad, democracia y espacio público (O’Hare 2020). Los cartoneros que, junto a los piqueteros desempleados (Svampa y Pereyra 2003), habían sido descartados como un símbolo temporal de crisis y marginalidad, emergieron como uno de los nuevos movimientos sociales más importantes del país y se consolidaron en cooperativas, asociaciones y federaciones (Sorroche 2017). Un ejército improvisado de individuos se transformó en una fuerza colectiva capaz de negociar contratos públicos de recolección de residuos sólidos y de forjar alianzas con políticos poderosos, en gran parte gracias a la experiencia sindical previa de los trabajadores que habían sido despedidos durante la crisis. Al colaborar con los cartoneros, Cucurto, Barilaro y Laguna no apostaban por la asistencia social, sino que se unieron a una serie de actores que se habían movilizado con los recicladores para explorar nuevas maneras de reconfigurar las relaciones sociales, políticas y económicas; para buscar formas de hacer las cosas de manera diferente en la Argentina postcrisis.

Eloísa fue establecido como una forma social alternativa que conectaba a las personas provenientes de distintos estratos sociales: personas que a duras penas se conocerían de otro modo. También era un medio de difundir el mayor número posible de libros a un precio asequible en un contexto de postcrisis, en el cual los materiales para hacer libros como el papel y la tinta habían mantenido su valor internacional, mientras que el producto interno bruto (PIB) había caído más del 50% entre 2001 y 2004 ([World Bank 2020](#)). El colectivo comenzó a comprar cartón a los cartoneros y produjeron en colaboración libros pintados a mano y encuadernados en cartón. Al poner en diálogo los principios sociales del trabajo colectivo y la colaboración entre clases con sus intenciones estéticas, Ediciones Eloísa se convirtió irrevocablemente en Eloísa Cartonera.

En este alejamiento de los modelos editoriales más tradicionales, una influencia artística clave era el colectivo Belleza y Felicidad, una imprenta y galería fundada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón quienes, desde los 90, habían publicado textos en forma de fotocopias engrapadas ([Palmeiro 2011, 172](#)). Palmeiro explica que Laguna y Pavón habían imaginado esta alternativa de producir y distribuir textos durante un viaje a la ciudad de Salvador de Bahía en Brasil, donde se encontraron con una forma mucho más antigua de edición popular llamada literatura de cordel, una práctica del siglo XIX, originado a partir de relatos orales e impreso en folletos que cuelgan de una cuerda en quioscos y pequeñas tiendas junto con baratijas. A pesar de las diferencias obvias respecto a sus contextos históricos y ambientes sociales, lo que estas dos artistas tomaron de Brasil, aparte de una lección sobre prácticas alternativas de publicación, fue su interpretación muy peculiar del *quilombo*,

una palabra que originalmente se refirió a un asentamiento de personas que escapaban de la esclavitud, cuya definición Laguna y Pavón ampliaron para referirse a comunidades habitadas por personas de diferentes razas y etnias que fueron marginadas por los gobernantes coloniales portugueses: judíos, musulmanes e indígenas (Palmeiro 2011, 172). La intención detrás de Belleza y Felicidad era la de crear un *quilombo* contemporáneo y urbano que uniera material, temas, sujetos y subjetividades heterogéneas. Como explica Palmeiro, los formatos de bajo costo del cordel inspiraron a las creadoras de Belleza y Felicidad para producir un catálogo formado por “las antiestéticas de lo trash” caracterizado por la materialidad, la corporeidad, el erotismo, la femineidad y el género no-normativo (2010, 160).

En aquel entonces, el colectivo estuvo sujeto a mucha crítica por parte de la generación anterior dominada por hombres escritores y artistas argentinos que habían participado más explícitamente en conflictos políticos con la dictadura y en sus secuelas. Para ellos, el hecho de que Belleza y Felicidad privilegiara el placer, la sensualidad y la felicidad representaba una “política suave” incapaz de comprometerse con los duros cuestionamientos que aún perseguían a la Argentina de la postdictadura (Palmeiro 2011). Sin embargo, los temas con los que Belleza y Felicidad se enfrentó, desde los derechos LGBTQI+ y las subjetividades feministas hasta la exclusión social, prefiguraron muchos de los debates que, con el auge global de la extrema derecha, están ahora en la primera plana de la política latinoamericana. Para Palmeiro, no había contradicción entre los esfuerzos experimentales creativos de Belleza y Felicidad y la política identitaria radical: su producción de formas literarias constituía unas de “las experimentaciones subjetivas a la luz de una

política de la diferencia que emerge en estos años como una forma creativa del activismo radical” (2011, 160).

Ediciones Eloísa también estaba interesada en la política de la diferencia y en la búsqueda de una relación más íntima entre alternativas estéticas y márgenes sociales; entre formas de arte y mundos plurales. De ahí la importancia de su subsecuente transformación en Eloísa Cartonera. Sí, sus fundadores comenzaron a encuadernar libros con cartones recolectados por los cartoneros, pero aún más importante, empezaron a trabajar al lado de los mismos cartoneros en este proceso. Lo que a la larga lo hizo posible fue la forma abierta, social y amigable de los talleres. A un nivel material, las portadas de cartón y, por consiguiente, los libros cartoneros, estaban profundamente arraigados en el complejo tejido social de la ciudad, incorporando sus desiguales estratos sociales, desde los trabajadores informales de la calle hasta los consumidores adinerados. En los talleres, donde reunían a escritores y a recolectores de basura para trabajar juntos en espacios y procesos compartidos, propusieron una forma más igualitaria de trabajo e intercambio que ofrecía un modo de resistencia contra las relaciones laborales alienadas que habían surgido de las reformas económicas neoliberales en Argentina. En un ensayo que rastrea la conexión entre César Aira y Eloísa Cartonera, Craig Epplin señala: “El libro cartonero, en esta perspectiva, se convierte en el vehículo a través del cual se teoriza una distribución bastante igualitaria del trabajo y la autoridad” (2009, 55). Este punto de vista lo comparte Felipe Cala Buendía, quien, a pesar de sus dudas con respecto al potencial de Eloísa como modelo de resistencia, reconoce que el colectivo ofrece “un ambiente laboral sin (muchas) limitaciones, directivos o jerarquías”, con “una

concepción radicalmente distinta del trabajo como sitio privilegiado para la socialización” (2014, 120).

La calificación “cartonera”, usada para definir un modelo editorial socioartístico inspirado por Eloísa, es, por lo tanto, rica en significados. Se refiere a la vez al cartón con el cual se hacen los libros, a los cartoneros que están vinculados al proceso, y a la editorial cartonera que conecta la producción artística con las comunidades involucradas en la fabricación de los libros y con el entorno urbano en el que se producen y consumen. En su artículo “The Materiality of Resistance”, Rebecca Gould trata la dimensión política del grafiti en la frontera entre Israel y Palestina, y afirma que “la resistencia a la traducción es el indicador más seguro de una perspectiva que debe ser escuchada” (2014, 13). En el fondo de nuestro proyecto y del presente libro radica lo que es silenciado al traducir “cartonera” como “cartón”, lo que reside entre lo artístico y lo social, una conexión promovida por la sociabilidad material de la práctica colectiva.

Práctica abierta, historias plurales

Eloísa Cartonera ideó un modelo editorial que desde el principio se concibió como una práctica abierta e indefinida, una escultura social beuysiana que consistiría en un modelo socioartístico de fácil adaptación y que permitiría a cualquiera encuadernar fotocopias e impresiones baratas a portadas de cartón por medio de talleres. Javier menciona en *Cartoneras* (Brant 2019) que el uso del cartón fue una respuesta a la crisis, pero también una declaración, una provocación y un llamado a la acción: “queríamos destacarnos. Queríamos hacer algo...

¡Que pase algo!” La repetición de la palabra “algo” es importante aquí: indica un rechazo a predeterminar el resultado al delimitar lo que el término cartonera debería significar o hacer, o al decidir exactamente lo que debería pasar. En una entrevista, Celis Carbajal sugirió: “Aunque no creo que Eloísa se diera cuenta en su momento, el problema que tenemos ahora para definir a las cartoneras es parte de su valor porque nos pone a pensar: ¿qué es una editorial?, ¿cómo se define a una editorial? La redefinición [de la edición] es esta falta de definición”. Impulsado por la capacidad que tiene este material multifuncional para intervenir en diversos contextos, el modelo cartonero sería adoptado y adaptado por cientos de colectivos a través de América Latina y más allá en los años y las décadas venideras.

Hasta el día de hoy, la indefinición y la singularidad de las cartoneras es integral a las prácticas y los principios de las cartoneras alrededor del mundo y va de la mano con la resistencia a la noción misma de la definición como modo de determinar el significado desde arriba, desde la institución, desde un diccionario (Rosa 2017). La negativa de las cartoneras a fijar el significado y las posibilidades heterogéneas que ese rechazo ofrece para la “re/creación de mundos” (Escobar 2017, 86) resuenan en las formas plurales en que las editoriales cartoneras y los críticos han situado estas prácticas editoriales alternativas. En un ensayo publicado en el sitio web de Eloísa Cartonera, Washington Cucurto (2005) inventó un “pequeño árbol genealógico” de escritores argentinos que él considera como predecesores de las cartoneras: Roberto Arlt, Copi (también conocido como Raúl Damonte Botana), César Aira y Dalia Rossetti (también conocida como Fernanda Laguna). Lo que une a estos autores, dice Cucurto, es que su trabajo está

motivado por “el poder de la circunstancia y la espontaneidad de circunstancia”. Basando su argumento en el ensayo de Cucurto, Epplin profundiza el tejido de la tapicería cartonera al explorar el arraigo de Eloísa en la historia literaria latinoamericana y, en particular, en una larga tradición pedagógica que se extiende desde “los romances nacionales” del siglo XIX como *Martín Fierro* hasta los años 70 con el Teatro de los Oprimidos del escritor y activista político Augusto Boal (Epplin 2009, 56). El crítico literario relaciona los experimentos de Eloísa con “la construcción de la vida social” con los proyectos de teatro que Boal usó en los movimientos populares radicales de educación que permitieron lo que él denominó “un ensayo para la revolución” (56). Por otro lado, Palmeiro (2011) asocia el trabajo de Eloísa a los “poetas marginales” brasileños de los 70, cuyos textos –escritos en resistencia contra la dictadura– fueron traducidos a español por primera vez por Cucurto para el catálogo de Eloísa Cartonera. Palmeiro también establece una relación entre Eloísa y el GAC (Grupo de Arte Callejero), un colectivo artístico argentino que se creó en los 90 para llamar la atención pública sobre las desapariciones forzadas y que en los primeros años del 2000 intervino en espacios públicos por medio de pósteres y señales de tránsito para crear una cartografía autónoma de la ciudad.

Aunque las tradiciones literarias de Argentina y Brasil proporcionan un nexo clave para la creación de Eloísa y la red más amplia de editoriales cartoneras, sus posibles precursores se extienden por toda América Latina. Para John Beverley (2019), la práctica recuerda los libros artesanales de la *poesía de taller* nicaragüense que fueron producidas por cooperativas de poesía en espacios de trabajo, barrios marginales y pueblos durante la Revolución Sandinista de los años 70 y que, como los libros

de *cordel*, eran atados con cuerdas. Por otro lado, Bilbija (2009) y Daniel Canosa (2017) apuntan a orígenes en México con Ediciones El Mendrugo, un colectivo dirigido por la escritora argentina Elena Jordana, cuyos libros se encuadernaban con cartón y cuerda y se distribuían de manera informal entre amigos y conocidos. Jane Griffin (2009) relaciona Animita Cartonera, ubicada en Santiago, a las editoriales clandestinas que emergieron durante la dictadura militar de Chile. Douglas Diegues, de Yiyi Jambo Cartonera, especula que todo pudo haber empezado en Asunción en los 60 con el trabajo de Carlos Martínez Gamba, quien publicó libros sencillos de poesía en guaraní, impresos en papel sulfito grapado y encuadernados con cartón. Otros ven el origen de las cartoneras de manera diferente. En México, Aurelio Meza (2014), cofundador de Kodama Cartonera en Tijuana, nos guía a una historia más reciente, conectando las cartoneras con los fanzines que se volvieron una forma popular de expresión propia en los Estados Unidos y en México en los años 90. Israel Soberanes, de Viento Cartonero, cuando estábamos trabajando con él en Guadalajara, nos presentó a la colección de la biblioteca de libros de la editorial cubana Ediciones Vigía, fundada en Matanzas en 1985. Soberanes considera a Vigía como un importante precursor de las editoriales jaliscienses como la suya; así como los libros cartoneros, los libros de los artistas de Ediciones Vigía son hechos en circunstancias precarias y con los materiales de fácil acceso.⁵

5 Sobre la editorial cubana Ediciones Vigía, ver Gordon-Burroughs 2017. Otros precursores importantes de las cartoneras incluyen, en orden cronológico: el Club de Grabado de Montevideo, una institución cultural que en 1953 propuso democratizar el arte usando técnicas de grabado para reproducir imágenes en serie. Otro es el Taller Leñateros

Este gran conjunto de historias, algunas concretas, otras apócrifas, coincide con nuestra propia experiencia de las cartoneras. A los colectivos que hemos tenido la suerte de conocer a través de los años les gustan las buenas historias y les encantan compartirlas con sus interlocutores. Es más, están orgullosos y orgullosas de tener su propia cartonera, cada una con sus propias historias siempre relacionadas con, pero a la vez distintas de, la de Eloísa Cartonera. Estas son historias en las cuales las crisis económicas y las reformas neoliberales actúan, algunas veces, como un estímulo clave y en el cual los cartoneros están a menudo ausentes de cuerpo, pero presentes en el espíritu de trabajar con los descartes materiales y contra la exclusión social. Esta autonomía insistente ayuda a explicar cómo, en sus primeros cinco años, Eloísa ya había inspirado la creación de siete cartoneras alrededor de América Latina, todos libres de reinventar el modelo en su propio contexto y de crear sus propias genealogías.

en San Cristóbal de las Casas en el Estado mexicano de Chiapas. Este colectivo fue fundado en 1975 por la poeta Ámbar Past y está dirigido por artistas indígenas mayas para documentar y diseminar las tradiciones, el idioma y las formas de arte indígena; al igual que para rescatar técnicas ancestrales como la extracción de tintes de plantas silvestres. Finalmente, el Taller Tupac Amaru es un colectivo de San Francisco de serigrafía con fines de política radical, fundado a principios de los años 2000 por los artistas chicanos Favianna Rodríguez, Melanie Cervantes y Jesús Barranza, conocidos por su activismo en el ámbito de la justicia social enfocado en los derechos de los inmigrantes.

Aparecen Sarita y Animita

Un par de meses después del nacimiento de Eloísa en Buenos Aires, las editoras Tania Silva y Milagros Saldarriaga encontraron algunos de los libros de Eloísa en Chile. A finales del año 2003, enviaron un correo electrónico a Javier para preguntarle si podían hacer lo mismo en Perú. ¿La respuesta de Javier? “¡Síiiiiiiii, por supuesto!”. Recuerda Javier que fue en ese momento cuando se dio cuenta de que el modelo de Eloísa podía ser adaptable “por todos lados”. “Y a partir de ahí”, reflexiona Javier, “surgió medio solo”. Tania y Milagros crearon Sarita Cartonera cuyo nombre se refiere a una santa popular, “patrona de los migrantes, choferes de combi, taxistas, peluqueros, caseras del mercado, malandros, y otros tantos marginados” (Sarita Cartonera 2009). Su título refleja su proyecto de “recuperar el cartón desechado que abunda en la ciudad para convertirlo en libros hechos a mano por jóvenes de barrios populares, para que éstos puedan ser adquiridos a bajo precio” (2009).

Dos años más tarde, en Santiago de Chile, Ximena Ramos Wettling, Tanya Núñez Grandón y Mauricio Mena Iturriaga establecieron Animita Cartonera cuyo nombre se refiere a “pequeñas almas”, casas pequeñas construidas en las calles chilenas para señalar la ubicación exacta de muertes violentas e injustas. Para Ximena, las animitas “son pura resistencia”: “ellas siguen estando ahí, insolentes, inmunes a las suspicacias, al paso del tiempo, a la mismísima muerte” (Animita Cartonera 2009). El nombre de Animita retoma el gesto implícito en la decisión de los fundadores de Eloísa de

trabajar con los cartoneros de Buenos Aires: el de transformar la producción y el consumo de libros en actos de resistencia y de desafío contra la injusticia social y la violencia estructural.

La noción de “pura resistencia” forma parte del camino de las cartoneras desde sus primeros pasos. Así como Eloísa quiso hacer visibles a los cartoneros que viajaban en el tren blanco desde la periferia, los miembros de Animita se esforzaron, como lo explica Ramos Wettling, por “llegar a comunidades marginadas, a sectores no valorizados [...] haciendo cultura y trabajo social donde precisamente esas iniciativas no llegan” ([Animita Cartonera 2009](#)). Su propuesta era la de democratizar la literatura latinoamericana en formas previamente imaginadas, encendiendo la mecha a las tradiciones canónicas de la “ciudad letrada” ([Rama 1984](#)) y a la cultura oficial en un contexto en donde tanto el Estado como la industria cultural construían muros y vallas alrededor de la literatura y la producción del conocimiento, decidiendo qué podría ser publicado y por quién, y qué tipo de historias tenían derecho a ser contadas.

Animita Cartonera [...] tiene tatuada la resistencia: una que le saca la lengua con sus portaditas de cartón a las editoriales transnacionales con las que se codea en las mismas vitrinas de las librerías; al ser un alegato a los precios altos imponiendo precios bajos; al alzar la voz y oponerse a la lejanía con la cultura, la lectura y el arte; al abrir oportunidades y generar vínculos reales a los que, decimonómicamente, han estado relegados a un espacio mínimo de difusión cultural, escupidos por el oficialismo, por todas partes ([Animita Cartonera 2009](#)).

Este espíritu de irreverencia tiene su eco en el manifiesto de Sarita Cartonera (2009): “[Queremos] música popular y masiva, música de la periferia, estridencia y violencia, emoción, identidad y desarraigo [...] Estamos en contra de lo establecido: nos interesa atravesarlo. Estar a la vez adentro y afuera”. En el caso de Eloísa, el modo principal de resistencia ha sido las relaciones productivas y transgresoras entre recicladores, escritores y artistas a través de talleres inclusivos y amistosos. A medida que las cartoneras se propagaron por América Latina, los valores fundamentales de resistencia anti-institucional, la cordialidad y la comunidad permanecieron; pero estas relaciones comenzaron a cambiar dependiendo de las diferentes ubicaciones en las cuales los colectivos se establecían, produciendo transformaciones que sacaron a la luz la sorprendente portabilidad y plasticidad del modelo literario-artístico o artístico-literario. Lo que surgió a lo largo del continente fue un entendimiento más amplio de cómo ciertos modelos socioartísticos pueden ser desarrollados para abordar problemas en contextos específicos de violencia, desigualdad y justicia social.

Formas en movimiento, cartoneras en marcha

Los recorridos de las cartoneras son tan sorprendentes, emocionantes y plurales como el escape de la Mona Lisa imaginado por Aira en *Mil gotas*. Libres de cualquier modelo fijo, el fenómeno cartonero se abrió paso en Bolivia con Mandrágora Cartonera y Yerba Mala Cartonera, luego de la visita de Javier Barilaro a Cochabamba; en São Paulo, Brasil, con Dulcinéia y en 2007 en

Asunción, Paraguay, con Yiyi Jambo; y luego en México con La Cartonera en 2008 y La Rueda Cartonera en 2009. Al igual que otros tipos de editoriales autónomas en América Latina (Rabasa 2019), las cartoneras se han propagado a través de diversas formas. En algunos casos, como el de Sarita, este modelo editorial comunitario se transmitió por medio de los mismos libros. En muchos otros, se difundió por medio de intercambios directos entre editoriales, escritores, artistas y curadores, como resultado del movimiento de estos jóvenes y veteranos escritores y editores a través de diversas geografías y por medio de las diferentes formas que las cartoneras han adoptado: libros copublicados, talleres, encuentros y exposiciones. Estas formas socioartísticas fueron fundamentales para la difusión de las cartoneras desde una fase muy temprana.

Así como el taller fue parte fundamental de la formación de Eloísa en Argentina, las exposiciones fueron esenciales para la fundación de Dulcinéia en Brasil. De hecho, si no hubiese sido por la 27 Bienal de São Paulo “Como vivir junto” (Cómo vivir juntos) en 2006, Dulcinéia Catadora nunca hubiese existido. La historia va así: cuando Eloísa Cartonera fue invitada a tomar parte, Javier le pidió a la artista Lúcia Rosa que participara con los *catadores* Peterson y Andreia luego de que ella lo contactara vía correo electrónico para hablar sobre sus nuevas colaboraciones artísticas con los recicladores. Javier describe el resultado de la colaboración para la Bienal de este modo:

Pintamos las paredes, llenamos un sector con una selva de cartón, pidiendo a todos los que gustaran de agregar una planta o un animal recortándolos en cartón y

pintándolos; hacia el final quedó un caos súper divertido... En otra pared fui coleccionando pedacitos de cartón con logos, figuras, países de origen, un saturno, un tigre, al lado de un *always you*, eslogan de quién sabe qué. Armé un libro gigante de un metro y medio por un metro, de seis páginas de cartón, al que Peterson, uno de los brasileños, le pintó algunos monos que dibuja especialmente bien. Lúcia no dejó cada día que anduvo por la bienal de agregar algo a la selva; hizo unas palmeras geniales. Cristian de Nápoli se encargó de buscar escritores brasileños, hizo traducir al portugués varios textos de Douglas Diegues, quien nos visitó y después armó Yiyi Jambo (Barilaro 2009).

Esta caracterización de las intervenciones colectivas y lúdicas de Eloísa que se ensayaron a lo largo de los dos meses de la Bienal revela que la relación de las cartoneras con el arte se produjo desde el principio por medio de prácticas artísticas profundamente arraigadas en las relaciones sociales, con montones de cooperación y pilas de cartón, explosiones de risa y salpicaduras de pintura. En el centro de este caos experimental estaba también el deseo más literario del colectivo: trabajar con escritores brasileños y tener textos locales traducidos a español a través de un esfuerzo colectivo; un deseo que sembró la semilla para otras editoriales cartoneras como Yiyi Jambo.

Un proceso colaborativo similar apunta al nombre de Dulcinéia Catadora, el otro colectivo que resultó de la Bienal. Cuando vinimos a trabajar con Dulcinéia y Eloísa años después, aquellos que participaron aún recordaban este momento con vívidos detalles, con una mezcla de alegría y nostalgia. Los cartones usados para los talleres de la Bienal fueron comprados semana a semana,

a una recicladora llamada Dulcinéia Santos. Cuando el naciente colectivo estaba buscando un nombre, Lúcia sugirió que escogieran el de Dulcinéia. En palabras de Lúcia: “el frecuente contacto que tuvimos con ella produjo un lazo afectivo y la admiro muchísimo por su valor y fuerza, por su determinación de pelear por la vida”. Todos estuvieron de acuerdo y Javier dijo: “Ok, entonces llamémosla Dulcinéia Cartonera”. Andreia, no del todo satisfecha, contestó: “pero no soy una cartonera, ¡soy una *catadora!*” Lúcia, al escuchar con atención a su nueva colaboradora, coincidió: “tienes razón, Andreia. ¡Nos llamaremos Dulcinéia Catadora!”

Esta anécdota es un perfecto ejemplo de la manera en que, a través de actividades colaborativas, las opiniones, los valores y las subjetividades plurales se expresan y, lo que es más importante, se escuchan y se integran en cada etapa del proceso creativo de Dulcinéia. Más tarde, dentro de la cooperativa de reciclaje Glicério donde trabajaban Peterson y Andreia, un taller de pintura de portadas dirigido por Lúcia atrajo a más recicladores al proyecto. Maria recuerda ese momento con cariño: “Había conocido a Lucía una vez en Cooper Glicério. Un día ella regresó y comenzó a pintar. Fui a ver qué estaba haciendo y Lúcia me preguntó si quería pintar. Le expresé que nunca había pintado antes y ella dijo: —¿Por qué no lo intentas? Y lo hice”. Más de una década después, cuando colaboramos con el colectivo, Maria seguía siendo una integrante fundamental de Dulcinéia, así como la presidenta de la cooperativa de reciclaje Glicério.⁶

6 Maria, como la mayoría de los recicladores de la cooperativa de reciclaje Glicério, es parte del *Movimento Nacional de Catadores de Materiais Recicláveis* (Movimiento Nacional de Recicladores de Materiales Reciclables). Este movimiento social, que fue fundado en 2001 y cuenta con

En otros casos, lo que da vida a una nueva cartonera es un texto literario concreto o un estilo compartido. La Cartonera nació tras la publicación en 2007 de la revista de audio-video *Nomedites* de una edición especial dedicada al infrarrealismo, un movimiento de poesía marginal pero de gran influencia, fundado por un grupo de amigos en la Ciudad de México en los 70, que incluía a escritores chilenos como Roberto Bolaño y Bruno Montané, y los autores mexicanos Cuauhtémoc Méndez, Ramón Méndez y Guadalupe Ochoa. Aunque muchos de sus miembros, sobre todo Bolaño, se convirtieron más tarde en autores de renombre internacional, galardonados y traducidos a varios idiomas, el movimiento estaba firmemente arraigado en un marcado rechazo a la institución cultural. Compartían, según Ochoa, una “actitud insumisa, rebelde; en contra, sobre todo, de la cultura hegemónica” (en [Molina Ramírez 2009](#)) y tomaron como consigna la frase de Roberto Matta: “habremos de volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”. La cultura oficial, en este periodo de la historia chilena y mexicana, significaba regímenes dictatoriales, democracias fallidas, represión e impunidad; frente a estas realidades, la actitud de los infrarrealistas era un gesto político radical.

Raúl Silva de la Mora, cofundador de La Cartonera, era muy cercano a este movimiento literario a través de amistades y colaboraciones con varios *infrás*, incluyendo a Rebeca López, la viuda de Mario Santiago Papatzi, quien recopiló algunos de los poemas

más de un millón de integrantes, articula los intereses políticos de los recicladores. El objetivo del movimiento incluye la autonomía y la autogestión de las cooperativas de reciclaje y su control sobre el proceso de producción del reciclaje.

inéditos de su difunto esposo para la edición especial de *Nomedites*. Fue en el lanzamiento de *Nomedites* que Raúl conoció a las editoras de Sarita Cartonera, Milagros y Tania, quienes lo invitaron a su taller al día siguiente en la Librería Nacional. El manifiesto de La Cartonera relata su comienzo:

Con la naturalidad de un nacimiento, nueve meses después de aquella invitación, en febrero de 2008 llegó a este mundo La Cartonera, sin seguro de vida, sin beca, sin mecenas, sin otro ímpetu que el de concentrarse en la misteriosa experiencia de nacer ([La Cartonera 2009, 178](#)).

La historia romantizada del nacimiento de La Cartonera recalca la manera en que las nuevas editoriales cartoneras y sus redes se forman, no a pesar de, sino gracias a la falta de estructuras centralizadas, de apoyo oficial o de impulso comercial. Y fue así que, en su primer año de existencia, La Cartonera publicó una edición conjunta del libro *Respiración del laberinto* (2008), de Santiago Papasquiari, por medio de las conexiones de Raúl con los *infras*. Este libro se publicó en conjunto con otras siete cartoneras: Eloísa, Yerba Mala, Animita, Yiyi Jambo, Sarita, Dulcinéia y Mandrágora; de Argentina, Perú, Chile, Bolivia, Paraguay, Brasil y México. En palabras de Raúl, esta fue “la primera vez que estas acciones culturales casi subterráneas se hermanaron en una misma dirección”. Los poemas de Santiago Papasquiari son los mismos en cada edición, pero cada una tiene su propio prólogo escrito por autores seleccionados debido a su cercanía a Santiago Papasquiari. Posteriormente, salieron cuatro ediciones más con editoriales cartoneras de México, Uruguay, Argentina y España.

Nayeli considera que esta manera de trabajar con prólogos plurales, modos de producción y reediciones le “dan identidad a cada edición, cada cartonera hace las cosas a su manera y forma, pero al mismo tiempo trabajan en el mismo texto”.

Esta colaboración, construida con autonomía, pluralidad y pluriversalidad, sienta las bases para una red creciente de cartoneras; y la elección de un *infra* para reunir los diversos catálogos de las siete cartoneras estaba en plena consonancia con el desarrollo de cierto carácter disidente que venía a caracterizar las prácticas cartoneras. Cynthia García Mendoza sostiene que el infrarrealismo fue un importante precursor de las cartoneras como “grupo-no grupo”, “pues cualquiera podía pertenecer al movimiento, simplemente con desearlo, no había reglamentos, políticas o iniciaciones” (2014, 6). Así como el pensamiento artístico de Beuys fue influyente para Eloísa y sigue dando forma al arte cartonero, en un sentido literario, el carácter abierto y *antiestablishment* del infrarrealismo ejerce una influencia similar, con algunas editoriales como Eloísa, Sarita y La Ratona Cartonera que dedican una parte sustancial de su catálogo a los autores infrarrealistas.

De una forma práctica, la coedición de *Respiración del laberinto* allanaría el camino para el crecimiento de una comunidad editorial transnacional. La Rueda Cartonera fue creada luego de que Sergio Fong, en Guadalajara, obtuviera una copia del libro de Mario Santiago Papasquiaro solo para darse cuenta de que estaba empastado en cartón reciclado y publicado a través de unos circuitos alternativos, un descubrimiento que lo llevó a transformar su colectivo cultural en una editorial cartonera. En el caso de La Ratona, que nació luego

de su separación de La Cartonera, el proyecto de Santiago Papasquiario fue el primero de muchos. En 2010, La Ratona coordinó una edición conjunta del cuento *Forward Kioto* de Juan Villoro, copublicada con Eloísa Cartonera, Sarita Cartonera (Perú), La Propia Cartonera (Montevideo, Uruguay), Poesía con C (Suecia), Editorial Ultramarina Cartonera & Digital (Sevilla, España), Textos de Cartón (Córdoba, Argentina) y Cartonera Solar (Neuquén, Argentina).

Sin embargo, no fueron solo estas coediciones las que alimentaron la consolidación y el crecimiento del movimiento cartonero. Cuando Lucy les preguntó a Raúl y a Nayeli sobre la difusión de las cartoneras en América Latina, los dos editores dieron sus propias interpretaciones:

Raúl: el “boom” de la proliferación de editoriales cartoneras fue un hecho natural en el que influyeron muchas otras cosas: la novedad, el movimiento intercontinental de poetas jóvenes, el interés que estos proyectos provocaron en universidades, como Wisconsin...

Nayeli: Después de ese texto de Papasquiario sí se formaron redes que comenzaron a consolidarse a partir de que nos conocimos de manera personal en Wisconsin. Este encuentro también fue muy importante. Y también fue detonante para encuentros nacionales e internacionales que han permitido que estas redes se consoliden y se amplíen. Cada una a su manera.

Estos dos editores tan diferentes coinciden en un punto importante: el rol del primer encuentro internacional de editoriales cartoneras en Wisconsin en 2009. Esto marca otra forma socioartística que pertenece al repertorio de las cartoneras: el encuentro. Como forma híbrida, el encuentro no es precisamente ni un congreso, ni un

taller, ni una feria del libro, sino más bien todas estas cosas y algo en el medio.

A este punto, necesitamos presentar a otra figura central cuyo trabajo como incansable y curiosa curadora, como bibliotecaria rebelde y como facilitadora digital, ha sido muy significativo para la historia cartonera desde 2006: la bibliotecaria Paloma Ce-ce, como es conocida con cariño en los círculos cartoneros. Luego de descubrir las cartoneras en 2006 durante un viaje a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, Paloma Celis Carbajal comenzó un proyecto ambicioso de coleccionar libros cartoneros para la biblioteca Madison Memorial de la Universidad de Wisconsin, una colección que cuenta ya con más de 2000 libros, el archivo cartonero más grande del mundo. En octubre de 2009, Paloma, en colaboración con la profesora de literatura latinoamericana Ksenija Bilbija, organizó un evento allá que, debido a sus características tan particulares, pasó a ser conocido por los editores cartoneros como el “primer” encuentro.

Celebrado durante el *Wisconsin Book Festival*, el encuentro fue diseñado para reunir a editores cartoneros de diferentes partes del mundo y entablar un diálogo entre las cartoneras y la comunidad académica. Paloma destaca que fue muy importante para los participantes académicos, como Bilbija, Craig Epplin, Jaime Vargas Luna y Livia Azevedo Lima, construir una comunidad de investigación que consolidara el trabajo sobre cartoneras que previamente había sido realizado por individuos que trabajaban independientemente unos de otros. Sin embargo, el encuentro no fue concebido como un evento académico en sí: al contrario, los editores cartoneros fueron los protagonistas y el centro

de atención. Otro aspecto significativo de este encuentro fue que sirvió para lanzar *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (Bilbija y Celis Carbajal 2009), una colección de textos de los participantes invitados que consiste en ocho manifiestos cartoneros y nueve ensayos académicos. Este libro digital de acceso abierto se convertiría en una referencia fundamental tanto para los editores cartoneros como para los académicos, y aquí traemos sus contribuciones al diálogo.

Paloma explica en una entrevista que los encuentros son una forma fundamental por medio de la cual las editoriales cartoneras forjan y amplían sus redes nacionales y transnacionales. “Se trata de construir redes de colaboradores, construir comunidades”, nos dijo. “Los encuentros permiten a las cartoneras conocer a otras en persona, incluyendo a aquellas con las que han estado en contacto por Facebook o correo electrónico”. Luego de Madison, los encuentros se multiplicaron, empezando por el *Encontro do Livro de Cartão* en Maputo, Mozambique, en 2012, organizado por la primera cartonera africana Kutsemba Cartão y apoyada por la embajada española, la Universidad Eduardo Mondlane y el Instituto Camões. En al menos dos ciudades, estos encuentros han adquirido una frecuencia anual: Guadalajara y Santiago de Chile.

Por muchos años ya, la creciente red de cartoneras de Jalisco, impulsada por el trabajo incansable de Sergio Fong, ha organizado *francachelas cartoneras* como extensión de La Otra FIL, que tiene lugar al mismo tiempo que la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara, famosa a escala mundial y promovida como “la mayor reunión del mundo editorial en español”. Sergio explica:

“formamos La Otra Fil en 2005 debido a la Sexta Declaratoria de la Selva Lacandona, en que la EZLN pronunció ‘La Otra Campaña’”.⁷ Esto fue antes de que La Rueda existiera como editorial cartonera, cuando era un colectivo menos definido llamado El Cantón de la Rueda. En muchos aspectos, el Cantón se asemejaba a Belleza y Felicidad como espacio cultural autónomo en el cual Sergio y sus amigos presentaban libros y revistas; hacían pequeñas exposiciones de pintura, fotografía y escultura; y, en las palabras de Sergio, “nos embriagábamos y éramos muy felices”. Desde entonces, Sergio ha dejado el alcohol, La Otra FIL se ha convertido en un evento más grande, y los encuentros cartoneros han crecido dentro de este espacio cultural alternativo. Con el tiempo, las reuniones cartoneras sobrepasaron a La Otra FIL y en los años 2010, La Rueda Cartonera decidió crear sus propios eventos paralelos dedicados a las cartoneras: las Noches Cartoneras. Esos eventos fueron más tarde rebautizados como *francachela cartonera*, para dar un tono alegre, festivo y antielitista.

Otro encuentro anual de más alto perfil, más institucional pero aún bastante informal, es el Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, coordinado por la Biblioteca de Santiago desde el 2013. Este evento es un ejemplo de cómo, en sus diversos encuentros, se conjugan otras formas cartoneras como talleres, exposiciones y copublicaciones que acompañan o resultan de los eventos. Para su séptimo encuentro en 2019, el comité organizador, integrado por la directora de la biblioteca Marcela

7 La declaración de 2005 “Sexta Declaración de la Selva de Lacandona” de EZLN está publicada en el Enlace Zapatista, <http://enlacezapatista.ezln.org.mx>

Valdés Rodríguez, Sergio Rodríguez, Raúl Hernández,
Alexis Ruiz y Olga Sotomayor, de Olga Cartonera:

Para esta versión 2019 la organización del Encuentro se jugó dar prioridad y enfoque al desarrollo de talleres, para que grandes y chicos fueran parte y se sumen al fenómeno cartonero. Entre los talleres están el de confección de libros Pop Up, fabricación de Traumatrópos Giratorios Ilustrados, creación de portadas creativas, lecturas dramatizadas y otros especiales para niñas y niños ([Mostrador Cultura 2019](#)).

Los talleres estaban diseñados para animar a participantes de todas las edades a unirse a actividades que involucraran lectura, narrativa y elaboración de libros. El énfasis de los curadores en las actividades conjuntas se resalta en el cartel que muestra adultos y niños leyendo de forma alegre y dinámica ([figura 1.1](#)). En efecto, para las editoriales cartoneras, los libros son objetos tangibles y la lectura es un proceso cinético, ilustrado en el afiche por gestos de todo tipo: un hombre con gorra sumergido en un libro, un niño apurado con una pierna levantada, una sonrisa y una expresión de sorpresa; unos brazos extendidos para mostrarle un libro a alguien más, para pasarlo o para intercambiarlo por otro, una actividad que caracteriza cualquier encuentro.

Es de notar que la universidad ha jugado un papel significativo en la organización y el financiamiento de estos encuentros. Ya sea en los encuentros organizados por Celis Carbajal y Bilbija en Wisconsin en 2009, Susana María Ramírez Martín y María Araceli García Martín de la Universidad Complutense de Madrid en 2014, o Jania Kudaibergen de Ruhr-Universität Bochum en 2015, se evidencia una dinámica, compleja y disputada

relación entre el mundo cartonero y el mundo académico. Mientras que las cartoneras a menudo insisten en su autonomía, esto a menudo entra en tensión con las numerosas conexiones que los editores cartoneros tienen con la academia a través de su diversa red. La Sofía Cartonera fue fundada por Cecilia Pacella, profesora de la Universidad Nacional de Córdoba, como un programa de extensión financiado por la universidad. Malha Fina Cartonera fue fundada de manera similar por Idalia Morejón Arnaiz, una profesora de la Universidade de São Paulo. Ambas editoriales están integrados principalmente por estudiantes de letras. Más allá de estas conexiones directas, Vento Norte Cartonero fue fundado por Gaudêncio Gaudério, el seudónimo de un profesor de la Universidad Federal de Santa Maria en Brasil; y Wellington de Melo, de Mariposa Cartonera, estaba haciendo un doctorado en la Universidade Federal de Pernambuco cuando lo conocimos en 2018. Las cartoneras, aunque cautelosas de no ser cooptadas, colaboran en momentos específicos con instituciones y, de hecho, algunas de las cartoneras que estudiamos en este libro han estado dispuestas a trabajar en compañía con instituciones públicas con ciertas garantías y salvedades, desde las cárceles estatales de Jalisco hasta el Museu de Arte do Rio, e incluyendo también nuestras universidades en Europa y Estados Unidos.



Figura 1.1. Póster para el Séptimo Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Biblioteca de Santiago, Chile, 2019. Imagen cortesía del comité organizador del evento.

Tales conexiones nos llevan a sugerir que cualquier intento de historizar a las cartoneras dividiéndolas en fases distintas con características únicas, tales como la oralidad o el institucionalismo (Mora 2018), enfrentará siempre un obstáculo en la diversidad inescapable de las cartoneras. Para navegar por esta diversidad, seguimos el ejemplo de Johana Kunin, Craig Epplin y Doris Sommer con sus contribuciones a *Akademia Cartonera* y el énfasis que ellos ponen en las modalidades de la práctica cartonera en distintas temporalidades y con diversos públicos. Para Kunin, la oralidad es central. Ella afirma: “La expansión de las editoriales cartoneras en América Latina se asemeja a la diseminación del relato oral tradicional: es transmitido de boca en boca, espontáneo, creativo, con libertad y sin jerarquías o reglas estrictas... pero preserva el espíritu del relato ‘original’” (2009, 45). El análisis de Epplin, en cambio, se enfoca en los talleres de las cartoneras, un proceso al cual se refiere acertadamente como “la fusión del acto de escribir y el proceso de vivir” (2009, 57). Nosotros entendemos las asociaciones institucionales y los vínculos con académicos y bibliotecarios no como precursores de una fase institucional, sino como una disputada estrategia de extensión de las prácticas cartoneras originales de resistencia y autonomía. Sea en espacios institucionales o no, las cartoneras reúnen, en un único gesto estético, los actos de tomar forma y crear mundos.

La resistencia en la teoría y en la práctica

Las tensiones que surgen en tales enredos encuentran sus raíces en los diversos modos de resistencia que siempre han sostenido y siguen alimentando las

prácticas cartoneras. Eloísa ha articulado una postura contra el “capitalismo salvaje” desde sus inicios; Yiyi Jambo insiste en un lenguaje que combata las políticas coloniales de la frontera entre naciones, idiomas y culturas; el mismo nombre de Animita y su trayectoria fueron inspirados por la “pura resistencia” de los espíritus insolentes. En efecto, “resistencia” es una palabra que surgió una y otra vez en nuestro trabajo con los editores cartoneros. Más adelante, nos ocupamos de las maneras en que las editoriales cartoneras se relacionan, a través de sus prácticas diarias, con la idea de la resistencia dentro y más allá de América Latina. Sin embargo, para contextualizar mejor estos planteamientos, primero tomaremos una desviación corta para examinar cómo la resistencia ha sido teorizada desde las humanidades y las ciencias sociales.

Aunque la resistencia ha sido un concepto histórico y filosófico importante en Europa desde los *Quaderni del carcere* de Antonio Gramsci (1929-1935) y la *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault (1979), no fue hasta el florecimiento de los estudios culturales en los años 70 y 80 que los investigadores empezaron a tomar en serio la existencia de contraculturas capaces de impugnar, aunque no de sustituir, los paradigmas hegemónicos y las estructuras de dominación (Hebdige 1976, Jefferson 1976, Radway 1984, Willis 1977). Cerca de esta misma época, el *Subaltern Studies Group* (SSG, del cual Ranajit Guha es quizás el mejor conocido, sostenía que los campesinos indios proponían una “autonomía” subalterna ignorada (Guha 1983), una posición y una consciencia invisibles a la mirada elitista y colonialista. La “invisibilidad” de los grupos subalternos ponía de relieve la necesidad de un

trabajo etnográfico detallado que pudiera situar dicha autonomía dentro de sus contextos particulares.

Los años 80 vieron un auge de los estudios de resistencia en las ciencias sociales (Moore 1998, 348), un cambio de paradigma impulsado por dos etnografías de James Scott, *Weapons of the Weak* (1985) y *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (1990). Scott argumenta que, aunque en apariencia se mostraban conformes con los sistemas de dominación, los campesinos en Malasia empleaban una amplia gama de estrategias para combatir situaciones opresoras, usando modalidades cotidianas de lucha de clases y de resistencia; formas de bajo riesgo y no confrontativas. Al situar la agencia en el subalterno, Scott cuestionó la noción marxista de falsa conciencia y profundizó su análisis con la idea de “transcripciones ocultas”, las impugnaciones del poder “fuera de escena” que dejaban claro que el sujeto subalterno era plenamente consciente de la desigualdad y los desequilibrios de poder, pero optaba por articular estas preocupaciones de forma estratégica. En ese periodo de estudios antropológicos de la resistencia, la atención se enfocó en la (no) intencionalidad de aquellos que se resistían, al preguntar hasta qué punto las personas resistían de manera consciente y, si no lo hacían, si sus acciones podían teorizarse como resistencia (Comaroff y Comaroff 1991, 31). Esto complementaba un pensamiento similar en los estudios culturales con respecto a las contraculturas que buscaban desafiar las estructuras de dominación. Mientras trabajos como *Learning to Labour* (1977) de Paul Willis indicaban cómo las acciones de las personas constituían actos de resistencia, esos trabajos fueron basados en la noción de que los sujetos no estaban

conscientes del significado de sus acciones y que dicho significado solo podía ser articulado por el investigador.

Este *impasse* suscitó el desarrollo de un enfoque diferente: los estudios de los movimientos sociales que ampliaron el concepto de la resistencia más allá de las contraculturas y de las transcripciones, ocultas o no, y que abrieron el paso a la posibilidad de los actos organizados, visibles y conscientes. Haciendo eco a Charles Tilly (1991), Sidney Tarrow define los movimientos sociales como “desafíos sostenidos para aquellos en el poder en nombre de una población desfavorecida que vive bajo la jurisdicción o la influencia de esos poderes” (1996, 874). Tal cambio resuena con los estudios culturales cuyo surgimiento en los Estados Unidos fue atribuido en parte a movimientos juveniles, multirraciales y feministas que surgieron a raíz del movimiento por los derechos civiles de los 60 (Cruz 2012). Dentro de las ciencias sociales, la atención se desplazó hacia los nuevos movimientos sociales, sobre todo en la región latinoamericana, desde el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra en Brasil (1984-presente), el Movimiento Zapatista en México (1994-presente), los piqueteros en Argentina (años 90 y 2000), hasta el Movimiento Antiglobalización (años 90 y 2000) (Sitrin 2012, Tapia 2002, Wright y Wolford 2003, Zibechi 2007). En efecto, como ha sostenido John Gledhill (2012), la conexión entre la resistencia y los movimientos sociales no debería ocluir las interacciones entre los movimientos y el Estado, ni sus alianzas con una sociedad civil más amplia, ni las jerarquías dentro de estos movimientos. En este aspecto, Gledhill señala: “el estudio de la resistencia debe integrarse en un análisis más complejo de las *prácticas* del poder” (2012, 3).

Esto nos regresa a las limitaciones que tienen los marcos teóricos de los movimientos sociales para permitirnos entender prácticas de resistencia más matizadas, más duraderas o quizás en menor escala. ¿Cómo estos enfoques teóricos se relacionan con las prácticas cartoneras cotidianas? ¿Cómo los editores cartoneros ven su trabajo en relación con los conceptos de resistencia? Las cartoneras no pueden ser consideradas como un movimiento social en sí. No es un grupo organizado con un objetivo predeterminado, que se resiste de manera sostenida a las normas y la legislación en nombre de una población específica desfavorecida por el Estado. Al hablar con interlocutores como Sol y Júlio, para quienes las editoriales cartoneras representaban “lo social en movimiento”, quedó claro que las cartoneras tenían más matices que los movimientos sociales, ya fueran definidos por Tarrow, Luis Tapia o Zibechi. De hecho, las cartoneras construyen de modo activo una alternativa al modelo –propuesto por los movimientos sociales– de acción orientada a objetivos predeterminados, a través de una práctica artística procesual, longitudinal y abierta.

En contraste con los hombres blancos de clase trabajadora de Willis, los editores cartoneros están completamente conscientes de sus prácticas disidentes y de su potencial para abrir mundos. Prácticas como el texto colectivo, el encuentro, el taller y la exposición provocan una ruptura con la corriente editorial dominante, con los cánones literarios hegemónicos y con una falsa universalidad. Por otra parte, las modalidades citadas a menudo por Scott sobre una resistencia difícil de detectar no pueden ser aplicadas al mundo cartonero, donde estamos lejos del “arrastrar los pies, disimular, cumplir en falso, hurtar, fingir ignorancia, calumniar, incendiar, sabotear,

etc.” (1985, 29). Por el contrario, las editoriales cartoneras buscan visibilizar lo más posible a sus colectivos y comunidades frente a diferentes públicos. Eloísa marcó la pauta con su ahora famoso eslogan marcado en la parte de arriba de su icónico cartel: “¡La editorial más colorinche del mundo!” (figura 1.2.). Sería difícil considerar esta estética como un “discurso oculto”: colorinche indica una estética chillona, colorida y rebelde, que grita desde la portada de cada libro.

Para las cartoneras, la visibilidad es primordial y se logra a través de libros tecnicolores, títulos atractivos, manifiestos incisivos, literatura subversiva, ocupaciones culturales y exposiciones interactivas. Además, esta visibilidad se combina con una experiencia multisensorial que toma forma de la manera más corpórea. Nadie sale impoluto de un taller cartonero: el sabor del café y del mezcal, las manchas y las ampollas producidas al hacer los libros y pintar las cubiertas quedan indeleblemente grabados en los participantes. En cada libro cartonero, la textura y el olor del ambiente en el cual fue elaborado queda tatuado en sus portadas, al igual que las palabras de los escritores resuenan desde sus páginas. Los editores y los textos cartoneros circulan con facilidad a través de estos enredos materiales que, a diferencia de los eslóganes de resistencia y las modas contraculturales, son difíciles de apropiar o mercantilizar. ¿Por qué? Porque estas relaciones están enraizadas en la pluralidad de la edición cartonera misma como una práctica sociomaterial, basada en un material común y polivalente: el cartón.

Esta pluralidad descolonial, o esta descolonialidad pluriversal, sustenta el trabajo de Douglas Diegues de Yiyi Jambo Cartonera, quien expresa una importante crítica de la marginación de la región de la “triple frontera” entre Brasil,

Paraguay y Argentina, de la invisibilización de la población indígena de la región, y del daño ambiental que ha ocurrido allí debido a proyectos desastrosos como la presa hidroeléctrica de Itaipú. ¿Cómo realiza esta crítica? Por medio de la forma cartonera, llama la atención a sus escritos al inventar su propio idioma denominado “portuñol salvaje”, donde “salvaje” significa sin domesticar y el neologismo portuñol denota la combinación de portugués y español junto con algo de guaraní, inglés, alemán e italiano:

Lo repito de nuevo y lo repetiré tantas veces como sea necesario: gramaticalizar al *portunholito selvagem* es como querer ponerlo en una jaula gramatical. Aprendí de Guimarães Rosa, de Manoel de Barros y de Sérgio Medeiros que la gramática y sus leyes son una especie de enemigo número uno del lenguaje *verbocreador* mejor conocido como la poesía (Diegues 2008).

Los textos de Diegues se rebelan contra la morfología y la sintaxis “puras” de los idiomas de los colonizadores, el portugués y el español, al incorporar el guaraní y otras influencias lingüísticas y culturales. Al crear un paisaje literario que prescinde de los cánones y del control lingüístico, Diegues expresa lo que María Eugenia Bancescu describe como una “corrosión de las nociones de lengua, identidad y territorio”: el “portunhol selvagem se impone como un fenómeno de resistencia cultural ante la absorción del mercado, a la vez que como una estrategia poética, política y lingüística para situarse en el centro del debate intelectual” (2012, 143). Los resultados son un gesto artístico consciente y, más aún, el establecimiento de un terreno lingüístico plural que coloca a los términos y conceptos indígenas en conversaciones horizontales con el idioma del colonizador.

¡LA EDITORIAL MAS COLORINCHE DEL MUNDO!

ELOÍSA

CARTONERA **+85**

...MUCHO MAS QUE LIBROS... **TITULOS**

MAUTNER BELLATIN
AIRA LAMBORGHINI
CUCURTO
PAULS * * * * * **PIGLIA**
CASAS * * * * * **LHN**
De Nápoli * * * * * **REYNOSO**
POESIA, * * * * * **ZELARAYAN**
NOVELITAS, * * * * * **PERLONGHER**
Y NOVELONES... * * * * * **ELABORADOS A MANO EN**
¡EL CATALOGO * * * * * **NO Hay Cuchillo**
MAS PUNTIAGUDO * * * * * **Sin Rosas**
DE LA LITERATURA * * * * *
LATINOAMERICANA!
 bellezcartonera@hotmail.com
 * www.eloisacartonera.com.ar *
GUARDIA VIEJA 4237
 -a pasitos de Gascón-

Figura 1.2. Póster de Eloísa Cartonera. Imagen cortesía del colectivo.

La práctica de Yiyi Jambo Cartonera, el líder editorial del *portunhol selvagem*, no encaja dentro de ninguno de los paradigmas de Scott o de Willis de transcripciones ocultas o de la resistencia como una reproducción de clase. En lugar de “murmillos de oposición a espaldas de los jefes” (Gledhill 2012, 6), Yiyi Jambo es todo juego, humor y extravagancia. Este carácter lúdico está simbolizado en el apodo del cofundador del colectivo, El Domador de Yacarés (o cocodrilos), quien, según cuenta, se encontró con su técnica artística única al tragarse una lata llena de pintura. Se convirtió así en editor cartonero por un accidente corporal más que por un compromiso ideológico.

Las editoriales cartoneras no buscan volar bajo el radar del grupo dominante, ni de ningún otro grupo. Más bien, levantan cada día la cabeza por encima del parapeto, llamando la atención de nuevos interlocutores, lectores y públicos con botes de pintura de colores, y plantando la semilla para nuevos colectivos cartoneros. Por eso, el modo de resistencia que discutimos aquí no se ajusta a los marcos de análisis dominantes que han caracterizado las investigaciones académicas desde finales de los años 70 y en adelante. De hecho, la mera idea de un sujeto subalterno único o particular resulta imposible dada la gran diversidad de actores del mundo cartonero: recicladores, artistas, profesores universitarios, poetas, vendedores callejeros, presidentes de cooperativas, organizadores comunitarios, educadores, organizadores de caminatas en la naturaleza, activistas anarquistas, bibliotecólogos, dueños de cafeterías, biólogos, punks, estudiantes, personas encarceladas, entre otros. Este es el tipo de pluralidad que Sherry Ortner, en los años 90, cuando el concepto de resistencia ocupaba un lugar destacado en la agenda

antropológica, señaló en relación con una noción demasiado homogeneizada de los “subalternos”:

Nunca hay un subordinado único ni unitario, aunque sólo sea en el sentido simple de que los grupos subalternos están divididos internamente por la edad, el género, el estatus y otras formas de diferencia, y que los ocupantes de distintas posiciones subjetivas tendrán perspectivas diferentes, incluso opuestas, pero aun así legítimas (1995, 175).

Existir para resistir

A pesar de la imposibilidad de reducir la pluralidad de las subjetividades que participan en la producción cartonera a un único subalterno y pese a la disparidad entre los diversos actos de resistencia de las cartoneras y las teorías antropológicas de resistencia más unificadas, parece esencial abordar un término que apareció una y otra vez a lo largo de nuestro trabajo de campo en una amplia gama de contextos. Gledhill comenta en defensa de “repensar la resistencia”:

Parece importante que, muchas veces, “resistir” es lo que nuestros sujetos de investigación dicen que están haciendo cuando luchan por defender sus tierras, cultura o religión, o por lograr nuevos derechos y dignidad social en situaciones de desigualdad y discriminación (2012, 1-2).

En el caso de las cartoneras, la resistencia es lo que dicen que están haciendo mediante una amplia gama de acciones: rescatando los desechos de las calles, recuperando

idiomas y conocimientos indígenas, e incluso solo existiendo. Una prominente interpretación de resistencia que los editores cartoneros postularon durante el tiempo que estuvimos con ellos fue el de existir para resistir. Este concepto fue expresado con particular fuerza por las miembros de Dulcinéia y por las recicladoras Maria y Andreia, en especial tras la elección de Jair Bolsonaro como presidente. A finales de 2018, Maria nos contó cómo la campaña electoral de Bolsonaro hizo la vida aún más difícil para ella. Después de una campaña caracterizada por la homofobia, el racismo, el clasismo, la misoginia, el autoritarismo e incluso el apoyo político a la tortura y a la pena de muerte (Foley 2019), Maria comentó: “Si seguimos existiendo, es porque hemos resistido contra la locura que es Brasil hoy en día”.

Esta compleja situación política precede, por supuesto, a Bolsonaro. Incluso antes de que la extrema derecha tomara el poder en un Brasil en estado de caos político, el racismo era una experiencia diaria para la gran población negra e indígena del país, lo que significaba que la editorial cartonera en São Paulo se formaría inevitablemente en relación con este predicamento. Andreia, en un incisivo relato autobiográfico publicado en *Cartoneras en traducción* (Bell, Flynn y O'Hare 2018), comenta sobre los prejuicios que ha sufrido como mujer negra, pobre y recicladora en São Paulo. Es contra las condiciones abrumadoras de la represión y supresión clasistas, racistas y sexistas que ella sigue trabajando como recicladora en la cooperativa Glicério y como editora de Dulcinéia Catadora. En el mismo texto, Andreia relata cómo desarrolló una técnica artística mientras jugaba con su hija: “tracé caminos a lo largo de las partes arrugadas del cartón” (Emboava 2018a, 25). Al trazar estos pliegues a lápiz, documentaba el efecto de un peso abrumador en

el material con el que ella trabajaba. Esta técnica la llevó a su primera publicación, *Passagem* (Emboava 2018b), con Dulcinéia Catadora (figura 1.3.). De esta manera, la edición cartonera se ha convertido en una herramienta para Andreia, para hacerse sentir y para marcar su presencia física en su ambiente y con sus materiales; un contrapeso que le permite contrarrestar la agobiante carga de los estigmas a los que se enfrenta cada día.

Poco teorizado en un campo académico al que algunos de nuestros interlocutores se refieren como gringo o *de gringolândia*, el concepto de “existir para resistir” parece tener sus orígenes en el trabajo del siglo XIX del filósofo español Ramón Turró (Fuentes 2010). En nuestra experiencia, sin embargo, la influencia de Turró se fue hace mucho tiempo de América Latina, si es que alguna vez estuvo. La frase “existir para resistir” ha sido utilizada en discursos activistas contemporáneos, en donde toma particular importancia en los movimientos negros e indígenas. Para Tasha Spillet (2016), pedagoga y autora que se identifica a través de sus raíces nehiyaw y trinitenses, “existir para resistir” es la negativa a desaparecer en silencio, manifestada a través de la determinación de aferrarse a su identidad y a su ser. La afirmación de Spillet se ubica dentro de un contexto de inmensa desigualdad institucional y sistémica, en un ambiente letal de odio y violencia contra las personas no blancas. En esta situación de supresión sistemática, es importante entender la importancia de continuar articulando su propia subjetividad a pesar del agotamiento físico y mental colectivo que conlleva. Para la activista indígena brasileña, Daiara Tukano, la manera más efectiva para que los indígenas resistan a un persistente proyecto de colonización es “existir tal y como somos” (2019). En este contexto, es importante preguntarse cómo es que las cartoneras

existen, o por lo menos cómo siguen existiendo como una práctica en los márgenes, sujeta a un estigma abrumador relacionado con la raza, la clase y el género; así como a un esnobismo literario e intelectual más específico que enfrentan las editoriales cartoneras en el exclusivo mundo de las ferias internacionales del libro y de las galerías de arte contemporáneo. Además, surge la cuestión de cómo las cartoneras han seguido creciendo e incluso prosperando.

Pocos meses antes de comenzar nuestro proyecto, el reciclador Aldemir Pontes fue asesinado en São Paulo por un joven que le disparó una flecha desde su carro. Aldemir había estado recolectando material para reciclaje con una carreta tirada a mano (Gragnani 2016). El proyectil de la ballesta apuntó a matarlo, y le impactó en el cuello. Su asesinato causó una gran conmoción en la comunidad de recicladores: fue un acto de violencia a la luz del día en un barrio de clase media, a apenas tres kilómetros de la cooperativa Glicério. En México, la mayoría de nuestros interlocutores y sus compatriotas han sufrido en primera persona los efectos de la violencia sistemática de Estado. En Guadalajara, la ficción semiautobiográfica de Sergio (Fong 2009, 2017) muestra sus roces de toda la vida con la policía, y algunas de sus colaboraciones (2018b) son en memoria de los desaparecidos de México. En Morelos, la desaparición del hijo del poeta Javier Sicilia afectó profundamente a los habitantes de Cuernavaca y, en especial, a la comunidad a la que pertenecen La Cartonera y La Ratona Cartonera. Estas agresiones físicas en el espacio público (O'Hare y Bell 2020) indican los niveles de violencia que son cometidos contra gente común a diario en México y Brasil. La violencia da una idea de la lucha constante del día a día, del mero hecho de vivir, de sobrevivir, sobre todo para las comunidades más vulnerables y estigmatizadas.



Figura 1.3. Andreia (*derecha*) muestra su libro *Passagem* encuadrado por una caja de conservación, en una oficina de la Biblioteca de Senate House en Londres, con Lúcia a su lado. Fotografía por Lucy Bell.

Frente a este contexto, la reflexión de Cucurto sobre la desesperación de la pobreza que sufrieron los ciudadanos de Buenos Aires luego de la crisis económica del 2001 adquiere un significado especial: “nosotros somos sobrevivientes de ese periodo”; “comenzamos de la nada, sin nada, entonces estar acá, quince años después, seguir haciendo libros, es algo que ha superado todo lo pensado” (Brant 2019). Las palabras de Cucurto expresan el sentido de que, a pesar de todo, ellos siguen ahí. Esto es quizás más tangible en los lugares de trabajo a menudo improvisados de muchas cartoneras. La base de operaciones de Dulcinéia es la cooperativa Glicério, bajo las enormes columnas del puente de Radial Leste, una ocupación que nunca ha sido regularizada por las autoridades municipales. Los miembros de Dulcinéia son sobrevivientes. Durante el segundo año de nuestro trabajo de campo, fueron sometidos a un proceso judicial para desahuciar la cooperativa de reciclaje y trasladarla a un lugar más alejada del centro de la ciudad. Aunque el proceso fue archivado, puede volver a iniciarse en cualquier momento. En Guadalajara, La Rueda Cartonera había ocupado seis diferentes espacios en la ciudad para el año 2021. Una vez, fueron obligados a mudarse por un altercado con la policía, pero, en la mayoría de los casos, fue porque la renta se había vuelto impagable debido a la gentrificación del vecindario o porque encontraron una mejor solución con amigos o con otros colectivos que los dejaban compartir sus espacios a un precio reducido (Bell y O'Hare 2020). En América Latina, los colectivos cartoneros no suelen tener espacios de trabajo o estudios establecidos, más bien se mueven entre lugares o se las arreglan donde y cuando sea. Incluso Eloísa, la cartonera más establecida, se

ha mudado en diferentes ocasiones, desde Abasto hasta La Boca y más recientemente a un quiosco en la Avenida Corrientes que complementa su taller en Almagro.

Aunque la noción de existir para resistir es casi ausente de la literatura académica, se destacan unas excepciones. Una es el trabajo del antropólogo brasileño Leonardo Schiocchet en los campos de refugiados palestinos, donde busca entender la ritualización de la vida cotidiana y la expresión concomitante de la “palestinidad”. Schiocchet relaciona el concepto de *sumūd* (traducible como “firme perseverancia”): una consecuencia temporal de un ser humano en carne y hueso que permanece presente, y una calidad intrínseca de la lucha política palestina más amplia. Schiocchet anota:

La ecuación “existir = resistir” define un tipo de resistencia pasiva que caracteriza la idea del *sumūd* por oposición a *muqāwama*, la cual es una forma más activa de resistencia, la resistencia armada, por ejemplo (2015, 213).

Para Schiocchet, el *sumūd* es guiado por el miedo a la eliminación: a la supresión de los derechos civiles, de un modo de vida, del sistema de conocimiento y de su propia subjetividad e identidad. Sin embargo, en otras interpretaciones, *sumūd* está lejos de ser pacífico. Diana Allan sostiene que es la fuente de algo mucho más dinámico, un sentido encarnado del ser humano que busca intervenir por periodos más largos por medio de “la producción de nuevas formas de subjetividad y pertenencia” (2014, 34); o en el análisis de Rema Hammami, es “resistir a la inmovilidad al negarse a que un bloqueo militar les impida llegar a la escuela o al trabajo” (2004, 27).

En definitiva, las cartoneras son un modo de circulación bajo presión. Como práctica, toman lo que ha

sido desechado y considerado inservible y lo regresan al mundo, creando comunidades, relaciones y significados a través de formas plurales que están apoyadas por una práctica material inagotablemente creativa y un proceso social de autogestión descentralizado y horizontal. La existencia que proponen las cartoneras, contra todo pronóstico, es amplia, generosa y abierta a momentos de disidencia. La pluralidad de las cartoneras es indiscutible; sin embargo, qué tan plural o qué tan lejos ha llegado la red de las cartoneras sigue abierto a debate. Una pregunta que muchos interlocutores interesados nos han hecho a lo largo de nuestra investigación es cuántas cartoneras existen; o mejor dicho, dado lo efímero de sus prácticas, cuántas cartoneras han existido.

¿Docenas, centenas, miles?

Las cartoneras no solo siguen existiendo contra viento y marea. Aunque es muy común que desaparezcan, se reconfiguren o reagrupen, también crecen, se multiplican y prosperan. A través de formas plurales de crear, trabajar, ser y existir juntas y por medio de diferentes interpretaciones de lo que significa resistir en las Américas del siglo XXI, las cartoneras se han diseminado a lo largo y ancho en las últimas dos décadas. Aunque son muy visibles en sus comunidades inmediatas, sus prácticas comunitarias, autónomas y dispersas significan que es casi imposible contarlas en un momento dado. Si alguien podía saber cuántas cartoneras habían aparecido y, en algunos casos, desaparecido en las últimas dos décadas, era Paloma Ce-ce. Su respuesta inicial en una

entrevista nuestra en 2020 fue: “¡No tengo idea!” Sin embargo, tras un momento de reflexión, añadió:

Estaría tranquila diciendo que docenas, en un momento dado. A lo largo de los años, cientos, por supuesto. Pero algunas ya no existen. Ahora, en Chile, se pueden contar por docenas. En Brasil también. Y en Perú, están creciendo exponencialmente, sobre todo en asociación con bibliotecas públicas, colegios y centros culturales.

Coincidimos. Nuestra experiencia, menos continental que la de Paloma, ha implicado viajar por Argentina, México y Brasil con la meta explícita de buscar cartoneras –luego de ubicarlas por medio de sus huellas digitales, por Facebook, Twitter o Instagram– para hablar y colaborar con ellas, así como recopilar sus libros. En México, nos hemos encontrado cerca de cuarenta cartoneras activas a lo largo del país, así como a diez colectivos ya inactivos, desde Ediciones HtuRquesa Cartonera en el sureste de la península de Yucatán hasta Kodama Cartonera en Tijuana en la frontera con Estados Unidos. Una decena de nuevas cartoneras más se crearon durante nuestro trabajo de campo entre 2017 y 2019. En Jalisco en particular, las cartoneras se han multiplicado a través de las intensas actividades de Israel y Sergio, quienes, en las últimas fases de nuestro proyecto, propusieron la creación de una Ruta Cartonera, una estrecha red de cartoneras que trabajan juntas a lo largo del Estado de Jalisco. Decenas de proyectos se han iniciado en México, Brasil y Perú solo en el año 2020, si contamos las cartoneras en instituciones como bibliotecas, escuelas y penales, algunas a través de nuestras colaboraciones, la mayoría de forma totalmente autónoma.

Aun así, cualquier intento de contar las cartoneras es, a la larga, imposibilitado por la edición cartonera misma, como práctica comunitaria, elusiva y escurridiza. El número de cartoneras que existen depende de cómo se defina “cartonera”. ¿Es una cartonera un proyecto creado en una escuela por un maestro luego de un taller cartonero? Si es así, entonces existirán centenas en América Latina y miles en formación. O ¿una cartonera debe ser un grupo de personas dedicadas a publicar libros a través de intervenciones socioartísticas? ¿Puede un colectivo ser una cartonera si, como es el caso de algunos grupos que conocimos, sus libros no usan cartón recuperado de la calle? Estas preguntas, que siempre generan mucho debate en los encuentros cartoneros, nos remiten al hecho de que las cartoneras, por razones políticas, se resisten con fuerza a cualquier definición.

Las prácticas cartoneras se han esparcido mucho más allá de América Latina desde la segunda década del nuevo milenio. Aunque mapear las cartoneras a lo largo del mundo está fuera del ámbito de este libro, es importante detenernos un momento en su significativa trayectoria descolonial, que contrasta fuertemente con la dirección de viaje predominante en la historia del libro y la edición (Bell 2017b). Esta inversión geopolítica es, en parte, el resultado de personas que viajan a América Latina y que encuentran libros cartoneros o editoriales cartoneras allí, y en parte por medio de la diáspora latina en Europa y Estados Unidos. En la biblioteca Madison, uno puede hojear libros encuadernados con cartón de La Marge, cuyo colectivo de activistas ubicado en Anger, Francia, actúa orgulosamente “sin presidente”; de Cardboard House Press ubicado en Fénix, Arizona, una “organización sin fines de lucro dedicada a la creación

de espacios y medios de comunicación para el desarrollo cultural, artístico y literario”, que publica escritos, arte y opiniones contemporáneas de Latinoamérica y España, además de organizar eventos bilingües, proyectos comunitarios y talleres; de la editorial Kutsemba Cartão, ubicada en Mozambique, la primera editorial cartonera en África; e incluso de Feng, un colectivo ubicado en Pekín que, entre otros libros, ha publicado el *Martín Fierro* en mandarín (Erlan 2016).

Buscar, escribir, crear, curar, organizar y participar en prácticas cartoneras nos ha ayudado a desarrollar métodos innovadores y creativos. Hemos buscado trabajar de manera reflexiva, siempre evaluando nuestra posición. No siempre lo hemos logrado. Las críticas de Dulcinéia, Pensaré y La Cartonera nos han hecho reflexionar sobre si estábamos haciendo todo lo que podíamos para trabajar de modo horizontal. En estos momentos, atrapados entre diferentes mundos, a veces teníamos la sensación de estar tratando de cuadrar el círculo: ¿Cómo podremos manejar estas importantes preguntas y tratar de encontrar una manera productiva a futuro? Para nosotros, el punto de partida fue precisamente la confluencia de diferentes metodologías, prácticas y tipos de conocimiento. Para tenerlos en cuenta, se nos hizo evidente que necesitábamos adentrarnos a los mundos cartoneros en sus propios términos, reconociendo que es un fenómeno a la vez diverso y unido, social y estético, literario y visual, arraigado en contextos locales e interconectado a escala transnacional. En nuestra metodología, esperamos que dichas formas de trabajar puedan proporcionar caminos productivos para aquellos que buscan resistir y redibujar los límites sobre-determinados de las disciplinas académicas.



CAPÍTULO 2

Métodos: la investigación trans-formal para una práctica transformativa

Lucy Bell (autora principal),
Alex Ungprateeb Flynn,
Patrick O'Hare

Es 15 de abril de 2019 y siete mujeres se están preparando para lanzar su libro *Espejo y viento* en el reclusorio femenino de Puente Grande, parte del segundo complejo penitenciario más grande de México, en el Estado de Jalisco. Este es un escenario extraordinario para la presentación de un libro, y este no es un libro cualquiera. Los coloridos ejemplares expuestos, encuadernados con cartón reciclado, han sido pintados a mano por las mismas mujeres que escribieron los textos. En este ámbito, las mujeres ya no son presas, estigmatizadas y humilladas por su condición de reclusión; son autoras y editoras orgullosas de presentar su trabajo ellas mismas y para sí mismas. Prevalece un clima de entusiasmo y nerviosismo mientras las participantes esperan que comience el evento, sentadas en una fila de sillas plásticas amarillas dentro de una multitud de compañeras presas, todas vestidas de beige, al lado de familiares que acuden a la visita y de los talleristas, Israel Soberanes e Irene Ruelas Ortiz. Al frente hay una mesa decorada con algunos de los libros y organizada con carteles con los nombres de los ponentes: dos directores de la prisión estatal, una representante de la Secretaría de Cultura de Jalisco y dos miembros de nuestro equipo de trabajo, Sergio y Lucy (figura 2.1.). Los organizadores les ceden a estos cinco participantes los asientos de cara al público y, por turnos, se suben al atril para pronunciar breves discursos. Durante la hora siguiente, la audiencia escucha, aclama y aplaude mientras las

mujeres leen extractos de sus propios escritos, en voz alta y frente a las cámaras de C7 Jalisco TV, algunas con gran facilidad y confianza, otras con dificultad, pero determinadas a expresar sus palabras.

En los tres meses que precedieron a este evento, nueve mujeres participaron en una serie de talleres de escritura y edición impartidos por La Rueda Cartonera y Viento Cartonero, dos de los múltiples colectivos en Jalisco, que siguen sobreviviendo y prosperando en su infatigable esfuerzo por producir nuevos lectores, escritores y comunidades dentro de un Estado donde los crecientes niveles de violencia están conduciendo a la fragmentación del tejido social (O'Hare y Bell 2020, *Partida* 2018). Los textos publicados en *Espejo y viento* incluyen poemas, narrativas cortas y diarios. En su contenido principalmente autobiográfico y testimonial, ilustran lo que Joey Whitfield describe en su libro *Prison Writing of Latin America* como el “potencial político conflictivo de la escritura carcelaria, la cual oscila entre testimonios de autores sobre las condiciones en las cuales sobreviven y su deseo de distanciarse de su condición de presos” (2018, 2). Sin embargo, estas mujeres hacen más que eso: sus intervenciones literarias les permite no solo representarse a sí mismas y denunciar las fallas y la corrupción del sistema penitenciario, sino también efectuar cambios, tanto a nivel personal como institucional.



Figura 2.1. La presentación del libro *Espejo y viento* en la Comisaría de Reinserción Social Femenil de Puente Grande en México, el 15 de abril de 2019. Fotografía cortesía del equipo de prensa de Puente Grande.

A través del taller cartonero, las mujeres experimentaron ciertas transformaciones. Julia relata: “Cuando nos dieron esta oportunidad, entendí que no solo deseos de rencor de amargura y de frustración pueden surgir en este lugar, sino que pueden surgir deseos de amor y libertad”. Su comentario apunta a la dimensión afectiva y relacional del proceso de escritura y creación de libros, lo cual produjo cambios significativos en la dinámica entre ellas, sus compañeras presas y sus familias. A su vez, estos cambios crearon una reacción en cadena en aspectos materiales y estructuras institucionales. En México, es muy poco común ver a reclusos, y mucho menos a reclusas, compartir el podio con un Director General de Reintegración Social y salir en televisión para celebrar sus logros como escritoras y artistas.

La intervención en Puente Grande puso de manifiesto las complejas relaciones entre la edición cartonera como fenómeno estético, por un lado, y como conjunto de relaciones, estructuras y formaciones sociales, por otro. Este campo de investigación concreto estaba compuesto de textos, objetos y arte; presos, guardias y autoridades; celdas, muros y patios; fiscales, jurados y jueces; leyes, peticiones y derechos humanos (muchas veces vulnerados). Las relaciones de poder arraigadas en lo profundo del Estado mexicano parecían más palpables que nunca, pero también, de forma extraña y quizás engañosa, fluidas. En un espacio afectivo tan disputado –tan característico del mundo cartonero– fue inevitable que no planteáramos preguntas sobre nuestra metodología.

Cuestiones de método: Entre los estudios culturales y la antropología

En 2015, cuando redactamos juntos la solicitud para el financiamiento que permitiría que se llevara a cabo el proyecto de investigación sobre las editoriales cartoneras, teníamos una idea muy clara de lo que queríamos investigar, pero solo una idea parcial de cómo abordarlo. Dado que el objeto de estudio era no solo un corpus de textos y objetos de arte, sino también un conjunto de métodos de producción, interacciones cotidianas, logísticas organizativas y tejidos sociales, sabíamos que la investigación requeriría de una combinación de métodos desde las humanidades hasta las ciencias sociales. Para entender el doble pliegue de las cartoneras –su doble cara social y artística– necesitaríamos enlazar enfoques textuales a metodologías etnográficas. Aún al saber esto, no teníamos todavía la respuesta a una pregunta fundamental: ¿cómo reunir estos métodos?

No fuimos tampoco los primeros en hacer esta pregunta. Desde el nacimiento de los estudios culturales en los años 50 por un lado, y el “giro cultural” (Chaney 1994) de las ciencias humanas en los años 70 por otro lado, los campos de la crítica literaria y de la antropología han tomado prestadas metodologías unos a otros para llevar a cabo investigaciones que tengan en cuenta la contextualidad de cualquier texto cultural y la textualidad de la investigación etnográfica. Desde el trabajo de Paul Willis sobre la cultura “profana” de los jóvenes de clase trabajadora (1977), los estudios de Phil Cohen sobre el conflicto subcultural (1977) y de Dorothy Hobson sobre las amas de casa y los medios masivos de comunicación (1980), los

estudiosos de la cultura han empleado métodos etnográficos para complementar sus enfoques textuales y los más prominentes defensores de los estudios culturales han insistido en su importancia. A pesar de ocupar una cátedra en un departamento de filosofía y religión, en el cual predominaban los métodos textuales, Raymond Williams insistió en la necesidad de “romper con el procedimiento habitual de aislar [el texto] y luego descubrir sus componentes” para adoptar un enfoque etnográfico más directo que permitiría al investigador adentrarse en “la naturaleza de la práctica y luego en sus condiciones” (William 2005, 47). De igual manera, Roger Grimshaw, Dorothy Hobson y Paul Willis abogan por un acercamiento etnográfico como medio para situar las “formas en relación con sus contextos materiales” y como protección “contra el reduccionismo teórico” (1980, 62-63).

Mientras tanto, en la antropología, figuras prominentes como Victor Turner (1982) y Clifford Geertz (1973) exploraron el valor que tienen la teoría y la práctica literarias para la etnografía. En los primeros años de la disciplina, tres de los estudiantes de Franz Boas experimentaron con formas literarias para ampliar el incipiente círculo de lectores de antropología y romper con el dualismo sujeto/objeto. Louise Lamphere (2004) destaca cómo Elsie Clews Parsons trató de presentar la información etnográfica de una forma literaria más accesible. Lamphere también cuenta cómo Ella Cara Deloria, perteneciente a la comunidad indígena Sioux, y Zora Neale Hurston, una mujer afroamericana que contribuyó al renacimiento de Harlem, se movieron estratégicamente entre formas etnográficas y literarias para desafiar el marco epistemológico dominante en que se veían obligadas a trabajar (Lamphere 2004, 132-134). A pesar de los

esfuerzos de figuras como Ruth Benedict y de recopilaciones como *Anthropology through Literature* (Spradley y McDonough 1973), el interés fue disminuyendo en los años siguientes hasta la publicación de *Writing Culture* de Clifford y Marcus en 1986. Este libro seminal respondió de forma explícita a una crisis disciplinaria que vio el desmoronamiento de la noción positivista de los antropólogos como observadores objetivos y desinteresados, un giro que en muchos sentidos había sido prefigurado en los años 20 por Hurston. Trabajos más recientes continúan explorando estos productivos intersticios (Barton y Papen 2010; Wulff 2016, 2017), y demuestran cómo los usos antropológicos de los procesos literarios varían desde una herramienta autorreflexiva para analizar la escritura etnográfica hasta para revelar cómo la etnografía misma es creada por diversas técnicas literarias como la metáfora, la simbolización, la narrativa y la ficción.

A menudo, estos enfoques multifacéticos han sido limitados o frustrados por obstáculos muy concretos, desde las barreras disciplinarias y las divisiones institucionales hasta la larga y costosa tarea del campo de trabajo. Incluso luego de recibir los fondos para nuestro proyecto, seguimos enfrentándonos a un reto singular: los textos cartoneros se inscriben dentro de modelos de práctica artística y buscan una conexión directa con lo social, y necesitábamos crear una metodología que pudiera aplicarse a diferentes tipos de formas sociales y artísticas. Nos resultaba claro que debíamos desarrollar una práctica de lectura que ofreciera una alternativa al “enfoque en el objeto” que prevalece en la historia del libro (Drucker 2014), así como al enfoque en el texto que caracteriza los estudios literarios. Otra cuestión era la de la posicionalidad. En nuestro proyecto buscamos

involucrarnos con los actores cartoneros, quienes muchas veces rechazaban explícitamente las jerarquías epistemológicas que consideraban endémicas de la investigación académica. Para trabajar con nuestros interlocutores, quienes a veces se refieren de forma provocativa a la inutilidad de la academia, sería necesario formalizar nuestros intentos previos de una práctica investigativa horizontal (Bell y O'Hare 2020, Flynn 2018) y preguntarnos cómo aportar una contribución significativa a los colectivos cartoneros y a sus comunidades.

En primer lugar, desarrollar una metodología apropiada para responder a estos retos implicaba entender lo que unía a los diferentes elementos de la escena de Puente Grande: las interacciones entre autoridades y participantes reclusas; la relación entre editoriales externas y escritoras internas; y la conexión entre *Espejo y viento* como una práctica artística, una colección literaria y una intervención política. Para leer el libro cartonero en contextos tan complejos, se necesita atender simultáneamente a los textos literarios y objetos de arte, y a los procesos sociales, materiales y políticos que producen. Además, este proceso investigativo implica entender qué une a las diversas prácticas de las editoriales cartoneras a lo largo de su extensa red rizomática (Bell y O'Hare 2020).

Desde su uso del cartón reciclado hasta la estética colorinche que Eloísa proclama en su ya icónico cartel, había muchos elementos de continuidad entre la editorial en Buenos Aires y el proyecto de Puente Grande. Así como los fundadores de Eloísa previeron la adaptabilidad del modelo artístico cartonero y promovieron su difusión y longevidad más allá de sus propias prácticas, la intervención en Puente Grande en la primavera de 2019 ha trascendido esta puesta en escena inicial. Las

participantes de los talleres han seguido con su propia editorial autogestionada, Bote Cartonero, en colaboración con otras mujeres encarceladas; con otras personas privadas de su libertad o PPL, según la terminología oficial. Además, las autoridades de Puente Grande apoyaron otros proyectos cartoneros liderados por Israel y Sergio en prisiones a lo largo de Jalisco a través de una colaboración continua con Lucy Bell y Joey Whitfield. Más allá de su sustentabilidad y adaptabilidad, lo que también vincula los dos proyectos es un esfuerzo explícito por reorganizar las formas de poder. Estas redistribuciones, como explica Levine en un trabajo que debe mucho a la visión de Rancière sobre el arte y la política, caracterizan la vida social y política a través de “actividades para ordenarla, modelarla y darle forma” (2015, 3). En 2003, Eloísa Cartonera propuso establecer relaciones horizontales entre recicladores, escritores, artistas y el público a través de talleres participativos que llamarían la atención a las condiciones de este trabajo marginado por medio de un proceso basado en la diversión, la creatividad y la libertad. En Puente Grande en 2019, el programa cartonero a cargo de La Rueda Cartonera y Viento Cartonero interrumpió las formas establecidas –las jerarquías, los ritmos y las redes sobre las cuales Levine articula su libro *Forms* (2015)– que estructuran la vida en prisión, al ofrecerles a las mujeres encarceladas la oportunidad de contar sus propias historias, de tomar el control de sus narrativas y de las formas a través de las cuales se producen y se divulgan.

A partir de las historias de las mujeres de Puente Grande e inspirados por el trabajo de nuestros aliados cartoneros –lo cual consideramos como un proceso de investigación sumamente autorreflexivo– abordamos

una serie de preguntas clave: ¿qué tipo de metodología debemos emplear para trabajar con las editoriales cartoneras para abarcar tanto su producción artística (textos literarios y objetos de arte) como su acción social? ¿Cómo podríamos trabajar de manera productiva dentro de estos ensamblajes de intervenciones sociales, proyectos políticos, textos literarios y prácticas artísticas? Las editoriales cartoneras, en efecto, formaban parte de un cambio más general en la práctica artística contemporánea que se expresa en espacios más allá de la galería de arte, desde el arte comprometido (Kester 2004) hasta prácticas artísticas postautónomas (García Canclini 2010). Para comenzar a construir un trabajo etnográfico en este terreno, ¿cómo podrían nuestras prácticas investigativas reconocer e *implementar* la codependencia de las formas sociales y artísticas que proponen las cartoneras? Por último, al interactuar con interlocutores que articulan su trabajo cultural como un modo de producir nuevos significados y conocimientos, y para derribar las relaciones sujeto/objeto, ¿cómo podríamos reconsiderar el tipo de resultados que los proyectos académicos deben generar?

Comenzamos describiendo en más detalle el proyecto de Puente Grande antes de presentar las principales proposiciones teóricas que hemos elaborado, en diálogo con nuestros interlocutores, para reexaminar el arte, la literatura y la estética de las cartoneras en una relación más dinámica con los procesos sociales y políticos. Proponemos lo que llamamos una metodología “trans-formal” compuesta de métodos etnográficos innovadores basados en la “referencia al gesto” (Flynn y Quintana 2021) y de prácticas de lectura que se basan en los enfoques post-críticos emergentes de los estudios literarios y culturales.

El doble pliegue I: El impacto de las estructuras sociopolíticas en la práctica cartonera

Volvamos al reclusorio de Puente Grande. Desde una perspectiva histórica y literaria, *Espejo y viento* puede leerse en relación con la tradición testimonial latinoamericana de los años 80 y 90, celebrada y hasta cierto punto creada y ampliada por los estudios subalternos y postcoloniales. Dichos trabajos buscaron defender el verdadero valor del testimonio y ampliar la brecha de las murallas de la ciudad letrada (Franco 2002, Rama 1984). Whitfield sostiene que muchos escritores encarcelados “afirman representar y defender las voces o los sectores excluidos de la población” (2018, 19) y esta colección no es la excepción. Aunque no todos los textos en *Espejo y viento* pueden interpretarse como ejemplos de resistencia literaria e incluso algunos de ellos parecen conspirar con las estructuras del Estado que perpetúan el encierro de sus autoras, muchas de las participantes usaron esta publicación para denunciar las sombrías realidades de sus arrestos, detenciones y reclusión, y por extensión, la violencia, corrupción e impunidad del Estado mexicano y de su sistema judicial, el cual, como lo describen las mujeres, están inscritas en sus cuerpos y subjetividades (Marsh 2020).

Hay dos textos en particular que, pese a sus estilos muy diferentes, comparten temáticas comunes de encarcelamiento injusto y de violencia de Estado contra las mujeres. En su testimonio *Una luz en la oscuridad*, Bogarín, que en el 2019 ya había cumplido dieciséis años de cárcel por un delito que niega rotundamente haber cometido, describe cómo fue secuestrada en su lugar de trabajo

junto con su esposo en 2003. Su relato es contundente y sus detalles testimoniales son gráficos:

De pronto aparecieron varios hombres armados, nos golpearon, nos subieron a otros autos, se detuvieron pasando una caseta de cobro en un lugar solitario. Uno de ellos me puso una toalla en el vientre, me golpeó, luego me violó mientras se ponía polvo en la nariz; estaba ya oscureciendo cuando traían a mi esposo ensangrentado con los ojos vendados, la sangre le corría por los oídos, la frente y los testículos; luego vendaron mis ojos./ Después de cinco interminables días de gritos, golpes, abusos, violaciones, en unas oficinas mugrosas me enseñaron una fotografía de mi hijo, me dijeron: —O firmas o tu hijo pagará las consecuencias (Bogarín 2019, 57).

En un texto no menos desgarrador, un brillante y sugestivo poema titulado “Voces sin voz”, Enedina transmite su amarga crítica a la corrupción y al machismo del sistema judicial mexicano:

*La vida del preso
comienza con una calumnia,
por aquel que empuña la espada con la mano,
y el que está tras las rejas
recibe como oferta
un juicio abreviado...
Después de un año de prisión,
la golpiza propinada
se desvanece con la inocencia arrebatada
porque no es el momento oportuno procesal,
porque los derechos humanos no son válidos
por ningún juez o magistrado...
—Los Dioses del Olimpo—
a imagen y semejanza de la Suprema Corte Terrenal... [...]*

*De repente, el pensamiento te conduce de la mano
y te pone frente al espejo
del agente que te encuadró la mentira,
del que te inventó el delito
porque era su trabajo* (Enedina 2019, 38).

Ambos textos denuncian la “colonialidad del poder” (Quijano y Ennis 2000) que subyace a las estructuras jerárquicas profundamente arraigadas del sistema penitenciario latinoamericano (Whitfield 2018, 4).⁸ Ricardo Salvatore y Carlos Aguirre afirman en *The Birth of the Penitentiary in Latin America* que el sistema carcelario de la región es el resultado de “un proceso de modernización que no reemplazó las antiguas estructuras, las formas de interacción ni las jerarquías raciales o de género, sino que las reforzó” (1996, xii). Estas jerarquías de género son destacadas en los textos de Bogarín y Enedina, que subrayan las jerarquías sexistas, clasistas y racistas de la violencia ejercida sobre ellas como mujeres en reclusión, ya sea con denuncias directas de los golpes, las torturas y las violaciones que han sufrido, o con metáforas como la imagen fálica de la espada del calumniador y la comparación de los jueces y magistrados a los dioses en el Olimpo (y en efecto, según el Instituto Nacional de Estadística y

8 Cabe destacar que cuando una periodista de *The Guardian* (Reino Unido) se interesó en las historias de estas mujeres, sus testimonios fueron desestimados por las autoridades penitenciarias por ser «ficción literaria» y, por lo tanto, inválidos como denuncias legítimas de corrupción. Aun así, los testimonios de *Espejo y viento* cuadran con los hallazgos de la antropóloga Rosalva Aída Hernández Castillo (2013) en relación con las mujeres encarceladas en los Estados de Morelos y Puebla. Hernández Castillo (2013) ha demostrado cómo las mujeres en México, en especial las mujeres pobres e indígenas, suelen ser encarceladas por su vulnerabilidad socioeconómica y no por su papel en la actividad criminal.

Geografía de México (2018), el 80% de los jueces y magistrados son hombres). Las cartoneras, como destacan estos dos textos, marcan un importante alejamiento de la tradición del testimonio. Aunque hasta cierto punto, la importancia política de la escritura de Bogarín y Ene-dina radica en su contenido testimonial, trascienden la representación a través de una inserción e intervención sociomaterial en su entorno.

En Puente Grande, el primer aspecto del doble pliegue puede verse en la manera en que el ambiente carcelario se entretreja a los libros en cada etapa de la producción. Es decir, el contexto social iba dejando su huella en las formas estéticas: las celdas en las cuales se escribieron los textos, el patio en el cual el libro se produjo y el mismo sistema carcelario, desde las rutinas regimientadas hasta los modelos laborales basados en recompensas. Todo ello era palpable en los talleres cartoneros, así como en los textos recopilados y en los diseños de las portadas. Israel le recordó a Lucy que el proceso de los talleres, hasta cierto punto, tenía que integrarse en los sistemas institucionales existentes para que fuera viable, y aún más importante, permisible. Por ejemplo, los facilitadores cartoneros alentaron a las mujeres por medio de incentivos, reproduciendo las estructuras y culturas propias de la cárcel. En Puente Grande, las mujeres presas reciben un pago muy bajo, aunque significativo, por su trabajo manual y pueden vender sus artesanías –desde lindos peluches hasta modernos bolsos tejidos a mano– al personal y a los visitantes de la cárcel en unos puestos de mercado en el patio de la prisión. Sergio explica en una entrevista transmitida por C7 Jalisco (Peña 2019a): “estos libros se venden, son un producto [...] y esto les ayuda en una economía, pues, y si se llegan a reinsertar

en la sociedad, pueden encontrar una manera de vivir, de trabajar, con este tipo de trabajo cultural”.

Más allá de los talleres, los productos finales, los libros, se impregnaron de los espacios físicos en los que se crearon. En términos muy concretos, la paleta de colores usada por las participantes para pintar su propio libro refleja el ambiente de la prisión en la cual fueron creados (figura 2.2.). La mezcla de colores brillantes hace eco al capitalismo neoliberal de las prisiones latinoamericanas (Whitfield 2018), visible sobre todo en los muebles de plástico usados para los talleres: las mesas azules, rojas y blancas marcadas con Pepsi y las sillas de amarillo encendido patrocinadas por la compañía de gaseosas Squirt. Los colores también reflejan el esfuerzo para promover más iniciativas artísticas comunitarias en el reclusorio, como el enorme mural del patio que retrata a un elefante (figura 2.1.), un símbolo budista e hindú de fuerza, paciencia y sabiduría. El mural fue la idea de una reclusa, que recibió el apoyo de las autoridades, quienes proporcionaron las pinturas y otros materiales. Esta composición de amarillos, grises y marrones se repite en las tapas creadas por las participantes. De esta manera, quedó claro que diversas formas políticas y sociales, desde el neoliberalismo hasta las prácticas comunitarias de rehabilitación, influenciaron en las elecciones materiales y las creaciones artísticas de las mujeres encarceladas.



Figura 2.2. Talleres cartoneros en la Comisaría de Reinserción Social Femenil de Puente Grande. Fotografías cortesía del equipo de prensa de Puente Grande.

Otro notable ejemplo de los muchos libros creados en Puente Grande es la técnica inspirada por las portadas de Maria de Dulcinéia Catadora: la de poner pedazos de cinta de enmascarar en dirección diagonal en las portadas y pintar las figuras geométricas producidas por la cinta (figura 2.3a.). Este estilo fue presentado a las participantes de Puente Grande por Israel, Irene y Sergio, quienes trajeron un libro de São Paulo como ejemplo del trabajo artístico de las cartoneras para servir de inspiración. Tales diseños adquieren un significado añadido en el contexto carcelario y mientras las reclusas se apropiaban de la técnica de Maria, las líneas verticales se convirtieron en referencias a las barras de las celdas en las cuales estaban confinadas (figura 2.3b.). A través de cada una de sus singulares intervenciones –y así como lo gritan los pósters de Eloísa Cartonera, “¡NO HAY 2 TAPAS IGUALES!”– las mujeres se reapropiaron de un símbolo estereotipado de la cárcel para convertirlo en una pluralidad de obras creativas muy personales. A través de esta visión del confinamiento, que en absoluto debe confundirse con una visión confinada, las rejas se encuentran en diagonal y en horizontal, símbolos no tanto de la condición de encierro de las mujeres como de su libertad de expresión y su capacidad de resistencia.

La permeabilidad entre el entorno carcelario y el proceso creativo también se reveló a un nivel más sensorial. Algunos de los facilitadores de los talleres, administradores de la prisión y miembros de la familia que asistieron al lanzamiento del libro observaron que el proceso físico de la elaboración de los libros y escritos también podía sentirse, tocarse e incluso olerse en los propios

objetos. Una portada (figura 2.4.), elaborada por Sonia, llamó la atención al sentido del olfato:

Cada historia tiene su olor. Olor a muerte. Olor a cárcel.
Olor a soledad. Olor al triunfo. Olor a traición. Olor a peligro. Olor a dolor. Olor a felicidad.

Esta portada de un cuaderno, que ahora circula fuera de la prisión, todavía revela las huellas materiales de la intervención de Sonia: las triunfantes pinceladas que marcaron el cartón con surcos profundos; la ansiedad palpable mientras cambiaba de una tinta a otra; el sudor de angustia mientras vertía sus sentimientos en los lienzos de cartón; y el olor de la prisión en la cual estaba encerrada. Irene recuerda esta materialidad en un prefacio que destila un lirismo sensorial:

En el mundo compartido por un grupo de mujeres, que se acompañan por meses o años en la Comisaría de Reinserción Femenil, las experiencias, motivo de la privación de su libertad, desprenden olores; son vaho proyectado hacia el espejo que enmarca la identidad por trascender, hacia ese espacio que sentencia al tiempo, su tiempo; mas no al espíritu que se reinventa en un mundo circunscrito por otros en los cuales se puede difuminar hasta olvidarse (en Fong y Soberanes 2019).

En el caso de Sonia, la posibilidad del olvido era muy concreta. Luego de perder a su mamá a los cinco años y de ser abandonada a su suerte por un padre alcohólico y siete hermanos mayores, su vida se había caracterizado por el sufrimiento, la soledad y el desamparo. Escribió para desahogarse, para contar su historia, para hablar de sus múltiples intentos de suicidio y de la pena que sintió al abandonar a sus tres hijos y repetir su pasado.



Figura 2.3. (a) La técnica de líneas diagonales de Maria de Dulcinéia Catadora en São Paulo: toma del libro de Maria en el documental de Carolina Caffé (2018); (b) Un libro de Dulcinéia Catadora (izquierda) con un libro de Puente Grande (derecha). Fotografía por Israel Soberanes.

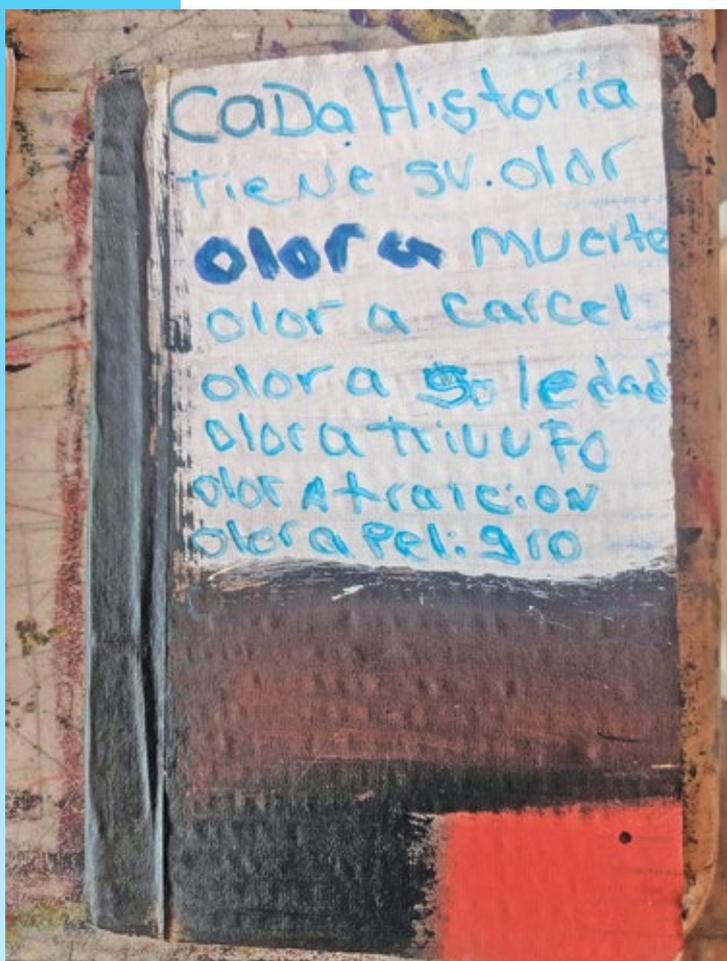


Figura 2.4. La portada del cuaderno de Sonia, *Cada historia tiene su olor*. Fotografía por Lucy Bell.

El doble pliegue II: el impacto de la práctica cartonera en las formas sociopolíticas

El primer aspecto del doble pliegue en el contexto del proyecto cartonero en Puente Grande es el que ha sido más reconocido en la literatura académica: el modo en que lo social configura las formas estéticas y literarias. El segundo pliegue ha pasado más desapercibido: la manera en que las prácticas artísticas pueden informar, conformar y reordenar lo social. Lo que resulta de especial interés del proyecto Puente Grande y, en general, de las cartoneras, es cómo su doble pliegue específico funciona a través de la formas sociales y artísticas, en ambas direcciones.

Los dos colectivos que impartieron los talleres tienen como principal base de operaciones el café cultural comunitario en Guadalajara, La Rueda: Libros y Café. Aunque la Comisaría de Reinserción Social Femenil no podría estar más lejos del ambiente abierto, creativo y a menudo festivo del café de Sergio, los talleres lograron propiciar una transformación del ambiente penitenciario restrictivo a un espacio colorinche de encuentros informales, intercambios animados y discusiones polémicas. El día del lanzamiento del libro, esta atmósfera era aún más evidente. Una mujer reclusa hacía y vendía tacos en un puesto improvisado, otra pasaba jarras de horchata hechas por las compañeras y otra estaba aún instalándose en una mesa mientras servía los tacos de birria hechos en casa por su madre. En este ambiente sorprendentemente relajado, Lucy y su compañero fueron invitados a la mesa de Claudia, donde les regalaron unos tacos exquisitos. Mientras charlaban con Claudia, su madre y su hijo de

ocho años, Pablo Emilio, era fácil olvidar que estaban en una prisión y no en el café La Rueda.

Este rediseño de las formas de intercambio social que son (o no son) permitidas en ciertos espacios es un indicio del poder social transformador de las prácticas cartoneras. Los talleristas Sergio, Israel e Irene fueron capaces de adentrarse en este ambiente cerrado, opresivo y controlado por el Estado con el consentimiento de las autoridades gracias a su proyecto artístico aparentemente apolítico o por lo menos incontrovertible. Después de todo, ¿qué puede ser más inocente que hacer un libro con cartón, pintura e hilos de colores?, ¿acaso no es esta una actividad practicada por niños en toda América Latina? Aun así, el efecto sociopolítico del proyecto que se dio por medio de un proceso lúdico y acogedor parece reflejar y a la vez prefigurar cambios sistemáticos significativos dentro y fuera del penal.

Dentro de Puente Grande, los proyectos cartoneros han sido una parte importante de un proceso más amplio de reforma liderado desde el 2018 por el Director de Reintegración Social, Juan Antonio Pérez Juárez. El proceso es conocido como *Reinserción: Segunda Oportunidad*. En una entrevista de 2019, Pérez Juárez nos explicó que este término hacía referencia a “una segunda oportunidad para las personas privadas de la libertad, pero también para la sociedad en su conjunto”. En sus palabras,

Lo que decimos a la sociedad de Jalisco es que los centros de reclusión no generan a los delincuentes, sino que los reciben. Entender lo anterior lleva a observar la importancia de promover y respetar los derechos humanos de todas las personas, antes y después de que delincan, si es el caso, y a dotar de contenido a la primera y a la segunda y a la enésima oportunidad, con educación,

salud, deporte, capacitación y trabajo, que son los ejes rectores de la reinserción social.

El proyecto cartonero se inscribía en estos principios éticos y políticos más generales que marcaban un cambio decisivo con respecto a las políticas punitivas que han predominado en el sistema judicial mexicano, caracterizado por jerarquías establecidas, desigualdades estructurales y corrupción normalizada (Ferreyra 2018, 64). El proyecto también fue una parte importante de un proceso de reforma carcelaria más gradual que está sucediendo en el Estado de Jalisco, en el cual la cultura y la producción cultural se están introduciendo cada vez más en el repertorio de las formas de reintegración social. En concreto, el proyecto dio lugar a Bote Cartonera, la primera editorial cartonera autogestionada desde una prisión en este Estado y, hasta donde se sabe, en México. Pérez Juárez comentó que la intención era “dejar [esta actividad editorial] en manos de las propias mujeres privadas de la libertad”, un gesto que resulta subversivo en el contexto de un sistema judicial basado en el control, las jerarquías y la desigualdad. Respecto a las cartoneras, las manos a las que se refería Pérez Juárez no son meras metáforas: la práctica material de hacer sus propios libros hace posible que esas mujeres, aun estando en prisión, puedan tomar el control de sus historias y remodelar sus vidas de maneras antes inimaginadas.

Para las mujeres involucradas en Bote Cartonero, fue aún más importante el impacto en sus beneficios de preliberación que ofrecía la iniciativa cartonera. Este sistema de beneficios se puso en marcha en 2008 en todo el sistema penitenciario mexicano, como parte de un proceso más amplio de reforma para fomentar la

rehabilitación y para aliviar la presión que resultaba de la sobrepoblación crónica de las cárceles, por medio de un sistema basado en créditos para la libertad anticipada, la libertad condicionada y las solicitudes de permiso humanitario para infractores no violentos (Cruz, Vargas Morra y Hecht Barbosa 2017, 7). Estos puntos se pueden obtener mediante actividades de distintas categorías –trabajo, capacitación, educación, cultura, salud, deporte y justicia restaurativa– y permiten a los reclusos reducir su sentencia hasta en un 50%.

Antes de entrar en Puente Grande, los editores cartoneros Israel y Sergio estaban conscientes de este sistema de beneficios y estaban en negociaciones con las autoridades de la Comisaría de Reinserción sobre la posibilidad de que los talleres de cartonera se contaran como créditos para las participantes reclusas. Al final, la actividad cultural de edición cartonera fue aprobada como un medio para obtener puntos de preliberación. Un miembro del equipo de vinculación de Puente Grande nos comentó que las reclusas de Puente Grande ahora pueden sacar puntos participando en variadas actividades artísticas como baile folclórico, baile moderno, teatro, pintura, música y, desde la publicación de *Espejo y viento*, edición cartonera. Esta adición es significativa debido a su relativa autonomía y al proceso horizontal de las cartoneras: a diferencia de la mayoría de los talleres, la editorial Bote Cartonero tiene su base en la cárcel y es dirigida por prisioneras en lugar de facilitadores o profesores externos.

Más allá de la reducción de sus sentencias, el hecho de trabajar en un proyecto colectivo también es un proceso relacional con resultados externos que se revelaron en las interacciones entre las mujeres reclusas, las autoridades penitenciarias, las familias, los talleristas y nuestro equipo de

investigación. Pérez Juárez nos señaló la importancia del proceso colectivo de la edición cartonera: “como es una actividad en equipo, se recuerda que también hay relaciones con otras personas, lo cual es importante para la reinserción social”. Añadió: “por supuesto, hemos visto a familiares leer lo que no habían podido oír de sus hijas, madres, esposas o hermanas en reclusión”. Este elemento del proyecto, el de reconstruir relaciones con familiares a menudo distanciados, fue resaltado por varias participantes en conversaciones después de la presentación. Para Griselda, fue una manera de reconectarse con su madre y sus tres hijos; para Claudia, lo más significativo de contribuir al libro fue la emoción que provocó en su hijo, Pablo Emilio, el amor de su vida a quien le dedicó sus escritos.

Como insistió Pérez Juárez, la oportunidad de sanar relaciones lastimadas o rotas con familiares es particularmente significativo para mujeres en la cárcel:

No quiero dejar de destacar la importancia de haber iniciado este taller en el reclusorio femenino de Puente Grande. Lo hicimos porque no perdemos de vista la visión de género y porque al ser privadas de su libertad las mujeres son más abandonadas, algunas sin una visita personal en años. A ello se suma el asunto de la familia, que en el caso de las mujeres madres tiene una carga emocional tremenda.

En lo anterior, Pérez Juárez hace referencia al concepto de la “doble desviación”, una realidad ampliamente documentada desde los años 80 por criminólogas feministas como Frances Heidensohn (1989), por la que las mujeres no solo son castigadas por los delitos que cometieron o no, sino también por su desviación de las normas de género en torno a la maternidad y

la feminidad. Además de resistirse a este doble castigo cruel a través de las narrativas de empoderamiento publicadas en el libro, como la poderosa denuncia de injusticia de Enedina en “Voces sin voz”, la intervención cartonera les permitió a las mujeres resistirse a las jerarquías de género y de clase. A través de los talleres colaborativos, los editores cartoneros lograron intercambios horizontales con las participantes: mientras que Sergio e Israel les contaban las historias de las editoriales cartoneras y les enseñaban métodos artesanales de autoedición, escuchaban a las mujeres reclusas, que les contaban sus historias de vida y les enseñaban a partir de sus experiencias y sus luchas.

Muchas de estas transformaciones, propiciadas por la socialidad material de las prácticas cartoneras, fueron visibles, palpables y audibles. Otras fueron mucho más íntimas, internas y silenciosas, aunque no por ello menos importantes o políticas. Volviendo a Sonia, el proceso de escribir fue más que reflexivo: fue transformador. En cuanto a su participación en los talleres cartoneros y a su aporte a *Espejo y viento*, ella reveló cuánto estaba en juego en este proyecto:

Después de un intento de quitarme la vida y estar 3 meses en coma, descubrí una nueva oportunidad de vivir, escribir me permite comunicar y desahogar mi sentir, descubro que Dios me acompaña y agradezco por este proyecto para mi paz y dignidad interior.

Sin importar las circunstancias de vida particulares y siempre desafortunadas que las llevaron a la prisión, cada una de las participantes describieron algún tipo de transformación interna a través del proceso de la escritura y de la creación de libros cartoneros. Para Erika, la

escritura y la pintura le trajeron “la paz y la felicidad”; para Griselda, le cambiaron su actitud hacia la vida; y para Enedina, como lo dice en una entrevista para C7 Jalisco (Peña, 2019b), “El libro *Espejo y viento* es un viaje, como ganar un crucero que me permite viajar fuera de este lugar. Ya sé que me puedo expresar o denunciar a partir de la literatura”. Como lo atestigua Enedina, las cartoneras producen mucho más que libros, objetos y textos; pueden también conllevar a la sanación y la auto-transformación. Este proceso es simultáneamente interno y externo, personal y político, corpóreo y estructural. Carol Hanisch resalta esta doble dimensión en su influyente ensayo “The Personal Is Political” (1970). En efecto, “lo personal es político” fue uno de los eslóganes del movimiento estudiantil global de 1968, en el cual se destacaron las protestas violentamente reprimidas en México, sobre todo con la Masacre de Tlatelolco. En el mundo de las cartoneras, hemos visto cómo las transformaciones personales, psicológicas y subjetivas experimentadas por mujeres, escritoras y guerreras como las de Puente Grande no se pueden separar de transformaciones más amplias en el ámbito social, político y legal. Sus diversas experiencias de transformación como individuos y seres humanos son una parte integral de un proceso más amplio de desjerarquización estructural que en y más allá de la América Latina postcolonial –en un momento histórico protagonizado por los movimientos #NiUnaMenos, #NiUnaMás y #MeToo– están estrechamente conectados con la larga y continua lucha de activistas y movimientos sociales por la igualdad de género, la igualdad de derechos y la igualdad de educación.

Primeros pasos metodológicos

El proyecto de Puente Grande es una demostración poderosa del doble pliegue. Los libros cartoneros están impregnados con las condiciones ambientales, materiales y sociales de las comunidades que los producen. Al mismo tiempo, las prácticas literarias y artísticas reorganizan y reorientan los valores sociales, las relaciones y las comunidades, resistiendo contra formas arraigadas de estigma, injusticia y violencia. Este intercambio entre lo social y lo artístico opera en ambas direcciones, con un efecto transformativo en cada lado. Durante todo el proyecto, conocimos cada vez más prácticas cartoneras que demostraban el doble pliegue en distintos escenarios, como el quiosco de Eloísa en la Avenida Corrientes, los talleres de Dulcinéia en la cooperativa de reciclaje Glicério y las intervenciones en plazas públicas de La Rueda y Viento Cartonero. Al participar en estos procesos, nos convencimos de que el marco metodológico de nuestro proyecto debía desarrollarse en respuesta a su doble aspecto social y estético, al doble pliegue.

Nuestro deseo no era arraigar nuestra metodología en una disciplina determinada, ya fueran los estudios literarios o la antropología. Nuestro tema de estudio, las cartoneras, constituye un conjunto de prácticas que alteran las relaciones de poder colonial, las jerarquías, el conocimiento y las epistemologías. Por lo tanto, queríamos evitar trabajar desde disciplinas que emergieron dentro de las estructuras y categorías coloniales que las cartoneras desafían (Chatterjee 1995; Moraña, Dussel y Jáuregui 2008). Los estudios culturales eran un posible punto de partida: sus sellos distintivos son interdisciplinariedad,

multidisciplinariedad y contradisciplinariedad, como los académicos han discutido en las últimas décadas a través de una amplia investigación sobre sus propios métodos inestables y en constante cambio (Denzin y Lincoln 2018, Grossberg 2010, Rodman 2015). Norman Denzin e Yvonna Lincoln han destacado la ambición de dicha interdisciplinariedad; los investigadores culturales somos “agentes activos del cambio social” al trabajar transversalmente con diferentes tradiciones, al presentar nuestros hallazgos en nuevas formas y al comprometernos con cuestiones de justicia social (2018, 8). Esta ambición política se relaciona con el compromiso de Grimshaw, Hobson y Willis (1980) –algunos de los fundadores del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de la Universidad de Birmingham– de usar el trabajo etnográfico como amortiguador contra las reducciones teóricas. Por consiguiente, un importante punto de partida metodológico fue el análisis literario y cultural contextualizado a través de datos etnográficos que arrojarían luz sobre las diversas coyunturas sociales, políticas y económicas de las editoriales cartoneras. Aún así, dado nuestro compromiso de trabajar no sobre, sino con las editoriales cartoneras, necesitábamos alejarnos de la tendencia que tienen los estudios académicos culturales de permanecer distantes de su objeto de estudio mediante la “textualización abrumadora” (Hall 1996, 274).

Para ello, necesitábamos poner en tela de juicio la crítica misma, entendida como paradigma dominante en los estudios literarios y culturales que se ha convertido en un lugar común, una práctica normalizada y, hasta cierto punto, universalizada en la academia global; una práctica a la cual nosotros, como investigadores, hemos sin duda contribuido. Este modo de lectura crítica es problemático en la medida en que suele “hacer que los pensamientos y

las acciones de los actores sociales ordinarios [no académicos] resulten carentes de autorreflexión o de capacidad crítica” (2017, 14), argumentan Elizabeth Anker y Rita Felski. Al enfrentarnos a este problema, entramos en diálogo con una corriente post-crítica que en años recientes ha comenzado a exigir que cuestionemos nuestras ortodoxias de lectura. Anker y Felski señalan que la posibilidad de separar a los actores sociales “ordinarios” de los críticos académicos privilegiados ha sido impulsado por las tendencias antagonistas predominantes y combativas en las humanidades, sobre todo desde el postestructuralismo, el cual, a pesar de sus fundamentos teóricamente democráticos, ha promovido en la práctica un “espíritu de marginalidad” y por ello ha “mantenido reflexiones profundas encerradas en la torre de marfil” de la universidad (2017, 19). Esto ha conllevado a una situación paradójica: que el consiguiente elitismo de los estudios literarios y culturales ha disminuido su impacto en la esfera pública, su conexión con el mundo no académico y, por tanto, su capacidad de intervenir en las mismas estructuras que constituyen el objeto de su crítica.

La antropología también tiene sus problemas y aunque el método etnográfico era central para nuestro proyecto, necesitábamos reflexionar sobre las muchas críticas a la disciplina. Más allá de sus bien documentadas dificultades con el arte y lo artístico ([Grimshaw y Ravetz 2015](#), [Schneider 2015](#), [Schneider y Wright 2006](#)), la antropología también ha tenido relaciones complicadas con la ficción narrativa, sintetizadas por Bronislaw Malinowski en su diario: “no he leído novelas ni he perdido el tiempo, excepto en los momentos en que necesitaba descansar” (1967, 279). Estas tensiones entre la antropología, el arte y la literatura no eran más que

una pequeña parte de un bagaje conceptual más pesado que tiene sus raíces profundas en cuestiones de posicionalidad. En la antropología y en otras ciencias sociales, seguimos etiquetando sin escrúpulos a las personas con las que trabajamos como “encuestados”, “entrevistados”, “sujetos” o “informantes”. Hasta el día de hoy, es muy común que el conocimiento que los antropólogos obtuvieron al trabajar con personas de una posición “inferior” –una perspectiva que ahora suele considerarse como una relación muy problemática de superioridad cultural– se atribuyera a los antropólogos sin un pleno reconocimiento de su verdadera fuente.

Este problema de extractivismo epistemológico se ha puesto a la delantera en los discursos descoloniales más recientes (Cusicanqui 2006, Grosfoguel 2016). Sin embargo, como subraya el antropólogo Anders Burman (2018), las relaciones de poder asimétricas continúan predominando y la antropología está aún centrada en el mundo anglófono. La disciplina “no da nada o da muy poco a cambio (ni siquiera un texto en un idioma que pueda ser comprensible para las personas con las que trabajamos)”, y muchos antropólogos mantienen una profunda desconfianza hacia el activismo académico (Burman 2018, 60). Esta fuerte crítica ha tenido sus ecos en nuestro trabajo. De hecho, otras críticas similares han sido expresadas por algunos de nuestros interlocutores cartoneros. Sin embargo, coincidimos con Anand Pandian en que, a pesar de los cargos que se imputan a los antropólogos, aún existe la posibilidad de fomentar otro tipo de investigación antropológica (2019, 8), una que se pueda comprometer con las personas con las que trabajamos de manera más significativa, procesual y horizontal.

Queríamos que el proyecto cartonero fuera un proceso dinámico al que pudieran contribuir, y del que pudieran beneficiarse, los participantes principales. Un primer paso fundamental fue reconocer a nuestros interlocutores como agentes teóricos y apuntar a una investigación que surgiera del diálogo entre nuestro propio trabajo teórico y el de nuestros colaboradores cartoneros. Consideramos a las editoriales cartoneras como formas plurales que crean comunidades, significados y relaciones, y esta interpretación fue respaldada desde el principio por las contribuciones teóricas de los escritores y artistas cartoneros mismos. Con tal planteamiento, era importante evitar confusiones y atribuir con claridad y transparencia los conceptos cartoneros que se presentan en este libro. Nos sentimos honrados de que nuestros interlocutores compartieran sus mundos con nosotros, y en estas páginas tratamos de documentar con fidelidad y respeto, por ejemplo, la reinterpretación de Javier Barilaro de la teoría beuysiana de la “escultura social”; la noción de “desacralizar la literatura” expresada por La Cartonera; el hincapié que hace Lúcia Rosa en los libros cartoneros no como objeto sino como *proceso* artístico; la caracterización por parte de Enedina de las “voces sin voz”; el método descolonial de “investigación *caipora*” de Sol Barreto; el concepto de Maria Dias da Costa de ser recicladora como forma de “hacer cultura”; el arte de los “archipiélagos” de Thais Graciotti; la expresión poética de “Cetlalli” (una tierra) de Rigoberto Domínguez García; y el concepto de Júlio Brabo de “lo social en movimiento”. La propuesta cartonera ha crecido y florecido al ser reformulada y rediseñada por individuos y grupos a lo largo y ancho de América Latina, respondiendo a contextos complejos diversos y

necesidades sociales diferentes. Esperamos que, al destacar y reconocer estas perspectivas teóricas, este libro demuestre el peso y el valor del trabajo de nuestros interlocutores cartoneros como escritores rebeldes, artistas innovadores y teóricos insumisos (y orgullosamente extrainstitucionales).

Otro aspecto de este proceso metodológico es que nos permitió hacer contribuciones tangibles al mundo cartonero –contribuciones que muchas veces venían sugeridos por los mismos colaboradores–. Buscamos contribuir mediante lo que denominamos la “referencia al gesto” de las principales formas cartoneras, trabajando al lado de nuestros interlocutores en sus actividades diarias y aceptando sus invitaciones a participar en sus mundos materiales y sociales. Esto también tuvo implicaciones políticas; cuando los editores cartoneros decidieron tomar acción contra la inminente elección de Jair Bolsonaro, nos pidieron que contribuyéramos y que adoptáramos una postura. Trabajar de esta manera nos brindó una oportunidad única de considerar en serio dos ideas vinculadas: ¿cómo las prácticas artísticas y textuales de las cartoneras intervienen en las formas sociales existentes para crear espacios de transformación?; y ¿hasta qué punto estas prácticas pueden ser interpretadas como métodos de investigación capaces de responder a algunos de los desafíos más importantes del siglo XXI, como el extractivismo y la explotación? A continuación, conjugamos el mundo de las cartoneras con el trabajo de dos pensadores, Jacques Rancière y Néstor García Canclini, quienes nos han ayudado a desarrollar uno de los principios rectores de este libro, “el doble pliegue”, y a abogar por el poder transformador de la práctica estética abierta, un tipo de arte procesual y relacional al cual las

cartoneras contribuyen de muchas maneras significativas y productivas.

La teoría del doble pliegue

El pensamiento de Rancière salió a la luz mientras acompañábamos a los procesos cartoneros que parecían producir disrupción y discordancia al desafiar órdenes consensuales y al plantear formas alternativas de ser, trabajar y crear significados. Rancière (2004) sostiene que el arte y la política no pueden separarse: el arte, para él, es el medio a través del cual la política se constituye. En lugar de ver la política como un sistema de partidos políticos o un sistema más tradicional de poderes y jerarquías, Rancière la considera como “la configuración de un espacio específico, el marco de una esfera particular de experiencias, de objetos considerados comunes y pertenecientes a una decisión común, de sujetos reconocidos por su capacidad de designar estos objetos y de presentar argumentos sobre ellos” (2012, 24).

En su interpretación de Rancière, Brian Larkin sugiere que “la política tiene lugar cuando aquellos que ocupan posiciones fijas fuera de cierto orden deciden intervenir dentro de ese orden. Es el proceso de repartición que determina quién puede participar en el sistema”, y quién no (2018, 187). En términos de Rancière, esta adjudicación es la “distribución de lo sensible”, en la cual aquellos que están en el poder reorganizan lugares e identidades, decidiendo qué permanecerá visible y qué quedará invisible, qué contará como discurso y qué se considerará pura bulla (2004, 13). Para Rancière, las prácticas artísticas no son un medio privilegiado para

entender la realidad, sino que son ‘formas de hacer y crear’ así como en las relaciones que mantienen con los modos de ser y las formas de visibilidad” (13). Todo el arte, en ese sentido, es política, y “hay... una ‘estética’ en el núcleo de la política” (13). Esto se debe a que el arte y la política, por medio de sus modos diferentes pero relacionados de dar forma al mundo social, son capaces de producir equidad e inequidad, inclusión y exclusión, mediante diferentes formas de percepción sensorial, al dar o quitar a las personas o a las cosas la visibilidad o la voz, o privándolas de ambas.

La teoría de Rancière resuena con la manera en que los artistas cartoneros conciben su propio proceso y el consecuente doble pliegue de la práctica socioartística que ellos modelan. Muchas veces, los editores cartoneros ven su producción literaria, más allá del mundo editorial, como una práctica que de alguna manera es política y que tiene un rol en la configuración de la sociedad. En cada uno de los colectivos que presentamos en *Tomando forma*, las prácticas artísticas son herramientas usadas para forjar relaciones e intercambios productivos entre artistas, escritores y comunidades vulnerables, estigmatizadas o marginalizadas, para así producir una redistribución de roles y responsabilidades que modela una cierta forma de igualitarismo (Epplin 2009). Como Rancière, que estaba convencido de que “la igualdad humana procede de la facultad común de percepción sensorial: la estésis” (Papastergiadis 2014, 8), las cartoneras destacan el papel del arte como medio para crear relaciones sociales horizontales. Para Dulcinéia Catadora, los encuentros que se producen durante el proceso editorial son más importantes que las publicaciones mismas porque “desmantelan prejuicios” y “cuestionan conceptos artísticos

conectados a un mundo que aún se sigue construyendo sobre la desigualdad y el privilegio” (Rosa 2018). Para Israel y Sergio, quienes trabajan en Jalisco, un Estado con tasas cada vez más altas de desigualdad, violencia y homicidios (O'Hare y Bell 2020), las editoriales cartoneras son una forma de “activismo cultural”. Explica Sergio en una entrevista de 2020:

Las cartoneras, los cartoneros somos actores o activistas sociales que nos movilizamos de manera independiente para provocar en las comunidades, grupos sociales, barrios, colectivos una avanzada artística-cultural. Lo cual nos permite entrelazarnos como sujetos sociales y hacer comunidad, esto a partir de una idea que nos reúne para ejecutar un fin que sobrepasa al individuo. Provocamos en el entorno un fenómeno social que se manifiesta, expone un tema y elabora un libro en colectivo que nos incumbe a todos e increpa la realidad inmóvil para modificarla a partir de nuestra labor cartonera.

De esta manera, la práctica cartonera está más cercana al concepto de Rancière de la política que a concepciones más conservadoras del arte. Para algunos, los libros cartoneros son libros artísticos individuales y enumerados de manera que resalte su condición de objetos de arte. Para otros, cada libro no es una obra de arte en sí, sino parte de un conjunto escultórico más amplio que actúa sobre la sociedad. De este modo, el trabajo individual es quizás “nada más que un pretexto para el diálogo”, una provocación que Achille Bonito Oliva propuso a Joseph Beuys en 1971 (Sandler 1997, 92).

Para analizar la propuesta cartonera como práctica artística contemporánea, recurrimos al concepto de

García Canclini del arte postautónomo (2010), una teoría que le debe mucho al pensamiento de Rancière. García Canclini sitúa la práctica artística contemporánea dentro de una particular configuración de fronteras porosas, e identifica un cambio de paradigma en las prácticas artísticas, según el cual los objetos se han visto desplazados cada vez más por sus contextos. Para García Canclini, el “mundo del arte” (Becker 1982), que una vez se podía teorizar como un sistema hermético con confines y convenciones definibles, ha rebasado sus límites. El arte ya no es un campo exclusivo con un número determinado de actores como el artista idealizado, el galerista o el curador, ni tampoco se practica dentro de una serie de espacios definidos, ya sea en la galería de arte, el museo o la colección privada. La postautonomía, la condición que caracteriza el trabajo que existe en espacios intersticiales, surge de una historia contemporánea del arte que García Canclini describe como “una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan” (2010, 15). El proceso es importante aquí: la postautonomía encuentra su expresión en los ritmos de la creación ejemplificados en la intervención en Puente Grande, y comprometerse con el proceso es fundamental para la reinención por parte de García Canclini de lo que Rancière denomina la “distribución de lo sensible”.

Uno de los valores de la teoría de García Canclini para nuestro proyecto cartonero es que ofrece una invitación abierta a nuevas prácticas investigativas. García Canclini sugiere, por ejemplo, que los investigadores se posicionen a sí mismos cerca de los trabajos artísticos, que sean “ágiles en el seguimiento de sus trayectos” (2010, 243), y que los modos de investigación futuros más

robustos se deberían desarrollar en estrecha colaboración con los mismos artistas:

Es indispensable para rehacer la teoría, una teoría abierta al desorden social, sin gran relato único, la exigencia antropológica de escuchar a los actores, a los más diversos, detenerse en lo cualitativo, en la densidad intranquilizante de los hechos, lo que en realidad necesitamos es insistencia antropológica para escuchar a los actores, una gran diversidad de actores, para invertir tiempo en cuestiones de calidad (2010, 250).

Este último punto es importante para nosotros pues estamos convencidos de que, si bien los métodos deben desarrollarse en diálogo con los avances y debates teóricos, también necesitan concebirse en colaboración con las personas con quienes trabajamos, tomando en cuenta sus prácticas específicas, situadas y reflexivas.

Pasos adelante a través de la forma

La propuesta formalista pionera de Caroline Levine, que también se basa en la teoría de Rancière, nos ayudó a abordar nuestra investigación sobre las editoriales cartoneras escuchando y colaborando con una gran diversidad de actores que encontramos a lo largo del camino. Según Levine,

La atención a las formas tanto artísticas como sociales nos devuelve a la gran heterogeneidad que caracteriza la historia conceptual de la forma... Todos los usos históricos del término, no obstante su riqueza o variedad, comparten una definición común: la "forma"

siempre indica *una disposición de elementos –una ordenación, un diseño o una configuración*. Aquí, entonces, es donde comienza mi argumentación: con una definición de la forma mucho más amplia que su uso convencional en los estudios literarios. La forma, para nuestros propósitos, significa todas las figuras y configuraciones, todos los principios de clasificación, todas las pautas de repetición y diferencia (2015, 3; cursiva del original).

La revitalización del formalismo por parte de Levine, basada en la distribución de lo sensible de Rancière y en la negativa a distinguir entre forma literaria/artística y forma social/política, nos permite entender la edición cartonera en relación con el doble pliegue que esta práctica representa entre diferentes configuraciones de la forma. Su acercamiento innovador a los estudios literarios y culturales abre un camino para pensar y pasear entre el análisis textual y la etnografía, reconociendo un potencial etimológico más amplio de la palabra “forma”, que denota figura, pero también manera o modo. En este concepto de la lectura, las formas de acción (maneras de hacer cosas, modificarlas y configurar la experiencia) se entrecruzan con las formas artísticas (maneras de moldear objetos, palabras y experiencias). La relectura de Levine de los textos literarios como “teorizaciones de lo social” (2015, 134) preparan el camino para un acercamiento más relacional a la literatura y al arte.

En el contexto del proyecto cartonero, las ideas de Levine nos ayudaron a desarrollar nuestras propias maneras de leer y de investigar no sobre, sino en diálogo procesual con estos colectivos culturales y, por lo tanto, a abordar simultáneamente las prácticas sociales, las

formas artísticas y los imaginarios colectivos. La narrativa de fundación de Eloísa Cartonera señala el valor de una metodología revisitada:

Comenzamos con la crisis esos años, como algunos dicen somos un producto de la crisis, o, estetizamos la miseria, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser. Nacimos en esta época loca que nos tocó y nos toca vivir, como muchas cooperativas y microemprendimientos, asambleas, agrupaciones barriales, movimientos sociales, que surgieron por aquellos años por iniciativa de la gente, vecinos y trabajadores, acá estamos. [...] Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue. ¡Gracias Eloísa! porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera. Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema. Y un día llegó Fernanda... una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja. Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003 ([Eloísa Cartonera 2010](#)).

En esta linda historia, las prácticas de Eloísa se enmarcan en dos narrativas principales: por un lado, los múltiples movimientos sociales y los colectivos comunitarios que surgieron durante la crisis económica y,

por otro lado, la inspiración romántica y práctica proporcionada por dos mujeres, Eloísa y Fernanda. Dentro de estos dos cuadros narrativos, se superponen muchas formas que pertenecen a la vez a los ámbitos de lo social y lo estético, lo funcional y lo bello: colecciones poéticas coloridas y libros cartoneros; una bicicleta rosada y una falda verde; y el taller de fabricación de libros y venta de verduras en Guardia Vieja. Todas estas formas materiales tienen distintas “affordances”, un término que usó el psicólogo James Gibson (1979) para referirse a las posibilidades y las potencialidades latentes en las cosas materiales. Levine (2015, 6-8) adapta el término para apoyar su argumento sobre el potencial político de la forma literaria. En el relato de Eloísa, siguiendo la lógica de Levine, la bicicleta rosada y la ropa colorida inspiraron el arte colorinche que viene a definir la primera editorial cartonera, cuyos libros son tanto trabajos literarios como provocadores actos políticos que atraviesan las invisibles barreras de clase que separan la labor manual de la actividad intelectual, los trabajadores informales de los escritores renombrados, las calles donde se recolecta el cartón de los ambientes sanitizados de la clase media-alta latinoamericana.

Estas múltiples formas se oponen al “nuevo formalismo” de los críticos literarios comprometidos como Herbert F. Tucker (1997), que situaría a Eloísa Cartonera en el contexto de la crisis económica argentina de 2001. Aunque el modelo literario de Eloísa tiene, sin duda, mucho que ver con el periodo postcrisis en el que nació (O’Hare y Bell 2020), el colectivo niega ser producto de la crisis. Más que una adhesión al *arte povera* o a una “estética de la pobreza” (Schmidt 2017), el uso del cartón recuperado de las calles es, para Eloísa, una elección

artística inspirada en las posibilidades de este material “noble” –como lo suelen llamar las cartoneras– y el valor simbólico que tiene crear literatura de los descartes del consumismo. En este sentido, su narrativa fundadora se opone a una interpretación epifenoménica de las formas cartoneras como un efecto secundario de las situaciones sociales que replica o resiste (Levine 2015, 12), lo cual nos motiva a encontrar significado en las múltiples formas sociales y artísticas dentro de las cuales el colectivo trabaja, juega e interviene.

A lo largo de la red creciente de cartoneras inspiradas por Eloísa, los textos encuadrados con cartón, pintados a mano y producidos en colectivo nos invitan a romper con los métodos de los estudios literarios que, como indica Levine, “centran su atención en las maneras en que un par de formaciones se cruzan en un momento determinado, por ejemplo: el imperialismo y la novela; o la ley y la cultura impresa” (2015, 132). La densa superposición de formas dentro y a través del mundo cartonero está clara en su producción literaria. Las cartoneras no son un género, sino que contienen y juegan con múltiples géneros, incluidos la poesía, la prosa y (menos común) el teatro; desde cuentos orales en lenguas indígenas hasta el rap de la cárcel, desde canciones de amor hasta manifiestos feministas, desde literatura infantil hasta literatura escrita por niños. Esta enorme diversidad se ve reflejada en los catálogos cartoneros, que se resisten obstinadamente a la categorización por medio de formas híbridas. La prosa ficticia de Sergio, por ejemplo, se inspira de igual manera en la poesía *beat* estadounidense, en el cuento hispanoamericano y en la jerga local de Guanatos y del Varrio Xino a los cuales el fundador de La Rueda está tan apegado. El

libro *Catador* (2012), escrito por el colectivo Dulcinéia Catadora, es igualmente abundante en formas, un *collage* de textos –un rap, entrevistas con los recicladores y un ensayo académico– que incorpora diferentes estratos sociales, sociolectos y experiencias vividas (Bell 2017b). A su vez, estas formas están destinadas a cambiar las relaciones entre el barrio (en el caso de La Rueda), o la cooperativa de reciclaje (en el caso de Dulcinéia), y el mundo editorial del cual han sido históricamente excluidos (Bell 2017b) y las narrativas de los regímenes gubernamentales represivos que tan a menudo silencian esas voces (Bell y O’Hare 2020, Fong 2018b, Rosa 2018).

Volviendo al proyecto de Puente Grande, las cartoneras incidieron en por lo menos tres de las mayores formas estructurales abordadas por Levine: la jerarquía, el ritmo y las redes. El proyecto alteró, por lo menos en esa cárcel en esos momentos, las jerarquías coloniales arraigadas que atraviesan el sistema penitenciario en México y en toda la región. El programa editorial también interrumpió los ritmos repetitivos de la vida carcelaria, descritos por Erika en *Espejo y viento* como “la rutina de los días que se apoderan de mis sentidos” (2019, 29). Según lo expresa Erika, es “gracias a las letras, a viajar en los textos, que este sistema no me oprime. ¡Las letras me liberan!”. Más aún, el proyecto cartonero en Puente Grande abrió nuevos canales de comunicación a través de redes solidarias que conectaron a escritoras y editoras de dentro con lectores, editores, librerías y bibliotecas de fuera. Para estas mujeres reclusas, especialmente aquellas que reciben pocas visitas o peor, ninguna, es significativo que los libros circulen a través de la librería La Rueda, de la biblioteca central de Guadalajara, y del Fondo Especial de Literatura Penitenciaria,

un proyecto coordinado por los escritores Sergio Fong e Israel Soberanes y el historiador Jesús Zamora desde 2022; e incluso de manera más global, por medio de nuestras alianzas y de redes más amplias de activistas carcelarios, mediante versiones digitales, encuentros en línea y traducciones al inglés.⁹

Concebir intervenciones cartoneras de este tipo como teorizaciones de lo social nos permite trabajar no sobre, sino en colaboración con las editoriales cartoneras como actores creativos, reflexivos y sociales que trabajan a través de prácticas artísticas para descolonizar las relaciones sociales y las ontologías políticas, así como para diseminar los conocimientos y las epistemologías pluriversales. Sin embargo, para desarrollar métodos apropiados, era necesario alejarnos de una tendencia común, presente también en la obra de Levine, a privilegiar el canon literario y la crítica literaria (Bell, Flynn y O'Hare 2020). Por medio de nuestro trabajo etnográfico longitudinal y de nuestro acercamiento post-crítico a la literatura cartonera, ofrecemos un enfoque alternativo que ancla los métodos formalistas en actos de lectura que no pertenecen a un crítico literario privilegiado con formación específica en formalismo sino más bien a los actores sociales y artísticos mismos. El mundo cartonero no depende de nosotros, los académicos, y mucho menos de nuestras prácticas interpretativas occidentales, para tomar forma, informar y transformar. En cambio, las editoriales cartoneras mismas teorizan y reforman lo social a través de procesos artísticos y literarios.

9 Ver el sitio web de la Red Internacional de Escritorxs, Editorxs e Investigadorxs de Literatura Carcelaria (RIEEILC) que nació en el 2020, <https://www.desdeelencierro.com/>

Así pues, el planteamiento de Levine deja lugar a preguntas que allanan el camino para una mayor experimentación metodológica. ¿Cómo pueden las metodologías formalistas generalizadoras reconciliarse con el trabajo etnográfico situado en experiencias concretas y en desarrollo? ¿Qué pasa cuando la práctica artística, que a menudo ha servido de herramienta para el desarrollo teórico, llega a ser considerada como un método de investigación? ¿Hasta qué punto los estudiosos podemos involucrarnos en actividades más creativas, colaborativas, participativas e inmersivas, como la cocuraduría de exposiciones y los experimentos mediáticos, sin perder nuestra credibilidad como investigadores rigurosos (Lash 2007, 75)? Nos referimos a nuestro marco metodológico como “trans-formal” debido a las posibilidades que proporciona para movernos entre las formas sociales, culturales y artísticas. Aunque esté basado en el trabajo de Levine, con esta propuesta metodológica también buscamos superar las limitaciones de su trabajo, inspirándonos en otros métodos de investigación más orientados a la práctica y la acción de las artes, humanidades y ciencias sociales.

Hacia un marco metodológico trans-formal

El marco metodológico trans-formal que hemos desarrollado en respuesta a nuestras experiencias con las editoriales cartoneras se basa en la estrecha pero fluida relación entre las formas estéticas y sociales, el mismo tipo de entrelazamiento que vemos en la costura de los propios libros cartoneros; una costura que sirve tanto para producir libros (a través de técnicas de encuadernación manual) como para tejer comunidades (a través de talleres y

otras prácticas colectivas). El término “trans-formal” se usa para definir una metodología capaz de operar entre diferentes formas artísticas, literarias, discursivas, sociales, políticas y materiales; por medio de formas humanas y otro-que-humanas; y mediante diferentes tipos de formas (figuras y acciones, configuraciones espaciales y prácticas temporales). Por un lado, esto implica abordar las formas sociales en juego en las prácticas cartoneras a través de métodos derivados de las formas artísticas usadas por las editoriales; un alejamiento de Levine, pero aun siguiendo la lógica de su propuesta formalista radical. Por otro lado, “trans-formal” significa leer los textos como intervenciones y reflexiones creativas sobre estas formas sociales; es decir, implica concebir sus prácticas discursivas en forma oral o impresa como generadores de su propio pensamiento crítico y teórico.

Desde la perspectiva de las ciencias sociales, nuestra metodología trans-formal parte de los paradigmas de la Investigación Acción Participativa (IAP) y de la antropología activista. Nuestras premisas difieren en gran medida de la metodología IAP original establecida por Orlando Fals Borda (1978), cuyo trabajo posterior en los 80 con los campesinos colombianos tomó inspiración del marxismo y de la atmósfera política de América Latina de la época. No obstante, seguimos fieles a su apuesta por cocrear conocimientos con el propósito de desafiar las jerarquías epistemológicas norte/sur, académico/no-académico, y de descolonizar las prácticas de investigación cualitativa. Este compromiso político se manifiesta en un trabajo etnográfico y un análisis textual “de carácter comprometido y colaborativo” (Juris 2007, 166), una práctica que busca cuestionar las jerarquías entre investigador e investigado, objeto y sujeto, texto y crítica.

De esta manera, nos inspiramos en una multitud de propuestas de investigación colaborativa más recientes. Entre estas se destacan la concepción de Zoe Todd de “un espacio que está dispuesto a derribar muros, que está dispuesto a jugar” (en Pandian 2019, 3) y la convicción de Macarena Gómez-Barris de que, en respuesta a la extracción y al consiguiente allanamiento total del significado, “ya hay mucho que se está haciendo y lo que necesitamos es una práctica de escucha y posterior amplificación de los análisis, las respuestas y las propuestas presentes y futuras” (2018, 136). Al igual que Marisol de la Cadena y Mario Blaser, anticipamos que nuestros métodos colaborativos puedan suscitar diversas reacciones en el mundo académico, desde aquellos que vean en nuestro trabajo una desafortunada cesión de terreno teórico al “informante”, hasta los que quizás se limiten a “dar la vuelta sacudiendo la cabeza con irritación” (2018, 17).

En nuestro caso, trabajar con las editoriales cartoneras en diversos contextos latinoamericanos nos alentó a comprometernos al diálogo y a la cocreación con múltiples actores que participan en la práctica socioestética compartida de la edición cartonera, pero adaptándola a sus propias realidades y sus luchas vividas, ya sean las de las comunidades indígenas, las personas sin hogar, los punks o las mujeres en prisión. Nos dejamos guiar por la idea de *pôr as mãos na massa*: poner manos a la obra, con la implicación de ensuciarse las manos. A esta expresión recurren nuestros colaboradores cartoneros o *catadores* brasileños una y otra vez para propiciar métodos trans-formales que puedan surgir de manera procesual, relacional y artística a través de las prácticas desordenadas, pegajosas y a ratos caóticas del trabajo

cartonero; a través de “un caos súper divertido” celebrado por Javier en el marco de la 27 Bienal de São Paulo (Bariloro 2009). Entonces proseguimos con nuestra investigación al trabajar con diferentes formas cartoneras de producción, circulación y consumo: encuadernar libros, pintar libros, presentar libros, coleccionar libros, intercambiar libros, vender libros, leer libros, comentar libros, presentar libros, escribir libros, editar libros y traducir libros.

Un pilar central de nuestra metodología, que fue tomando forma al involucrarnos en estos procesos sociomateriales plurales, es lo que Alex y la artista Noara Quintana han calificado como “referencia al gesto” (Flynn y Quintana 2021). En este contexto, la palabra “gesto” no se usa en un sentido antropológico –en su relación con el idioma (Kendon 1997)– sino con respecto a su significación artística. Empecemos con la definición engañosamente simple de Vilém Flusser:

Si levanto el brazo y alguien me dice que el movimiento es el resultado de causas físicas, fisiológicas, psicológicas, sociales, económicas, culturales o lo que sea, aceptaré su explicación, pero no me satisfaría. Porque estoy seguro de que levanto el brazo porque quiero y de que, a pesar de todas las causas indudablemente reales, no lo levantaría si no quisiera. Por esta razón, levantar el brazo es un gesto. Aquí, entonces, está la definición que propongo: “un gesto es un movimiento del cuerpo o de un instrumento conectado al cuerpo para lo cual no existe una explicación causal satisfactoria” (2014, 1-2).

Para Flusser, un gesto no se produce por un impulso externo, sino como manifestación de un diálogo interno.

Más importante aún, ese diálogo siempre se traduce en un acto propositivo, lo que significa que si Flusser levanta el brazo es porque quiere hacerlo, no porque una fuerza determinada le obligue a hacerlo. El gesto es fundamental a la práctica artística. Es el acto de crear, es un movimiento que crea. Teorizado por primera vez por Cicero y Quintilian en el siglo I a.C. (Hall 2004), hemos llegado a asociar el gesto con la pincelada del pintor y el cincel del escultor. Pero si asociamos el gesto con la expresión de la subjetividad, siguiendo a Flusser, un gesto se define como tal porque articula un significado: la pincelada del pintor o el movimiento del cincel del escultor es equivalente a su intención específica, a su estado de ánimo, a su voluntad mientras se mueve por el mundo, mientras crea mundos. En este sentido, el gesto artístico adquiere un significado más amplio. Ya no es solo el movimiento del pincel en un lienzo o de una punta metálica en la arenisca; es un cuerpo por medio del cual cada gesto crea significado, de modo propositivo, no obligado, o, para volver a un concepto usado y practicado en todo el panorama cartonero, de modo autónomo.

¿Por qué insistimos en este concepto muy específico? La edición cartonera es una práctica artística que plantea una propuesta por medio de la forma. Estas formas expresan las dimensiones tanto sociales como artísticas que buscan intervenir en la sociabilidad material de nuestro mundo. En nuestra referencia a los gestos que sustentan las formas cartoneras que intervienen en el mundo, buscábamos reconocer y citar el poder de las proposiciones cartoneras en nuestra investigación. Queríamos evitar cualquier tipo de apropiación al dejar claro que el gesto en sí mismo pertenece a las editoriales cartoneras en toda su diversidad, como un vasto conjunto de

prácticas autónomas de creación de mundos. Mediante referencias abiertas a las muchas maneras en que las cartoneras incidieron en nuestro proceso de investigación, rendimos homenaje a los actores que nos han compartido su conocimiento y enseñado sus acciones.

Al trabajar en América Latina, también nos pareció oportuno el hecho de que la “referencia al gesto” encuentra sus raíces en la práctica artística, como en las posibilidades de *reencenação* de la obra *Divisor* de Lygia Pape (1968). La práctica de *reencenação*, que no tiene equivalente en español pero que se puede aproximar a “recreación” o “reconstrucción”, puede concebirse como un ejercicio en el cual uno toma parte en una coreografía específica que fue diseñada y realizada antes por otra persona. La *reencenação* contempla una flexibilidad de circunstancias en que la escena esté dirigida por la propia subjetividad; las circunstancias de la escena original cambiarán de acuerdo con las particularidades del nuevo contexto, de la nueva ubicación. No se debe confundir con una actuación repetida: cada *reencenação* es única, pero uno puede entender las estructuras, las dimensiones afectivas y la relacionalidad de los pasos de la coreografía desde el punto de vista de otro, de la persona que primero transmitió este conocimiento. Si se tratara de una simple repetición, su potencial como método sería sin duda limitado; sin embargo, al referirnos al gesto cartonero, siguiendo a Flusser, expresamos por supuesto nuestras propias subjetividades, y nuestro gesto adquiere su propia distintividad, su propio carácter.

Nuestra decisión de proceder de esta manera se fortaleció a lo largo del proyecto, en que nuestros interlocutores nos invitaban una y otra vez a tomar parte: a escribir textos, hacer libros, organizar encuentros, curar

exposiciones. Durante nuestro trabajo de campo, vimos cómo los colectivos cartoneros casi siempre habían surgido a través de contactos directos con otros editores cartoneros y entendimos que esta ha sido la principal manera por la cual las cartoneras se han diseminado a lo largo de América Latina y más allá. Volviendo al 2003, al imaginar un libro cartonero en cada escuela y al dar luz verde a las editoras de Lima que crearían Sarita Cartonera, Barilaro y Cucurto reconocían la adaptabilidad del modelo artístico que estaban usando y lo transmitieron a otros. Nuestra convicción de trabajar a través de la “referencia al gesto” fue reforzada al observar cómo cada colectivo interpretaba el modelo de manera ligeramente distinta, y de este modo producía formas únicas de significado. Comenzamos a entender que si queríamos realizar una etnografía que no fuera extractiva, que creara resultados que no estuvieran limitados por concepciones estrechas de valor académico, y que pudiera producir conocimiento a partir de un punto de vista epistemológico diferente, sería muy importante hacer gestos hacia las formas a través de las cuales operan las cartoneras.

De esta manera, por medio de nuestro trabajo de campo, de nuestro análisis histórico y literario, y de conversaciones con nuestros compañeros cartoneros, identificamos cuatro formas por medio de las cuales los editores cartoneros operan: textos, encuentros, talleres y exposiciones. Al referirnos al gesto artístico que impulsa estas cuatro formas, establecimos tres principios fundamentales para toda la investigación: primero, la edición cartonera es un proceso altamente reflexivo y, antes de nuestra colaboración, ya existían como forma de indagación e investigación; segundo, nuestra colaboración tenía

que aportar una contribución a la comunidad cartonera durante y más allá del proyecto; y tercero, al referirnos al gesto de estas formas que atraviesan lo social y lo artístico, no estaríamos solo investigando sino también produciendo conocimiento en un espacio cercano a la propia posicionalidad cartonera con respecto a la distribución de lo sensible.

Métodos indisciplinados: desde la participación hasta la “referencia al gesto”

En la práctica, imaginarnos esta metodología trans-formal tomó meses de trabajo con textos cartoneros y en diálogo con nuestros compañeros en México y Brasil. Mediante largas conversaciones con tazas de café y de mezcal o durante talleres de encuadernación, complementadas por incontables chats grupales de WhatsApp y Facebook, codiseñamos una investigación estructurada por gestos artísticos que los editores cartoneros expresaban en su vida cotidiana. Al aprender sus técnicas y citar sus modelos, hemos cocreado exposiciones, talleres, coediciones y encuentros del tipo que habíamos acompañado y observado desde los primeros días del proyecto. De esta manera, nuestra investigación se convirtió en sinónimo de coproducción, emergiendo no solo como un ensamblaje de modos plurales de comprensión y creación de significado, sino también como un conjunto abierto e indefinido de procesos que evolucionaron a través de un extenso diálogo con nuestros colaboradores en Guadalajara, Cuernavaca, São Paulo y Barão de Guaicuhy.

Esta actitud abierta ha sido esencial para nuestro trabajo investigativo, así como para los mismos editores cartoneros. Cuando las cartoneras intervienen en sus comunidades locales, siempre colaboran con los participantes de los talleres que definen y deciden la naturaleza de su actividad y sus resultados; dónde comienza el trabajo en una comunidad determinada, hacia dónde va y cómo crece, pueden ser diferentes cosas. Lo mismo ocurrió con nuestro proyecto de investigación. Comparado con los métodos que habíamos previsto al inicio del proyecto – un abordaje propio de los estudios culturales a las “articulaciones” de las cartoneras (Hall 1996) o un proceso investigativo antropológico más directo de observación participante– la metodología que empleamos por medio de colaboraciones fue inesperada y fortuita. Nos ha permitido, a la larga, investigar al lado de los editores cartoneros y diseñar juntos actividades que fueron significativas y transformadoras tanto para nosotros como investigadores como para las cartoneras y sus comunidades más amplias.



CAPÍTULO 3

Textos: la literatura cartonera en acción

Lucy Bell

Con algunas excepciones notables, como un fascinante capítulo en *Public Pages* de Marcy Schwartz (2018), muy pocos estudios de las editoriales cartoneras atienden al contenido de sus libros (Bollig 2015). Esto puede parecer sorprendente dado que la edición cartonera es una forma de producir, difundir y circular textos que, en la mayoría de los casos, son literarios. Sin embargo, después de haber estudiado la literatura cartonera a lo largo de más de cinco años, hemos llegado a entender que esta escasez de atención por parte de la crítica literaria está relacionada con uno de sus aspectos fundamentales: su resistencia a la interpretación. Es muy difícil llegar a conclusiones académicas sobre un corpus literario tan heterogéneo. La literatura cartonera es más heteróclita que el movimiento infrarrealista que en 2008 reunió por primera vez a siete editoriales cartoneras de toda América Latina en la coedición de *Respiración del laberinto* y cuyo manifiesto central era el de “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial” (Moreno 2014). Durante todo el tiempo que hemos trabajado con las editoriales cartoneras, no hemos identificado ninguna misión única que una a esta red dispersa de editores, que a veces ni siquiera quieren identificarse como editores o incluso, en algunos pocos casos, con el término “literatura”.

Sin embargo, como se dieron cuenta Paloma y Lucy en una de las muchas conversaciones productivas que tuvieron a lo largo de los años, el valor de la edición cartonera reside precisamente en su falta de definición. Su

belleza yace en su evasiva pluralidad. En este sentido, los únicos lemas que tal vez tengan vigencia en todo el colorido paisaje cartonero son los de los zapatistas, que han tenido una gran influencia entre los activistas en toda América Latina, incluidos en círculos cartoneros. Los zapatistas son famosos por su lucha por “un mundo donde quepan muchos mundos”, y su *modus operandi* alternativo –como lo manifiestan en su Quinta Declaración– implica “otra forma de lucha”, “otra forma de hacer política” y otra forma de trabajar con “otros como nosotros”.¹⁰

Aquí, nos ocupamos de los múltiples *otros* encarnados en la literatura cartonera: otras subjetividades y ontologías descoloniales; otras formas de hacer, vivir y ser; otros modos de acción. Queremos celebrar la ineludible heterogeneidad de la literatura cartonera y explorar cómo sus actores reinventan la producción literaria en América Latina, usándola como herramienta para encarnar, conectar y horizontalizar las voces plurales de diversos sectores de las sociedades altamente estratificadas de la región. La maravillosa riqueza de la literatura cartonera, que puede vislumbrarse en librerías independientes, bibliotecas, ferias del libro, plazas públicas y redes digitales, se revela en las voces, los ritmos y las texturas plurales de sus textos.

A lo largo de nuestra investigación, nos ha fascinado y desafiado una cuestión fundamental que siempre suscita un acalorado debate en los encuentros cartoneros: dada la asombrosa diversidad de este movimiento editorial, ¿qué es un libro cartonero, más allá de su tapa de cartón? Nuestra intención no es definir la literatura

10 La “Quinta Declaración de la Selva Lacandona” (1998) de los Zapatistas se encuentra en Enlace Zapatista, <http://enlacezapatista.ezln.org.mx>.

cartonera, ni buscar una esencia cartonera, ni excluir a ninguna editorial que se autoidentifique como cartonera, ni mapear, generalizar o categorizar los miles de textos producidos a través de cientos de colectivos en sus propias geografías. Nuestra investigación, como las editoriales cartoneras que la protagonizan, es mucho más abierta, y aquí preguntamos: ¿cuál es la relación entre la portada de cartón y el texto cartonero, entre las formas de producción y el contenido literario? ¿Cómo se materializan en sus obras literarias las acciones colectivas que la constituyen, como *cartonear*, recolectar, reciclar, reclamar e intervenir? ¿En qué medida sus textos publicados dialogan con sus actividades cotidianas?, y, ¿por qué es importante este diálogo?

Nos acercamos a estas preguntas por medio de los textos publicados durante nuestro proyecto –entre octubre de 2017 y diciembre de 2019– para llegar a una comprensión más profunda de las conexiones, no solo entre sus publicaciones y sus acciones, sino también entre estos cuatro grupos. Nuestro argumento es que sus acercamientos a la escritura y a la edición comunitaria son irreductiblemente plurales, pero también conectadas, y que estas arrojan luz sobre las características de la literatura cartonera más allá de sus materiales de producción. Nuestras lecturas de los textos cartoneros, por lo tanto, contrastan con las de Cala Buendía, quien asevera que “todas estas editoriales derivadas [de Eloísa] están muy localizadas y de ninguna manera funcionan como una red” (2014, 134). Aunque los colectivos cartoneros están muy localizados, esto no impide que se organicen en redes, ni que exista un diálogo importante entre sus libros. En muchos sentidos, nuestra aproximación a la edición cartonera se alinea con el pensamiento de la activista

y académica Cecilia Palmeiro. En relación con la obra de los escritores argentinos Cecilia Pavón, Washington Cucurto, Francisco Garamona y Damián Ríos a finales del siglo XX, Palmeiro insiste en que “todos estos textos forman una red, y piden ser leídos en ese diálogo horizontal y contemporáneo” (2011, 160). Al leer los textos cartoneros publicados en México y Brasil como un entretejido de voces plurales, llamamos la atención sobre los diálogos horizontales y contemporáneos entre diversos colectivos, no a través de conversaciones explícitas entre editores, aunque estas son comunes e importantes, sino por medio de los hilos culturales, sociales y políticas que los entretajan.

Nos enfocamos en los libros que vimos planearse, producirse, lanzarse y diseminarse: los *collages* y textos autobiográficos de Dulcinéia, la prosa y la poesía colectivas de Catapoesia, los poemas bilingües náhuatl-español de La Cartonera, y los cuentos y las colaboraciones artísticas de La Rueda. En muchos casos participamos en esas actividades, y en unos pocos, siguiendo nuestro método de “referencia al gesto”, participamos en su diseño. Acompañar y colaborar en estos procesos de producción nos permitió entender cómo los textos cartoneros, en conjunto con sus portadas, intervienen en el discurso hegemónico, descolocan las jerarquías coloniales y transforman los significados dominantes.

El proceso de reunir y clasificar los materiales usados es la raíz de la edición cartonera, y tiene diferentes nombres en América Latina, incluidos “catar” en Brasil, “cartonear” en Argentina, “pepenar” en México y “clasificar” en Uruguay. Para los recicladores que inspiraron a Eloísa Cartonera y que siguen siendo el motor del trabajo de Dulcinéia Catadora, “cartonear” significa recoger

materiales desechados de las calles o de organizaciones públicas o privadas. Este proceso restaurativo ha asumido múltiples facetas materiales y políticas en las actividades de las editoriales cartoneras, desde el rescate de la memoria histórica local en Minas Gerais y la revalorización de los conocimientos indígenas en Morelos hasta la reapropiación de palabras y significados del discurso hegemónico en São Paulo e incluso la recuperación de la memoria de los desaparecidos de México, lo cual refleja los diversos significados del cartoneo y del reciclaje a lo largo de la región (O'Hare 2020). De diferentes maneras, los textos cartoneros materializan prácticas artísticas restaurativas que, a su vez, constituyen actos políticos de resistencia. El resultado es un conjunto de libros y catálogos que rompen con las concepciones predominantes de la literatura, de la edición y del activismo, al tiempo que entretejen estas tres prácticas culturales para producir nuevas formas de acción e interacción entre lo social y lo artístico. Sin embargo, antes de sumergirnos en los textos cartoneros, demos un breve paso atrás para abordar una cuestión importante: ¿qué tiene de nuevo la literatura cartonera? En específico, ¿cuáles son las contribuciones originales de los escritores y editores cartoneros en la larga y destacada historia de la literatura política en América Latina?

¿Qué tiene de nuevo la literatura cartonera?

Desde las “ficciones fundacionales” (Sommer 1991) como *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845) del político y estadista argentino Domingo Faustino Sarmiento, pasando por *Calibán* (1971) de Roberto Fernández Retamar,

hasta el auge del testimonio en los años 80 y 90, los escritores latinoamericanos siempre han mantenido vínculos muy estrechos con el mundo de la política. Desde la revolución cubana, el testimonio, un tipo particular de autobiografía ejemplificada por *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia* (Burgos 1985), prefigura el deseo de las editoriales cartoneras de presentar, representar y hacer presentes las palabras, las voces y los puntos de vista de comunidades que han sido históricamente marginadas del discurso político dominante. En *The Failure of Latin America* (2019), Beverley ofrece una extensa comparación entre la literatura cartonera y el testimonio. Hasta cierto punto estamos de acuerdo con esta lectura, en la medida en que la edición cartonera es “una práctica comunal de apropiación, producción y distribución”, una “práctica militante en los márgenes de la literatura” que “perturba o resitúa nuestro sentido de la literatura” (98, 99). Sin embargo, lo que distingue a la literatura cartonera del testimonio es su contexto histórico y teórico. Los debates sobre el testimonio, como explica Georg Gugelberger, estaban relacionados con un giro político y conceptual desde el tercermundismo hasta el postcolonialismo:

El deseo llamado “testimonio” era el deseo llamado “literatura del Tercer Mundo”. Con la sustitución de la metáfora del Tercer Mundo por la metáfora del postcolonialismo, los críticos del testimonio no podían quedar indiferentes. Cuando el margen se desplaza al centro y pierde su cualidad contrahegemónica, se requiere una evaluación diferente (1996, 2-3).

Dados estos cambios de paradigma, nuestro argumento es que la edición cartonera está más relacionada con lo que algunos de nuestros colaboradores cartoneros

han identificado como una práctica descolonial, que a su vez abre paso a las formas pluriversales de lo que denominamos “literatura en acción”. La descolonialidad, a diferencia del postcolonialismo, es un proyecto político arraigado en América Latina y liderado por pensadores y actores latinoamericanos. Partiendo del supuesto de que el proceso de independencia en América Latina constituyó “una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales” (Quijano y Ennis 2000, 567), la descolonialidad busca desenredar y “desvincular” la producción de conocimiento de una episteme europea falsamente universalizante.

Aunque sin duda existen conexiones importantes entre la edición cartonera y la literatura testimonial, muchos elementos las diferencian. Mientras que el debate sobre el testimonio giraba en torno a cuestiones de representación, mediación y autenticidad, encapsuladas en la polémica desatada por el antropólogo David Stoll (1999) en torno a la veracidad del testimonio de Rigoberta Menchú, las editoriales cartoneras buscan hacer visibles a las comunidades marginadas o invisibilizadas, no solo a través de la representación lingüística y textual, sino también por medio de encuentros materiales y afectivos. Como argumentamos aquí, estos colectivos operan a través de prácticas literarias basadas en la acción, o, mejor dicho, las acciones: hacer libros, encontrarse gracias a los libros y existir mediante los libros. Al hacerlo, sus actividades literarias se basan en lo que Scott Lash (2007) denomina la “facticidad de la práctica”; en la acción colectiva que hace que las editoriales y sus comunidades lleguen a ser visibles, valorizadas y autónomas; en el mero hecho de existir y sobrevivir frente a la adversidad. Como hemos escuchado tantas veces en nuestros viajes cartoneros, “existir es resistir”.

Para ofrecer una lectura descolonial de la edición cartonera, dialogamos con las obras de Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Catherine Walsh y Arturo Escobar, entre otros. En la intersección de estas perspectivas, exploramos las maneras en que los textos cartoneros en su conjunto conforman un corpus –un cuerpo físico, material y afectivo que respira, vive y mueve– de literatura en acción. Nuestro objetivo no es leer la edición cartonera como un proyecto descolonial unificado; el mundo cartonero, caracterizado por la heterogeneidad y la descentralización, impide tal consenso. Sin embargo, los modos de pensamiento descolonial nos permiten comprender mejor la vitalidad de los libros cartoneros implícita en sus manifiestos:

El movimiento cartonero ancla sus fines y propósitos en la afirmación del ser humano, sujeto viviente y corporalmente necesitado. Praxis y literatura se abrazan para buscar el reconocimiento de ese otro excluido y marginado ([Mandrágora Cartonera 2009](#)).

Los cartoneros hemos aprendido que editar está en nuestras manos y, sobre todo, en el corazón que nos permite sentir que los libros son seres vivos ([La Cartonera 2009](#)).

Un acercamiento procesual a la literatura permite a las editoriales cartoneras reinventar el libro como un “ser vivo”, y el acto de dar vida a estos objetos produce encuentros significativos con un “otro excluido y marginado” que recuerda al de la Quinta Declaración de los Zapatistas. A través de prácticas que varían de un colectivo a otro, estos encuentros permiten a diversas comunidades romper con la homogeneización del conocimiento, del pensamiento y de la investigación; deshacer las relaciones

coloniales imperantes que siguen dividiendo a los pueblos latinoamericanos a través de jerarquías sexistas, racistas y clasistas; y reconstruir el tejido social con agujas artísticas e hilos literarios.

Comenzamos con *Cartoneras en traducción* (Bell, Flynn y O'Hare 2018), una colección trilingüe que presenta textos breves o extractos de las cuatro editoriales cartoneras con las que trabajamos. A continuación, ofrecemos lecturas de textos de cada colectivo, en este orden: Dulcinéia Catadora, Catapoesia, La Cartonera y La Rueda. Ya sean autobiográficos, poéticos o visuales, ya sean de artistas emergentes, escritores rebeldes o comunidades marginadas, los textos en cuestión nos llevan a reconceptualizar las relaciones entre literatura, edición, arte, resistencia y activismo. Sin una sola característica que los unifique, sus escritos se entienden mejor en conexión con los procesos relacionales de los que resultan: procesos de recuperación, reivindicación y reconstrucción; procesos en los que diversas formas escritas toman vida y autores plurales crean mundos.

***Cartoneras en traducción* y la horizontalización de la producción literaria**

Para mejor entender las conjunciones y disyunciones entre estos cuatro colectivos, resultó de suma importancia la coproducción de la colección *Cartoneras en traducción* (Bell, Flynn y O'Hare 2018), editada con nuestros colaboradores cartoneros. Como parte de nuestro compromiso de trabajar por medio de la “referencia al gesto”, esta colección refleja la forma cartonera de la coedición en la que –como en *Respiración del laberinto* (2008)– los distintos

colectivos participantes publicaron el mismo texto, pero con su propio diseño editorial, su propia encuadernación y sus propios prólogos y paratextos. La coedición de *Cartoneras en traducción* nos enseñó mucho sobre los textos cartoneros y sus editores, cuyas palabras y acciones en el proceso de colaboración revelaron más sobre lo que es el mundo cartonero, sobre quiénes son sus editores y escritores, y sobre lo que a ellos les importa. Antes de esta colaboración, considerábamos la edición cartonera como una práctica socioestética común, un modelo básico de producción –el de hacer libros-objetos a partir de cartón recuperado de la calle por medio de talleres– que unía sus dispares objetivos sociales y catálogos literarios. El proceso de coedición, sin embargo, reveló un panorama mucho más complejo. Un ejemplo etnográfico demuestra que el modelo artístico “básico” de la encuadernación cartonera era una generalización errónea de prácticas materiales distintas y a veces incompatibles que, a su vez, se inscriben en los textos heterogéneos de cada editorial.

El ejemplo es muy concreto y se centra en un problema práctico relevante en cualquier proceso de edición: el número de páginas. A diferencia de la industria editorial, en la que el número de páginas es determinado en muchos casos por cuestiones de edición y coste, para las editoriales cartoneras es una cuestión de producción manual. La Cartonera ha perfeccionado una técnica bastante flexible de encuadernación a partir de un modelo desarrollado por el padre de Nayeli; La Rueda utiliza el “moto-tool” de Israel (un taladro eléctrico); y Catapoesia usa una técnica de cosido copto que puede acomodar libros más extensos mediante múltiples bloques de texto. Dulcinéia, en cambio, usa una herramienta bastante más restringida: el mismo punzón que usan los *catadores* para

recoger materiales reciclables de la calle. Así, mientras que La Cartonera, La Rueda y Catapoesia podían trabajar sin problemas con un texto más largo para *Cartoneras en traducción*, Dulcinéia insistía en las limitaciones impuestas por sus modos de producción. Al principio, este problema resultó difícil de resolver, como demuestra el siguiente intercambio con Alex por WhatsApp:

Alex: ¿Crees que podrían hacer un libro de cien páginas, compuesto por cinco cuadernillos, usando [el cosido copto]?

Lúcia: No.

Esta cuestión parecía puramente técnica –¿cómo perforar cien hojas de papel y una tapa de cartón?–, pero al pasar el tiempo sin que cambiara la posición de Dulcinéia, nos dimos cuenta de la implicación del doble pliegue: la forma estética final de esta coedición sería el resultado de las relaciones sociales que la habían hecho posible. La idea de cinco cuadernillos no funcionaba para Dulcinéia porque no podían perforar cien páginas con un punzón. La contrapropuesta de Lúcia fue crear un libro con tres cuadernillos de treinta y tres páginas cada uno, cosidos con otro tipo de encuadernación. Laura Daviña, la diseñadora, creó ambos modelos y los llevamos a la cooperativa Glicério. En esta reunión quedó claro que las miembros del colectivo habían cambiado su postura. Lo que estaba en juego en esta colaboración, expresada a través de ciertas decisiones socioestéticas, era la férrea autonomía de Dulcinéia, pero los esfuerzos que habíamos hecho para entender sus modos particulares de producción les convencieron de nuestro compromiso a colaborar de manera horizontal. Después de un par de días de

reflexión, el colectivo respondió que sí podían hacer el libro con cinco cuadernillos mediante el cosido copto.

Esta horizontalidad se materializa en los libros-objetos de *Cartoneras en traducción*, que abren una ventana a los diversos mundos de las editoriales cartoneras. A pesar de la restricción práctica de veinte páginas por colectivo, cada colectivo hizo selecciones que subrayaron la importancia de reunir voces heterogéneas en un solo libro, cosido a través de sus diferentes técnicas (figura 3.1.).



Figura 3.1. Cuatro cartoneras, cuatro técnicas de encuadernación. De izquierda a derecha, la encuadernación de Catapoesia, de La Cartonera, de La Rueda y de Dulcinéia. Fotografía por Lucy Bell.

Dulcinéia aprovechó la oportunidad para crear nuevos textos, un ensayo escrito por Lúcia, y poemas y relatos autobiográficos por Andreia, Maria y Eminéia. Estos potentes textos demuestran la accesibilidad de las editoriales cartoneras como “grupos siempre deseosos de difundir los más diversos textos literarios” (Rosa 2018, 34). La selección de Catapoesia pone de manifiesto el enfoque del colectivo en la difusión de las voces de las comunidades muy remotas del Cerrado de Minas Gerais. Un poema de Isadora Georgia dos Reis alude a la historia colonial de la minería y de la recolección de algodón que caracteriza a la comunidad de Gouveia, donde se basaba Catapoesia en aquel momento. La selección de La Cartonera, al igual que su catálogo, es cosmopolita y multilingüe e incluye poesías, un ensayo, narrativa infantil, ficción y una canción. Ofrece un extracto de *La vaca bipolar* (Góchez 2014), un relato oral “[contado] en un bonito rancho ganadero de Cuernavaca”, y un poema del segundo volumen de *Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra*. La elección de textos de La Rueda es el manifiesto del colectivo junto con un cuento de Sergio, “Azul”, caracterizado por su lenguaje lúdico y creativo que horizontaliza los discursos de las clases populares y medio-altas a la vez que destaca lo extraordinario de la vida cotidiana en Jalisco.

Además de llamar la atención a la heterogeneidad de los catálogos de estas cuatro editoriales, la coedición señala ciertas características de la literatura cartonera: rinde homenaje a la vida diaria de las comunidades urbanas y rurales de los colectivos, recupera relatos orales y leyendas locales, y amplifica las voces de comunidades periféricas e indígenas en el mundo editorial. En cada uno de estos cuatro colectivos, su compromiso activo con

las comunidades marginadas, estigmatizadas y vulnerables se materializa en sus selecciones de autores y de textos. A su vez, los catálogos revelan el proceso de la edición cartonera de diferentes maneras: a través de intervenciones autobiográficas y mapas afectivos enraizados en experiencias cotidianas de la metrópolis de São Paulo (Dulcinéia Catadora); mediante la elaboración literaria de memorias, saberes y epistemologías descoloniales recuperadas (*catadas*) a lo largo de sus caminatas (Catapoesia); con una pluriversalidad que reserva un lugar especial para las perspectivas y cosmologías indígenas (La Cartonera); y por medio de una literatura contracultural que combina el ludismo y el humorismo a una crítica acerba del Estado mexicano (La Rueda Cartonera).

Dulcinéia Catadora: relaciones, afecto y arte

Dulcinéia Catadora es la primera editorial cartonera de Brasil. Entre 2007 y 2021 publicó más de 140 libros de poesía, prosa y arte en una colección que reúne a autores y artistas emergentes muy poco conocidos con representativos de la “literatura mundial” como Haroldo de Campos y Samuel Beckett (Bell 2023a), y académicos cuyo trabajo está reconocido a nivel internacional, como el antropólogo británico Tim Ingold.¹¹ Las publicaciones

11 Para la lista completa de las publicaciones de Dulcinéia Catadora, consulte su catálogo en la página web <http://www.dulcineiacatadora.com.br>. El catálogo está dividido en dos secciones, textos literarios y libros de artista, para destacar el trabajo con artistas que es tan importante para el colectivo. Desde 2023, la introducción de *Tomando forma, creando mundos*, traducida al portugués por Lúcia Rosa, forma parte de este precioso catálogo.

de Dulcinéia, como se destaca en *Cartoneras en traducción* (Rosa 2018, 35), son el fruto del trabajo colectivo y sirven para forjar relaciones entre personas de distintas clases sociales, sobre todo entre las *catadoras* de la cooperativa de reciclaje Glicério y los artistas y escritores que las acompañan en sus viajes. En su manifiesto (2015), Dulcinéia insiste en que “el valor del arte no reside en el producto final; el proceso tiene prioridad, porque es en el proceso que se producen intercambios entre participantes, se producen errores, surgen conflictos, incertidumbres y diferencias”. Los libros del colectivo no son solo obras literarias o libros de artista: son “instrumentos de resistencia” (Rosa 2018). Desde 2018, Dulcinéia ha recurrido cada vez más a los libros de artista como herramienta para desmontar las férreas jerarquías sociales. Aquí nos centramos en obras textuales y visuales que ofrecen una perspectiva privilegiada sobre el acercamiento del colectivo al proceso de edición; un proceso que tiene lugar, de modo muy deliberado, dentro de y en relación con la cooperativa de reciclaje.

En *Cartoneras en traducción*, los relatos autobiográficos de Maria, Andreia y Eminéia reflejan y encarnan las subjetividades de cada miembro del colectivo Dulcinéia. La de Andreia comienza con esta introducción:

¡Bien! Mi nombre es Andreia. Nací en São Paulo, la capital. Desde pequeña me he dedicado al reciclaje, porque mi abuelo era *catador*, mi padre es *catador*, en fin, ¿cómo no iba a ser *catadora*? (Emboava 2018a, 24-25)

Andreia comienza su relato en un estilo coloquial que refleja las conversaciones con el colectivo y con el equipo de investigación que la llevaron a poner la pluma en el papel. En esta etapa de la narración,

una lógica casi fatalista parece sustentar su historia de vida: convertirse en *catadora* era algo inevitable dada su familia y su educación. Sin embargo, el relato registra un cambio en su forma de pensar y de ser como *catadora*, y se concluye así:

Pues bien, todavía paso por algunas dificultades en la vida, porque soy “Negra”, “Pobre” y “Catadora” y por estos y otros motivos sufro mucha discriminación. Pero llevo mi vida con dignidad, amor, paz y sabiduría. No es fácil y no lo será jamás, pero siempre sigo adelante, buscando nuevos horizontes, siempre buscando días mejores para mí, para mis hijos y mis nietos. Esta es la historia de mi vida como *catadora*, madre, mujer, hija, esposa, abuela y, sobre todo, guerrera (2018, 27).

Andreia usa la coedición para denunciar los estigmas que ha sufrido debido a su raza, género y clase socioeconómica, así como para reconstruir su identidad a través de sus cualidades y valores positivos, y para afirmarse como ser humano, no a pesar de su profesión y su género, sino por medio de ellos. La frase final establece su identidad multifacética e interseccional (Crenshaw 1989), lejana de la trayectoria aparentemente unidireccional y fatalista descrita en el primer párrafo. El proceso de reflexión sobre su vida, para Andreia, parece haber abierto una miríada de autoidentificaciones que dan paso a la figura de la guerrera, una elección reveladora que sintetiza la poderosa actitud de resistencia con la que Andreia se identificó tantas veces a lo largo de nuestras colaboraciones. Así, Andreia se (re)posiciona a sí misma a través de un feminismo de punto de vista o “standpoint feminism” (Harding 2003) en el que su

subjetividad como guerrera y editora cartonera está enraizada en su experiencia de marginalidad como “Negra, Pobre y *Catadora*”. Su breve autobiografía apunta de este modo a una realidad compleja que entrelaza experiencias de pobreza, estigma y lucha con cualidades de fuerza, determinación y sabiduría, así como valores como el amor, la paz y la dignidad.

La perspectiva de Maria sobre su vida como *catadora* es muy diferente, pero lo que los textos y las mujeres tienen en común es su fuerza de carácter y su determinación. La fortaleza de Maria se materializa en su escritura a través de un estilo consistente, afirmativo y contundente:

Soy Maria Aparecida. Nací en Bernardino de Campos, en el interior del estado de São Paulo. ¡Un día decidí aventurarme en la vida! Vine a São Paulo a trabajar. Trabajé en algunos bares y restaurantes. Luego me quedé en el paro, viví un tiempo en la calle y después descubrí el mundo del reciclaje, donde recuperé la dignidad. Tiré de un carro cartonero, trabajé con la chatarra y después de que la ciudad cerrara los depósitos me vine a la Cooperativa Glicério. En 2009 conocí a Lucía que nos presentó a Dulcinea Catadora. Y hoy formo parte del colectivo ([Dias da Costa 2018, 32](#)).

Maria no pone el acento en el hecho de quedar sin empleo y sin hogar –las experiencias que la llevaron al reciclaje como medio de supervivencia–, sino en la manera en que transformó su vida y recuperó su dignidad a través de su trabajo como *catadora* y posteriormente como miembro de la editorial Dulcinéia Catadora. A continuación, cuenta cómo representó a Dulcinéia en diversas actividades, desde talleres públicos hasta charlas y mesas redondas en festivales

literarios, y cómo fue elegida presidenta de la cooperativa de reciclaje Glicério en dos elecciones consecutivas. La actitud propositiva de Maria se refleja en el uso insistente de verbos activos en primera persona, lo que pone de manifiesto su valioso trabajo como recicladora –“tiré de un carro cartonero, trabajé con la chatarra”– y como artista y editora:

Hice un libro de fotografías junto con la artista Maíra Dietrich, basado en el libro de Paulo Bruscky, que me fascinó. Tomé varias fotos en la cooperativa y Maíra hizo las intervenciones. En 2015 viajamos a varias ciudades del circuito del SESC (Dias da Costa 2018, 33; la cursiva es nuestra).

Al hacer hincapié en sus acciones sociales y contribuciones culturales, Maria rompe con las marcadas divisiones y exclusiones que caracterizan al capitalismo global, en particular la distinción entre productores/consumidores “útiles” y las “vidas desperdiciadas” de quienes están fuera de esas categorías, incluidos a los migrantes, los refugiados y los desempleados (Bauman 2003, Bell 2017b). Frente a esta falsa dualidad, Maria teoriza su situación social del modo siguiente: “Ser una *catadora* de Dulcinéia quiere decir que los *catadores* también hacemos cultura” (Dias da Costa 2018, 33). Según la conceptualización de Maria, la cooperativa de reciclaje Glicério no es el punto final de la cadena de valor capitalista que parte de la producción y termina con los descartes ya sin valor, sino un contribuidor productivo a la vida social, cultural y económica de São Paulo. La profesión del *catador*, tal y como la concibe Maria, es una parte integral de la economía de la ciudad y una forma de vivir bien, con orgullo y con dignidad.

La reflexión de Maria resuena con el trabajo de Kathleen Millar con los *catadores* de Rio de Janeiro. En su libro, propone una crítica del concepto de la escasez como “paradigma persistente para entender las vidas vividas en condiciones precarias” y ofrece en cambio la noción de “formas de vida”, con el doble sentido de formas de ganarse la vida y estilos de vida (Millar 2018, 8), para señalar la pluralidad de modos de ser, vivir y trabajar como *catador* o *catadora*. Los textos de Maria, Andreia y Eminéia llaman la atención a lo que “*produce* su trabajo, más allá de la mera subsistencia: los valores, las relaciones sociales, las subjetividades, los mundos de vida [lifeworlds]” (Millar 2018, 8, la cursiva es nuestra). Sus narrativas, aparentemente simples, se abren a formas de vida plurales: para Andreia, estos valores se expresan en las varias cualidades personales y subjetividades que sustentan su trabajo y su vida; para Maria, estos mundos se crean por medio de relaciones productivas con los artistas con quienes ha trabajado, en aventuras y viajes, y en su reapropiación de la cultura desde y para las periferias.

Publicado el mismo año que *Cartoneras en traducción*, en 2018, el libro-objeto *Arquipélago* permite a su lector explorar estos mundos íntimos en más profundidad. Los *Arquipélagos* –seis distintos *collages* que se despliegan en forma de acordeón– son el resultado de la colaboración entre la artista Thais Graciotti y cuatro miembros de Dulcinéia Catadora: Maria, Eminéia, Tatiana (que ya ha dejado la cooperativa) y Lúcia. A través de una serie de cuatro encuentros semanales en 2018, las mujeres recuperaron imágenes de revistas, libros, carteles, fotografías y postales que encontraron entre los desechos recuperados en la cooperativa Glicério.

Trabajaron con Thais para convertir estos fragmentos visuales en sus propios mapas subjetivos de São Paulo. A continuación, leemos los *collages* resultantes en relación con las mujeres inspiradoras, colaboradoras y amigas que los crearon, con sus textos autobiográficos y con nuestras conversaciones dentro y fuera de la cooperativa, y vemos cómo los *Arquipélagos* ofrecen visualizaciones fluidas de sus identidades, subjetividades y relaciones como *catadoras* y guerreras, editoras y artistas, colaboradoras y líderes.

Los dos *collages* de Maria ofrecen perspectivas visuales distintas. Uno de ellos presenta una visión futurista de una ciudad cuyos edificios grises y apretados, conjugados con un zepelín aéreo, no parecen dejar espacio para la vida humana o animal, una posible referencia a la sensación de asfixia producida por São Paulo, una megaciudad en constante construcción. Su otro *collage* está dominado por una imagen recurrente, invertida dos veces, de un hombre vestido con ropa protectora y guantes blancos, superpuesto a un enorme condominio de concreto que, por el efecto del *collage*, parece limpiar este hombre, el único ser humano del *collage* (figura 3.2.).



Figura 3.2. Maria presenta sus dos *collages* originales, reproducidos para los libros de *Arquipélago*, en el taller de Dulcinéia Catadora en la cooperativa de reciclaje Glicério. Fotografía por Lucy Bell.

En ambos casos, el paisaje urbano se reinventa a través de las yuxtaposiciones y superposiciones de Maria, que combinan configuraciones geométricas con connotaciones fluidas. Los mapas ofrecen una respuesta a Mara Viveros que, en un análisis de los movimientos feministas en Colombia, insiste en que entender la identidad en la América Latina contemporánea requiere “invocar la fluidez y las escisiones que caracterizan las identidades” y aceptar que “las posiciones específicas de sujeto se producen social y culturalmente” (2007, 183), a través de las relaciones con los demás y en relación con las múltiples posiciones identitarias que abarcan el género, la sexualidad, la raza, la etnia, la clase, la edad y la profesión. A través de sus archipiélagos personales e interpersonales, las mujeres de Dulcinéia Catadora se resisten a lo que Cheryl Elston denomina “las generalizaciones simplistas sobre el ‘feminismo latinoamericano’”, y ponen de relieve “los territorios sociales complicados y a menudo desiguales en que viven y trabajan” (2016, 30). Graciotti (2018) apunta hacia esta multiplicidad situada y encarnada en un texto que acompaña cada obra, colocado con cuidado y discreción a la derecha del *collage*:

Tienes en las manos uno de los seis mapas de un archipiélago muy valioso. No es un mapa cualquiera. Es una cartografía elaborada con los residuos de un mundo –São Paulo– recogidos por las mujeres que navegan las calles de esta gran metrópolis, y que llevan mucho tiempo construyendo un lugar de existencia donde la fuerza de los encuentros se transforma en colores, en libros, en otros mundos diferentes. Estos mapas inscriben territorios de resistencia, que construyen sus islas-lugares a partir de los fragmentos de desechos mediante la invención de un diálogo con la ciudad. Postales de São Paulo

y fotos de desconocidos se convierten en collages desde el punto de vista de estas timoneras, transformando esta cartografía en una multiplicidad que abre nuevos territorios. No, Dulcinéia no es una isla. Es un archipiélago. Disfrute de su viaje.

Esta densa descripción necesita descifrarse, ya que se inscribe en el pensamiento complejo de Thais y en sus influencias culturales y filosóficas, en particular, como nos explicó durante la elaboración de estos libros, en la obra de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Suely Rolnik. ¿Cómo estos objetos, creados a partir de los desechos de la ciudad, inscriben territorios de resistencia? Los territorios, en la conceptualización de Thais, se deben entender como espacios sociales, compuestos de relaciones, de diálogos y de encuentros. Con respecto a los numerosos proyectos descoloniales autónomos activos en la América Latina contemporánea, Arturo Escobar explica que el “territorio” se puede definir como un “sistema de relaciones cuya recreación continua re/crea a su vez la ‘comunidad’ en cuestión” (2017, 301). Las miembros de Dulcinéia trabajan día a día para (re)construir sus propios territorios a través de intervenciones artísticas y encuentros sociales, y por medio de fuertes redes y relaciones sociales que contrastan con la precariedad física de su base de trabajo en una ocupación urbana de la que podrían ser desalojadas en cualquier momento. Los *collages* constituyen residuos materiales de los encuentros transformadores entre las miembros de la cooperativa, la artista Thais, una comunidad de lectores y los desechos de la ciudad, que se unen a través de una labor de cartografía creativa.

Mientras que el poder (y el talón de Aquiles) de la literatura testimonial reside en la representación del sujeto subalterno, la fuerza de los mapas afectivos de los

Arquipélagos radica en su capacidad de transformar –en lugar de reflejar o contener– las identidades, las relaciones y las perspectivas. Los mapas no son islas, ni son espejos; estos archipiélagos ofrecen itinerarios abiertos e interconectados. Podemos ver aquí la influencia en la obra de Thais del concepto de “resonancia” de Rolnik, que se basa en la exposición de la subjetividad a la alteridad: “descubrir y desear la singularidad del otro, sin sentir vergüenza por descubrir y desear, sin sentir vergüenza de expresar ese deseo, sin miedo a contaminarse” (Rolnik 1998, 141). A diferencia de la concepción de Jonathan Flatley del mapa afectivo como una “máquina móvil de autodistanciamiento [*self-estrangement*]” (2008, 7), los mapas del archipiélago no pueden considerarse ni como máquinas ni como modos de autodistanciamiento. Por lo contrario, a través de la “resonancia” tal como la conceptualiza Rolnik, estos libros-objetos invitan y seducen al lector a descubrir la “singularidad del otro”. El lector está implicado en este proceso en lo más íntimo, por ser el destinatario privilegiado de uno de los 60 mapas que están en circulación, cuya singularidad se inscribe a través de su numeración.

Se insinúa la resonancia íntima de estos objetos en el doble sentido de la primera frase de Graciotti (2018): “Aquí en tus manos...”. Con estas palabras, Thais pone en primer plano el tacto e invita al lector, en los términos de Rolnik, a descubrir y desear la singularidad de las artistas de Dulcinéia a través del afecto y de la materialidad, “sin miedo a contaminarse”. La expresión también apunta a un sentido de responsabilidad y cuidado, dos palabras que hacen eco en todo el mundo cartonero, desde los editores que se esmeran en la elaboración de los libros hasta los bibliotecarios como Sergio Rodríguez, que nos

explicó que los actos de coleccionar libros cartoneros y de coordinar un encuentro internacional anual en la Biblioteca de Santiago conllevan para él un gran sentido de responsabilidad. Así, el significado, el efecto y el afecto de estos mapas están literal y materialmente en las manos de su lector. “Dulcinéia Catadora no es una isla”, afirma Graciotti (2018), porque su “territorio de resistencia” deriva de su capacidad de crear encuentros y forjar alianzas rizomáticas con otros individuos y grupos. Estamos lejos, aquí, del “efecto de la realidad” del testimonio, que “produce, si no lo real, por lo menos una sensación de experimentar lo real” (Beverley 1989, 22). Aunque los desechos materiales de los *Arquipélagos* pueden constituir lo que René Jara y Hernán Vidal denominan “una huella de lo real” (1986, 2), no lo hacen a través de la representación, sino con la resonancia y la relacionalidad. Con sus *collages*, las *catadoras* de la cooperativa Glicério transforman su sentido de sí mismas y sus relaciones con los demás, y reconstruyen el tejido social de la ciudad –su ciudad– de São Paulo por medio de un firme compromiso con sus residuos materiales y culturales.

Catapoesía: desobediencia epistémica, prácticas descoloniales

Seguimos nuestro viaje por la literatura cartonera con los textos de Catapoesía, escritos que surgen de los senderos del *sertão* del norte de Minas Gerais. El *sertão*, como tantas palabras y mundos que aparecen en este libro, no tiene una única traducción, pero puede

traducirse al español como “sertón”, “campo”, “zona rural” o “lugar remoto”. Es conocido por ser el escenario de la obra de João Guimarães Rosa y, en particular, ocupa un lugar protagónico en su obra magna, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Durante el tiempo que trabajamos con Catapoesia entre 2018 y 2019, el colectivo, profundamente inspirado en el legado de Guimarães Rosa, trabajó con varios grupos comunitarios y produjo algunos 20 nuevos textos que se suman a su siempre creciente catálogo de más de 60 títulos. Entre ellos está un volumen coeditado por Catapoesia, *Letras de cartón* (Cueva y Barreto 2019), que recoge trabajos de 20 colectivos procedentes de Perú, Paraguay, Chile, Brasil, México, Francia y España. Esta colaboración internacional, sin embargo, es una de las excepciones dentro de un catálogo arraigado en una práctica relacional con participantes mucho más cercanos: los y las habitantes del *sertão*.¹²

Basado en el sertón de Minas Gerais, el colectivo tiene como principal objetivo publicar las voces de algunas de las comunidades más aisladas y marginadas de la región. Como nos explicó Sol,

Nuestros escritos están intrínsecamente relacionados con nuestro trabajo en las comunidades. Catapoesia, desde el principio, decidió escribir textos colectivos que recogen las palabras de todos los participantes, incluidos a los que no les gusta escribir. Nuestro papel es incluir a todos los miembros.

12 El catálogo completo de Catapoesia está en <https://catapoesia.wordpress.com/livros>. En el sitio web se pueden comprar los libros, que Sol empaqueta con cuidado y envía a lectores y coleccionistas por todo el mundo.

Los textos y paratextos llevan las huellas de este proceso comunitario y de la postura ética de inclusión del colectivo. *Cipó* (Barreto y Brabo 2018), por ejemplo, surgió del programa *Leitura Viva* y presenta un conjunto de textos breves recogidos en el *Caminho dos Escravos* (*Camino de los esclavos*) en la Serra do Cipó, donde Sol y Júlio dejaron un libro cartonero para que los caminantes anotaran sus comentarios. Cuando volvieron al libro unas semanas después, encontraron varias contribuciones, entre ellas la siguiente: “No sé escribir”, firmada por Luiz Antônio. Esta simple pero poderosa declaración está impresa en *Cipó*; aunque Luiz Antônio no pudo escribir un texto más largo, se presenta y se hace presente a través de una inscripción material mínima pero duradera.

Este proceso inclusivo por el cual este colectivo hace sus libros tiene mucho en común con el de Dulcinéia. Sin embargo, los textos y objetos de Catapoesia reimaginan el acto de “catar” (recolectar) en un contexto que no podría estar más lejos de la megaciudad de São Paulo, donde Sol conoció por primera vez el mundo editorial cartonero. Los autores no son *catadores* de desechos sino recolectores de hojas y “mestres da raiz”, ancianos de la comunidad con un profundo conocimiento de la flora y la fauna del *sertão*; no son miembros de una ocupación urbana sino *sertanejos*, comunidades que durante generaciones han vivido en y con el *sertão*. Como sugiere el nombre Catapoesia, el trabajo de *catar* en esta geografía implica recuperar las memorias culturales y las historias populares locales relacionadas con el entorno “natural” del *sertão* a través de las experiencias de las comunidades que, aunque viven y trabajan ahí desde hace muchas generaciones,

siempre fueron excluidas del proceso de construcción de la nación y solo fueron reconocidos por el gobierno como una de las muchas “comunidades tradicionales” de Brasil en el 2007.

En el *sertão*, la palabra “natural” es problemática y contradictoria. Sol y Júlio insistieron a lo largo de nuestro trabajo de campo en cómo la región lleva las cicatrices del extractivismo y de la esclavitud, como nos recuerda el nombre del Estado, Minas Gerais (Minas Generales). A partir del siglo XVII, los pueblos indígenas y africanos fueron explotados y esclavizados para extraer oro, piedras preciosas y, posteriormente, diamantes (de ahí el nombre de la ciudad de Diamantina), y el paisaje deja al descubierto las heridas de estas actividades extractivistas. Además, los textos de Catapoesia ponen en tela de juicio el concepto de la “naturaleza” y su oposición a la “cultura”, y presenta una cosmovisión tradicional mediada por sus interlocutores, en especial los *sertanejos*. Leyendo la colección *Muros* (2018) de Catapoesia en diálogo con el pensamiento de Walter Dignolo y Phillipe Descola, en lo siguiente argumentamos que es a través de la recuperación de las memorias materiales de un pueblo *sertanejo* silenciado por las narrativas coloniales y neocoloniales que los interlocutores de Catapoesia se reinscriben a sí mismos en la historia de Brasil y revalorizan a sus formas de ser y estar en el mundo.

Muros es un proyecto inconcluso del colectivo de Cordisburgo Loucos por Memória (Locos por la Memoria), que Catapoesia ayudó a crear y cuyos cinco miembros se dedican en su tiempo libre a recoger historias en la ciudad de Cordisburgo y en el *sertão* circundante. Sus libros son el resultado de la acción colectiva, ya sea en forma de excursiones, entrevistas o talleres de edición cartonera en

que los participantes pintan las tapas y encuadernan los libros. El objetivo de la colección, cuyo título *Muros* hace referencia a las montañas de la sierra de Espinhaço, era registrar las historias y los recuerdos de las comunidades tradicionales de la zona. En términos literarios, los textos inspirados en las montañas que dominan la zona son formas híbridas que combinan distintos géneros: poesía, relato oral, narrativa histórica, ensayo de geografía y guía de senderismo. El primer libro de la colección –*Cordis, né?* (*Cordís, ¿no?*)– es una colaboración entre Sol, Júlio, el colectivo Loucos por Memória y el *mestre da raiz* Seu Toco Pequi (figura 3.3).

Como sugiere su título, el nombre popular abreviado de Cordisburgo, seguido de la contracción coloquial ¿né?, el libro es una intervención provocadora, un acto de renombrar y resignificar el Cerrado, el bioma de la sabana que rodea a Cordisburgo y cubre gran parte de la región. Esto se insinúa en el poema que se encuentra en el corazón del libro, las páginas centrales que, debido a las grapas que lo unen, se abrieron por primera vez cuando Lucy tomó el libro para leerlo:

*No es común encontrar libros en el Cerrado.
Basura, sí, incomprensible, desechada, dispersa, vuela en
[el aire.
Una lectura connotativa se puede ver entre los surcos
[naturales.
Palabra, párrafo, verso.
Un solo verso:
“El Cerrado no es una biblioteca”.
Hay que reescribir la literatura humana (Barreto y Brabo
2018, 14).*

El poema propone una serie de oposiciones –libros/Cerrado, biblioteca/Cerrado, literatura/Cerrado– que sirven como provocaciones en una colección literaria profundamente arraigada en el Cerrado. Una provocación similar se produce en la tensión de los “surcos naturales” resultantes del acto y del arte de arar que “revelan una lectura connotativa”, una práctica literaria. El poema de Sol y Júlio suscita así una serie de preguntas sobre las relaciones entre el libro, la lectura, la literatura y el Cerrado. El Cerrado es mucho más que el escenario de la colección *Muros*; es su impulso y su fuerza, su vida y su cuerpo. La urgencia de reescribir la “literatura humana”, en este contexto, parece ser un llamamiento a prácticas literarias descoloniales que se nieguen a dar por sentadas categorías tales como “humano”, “naturaleza” o “cultura”.

Como asevera Mignolo, el propio concepto del “humano” fue una construcción del Renacimiento y de la Ilustración, una invención basada en el acto de diferenciación:

Para autoidentificarse con lo humano, los colonizadores tuvieron que recurrir a diferencias con entidades que eran inferiores o no humanas... Cuando los cristianos se encontraron con tierras y personas que no conocían y bautizaron a los habitantes como “indios” y a las tierras como “las Indias”, y cuando más tarde, en el siglo XVI, comenzó el comercio de africanos esclavizados, fue necesario situar lo humano y la humanidad en relación con personas de las que la Biblia no daba cuenta (2018a, 158).



Figura 3.3. Seu Toco Pequi en su casa en Cordisburgo. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.

Como resultado de este impulso colonial, los “indios” y los “negros” se clasificaron como “seres inferiores” en relación con el prototipo blanco del ser humano. Además de la oposición entre humano y menos-que-humano, otro dualismo fundamental apuntala lo que Mignolo denomina la “matriz colonial del poder” (2018a, 157): la oposición entre naturaleza y cultura. Según Philippe Descola (2013), esta dualidad no tiene sentido más allá de la civilización occidental. Los criterios para este tipo de oposición ni siquiera existen, por ejemplo, en la cosmología de la comunidad amazónica Achuar “en la que la mayoría de las plantas y los animales comparten todas o algunas de las facultades, el comportamiento y los códigos morales que suelen atribuirse a los seres humanos” (Descola 2013, 8). Por lo tanto, no existe un equivalente para las palabras “cultura” y “naturaleza” en muchas lenguas originarias de Mesoamérica y de los Andes.

En este contexto, las editoriales cartoneras como Catapoesia contribuyen a una crítica más amplia de los dualismos que, según Escobar, “está surgiendo en varios dominios teóricos, intelectuales y activistas, no solo de la academia” (2017, 66). Además, el proyecto de Catapoesia va más allá de la crítica y figura entre los muchos proyectos autónomos que están contribuyendo a un proyecto descolonial que busca reconfigurar las estructuras y los sistemas de conocimiento sobre los cuales se basa la colonialidad a través de un proceso de “reconstitución epistémica” (Mignolo 2018a, 166). Esto se hace evidente en el “Coração magoado” (Corazón lastimado) de Toco Pequi:

El acto de nombrar a los seres vivos o no vivos es una tarea del saber popular. Esto sucede a menudo con los árboles, principalmente en el bioma del Cerrado, donde la voz del pueblo es la más poderosa (Pequi 2018).

De estas frases surgen dos conceptos importantes. Primero, Toco Pequi clasifica a los seres no como “humanos o no humanos”, sino como “vivos o no vivos”. Esta distinción apunta a una jerarquía de objetos animados e inanimados que en ciertas comunidades indígenas, como explica Descola, “no se basa en los grados de perfección de los seres en cuestión ni en las diferencias de apariencia”, sino en la variación de sus modos de comunicación y socialización (2013, 6). Segundo, para Seu Toco, el cambio de nombre constituye un acto político: el de recuperar las especies locales del lenguaje oficial colonial a través de la “poderosa” voz de la comunidad del Cerrado. El “coração magoado” titular es un árbol conocido en el mundo científico (colonial) como *Inga edulis*; aquí se le restituye su nombre popular (descolonial), que deriva del “triste tono de rojo” que adquieren sus hojas, que al madurar, “recuerdan un corazón afligido y lastimado” (Pequi 2018). El pueblo se apodera así no *de* la naturaleza sino *por medio de* ella al movilizar lo que Mignolo denomina “modos relacionales de conocimiento” (2018b, xi) arraigados en las experiencias de los *sertanejos*, que resignifican el Cerrado a través de un antropomorfismo que es tanto corpóreo (ya que les proporciona su sustento y su medicina) como emocional (ya que sus sentimientos están mediados por la flora y la fauna del Cerrado).

De este modo, esta colección literaria puede leerse como una serie de actos de resignificación o reconstitución epistémica que sirven para recuperar la memoria material y el conocimiento encarnado. Más adelante, en *Cordis, néz?*, el relato “Pau santo” recupera el significado del árbol titular a través de la memoria ancestral de Toco Pequi. En el relato cristiano, el Árbol Santo toma su nombre del relato en que Jesús descansa bajo sus ramas; la historia de Toco Pequi es

localizada, en cambio, en el Cerrado. El nombre, nos cuenta Toco Pequi, proviene del uso histórico de las hojas del árbol del Cerrado para las carretas de bueyes: como las carretas eran de madera, la fricción prendía fuego a la madera; la solución era poner las hojas de este árbol entre las ruedas y el eje para evitar que se quemaran. “Es por esa acción que el pueblo adoptó el nombre *Árbol Santo*”, explica Toco Pequi (en [Barreto y Brabo 2018, 17](#)). Este relato puede leerse, pues, como un acto descolonial de desobediencia epistémica que desvincula la planta de las narrativas cristianas sobre las que se asienta la matriz colonial de poder.

Para *Catapoesia*, un aspecto fundamental de este proceso de recuperación de significados y saberes silenciados es el acto de caminar por los senderos del Cerrado con Toco Pequi, como revela este poema de Sol y Júlio:

*Así nos preparamos
para conocer toda la flora
con la mediación de Seu Toco
todo en su tiempo y ritmo
la investigación se entendía
como un empeño caipora* ([Barreto y Brabo 2018, 8](#))

El conocimiento colectivo de la flora del Cerrado, aquí como en otros pasajes, está mediado por Seu Toco. El verso “todo en su tiempo y ritmo” podría referirse a Seu Toco o a la flora del Cerrado, una ambigüedad que apunta a una cosmología en la que los humanos y las plantas existen en el mismo plano. Sol y Júlio caracterizan el proceso de investigación resultante como un empeño “caipora”, una palabra de la lengua y mitología tupí que denomina un habitante y custodio de los bosques. En el intento de entender este pasaje, Lucy entrevistó a Sol, que le explicó: “Creemos que somos *caiporas*. Y nuestra investigación

caipora es una tarea de toda la vida en la medida en que está inscrita en nosotros, en nuestras almas”. Con su teorización de la investigación *caipora*, Sol se enfrenta con una noción de investigación arraigada en el imperialismo y el colonialismo europeos. Linda Tuhiwai Smith explica que “la ‘investigación’ es probablemente una de las palabras más sucias del vocabulario del mundo indígena” por su asociación con “los peores excesos del colonialismo”, el extractivismo tanto de los recursos naturales como de “nuestras formas de conocer, nuestro imaginario, las cosas que creamos y producimos” (1999, 1).

Desde esta perspectiva, la investigación *caipora* constituye un acto de resistencia contra el extractivismo epistémico que perpetúa las relaciones coloniales de poder que aún existen en las comunidades, los ecosistemas y los biomas más amenazados y valiosos del mundo (Bell 2020). Sol y Júlio, los caminantes-escritores-investigadores de *Muros*, desempeñan su labor bajo el hechizo de la selva, cuya flora está mediada por el *mestre da raiz* Seu Toco, a su ritmo, que es también el ritmo del Cerrado. Sus investigaciones se basan en prácticas postextractivistas arraigadas en una estrecha relación –una “resonancia”, para citar a Rolnik– entre los seres humanos, los animales, las plantas y la tierra.

Esta relación hombre-animal-planta se repite a lo largo de la colección *Muros* y de las acciones comunitarias que le dieron vida. En otro breve texto, Sol cuenta su búsqueda de un bastón:

Fue cerca de la Serra dos Coités que vimos en el suelo el bastón [*cajado*] que me acompañaría en mi camino. Seu Toco lo recuperó con sabiduría. Le gusta mucho trabajar con diferentes materiales del Cerrado, transformándolos, alargando su vida útil y dándoles un nuevo modo de ser (Barreto 2018, 10).

“Más que un objeto valioso”, el bastón que recogen marca lo que Barreto llama “el punto de partida energético para compartir recuerdos y escuchar cuentos contados mientras caminamos” (11). Las acciones de Seu Toco y las palabras de Sol resuenan con la idea de Jane Bennett (2010) de que, incluso un objeto aparentemente inanimado, un pedazo de madera muerta en este caso, tiene un poder material que denomina “thing-power”. En el contexto del Cerrado, sin embargo, este “poder de las cosas” tiene menos que ver con la filosofía occidental del “nuevo materialismo” representado por Bennett que con la cosmología y la astronomía indígenas. El *cajado* adquiere su poder cuando Seu Toco lo bendice bajo las estrellas y la luna creciente (Barreto 2018, 11), los cuerpos celestes que tienen tanta influencia en las cosmologías indígenas de toda América Latina, sobre todo entre las comunidades guaraníes (de Mello 2015). El título del texto de Sol, “Recuerdos del bastón”, adquiere así múltiples significados. Se refiere a los recuerdos de Sol al recoger el objeto material y a las experiencias espirituales compartidas que encarna, incluidas las memorias populares e indígenas, que a su vez están simbolizadas por varias cintas de colores (figura 3.4.).

Los ejemplos analizados arriba demuestran cómo los textos y la labor de Catapoesia están marcados por el proceso de *catar* o recoger elementos del Cerrado y reunirlos para construir un paisaje literario por medio de una práctica de investigación radical y radicado que el colectivo denomina como *caipora*. Este esfuerzo político-literario se sitúa dentro de un floreciente movimiento postextractivista global, que prepara el camino para “miles de diversas prácticas alternativas –muchas de ellas no capitalistas– en todo el planeta... orientadas hacia

horizontes utópicos que proponen una vida entre los seres humanos, y entre los seres humanos y la naturaleza” (Acosta 2017). A través de intervenciones literarias muy localizadas, esta editorial cartonera contribuye a difundir formas alternativas de ser, conocer y relacionarse con la tierra a la vez de poner en práctica sus ideas a través de la literatura en acción. Hacer literatura, para Catapoesia, conlleva así un proceso social urgente: rehacer el mundo.



Figura 3.4. El *cajado* en acción en el Cerrado de Minas Gerais, 2018. Fotografía por Sol Barreto.

La Cartonera: hacia un catálogo pluriversal

La Cartonera de Cuernavaca, México, tiene un catálogo marcadamente cosmopolita que se abre a formas alternativas de ser humano a través de distintas prácticas literarias abremundos (Bell 2023a).¹³ Iniciamos con Rigoberto Domínguez García, poeta e ingeniero mecánico de San Pedro Cholula, una ciudad colonial del Estado de Puebla construida sobre un asentamiento indígena. La notable historia de colonización de la ciudad es recordada por la enorme pirámide Tlachihualtepetl, en su mayoría enterrada, sobre la cual los colonizadores construyeron una iglesia católica, emblema de la destrucción sistemática de las culturas indígenas por parte del imperio español a partir del siglo XVI. Domínguez García es el escritor del siguiente poema en náhuatl/español, titulado “Ce tlalli” / “Una tierra”:

13 El catálogo completo de La Cartonera está publicado en <http://edicioneslacartonera.blogspot.com/p/catalogo-de-la-cartonera.html>. En el blog se indican las librerías en las que se pueden adquirir los libros multilingües del colectivo, en Cuernavaca, Oaxaca, Puebla, e incluso en dos librerías de París.

Ce tlalli mo tlahuia toixpan
Zatepan oczequi tlaltin pehuan tlanextian
Icuac ahzi nochí yohuáltzintli
Ipan chipahuac ilhuicatzin
Caten miyacquen citlaltin
Nochtin petlanin ipan tlaihuáltzintli

Ti cuáltizquen ti tlachian
In oltin, in ohhuihuan
Nochtin mo tlacemahyan
Yehhuanztin
Qui tlahuian cemanahuac
Qui tlahuian tlatatl

Huan nic ilmamiqui tlen citlaltin
Tlamantli ocachi chichahuacquen Ipan cemanahuac
mo patlan, mo tlacahuian, mo tlaxinian
Huan ni mo tlahlantia itech tehluan, tlatatin
tlacatin amo nemin cenca
nochtí ipan cemanahuac miqui
citlaltitzin ohuihqui

huan icuac tiquin tlachian citlaltitzin
tehhuan tiquín tlachian oczequi tlaltipactitzin
tehhuan ti tlazalohuan tlen cemanahuac qui pia nemiliztli
tlen cenca caten ipan ollin
tlen achto oczequi tlaltitzin o tlatatquen,
huan zanima to tlaltzintli, huan to tlaltipactzintli

icanon to huehuecoltzitzin
O qui chihuacquen tlahtolli "Citlalli"
Citlalli ican nahuatlahtolli qui ihtoznequi...
"ce tlalli"

*Una tierra se aparece frente a nosotros
Después otras tierras empiezan a iluminarse
Cuando llega toda la bendita noche
En el limpio cielo venerable
Están muchas estrellas
Todas brillan en la bendita oscuridad*

*Podemos observar
Sus movimientos, sus caminos
Todos se parecen
Ellas
Que iluminan el universo
Que iluminan al hombre*

*Y recuerdo que las estrellas
Las cosas más fuertes en el universo
Se transforman, se apagan, se destruyen
Y me pregunto acerca de nosotros, los hombres
Los hombres no viven siempre
Todo en el universo muere
Las estrellas también*

*Y cuando observamos las estrellas
Nosotros observamos otros mundos
Nosotros aprendemos que el universo tiene vida
Que siempre están en movimiento
Que antes otras venerables estrellas nacieron
Y después nuestra bendita tierra, y nuestro mundo*

*Por eso nuestros venerables ancestros
Hicieron la palabra Citlalli
Citlalli en lengua náhuatl quiere decir...
"Una tierra"*

(Domínguez García 2019, 13-14).

Este poema abre el sexto volumen de *Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra*. Publicado en 2019, el Año Internacional de las Lenguas Indígenas, el libro marca un momento histórico en el que, de las 7000 lenguas habladas en el mundo, y de las 5000 culturas indígenas que siguen existiendo y resistiendo en el mundo con lenguas propias, 2680 idiomas están en peligro de desaparecer (Sánchez y Hurpin 2019, 6). Como destaca Nayeli Sánchez en su introducción editorial, lo que está en juego aquí va mucho más allá de la pérdida lingüística: cada una de estas lenguas sustenta una identidad, una realidad, una ontología, una comunidad y en muchos casos, una autonomía, todas las cuales son únicas e irremplazables (2019, 7). En el contexto de este libro, del año histórico en que se lanzó y del catálogo más amplio de La Cartonera del que forma parte, el poema puede interpretarse en dos niveles, uno literal, otro metafórico. Por una parte, las estrellas que Domínguez García describe son los cuerpos celestes que llevan al autor a reflexionar sobre la mortalidad del ser humano y del universo. Por otra parte, son metáforas de los miles de idiomas que dan luz y vida a diferentes comunidades, diferentes culturas y diferentes ontologías: distintas formas de ser humano. En ambos sentidos, el poema aporta una perspectiva crucial que está presente en la misma lengua náhuatl: la palabra Citlalli denomina “una tierra” de modo indefinido y abierto, y no a “la tierra” o “el planeta Tierra” de modo definido y cerrado, y así indica el reconocimiento de que nuestra tierra –nuestra realidad cosmológica– no es más que una entre millones.

El pensamiento que sustenta “Ce tlalli” corresponde con el concepto de la pluriversalidad, una noción que cobró importancia con el levantamiento zapatista de los

90. A principios del 2000, la pluriversalidad fue promovida por académicos descoloniales como un proyecto que, según Mignolo, implicaba “renunciar a la convicción de que el mundo tiene que concebirse como una totalidad unificada (cristiana, liberal o marxista) [...] y ver el mundo como una diversidad interconectada” (2018b, x). Tal cambio de perspectiva, para Mignolo, conduce a una horizontalización potencialmente radical del poder: “despojada de su pretendida universalidad, la cosmología occidental sería una entre muchas cosmologías, ya no la que sustituye y regula a todas las demás” (x). Visto dentro del contexto más amplio de la producción cartonera, las múltiples tierras del poema de Rigoberto apuntan hacia esa horizontalidad y heterogeneidad pluriversal.

La Cartonera demuestra con fuerza cómo una editorial puede llegar a crear mundos mediante una ontología política plural y pluriversal. Mientras trabajamos con Nayeli y Dany en 2018 y 2019, el colectivo publicó, además de las colecciones anuales de *Kosamalotlahtol*, nueve poemarios, incluidas las ediciones bilingües y trilingües en español, francés y alemán; tres obras históricas, ensayísticas y testimoniales, incluida también una colección de textos y fotografías que conmemoran el movimiento estudiantil de 1968 en su 50 aniversario; y una colección de cuentos. Esta amplia gama de géneros y lenguas se refleja en la diversidad de los autores, que proceden de distintos ámbitos y profesiones, incluidos ingenieros como Rigoberto y, en palabras de Nayeli, “otra gente cercana”. Tres ejemplos de figuras destacadas en la vida y en el catálogo de La Cartonera son Kristos, el cantautor cuyas letras fueron elegidas para la primera publicación de La Cartonera; el informático Edgar Artaud Jarry, a cuya poesía infrarrealista han dedicado tres títulos hasta la

fecha; y el sociólogo Víctor Hugo Sánchez, cuya extensa investigación sobre historias orales locales e indígenas ha sido representado varias veces en el catálogo de La Cartonera desde 2009, por ejemplo en la *Trova suriana* (2011), una colección de canciones tradicionales de Morelos.

El compromiso del colectivo con la comunidad y la pluralidad está marcado en todos sus libros por el nombramiento sistemático de cada uno de los participantes de los talleres cartoneros, a menudo más de 20 colaboradores de diferentes nacionalidades, culturas y etnias. Lo que une al catálogo, como sugieren los fundadores en su manifiesto, es esta misma diversidad:

La nuestra es una cartonera sin cartoneros, pero con un ánimo de recorrer las calles y los buzones electrónicos, los parques y los cafés, las conversaciones cibernéticas y los aquelarres de cualquier lugar en este planeta, para ir reuniendo las historias de nuestro tiempo, mientras se nos ocurre alguna manera de hacer contacto con otras galaxias ([La Cartonera 2009](#)).

Esta afirmación caracteriza el catálogo de La Cartonera. Lúdica y pluralista, invita a los lectores a ir en búsqueda de otros modos de ser humano, diferentes formas de conocer, relacionarse y vivir. Como señalan los editores en el documental de Misael Cedillo de 2019, *Sueños de cartón*, sus talleres representan “maneras diferentes de convivir” y reúnen a diversos actores. Como señala Dany, “hay una mezcla padrísima, porque vienen artistas con trayectorias, viene público general que no son artistas, hay amigos intelectuales, hay muchas profesiones, entonces se crea una dinámica de intercambio de ideas”. A través de un colectivo diverso, de una socialidad material de la práctica unificada y de precios que solo varían en

función de la extensión del libro y del consiguiente coste de producción, La Cartonera horizontaliza diferentes saberes, filosofías y movimientos literarios: las cosmologías aztecas representadas por la obra del poeta náhuatl urbano José Carlos Monroy; la teoría cuántica con la poesía posthumanista de Edgar Artaud; el modernismo con varias publicaciones dedicadas a Malcolm Lowry –que escribió su novela más famosa, *Under the Volcano* (1947), durante su estancia en Cuernavaca–; y el infrarrealismo por medio de la poesía de Santiago Papasquiaro, Edgar Artaud y José Rosas Ribeyro.¹⁴ En el catálogo aparecen autores conocidos como el novelista peruano-mexicano Mario Bellatín y el poeta mexicano y activista por la paz Javier Sicilia, junto a poetas poco conocidos de Morelos, como María Jiménez Baltazar, cuya lengua materna es el náhuatl/muosieüale.

De este modo, La Cartonera ofrece lo que Boaventura de Sousa Santos llama una “ecología de conocimientos” (2007) y abre paso a “diálogos horizontales entre diferentes tradiciones de pensamiento” (Boidin, Cohen y Grosfoguel 2012, 2). Dentro del amplio catálogo de La Cartonera, que cuenta con más de 60 títulos y 100 ediciones, las colecciones de *Kosamalotlahtol* juegan un papel importante, con siete volúmenes publicados hasta el 2020. Cada volumen tiene su origen en el taller cartonero que se realiza durante la Feria del Libro en Lengua Materna –*Amoxilhuítl In Tonanyoltlahtol*– en Xoxocotla. Según el prólogo de Nayeli,

14 Patrick conoció a Edgar Artaud en la presentación de un libro cuando el poeta iba vestido con el traje espacial que aparece en su poemario *La vida no es más que un electrón en busca de un lugar para descansar* (2018), cuyo título es un homenaje al bioquímico húngaro y premio Nobel Albert Szent-Györgyi.

La Cartonera agradece a [...] todos los niños y niñas, mujeres y hombres, jóvenes y adultos que participan en nuestros talleres de libro cartonero, porque esta participación también es parte del proceso de reconstrucción comunitaria (Sánchez y Hurpin 2019, 4).

Esta “reconstrucción” se refiere tanto al tejido social de Xoxocotla, como una de las muchas comunidades indígenas de México cuya supervivencia ha sido amenazada por la opresión y la destrucción colonial, como a las estructuras materiales del pueblo, que fue golpeado por el terremoto de 2017. La referencia a la reconstrucción también ayuda a dar sentido al contenido literario del libro y en particular a los poemas de Monroy, que constituyen una crítica feroz a los modelos socioeconómicos liberales y capitalistas que han conducido a la fragmentación, destrucción y extinción de las comunidades indígenas en México y América Latina en los últimos 500 años. En “*Gossypium hirsutum*”, por ejemplo, Monroy denuncia el comercio del algodón en México como forma de explotación colonial, extractivismo y esclavización:

*Miek ipatioj iken tlakamej kikouaiaiaj
kaman pixkatekej motolinkej
uan tlalaxkauaj kiueietiaj itomin, imelio, ipialis.
Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj
ixkichka xichkatsin iluikak kueponij . . .
Imixkatsitsiuan tlaltipak tsetselouaj
ixkichka xichkatsin iluikak kueponi*

*Mexko okimakak ichkatl kikemitia tlaltipak,
kema melak. . . Tel ajke kikemis Mexko?*

*El blanco algodón, la amarga sal
sobre el llanto de los recolectores.
Es mucho el precio de la ropa
que las personas compraban
cuando los recolectores empobrecían
y los terratenientes incrementaban
su dinero, su recurso y su haber.
Las nubecillas de la tierra se agitan
mientras el algodón celestial florece.*

*México dio el algodón que viste al mundo, es verdad...
¿Pero quién viste a México?*

(Monroy 2019, 33).

La falsa inocencia del “blanco algodón” sirve como metáfora del engaño del imperialismo occidental, un velo sobre el “lado más oscuro de la modernidad occidental” (Mignolo 2011), una historia de explotación colonial en nombre del desarrollo económico. En concreto, el poema de Monroy se refiere al auge de la industria del algodón en la frontera entre Estados Unidos y México a principios de la década de 1810, que aportó riqueza a los terratenientes de la costa del Golfo, mientras obligó a la población mexicana, mayoritariamente indígena, de Texas, a abandonar sus hogares y territorios nativos, y a los esclavos africanos a sacrificar sus cuerpos y sus seres al comercio imperial (Torget 2015). Las crueles condiciones de trabajo en las plantaciones en Texas (entonces parte de México) se indican con la imagen de la “amarga sal” de las lágrimas de los recolectores de algodón, y el florecimiento del “algodón celeste” puede interpretarse como una metáfora de las personas que murieron como esclavos. Una imagen más ambigua es la de las “nubecillas de la tierra [que] se agitan”, que podría indicar por un lado la

vulnerabilidad de los esclavos y por otro la rebelión de los revolucionarios en la Guerra de Independencia de México que tuvo lugar en la misma década.

Esta rebelión anticolonial se reproduce en el lenguaje de la poesía de Monroy. A la vez que sus poemas critican la colonialidad del poder en México, también ofrecen modos de resistencia y abren ventanas al pluriverso a través de su uso de la lengua náhuatl y de las cosmologías aztecas. Un ejemplo notable está en el detalle paratextual que añade al final de cada poema:

Teopan, Mexihko-Tenochtitlan. Chikasen tochtle xiuitl, toxcatl metstle, matlaksen koskakuajtle tonajle (11/06/18)

Teopan (ahora barrio de la Merced), centro histórico de la Ciudad de México, año seis conejo, veintena de tóxcatl, día once zopilote rey (11/06/18) (Monroy 2019, 31)

Para rebelarse en contra del *universalismo* –del “one-world world” (Law 2015)– representado por el calendario gregoriano, Monroy elige para datar el poema el sistema mesoamericano; y para resistir al colonialismo cultural de los topónimos latinos de América Latina, sitúa el poema en Teopán, el nombre precolombino del barrio de la Merced. Además, la insistencia de Monroy en situar cada poema en su propio lugar y tiempo subraya la contingencia de su producción poética. De este modo, se opone a cualquier pretensión de universalismo al subrayar el hecho de que “todo conocimiento está ligado al lugar, al tiempo y a la posicionalidad del productor del conocimiento” (Reiter 2018, 5).

El deseo de Monroy de particularizar y descentralizar la producción del conocimiento y los ejes de poder se hizo evidente en una entrevista con el poeta:

En cuanto a “Gossipium”, tengo que decirte que el algodón ya en los tiempos antiguos era motivo de explotación por parte de los mexicas hacia los demás pueblos. Todos hablan del colonialismo como una invención europea, pero otras sociedades también lo practicaban.

Refiriéndose a las investigaciones del equipo arqueológico de Raúl Barrera sobre los pueblos de Ixcateopán, Monroy subrayó que, antes de vestir a los europeos en la modernidad, el algodón fue utilizado para vestir a los guerreros mexicas gobernados por Izcóatl, quien sometió a los pueblos de Oztuma, Ixcateopán, Taxco, Tlaxmalac y Cuetzala en el siglo XV. Según investigaciones arqueológicas recientes, la ciudad de Ixcateopán (un topónimo que de hecho significaría “templo del algodón”), bajo el dominio de Izcóatl, entregaba grandes cantidades de algodón a los centros mexicas de Tenochtitlán, Texcoco y Tlacopán (INAH 2010). Monroy subraya esta perspectiva: dado que los procesos de colonización han sido practicados no solo por europeos sino también por múltiples pueblos en varios sitios, la historia del colonialismo también necesita ser repensada y descentrada, un proceso al que busca contribuir a través de su poesía.

Este descentramiento historiográfico se evidencia también en otro poema de Monroy, “Pantitlán”, un título que se refiere tanto a un lugar histórico de sacrificios de niños (Wood 2020) –el antiguo lago de Tepetzinco, cerca de Tenochtitlán, en el corazón prehispánico de la capital– como a la estación de metro de la Ciudad de México actual:

*Ijkon omijto kokonej omiktilojkej
numpuna Poiaujtla, numpuna Pantitlan,
ateskapa kitetsalkualtikej epkoamej uan kiuikajkej
mokupekej tlalokej.
Ipan atlakaualo metstle, sejse xiuitl [...]*

*Miec xiujtin tepan, atl okauak tlajle
uan ikalakuaiian Tlalokan omokupep ostomej.
Aiokmo ejkoj epkoamej
akaltipan ika iminepanoiujkaiouan
naman ualaj ipan sen kali kikisa, mimiloua
uan tlaneloua ixkichka kiuikaskej;
naman ualaj ika iken netolinilis,
ixaiak maianalis, ijtoj cualanilis,
nochi ikak, iken tlakamej.*

*Ijkon omijto kokonej omiktilojkej
numpuna Poiaujtla, numpuna Pantitlan,
ostotijtik kitetsakualtiskej iankuik epkoamej
uan kiuikajkej mokuepaskej tekitej
ipan sejse tonal, sejse metstle, sejse xiuitl.*

*Pantitlan ojtle makuilte. Chikasen tochtle xiuitl,
toxkatl metstle, makuil itskuintle tonajle (09/06/18)*

*Así como se dijo que los niños fueron muertos
allá en Poyauhtla, allá en Pantitlán,
sobre la laguna se volvieron epcoates
y les condujeron a convertirse en tlaloques [...]*

*Muchos años después, el agua dejó la tierra
y el acceso al Tlalocan se transformó en cuevas.
Tampoco llegan en barcas con el ropaje
de su dignidad como epcoates:
ahora vienen en una construcción que silba,
rueda y se desplaza mientras les lleva.
Ahora vienen con la ropa del empobrecimiento,
el rostro del hambre, el hálito de la ira.*

*Así como se dijo que los niños fueron muertos
allá en Poyauhtla, allá en Pantitlán,
dentro de las cuevas se volvieron
los nuevos epcoates
y les llevaron a convertirse en trabajadores
cada día, cada mes, cada año.*

*Pantitlán línea cinco. Año seis conejo, veintena
de tóxcatl, día cinco perro.*

(Monroy 2019, 26-7).

“Pantitlán” entrelaza dos mundos a través del motivo de los sacrificios de niños, los practicados en homenaje a los dioses de la lluvia por los aztecas y los resultantes de las desigualdades del capitalismo moderno. “Antes”, comentó Monroy en la misma entrevista, “se hacían sacrificios por lluvia, ahora por dinero”. En el mundo contemporáneo, estos sacrificios son los niños y adultos que viajan cada día en tren y metro desde las periferias hasta el centro de la Ciudad de México para trabajar, una sombría realidad contemporánea plasmada en los estimados 3,6 millones de niños que componen la mano de obra mexicana, que representan alrededor de la mitad de los niños trabajadores de América Latina (Canales 2017). Su trabajo es un síntoma agudo de la explotación de las personas más vulnerables en el orden mundial capitalista, y recuerda el “tren blanco” de Buenos Aires que impulsó a los fundadores de Eloísa en la primera década del 2000.

No obstante, Monroy no se limita a la crítica de lo que Cucurto denominó el “capitalismo salvaje”: al contrario, este poema –como la labor de Eloísa a principios del nuevo milenio– es una invitación; un convite, en este caso, al pluriverso, lograda a través de técnicas literarias y lingüísticas muy específicas. La primera estrategia es la *ostranenie* (el distanciamiento), mediante una metáfora del tren, símbolo icónico del desarrollo industrial europeo, como “una estructura que silba, rueda y se desliza”. La segunda es su negativa a traducir las palabras más culturalmente específicas como “epcoates” y “tlaloques”, que hace que la lengua náhuatl atraviese las traducciones al español del poema. Monroy nos explicó que estas palabras tienen significados muy particulares y a la vez difíciles de averiguar:

Los tlaloques son ayudantes de Tláloc, son cuatro y corresponden a los cuatro puntos cardinales y a las temporadas del ciclo agrícola. De los *epcoates*, no sabemos mucho, la misma etimología es confusa.

El misionero franciscano Bernardino de Sahagún (1499-1590) escribió que los *epcoatl* (“niños serpiente de nácar”) se referían a los niños sacrificados en el lago de Pantitlán durante las ceremonias del Atlcahualo, en homenaje al dios Tláloc (Broda 2016). Pero Monroy opta por no traducir los términos, porque –en sus propias palabras– “si lo hiciese, perdería significado”. Esto nos devuelve a la reflexión de Gould sobre la importancia de “atender a lo no traducido, a lo intraducible y a todo lo que se resiste a la traducción. La resistencia a la traducción es, de hecho, el indicador más seguro de una perspectiva que necesita ser escuchada” (2014, 13). Al resistirse a la traducción, Monroy señala la irreductibilidad de formas particulares de saber y ser en el mundo que pueden rescatarse a través de la literatura para abrir caminos hacia el pluriverso.

La resistencia a la traducción se repite en toda la colección *Kosamalotlahtol*, desde los *epcoates* de Monroy hasta el “Joven Muosieûale” de Tirso Clemente Jiménez, en un poema que invoca la comunidad *Muosieûale* epónima: “Ye tieh nauatétékate ma to héhiuako” (“preparate para la defensa de tu cultura, de tu identidad”) (2019, 37). Esta insistencia en las palabras y los nombres indígenas es un acto político importante en el México contemporáneo, como por ejemplo en el caso de la comunidad del mismo Tirso Clemente: solo fue en el 2017 que el pueblo logró recuperar su nombre indígena original, Tetelzinku, de la versión española, Tetelcingo. Como insistió Francesco

Taboada Tabón, representante de la Reforma Política de las Comunidades Indígenas de Morelos, “Hoy Tetelzingo se rebela y ha decidido recuperar los nombres verdaderos de los espacios de su pueblo, recuperar su lengua y recuperar su autonomía” (M. Sánchez 2017). La Cartonera, con su minucioso trabajo editorial y su compromiso con el plurilingüismo, reconoce la importancia de estas identidades recuperadas y posicionalidades complejas al destacar las tensiones entre los dos topónimos, Tetelcingo y Tetelzinku.

Más allá de las colecciones de *Kosamalotlahtol*, el catálogo de La Cartonera abarca muchas otras lenguas, otras culturas y otros géneros. Por medio de un catálogo radicalmente plural y un proceso editorial cuidadoso, el colectivo ofrece múltiples “diseños para el pluriverso” (Escobar 2017). Con títulos que llevan al lector desde el humanismo profundo de Kristos hasta los ciborgs de Artaud, la obra de La Cartonera desestabiliza la categoría de lo humano y recupera algunas de las historias ocultas que pertenecen a formas plurales de ser humano, otro-que-humano y más-que-humano (Lien y Pálsson 2021).

La Rueda Cartonera: La resistencia a la represión estatal

La Rueda Cartonera en Guadalajara es una editorial muy distinta a La Cartonera que se resiste a la cultura universalista del capitalismo moderno a través de una práctica literaria enraizada en la contracultura jalisciense y mexicana. La Rueda es la última encarnación de

un colectivo cultural dirigido desde los años 70 por su cofundador, Sergio Fong, quien con sus cuates (una palabra de etimología náhuatl que significa amigos) empezó a hacer fanzines y folletos para celebrar la cultura marginal y *underground* a través de lo que Sergio denomina “una estética callejera, barrial, urbana”. En 2009 se sumaron a la ola cartonera y comenzaron a hacer libros con tapas de cartón recuperado de la calle. En su manifiesto en *Cartoneras en traducción*, el colectivo declara que su objetivo principal es “plantarse del lado opuesto a las políticas culturales del Gobierno y de la homogenización ideológica por parte del Estado desde sus instituciones y los medios masivos de (des)información para mantener sus mecanismos de control” (2018, 65).

Tomando este objetivo como punto de partida, leemos el catálogo de La Rueda de 2017 al 2019 como una serie de intervenciones literarias y creativas contra el poder y la violencia del Estado en el contexto de la democracia defectuosa en México.¹⁵ Quijano y Ennis explican que el proceso de descolonización y democratización del poder que se dio en el México posrevolucionario fue “reduciéndose poco a poco a partir de los 60, hasta entrar finalmente en un período de crisis a finales de la década de 1970” (2000, 568). En los años 60 y 70, la llamada guerra sucia entre el gobierno del PRI (bajo los presidentes Gustavo Ordaz, Luis Echeverría y José López Portillo) y los grupos estudiantiles y guerrilleros

15 La Rueda Cartonera, a diferencia de la mayoría de las editoriales cartoneras establecidas, no tiene un registro de su catálogo. Cuando Lucy empezó con su investigación sobre el catálogo de La Rueda en Guadalajara, preguntó a Sergio si tenía una lista de sus publicaciones o quizás una carpeta con los PDF. Su respuesta, medio en broma, medio en serio, fue: “Si la tuviéramos, no seríamos una editorial cartonera”.

dio lugar a miles de casos de desaparición forzada y tortura, y desde que el presidente Felipe Calderón declaró una guerra total contra el narcotráfico poco tiempo después de su elección en 2006, la violencia resultante ha provocado la desaparición de más de 60 000 personas a manos de los cárteles y de las fuerzas de seguridad del Estado (Phillips 2020).¹⁶

Esta violencia patrocinada por el Estado ocupa un lugar central en el catálogo obstinadamente contracultural de La Rueda. Para examinar la relación entre la contracultura tal y como la entiende y la pone en práctica este colectivo cartonero y las estrategias más amplias de resistencia de sus miembros y colaboradores, empezamos por el texto *50 años de contracultura en México* (Marroquín 2019), una nueva edición de un libro de 1976, *La contracultura como protesta*, del mismo autor. Un académico católico liberal de la Ciudad de México ordenado sacerdote en los años 60, Enrique Marroquín se convirtió en una de las figuras más destacadas de La Onda, el movimiento contracultural mexicano de los años 60. En esta edición retrospectiva, Marroquín aborda la cuestión de la contracultura a través de la figura del xipiteca, una versión “enculturada” (mexicanizada) del hippie norteamericano. Los años 60 se presentan con nostalgia como una “década grandiosa”, encapsulada en la obra de los teóricos de la dependencia Aníbal Pinto, Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, quienes desenmascararon la ideología del desarrollismo que había dominado la política económica de México desde la presidencia de Lázaro

16 Desde la publicación del libro original, *Taking Form, Making Worlds*, en 2022, esta cifra se actualizó a 100 000 (Ferri y Lambertucci 2022).

Cárdenas en los años 30 (Romero Sotelo 2012). Así, Marroquín sitúa el movimiento xipiteca en el contexto político de la (des)colonialidad: “A nuestros países les sería imposible salir del subdesarrollo, puesto que estábamos bajo una economía colonizada (por cada dólar que ingresaba como inversión, salían cinco dólares como ganancia)” (Marroquín 2019, 26). Es en este contexto colonial que Marroquín ubica los movimientos estudiantiles de la década del 60 y la masacre de Tlatelolco de 1968 que provocó la muerte de cientos de manifestantes pacíficos (2019, 30-31). El movimiento xipiteca, según el análisis de Marroquín, presentó una alternativa a estas protestas estudiantiles a las que el Estado respondió con una represión abrumadora. A través de peinados y vestimentas alternativos, de un “sublenguaje” marginal, del naturismo, del amor libre y de las drogas recreativas, los xipitecas encarnaron una forma de resistencia cultural que era reconocible a nivel internacional.

En su respuesta al ensayo de Marroquín, Pavel Neikame –el hijo de Sergio– argumenta que las prácticas culturales xipitecas siguen siendo relevantes en el día de hoy para los actores culturales autónomos en México que “actúan según juicios que no establecen conformidad con los del núcleo ideológico que opera en el Estado” (2019, 69). A nivel práctico, Pavel destaca la autogestión como modo de practicar la inconformidad:

[Los colectivos contraculturales] deben evitar establecer relaciones que subordinen sus actividades a la agenda económico-política de alguien externo y de hacerlo sería solamente en solidaridad con otros grupos que se reconozcan como sus iguales pero nunca como sus superiores. Al interior de estos grupos tampoco se pueden

tomar las decisiones de manera vertical y los esfuerzos que se realizan en conjunto no pueden atribuírsele al liderazgo de un individuo sino al colectivo que forman sus participantes (Neikame 2019, 73-74).

La autogestión en colectivos como La Rueda Cartonera, Viento Cartonero y la propia editorial de Neikame, Varrio Xino Cartonero, está relacionada con otras luchas por la autonomía en América Latina que, como insiste Escobar, “no sólo implica una crítica de la democracia formal y de las nociones de autogobierno dentro de un régimen de Estado sino un intento verdadero por construir una forma totalmente diferente de gobierno anclada en la vida de la gente” (2017, 300). Las actividades cartonearas en Guadalajara se alinean con un panorama editorial autónomo emergente en toda la región, descrita por Rabasa como una “interacción entre la horizontalidad y las prácticas dialógicas de construcción del conocimiento” (2019, 29). A través de una política inspirada en la contracultura de los 60, las editoriales cartoneras de La Rueda y Varrio Xino promulgan formas creativas de democracia directa y horizontalidad que han llegado a caracterizar los nuevos movimientos sociales desde México hasta Argentina (Sitrin 2012, Zibechi 2000).

Las prácticas de democracia directa de La Rueda, sin embargo, no podrían estar más lejos de los procesos de los nuevos movimientos sociales que operan a gran escala, de modo institucionalizado y con fines preestablecidos. Los libros de La Rueda, en cambio, toman forma a través de un proceso mucho más abierto, basado en el intercambio, la colaboración y la amistad. Esto lo demuestra *50 años de contracultura en México* que, como lo destaca Sergio en su prólogo (Fong 2019), es el producto

de una serie de encuentros y discusiones en la cafetería La Rueda entre Marroquín, Sergio, José Becerra, Yonbin y Jaime Torres Guillén. Estos son los compas de Sergio, una palabra usada por Sergio para referirse a compañeros y amigos, pero también a “compadres”, una palabra cargada de significado histórico que remonta a la política de solidaridad de la Revolución Mexicana. Así pues, desde la primera página, el libro pone de manifiesto sus propios orígenes en los intercambios entre diversos participantes en el espacio comunitario de La Rueda –un proceso relacional que, para La Rueda como para muchas editoriales cartoneras, tiene el mismo valor que el libro producido, o más.

El arraigo del catálogo de La Rueda en la cultura mexicana *underground* se destaca en la escritura de Sergio, que combina el género literario del cuento con elementos de la tradición oral como el chisme y la digresión.¹⁷ Sus cuentos, muchas veces basados en sus vivencias en los barrios de Guadalajara, dramatizan los submundos de la ciudad en los que el escritor aparece, desde la colección *Tripas de gato* (2009), como El Gato. Según nos contó Sergio,

El Gato es mi alter ego, me gustó porque una vez con mi amigo el Flaco (el personaje del cuento “Azul”) estábamos brincándonos a una casa y teníamos que cruzar una barda caminando por encima de ella, a mí me dio miedo caer y me fui a gatas y el Flaco, cuando él ya estaba del otro lado me gritaba “¡pareces un gato gordo!”.

17 Para un análisis detallado de la hibridez del cuento latinoamericano, véase [Bell 2014](#); para un estudio en más profundidad de la obra literaria de Sergio Fong, véase [Bell 2023b](#).

Muchos de los amigos de Sergio aparecen en sus escritos, incluido El Flaco, al igual que sus lugares favoritos, como los mercadillos y las librerías de viejo de Guadalajara, el Varrío Xino –el nombre con el que Sergio se refiere a su barrio, en homenaje a su herencia china–, e incluso la cafetería y librería La Rueda.

Examinemos con más detalle “Albatros”, un relato de *Cuentos de varro* (Fong 2017) cuyo título, un juego de palabras –o albur, como se dice en México– entre barrio y barro, es una alusión a los escenarios urbanos marginales de sus cuentos y a los gobiernos corruptos y las guerras sucias que han marcado la vida de los mexicanos desde los años 60. “Albatros”, explicó Sergio, se basa libremente en sus recuerdos infantiles de los chismes del barrio. El relato se abre con un párrafo de una sola frase: “En el varrio periferia, allá donde nació don Celso, se respira la miseria sólo por sobrevivir” (2017, 47). Don Celso, al más puro estilo de Fong, no vuelve a aparecer en la historia, un ejemplo de digresión, la materia prima de la narración cotidiana. Pero en muchos sentidos el personaje principal ya está presente en esta primera línea; es el barrio, una de las zonas periféricas de Guadalajara. Y la coprotagonista de la historia, la tía Yuya, vive y respira en este barrio marginal y degradado.

Según la historia, la tía Yuya se niega a dejar ir a su madre muerta. Sin embargo, no se trata de una exploración psicológica del duelo, sino de una historia más práctica que combina el humor sincero con la seriedad mortal: para seguir cobrando la pensión de su madre, la tía Yuya se ha quedado con el cadáver y lo saca cada día a la calle en una silla de ruedas para no levantar sospechas, lo cual deja a su madre “tostada de tanto sol” (Fong 2017, 47). Según el niño narrador, que presencia

la escena mientras juega a las canicas en la calle con el sobrino de Yuya, dos funcionarios del gobierno del Servicio Médico Forense (SEMEOF) de Jalisco, los epónimos Albatros, vestidos de blanco y negro, acuden a recoger el cadáver. “Qué caray! Y qué van a hacer con tu abuela?”, pregunta el narrador. Su amigo responde: “Creo que jabón” (48), una alusión a los mitos que rodean la manufactura de jabón a partir de los cuerpos de los prisioneros de los campos de concentración en la Alemania nazi (Neander 2006). Al final del cuento, la tía Yuya llora y grita a los niños que no se coman los dulces que les dieron los Albatros: “¡Escúpanlos! ¡Son de muerto!” (Fong 2017, 49). Los chicos la miran un rato y luego siguen jugando a las canicas, una imagen escalofriante de la banalización de la violencia, del conflicto y del terror cotidianos en el México contemporáneo.

Este relato es una ficcionalización de la realidad de la violencia a que se enfrentan nuestros interlocutores y sus familias en su día a día, y es dentro de esta realidad que emergen, contra todo pronóstico, nuevas editoriales cartoneras para intentar dar sentido a las experiencias vividas por sus comunidades, pero también para imaginar y promulgar otros mundos posibles. Desde que se publicó *Cuentos de varro* a finales de 2017, la ciudad de Guadalajara, el Estado de Jalisco y todo México han visto un aumento dramático de los niveles de violencia como resultado de la guerra contra el narcotráfico. Esto ha llevado a nuestros colaboradores cartoneros jaliscienses a participar de modo más explícito en la resistencia contra la represión del Estado (O'Hare y Bell 2020) y para Sergio, ha implicado forjar vínculos más estrechos con otros editores, activistas y colectivos y trabajar con Israel de Viento Cartonero para crear la nueva Ruta Cartonera de

Jalisco, una red activa y activista de producción literaria y artística.

Estas colaboraciones toman una forma única en *Trazos de Resistencia* (Fong 2018b), una coedición de La Rueda y Huellas de la Memoria. Huellas de la Memoria es un colectivo cuyo arte público conmemora a los desaparecidos de México mediante intervenciones socioartísticas participativas y cada vez más internacionales. Desde 2013, su fundador Alfredo López Casanova crea instalaciones evocadoras a partir de los zapatos que le envían los familiares y amigos de los desaparecidos –los mismos zapatos con los cuales han recorrido el país en busca de sus seres queridos–. A las huellas materiales que encarnan estos viajes, desde el desgaste hasta el barro y el polvo, el artista añade los nombres de los desaparecidos correspondientes, las fechas en que desaparecieron y los mensajes de sufrimiento, de fuerza y de resistencia escritos por los familiares. Esta forma se adaptó para la portada del libro en la que aparecen, grabadas en mayúsculas, las palabras “HUELLAS DE LA MEMORIA: SEGUIREMOS HASTA ENCONTRARLES” (figura 3.5).

Esta colaboración jalisciense ocupa un lugar importante en el catálogo de La Rueda: es la edición dedicada al noveno aniversario del colectivo y a Tambo, el amigo desaparecido de Sergio. “Para nosotros y aunque el Tambo, igual que otro chingo de compas, ya no se encuentren con la bandera físicamente, su espíritu nos acompaña en nuestra acción diaria. La memoria de todos ellos nos sigue uniendo y seguramente así será mientras continuemos prendidos” (Fong 2018b, 7-8). En una conversación con Lucy, Sergio recordó:

El Tambo desapareció de un día para otro, del Varrio, y siendo un compa muy conocido nadie supo nada, ya sabes que ante estos hechos siempre se generan suposiciones y hasta mitos, su familia lo buscó y nunca hemos sabido nada de él. Dice un viejo legenda del Varrio: “se convirtió en humito”.

Como compa de Sergio y como vínculo con los miles de desaparecidos de México, Tambo impulsa las actividades cotidianas de La Rueda. Pero lo que une La Rueda con Huellas de la Memoria no es solo este objetivo común de encontrar a los desaparecidos y luchar contra la corrupción política y la impunidad que perpetúan las desapariciones; es también un proceso estético común que se imprime en los cuerpos físicos de sus obras. En la introducción, el colectivo Huellas de la Memoria explica el uso de los zapatos de este modo:

Se podría decir que el zapato se convierte en un dispositivo de memoria en el cual se graba con el cuerpo el andar del familiar que busca, al igual que su voz de lucha, resistencia y coraje, también su voz rota, de amor, íntima; que el cuerpo social debe resguardar. Como una labor necesaria el zapato se deja de usar para contar su historia a través del grabado, la potencia del calzado emerge de la imperfección que el uso provoca; roturas, polvo, lodo, suciedad, desgaste. Entonces [...] el acompañamiento del cuerpo social se torna necesario ([Huellas de la Memoria 2018, 14](#)).

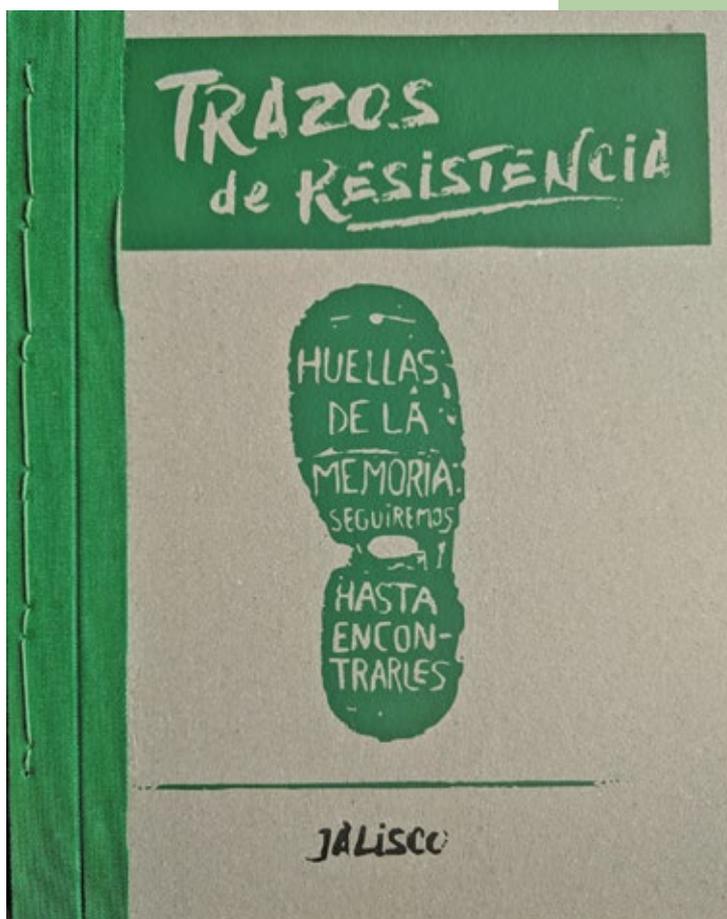


Figura 3.5. Coedición de *Trazos de resistencia*, 2018. Fotografía por Lucy Bell, cortesía de los colectivos La Rueda Cartonera y Huellas de la Memoria.

Huellas de la Memoria hace un llamamiento por la solidaridad a través de una práctica colectiva arraigada en las prácticas materiales y las sustancias físicas. El poder del calzado, como explica el colectivo, proviene de las imperfecciones provocadas por su uso: “roturas, polvo, lodo, suciedad, desgaste” (14). Las sustancias básicas, cuyo significado destaca Ingold (2007), son cruciales aquí porque hacen presente al desaparecido a través de las huellas materiales. En este sentido, los dos colectivos –Huellas de la Memoria y La Rueda Cartonera– tienen en común una estética y a la vez una ética: la recuperación de materiales de la vida cotidiana, ya sean calzados o cajas de cartón, que conservan las huellas de sus recorridos previos y que, al mismo tiempo, toman una nueva vida en forma de obra de arte afectiva y multidimensional; procesos que resultan en obras cuyos significados se pueden ver, sentir y tocar.

Esta visión compartida de la acción colectiva como práctica ubicada en el doble pliegue entre lo social y lo material se demuestra en el proceso por los cuales estos textos y estas imágenes tan personales se convirtieron en un libro colectivo. Cuando le preguntamos sobre el cartón usado para empastar el libro, que es diferente a los materiales recuperados de la calle que suele usar La Rueda, Sergio explicó:

El colectivo Huellas de la Memoria decidió usar ese cartón por la impresión en serigrafía, incluso el papel de los interiores también es distinto por las impresiones en serigrafías. Las impresiones de las imágenes las hicieron en CDMX y nos las enviaron. Nosotros imprimimos los textos en Guanatos y el taller de Laguja nos prestó su equipo para encuadernar.

Aquí vemos cómo las prácticas editoriales colaborativas de La Rueda permiten a comunidades transitorias y emergentes a formar un cuerpo social unificado a través de las acciones de la impresión, la costura y la encuadernación. “Encuadernar”, aquí, significa muchas cosas: es simultáneamente un acto físico (la elaboración del libro); un compromiso ético (la relación con los desaparecidos y sus familiares); y un acto social (la colaboración entre actores de tres diferentes colectivos para producir un objeto común, en este caso, con un único objetivo).

Esta forma de resistencia no se produce a través de una protesta ruidosa o silenciosa; es diferente a las caravanas y marchas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad que impulsó el poeta y activista Javier Sicilia en Cuernavaca. La resistencia, aquí, se concreta en una práctica artística colectiva que tienen en común las iniciativas de Huellas de la Memoria con las de La Rueda y otras cartoneras, desde los *Arquipélagos* de Dulcinéia hasta los *Muros* de Catapoesia. En su búsqueda por la justicia, lo que hace cada uno de estos grupos es reunirse, con toda su presencia encarnada, para recuperar algunos de los materiales más básicos de la vida, visibles pero invisibilizados por su ubicuidad: suelas, cartones, palos, huellas, barro, polvo. De este modo, los materiales van tomando forma a través de una obra de arte afectiva con vida propia: una vida colectiva, autónoma y a veces inesperada. Este proceso es un aspecto importante de la socialidad material de la práctica que une y distingue a los editores cartoneros, la cual impulsa sus acciones cotidianas y, para volver al concepto de Júlio Brabo, pone lo social en movimiento.

Necesidades distintas, historias plurales

Las lecturas que hemos propuesto arriba ofrecen una visión de la heterogeneidad siempre evasiva de los textos cartoneros, que en sus palabras e imágenes –y en cada versión única de estos libros de artistas– llevan profundas huellas materiales de las identidades, las subjetividades y los deseos de sus escritores, artistas, editores y comunidades. Los textos varían de una editorial cartonera a otra, pero demuestran los gestos políticos más significativos de nuestros colaboradores cartoneros: resistir a la represión estatal (La Rueda), abrir una realidad pluriversal (La Cartonera), recuperar y revalorizar las memorias populares y los conocimientos indígenas (Catapoesia), y enfrentarse a los estigmas tanto racistas como clasistas y a las relaciones desiguales de poder (Dulcinéia). Aunque el impulso testimonial está presente en algunas de las obras analizadas arriba, sus propuestas literarias y artísticas no son meramente representativas. Para dar vida y valor a sus textos, las editoriales cartoneras se valen de los procesos de recolección y reconfiguración de materiales, objetos y saberes, desde el cartón y el hilo hasta vocabularios, cuentos y significados. Estos procesos, en cada caso, cumplen funciones prefigurativas al crear en el presente una red de relaciones profundas y estructurales que apunta hacia múltiples archipiélagos, islas esparcidas por toda América Latina pero conectadas a través de diversas prácticas literario-artísticas y de luchas plurales por la igualdad, la paz, la justicia y la dignidad.

Las editoriales cartoneras crean de esta manera diversas formas de literatura en acción. Aunque cada una está arraigada en su propio contexto social, político y

ambiental, también se relacionan con la propuesta original de Eloísa Cartonera, expresada por Cecilia Palmeiro en el *encontro* en São Paulo en 2018:

No tenía sentido tener un proyecto que no tuviera un vínculo con la calle. No tenía sentido hacer literatura para bibliotecas que estaban desapareciendo. Las librerías estaban en crisis, las editoriales estaban en crisis. Así que la literatura tenía que encontrar otros modos de existir.

Frente a esta realidad, Eloísa propuso un nuevo modelo para *hacer* literatura en vez de solo escribirla, de disfrutar juntos del trabajo literario y de aprender a través de prácticas colectivas, creativas y lúdicas. Este modelo, a su vez, ha inspirado a cientos de colectivos y miles de textos, unidos por una práctica material compartida y por el deseo de aprender “cómo vivir juntos”, como se tituló la 27 Bienal de São Paulo que dio vida a Dulcinéia Catadora. Esta forma de entender la escritura, la creación y la convivencia, como lo destaca Escobar, forma parte de la construcción de mundos más allá de la hegemonía estatal y corporativa:

En la escritura hay una dimensión encarnada a menudo ignorada, casi una tactilidad y una fenomenología de la escritura que participa más de la cultura del hacedor que de las “mentes trabajando” de manera aislada tan celebradas en los relatos populares sobre científicos e innovadores (el fenómeno del “genio de Steve Jobs”) (2017, 54).

Al activar las posibilidades de la escritura, no como un esfuerzo aislado, sino como una práctica colectiva y comunitaria, las editoriales cartoneras invitan a algunas de las comunidades más marginadas de América Latina a participar en la cultura artesanal de la escritura, o en lo que aquí denominamos la literatura en acción.



CAPÍTULO 4

Encuentros: existir para resistir y los lugares de la pluralidad

Alex Ungprateeb Flynn (autor principal),
Lucy Bell y Patrick O'Hare

La palabra “encuentro”, tanto en español como en portugués (*encontro*), tiene varios significados. Sus sinónimos y definiciones van desde una reunión, una confluencia o una coincidencia hasta sustantivos que apuntan hacia dimensiones más amplias de la socialización como una conferencia, una asamblea o, inclusive, una manifestación. La edición cartonera es una práctica diversa y gregaria y todos estos significados se hicieron evidentes en un punto u otro de nuestro trabajo de campo. Aunque naturalmente existe un grado de superposición con cualquier tipo de categorización, observamos durante nuestro proyecto la repetición de ciertos eventos que llegamos a entender como encuentros: lanzamientos de libros, ferias del libro, performances, ocupaciones de espacios públicos urbanos, *saraus* (una palabra en portugués brasileño para referirse a eventos culturales nocturnos de música, arte o poesía) y los eventos internacionales a los que asisten los cartoneros. Las cartoneras tienen una capacidad única para forjar nuevas relaciones y significados, y mediante distintos tipos de encuentros, los libros de cartón, los autores y los artistas entran en diálogo con las comunidades locales en espacios públicos. En este sentido, los encuentros nos permiten entender cómo, dentro de la práctica cartonera, lo político llega a definirse en espacios particulares mediante formas de interacción encarnadas, prestamos afectivas y a veces conflictivas.

Los encuentros se manifiestan de distintas maneras. Nosotros ponemos especial atención a dos modalidades:

por un lado, el encuentro como forma abierta e indefinida, y el potencial específico de esta característica cuando tiene lugar en espacios públicos; por otro lado, el encuentro como lugar de inscripción en que la práctica de escritura colectiva puede desafiar las jerarquías epistemológicas dominantes al desestabilizar categorías y verdades establecidas. A continuación, pasamos a la etnografía al centrarnos en dos encuentros internacionales de editoriales cartoneras que se dieron durante nuestro proyecto: el primero en Cuernavaca y el segundo en São Paulo. Destacamos las diferencias entre estos dos contextos y las preocupaciones subyacentes que surgieron a través de conversaciones animadas. Luego comentamos la espaciosidad del encuentro, la gran multiplicidad de relaciones e intercambios que pueden surgir, desde lo juguetón y agradable hasta lo más disidente y contundente. En São Paulo su programa se vio alterado a última hora como resultado de la victoria electoral, solo dos semanas antes del evento, de Jair Bolsonaro, un candidato presidencial de extrema derecha que había abogado por el regreso a la dictadura militar. En estos tiempos difíciles, encontramos en la espaciosidad del encuentro un ejemplo de la teoría de *uncommonality* o “lo fuera de lo común” de Marisol de la Cadena y Mario Blaser (2018) –de lo que significa en la práctica y de lo que puede producir–. En la creación de un texto colectivo titulado *BR*, encontramos que el encuentro cartonero ofrece un espacio para la disidencia y un refugio temporal contra la desesperación; manifiesta una confluencia envolvente y afectiva de formas, pero también una pluralidad de acciones: una mezcla de resonancia y disonancia en la cual éstas no son mutuamente excluyentes. El *encontro*/encuentro, como veremos, tiene una vasta capacidad para acoger y recoger distintas formas: es a la vez artístico y político, literario y

vívido, con estas alianzas logra crear complejas redes para la resistencia.

Aperturas, espacio público e inscripción

El manifiesto de Dulcinéia Catadora señala la responsabilidad de la editorial cartonera de romper las barreras entre los “lugares artísticos” como galerías o museos y los “lugares no artísticos” como calles, plazas, quioscos de revistas o ferias del libro. A través de este proyecto, trabajamos en muchas de las últimas categorías mencionadas con las cuatro editoriales cartoneras con las que colaboramos. La Cartonera con frecuencia participa en las ferias del libro en Cuernavaca y la Ciudad de México, así como en Francia. Sergio y los *compas* de La Rueda viajan a lo largo de México desde su base en Guadalajara para participar en distintas ferias y organizan sus propios eventos cerca de casa como las *francachelas cartoneras*. Catapoesia se presenta en las ferias de su Estado natal de Minas Gerais, incluidos eventos en Diamantina y Belo Horizonte, y Dulcinéia es una presencia habitual en algunas de las más grandes ferias del libro en Brasil: Miolo(s), Tijuana y Feira Plana. Las ferias del libro suelen dirigirse a una audiencia de clase media; sin embargo, incluso en estos escenarios, pueden ocurrir conversaciones inesperadas que muchas veces son un objetivo explícito de los organizadores. En una feria del libro, Lúcia y Andreia fueron abordadas en su puesto por una mujer que comenzó a hojear algunos de sus libros. Tal vez sorprendida de encontrar cartón recuperado de la calle y una Recicladora de base en uno de los puestos, la mujer preguntó: “¿De verdad la gente compra estos?”. Después, Lúcia reflexionó sobre el estigma asociado a los

cartoneros y cartoneras, *catadores* y *catadoras*, los recolectores de basura y los que publican sus libros en editoriales cartoneras. Para ella, esa era precisamente la razón por la cual Dulcinéia tenía que estar presente en la feria del libro. Estos prejuicios debían ser confrontados y uno de los roles del colectivo era intervenir y ocupar esos espacios exclusivos para las personas de clase media. Lúcia agregó que dichos comentarios eran raros; era mucho más habitual que la gente quedara hipnotizada por el tacto de los libros y acabara comprando varios ejemplares. Sol Barreto de Catapoesia describe sus experiencias en las ferias del libro de la siguiente manera:

Las personas vienen primero por curiosidad, después empiezan a hablar y conversar: empiezan a interactuar. Luego alguien de alguna universidad aparece y empieza a conversar con la persona que ya estaba hablando con nosotras. Así es que estos *encuentros* terminan brindando estos momentos sin siquiera que nos demos cuenta, ¿sabes? Ocurren sin más.

El estar abierto a lo imprevisible sustenta el potencial de las cartoneras para crear encuentros en espacios públicos y en la calle. En abril del 2019, Lucy participó en una intervención comunitaria organizada por Viento Cartonero, La Rueda Cartonera y el Colectivo Cultural Polanco (una organización vecinal local) para reunir a niños y jóvenes en Lomas de Polanco, un barrio de Guadalajara cuyos residentes sufrían en aquellos momentos un aumento vertiginoso de la delincuencia y la violencia relacionadas con el narcotráfico. Se eligió trabajar en un antiguo módulo de policía en desuso en Parque Montenegro, un espacio público transitado por cientos de miembros de la comunidad, sobre todo los domingos, ya que allí había también un

mercadito y una iglesia. El escoger una estación abandonada de policía como el sitio de los encuentros comunitarios significó que se viera en términos inequívocos como una ocupación, una declaración de resistencia. La vieja estación de policía fue renombrada como Casa Polanco de la Paz y Cultura, señalado por un letrero colorido encima de la entrada, y el proyecto –cuyo objetivo era dar a la comunidad un espacio para hacer oír su voz– presentaba un desafío explícito, no solo a una cultura de violencia e impunidad perpetuada por el Estado, sino también a la cultura policial represiva de la ciudad que parecía servir solo para alimentar la violencia. En una ciudad marcada por la brutalidad policial (O’Hare y Bell 2020), los organizadores invitaron a niños y a sus padres a venir y escribir sus propias historias, pintar sus propias vidas y crear sus propios libros. Llamaron a los miembros de la comunidad a encontrarse y a participar en una acción pacífica y creativa.

Dulcinéia también ha organizado muchas interpretaciones artísticas en lugares públicos, incluida una intervención en la que Alex participó en mayo del 2018 durante la Virada Cultural de São Paulo, el festival de veinticuatro horas más grande del mundo que se lleva a cabo en diversos lugares de la ciudad. Vestidos con trajes carnavalescos hechos de cartón, los miembros de Dulcinéia recitaron poesía y entonaron canciones mientras se movían por la ciudad, acompañados por una guitarra acústica y un acordeón. Este tipo de interacción, que pretende ir más allá de los circuitos a menudo cerrados de los libros de arte, es característico de la conceptualización del *encontro* por parte de esta editorial cartonera. El primer libro que publicó Dulcinéia en 2007 es una colección de poemas y cuentos escritos por autores de las periferias de São Paulo; el lanzamiento del libro tuvo lugar en la

cooperativa de reciclaje Glicério, de ahí el título *Sarau da Cooperifa*. La presentación del libro, a la cual asistieron poetas, autores, catadores, editores y un público general, tuvo múltiples facetas: sirvió de evento literario y declaración política, *sarau* poético y *encontro* social. Marcó la pauta para otros encuentros, incluida la participación de Dulcinéia en el Festival Baixo Centro del 2012, donde el colectivo ocupó la Plaza Marechal Deodoro de São Paulo durante una semana y organizó un sinfín de actividades artísticas: un taller de creación de libros, un *sarau* literario, una exposición, una feria de libros cartoneros y una serie de actuaciones musicales (Braga 2014).

Para la práctica cartonera de Catapoesia, el *encontro* es fundamental. El primer libro que publicó Sol Barreto fue *Tía Tança*, una colección de historias contadas por niños de *quilombos*, comunidades de personas anteriormente esclavizadas. La experiencia definió todo el futuro catálogo de Catapoesia, como explica Sol:

Cuando terminé el proyecto en el *quilombo* tuve la sensación de haber vivido mi vida como parte de esa comunidad durante dos años. Fue increíble, enriquecedor. Pensé, necesito estructurar mi trabajo de esta manera, tiene que ser colectivo. Ya sabes, uno sabe que es demasiado fácil ponerse en contacto con un autor y decir: “Oye, dame tu texto” o “Dóname tu texto” o “Véndeme tu texto”. Es demasiado remoto. No hay sentido de crear el contenido. Quería que Catapoesia fuera algo más constructivo, más colaborativo.

Casi todos los textos de Catapoesia están escritos en colaboración por los muchos grupos con los que ha trabajado el colectivo. Por citar algunos ejemplos, en Cordisburgo, en el Estado de Minas Gerais, Catapoesia trabajó con un grupo de jóvenes adultos bajo el nombre de Loucos por

Memória; en Serra Negra, en el Estado de São Paulo, el colectivo trabajó con varios grupos –incluido De-Fusão en el libro *Quartas* y CRAS en el texto de *Robôs*– desde su base en la biblioteca comunitaria de Trilhas da Palavra. En Riacho dos Ventos, el colectivo colaboró con otra comunidad *quilombola* en el libro *Buriti-Dão*. Sol y su pareja Júlio han descrito el comienzo de su muy particular proceso editorial como un *encontro*, una reunión abierta para discutir cuestiones de mutuo interés que, sin embargo, dejan abierta la posibilidad para que surjan otros caminos.

El grupo Loucos por Memória comenzó a través de una conexión con el autor brasileño João Guimarães Rosa. Sol y Júlio eran asiduos visitantes del Museo Guimarães Rosa en la casa de infancia del autor en Cordisburgo. El museo emplea a adultos jóvenes para narrar secciones de los textos de Guimarães Rosa a los visitantes y, además, las diferentes generaciones de estos intérpretes han llegado a ser conocidas como *miguilins* en honor al protagonista del cuento “Campo Geral” de la colección *Manuelzão e Miguilim*. Como Cordisburgo se ubica dentro de la increíble biodiversidad del *sertão* –las tierras del interior que son tan importantes para la obra de Guimarães Rosa–, Sol y Júlio querían conectar el mundo del museo con los *mestres de raiz*, los ancianos de la comunidad, como Seu Toco Pequi, que tienen un conocimiento íntimo de la flora y fauna de la región. Júlio explicó que trabajar con las memorias locales a través del conocimiento generacional de estos grandes “maestros” fue algo en que Catapoesia y los *miguilins* tenían un interés común. No obstante, y quizás en el proyecto de Catapoesia en especial, había una cierta convicción de que la práctica cartonera en este sentido constituye una resistencia, tanto al proceso del olvido, como al modo en que se organiza el mundo. Como explicó Júlio: “De alguna u otra forma la sociedad privilegia

ciertos conocimientos sobre otros, ¿no? Y como resultado, ciertos tipos de conocimiento quedan excluidos”.

Con esta convicción, Catapoesia se inspira en el texto más importante de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, una novela épica y extensa que ocupa un lugar similar en el mundo literario lusófono al de *Ulises* de James Joyce en del canon anglófono. El libro ha sido de interés duradero para los estudiosos que buscan un análisis de las cuestiones filosóficas de conocimientos y significados plurales dentro de un contexto literario (Flusser 2002, Valente 2011). Bernard McGuirk, desde una perspectiva posestructuralista, ha destacado el efecto perturbador que el lenguaje de Guimarães Rosa tiene sobre categorías y verdades establecidas, desestabilizando conceptos binarios como naturaleza y cultura, modernidad y tradición (1997, 234). Asimismo, David Mittelman (2014) analiza el desafío implícito de Guimarães a las jerarquías que apuntan a un conflicto epistémico entre realismo y relativismo. Para Riobaldo, el narrador principal de *Grande Sertão*, el realismo representa verdades fijas que aparentan estar separadas de su experiencia del mundo, mientras que el relativismo abarca la noción de que las verdades se originan en una matriz social fija, una red de convenciones sociales y culturales (Mittelman 2014, 56). Al trabajar tan cerca de Guimarães, e inmersos en la psicogeografía de su obra, el énfasis que Sol y Júlio ponen en las historias orales locales no es un tipo de “antropología de rescate”, la práctica de principios del siglo XX de archivar las “culturas en peligro” para el beneficio de las generaciones futuras, sino más bien una práctica que depende de una realización de las formas estéticas de Guimarães Rosa a través de la intervención social. En cada uno de sus *encontros* y en los libros que resultan de

ellos, Catapoesia trabaja para desafiar las jerarquías epistemológicas dominantes al facilitar interacciones a través de las cuales, en las palabras de Sol, “lo erudito puede convivir con lo cotidiano”.

El potencial del *encontro* para generar este tipo de resignificación se cristalizó en el proyecto de Catapoesia con la comunidad indígena Xakriabá de São João das Missões, Estado de Minas Gerais. Por medio de tres libros desarrollados con el colectivo Raíces de Xakri, *Homenagem ao Sr. Elifa* (2011), *Frutinhas do cerrado* (2012a) y *Lixona aldeia Sumaré* (2012b), Catapoesia invitó a jóvenes adultos Xakriabá a considerar temas importantes para su contexto particular. Los tres libros son, respectivamente, una colección de poemas en honor a Elifa Ferreira dos Santos, anciana de la comunidad fallecida poco antes de la publicación del libro; una serie de poemas sobre los frutos encontrados en el territorio indígena Xakriabá; y una colección de textos breves que investigan la situación de los residuos en el pueblo.

Sol nos describió cómo se estaba acumulando el resentimiento en esta comunidad por su creciente dependencia en los investigadores de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), muchas veces a cargo de antropólogos que producían y publicaban sus saberes descoloniales. Joel Gonçalves de Oliveira, coordinador del trabajo cultural de la comunidad, cuestionó el derecho de los académicos de la UFMG a venir a la comunidad y desarrollar investigaciones basadas en los conocimientos indígenas solo para publicar este trabajo para círculos académicos exclusivos. En este contexto, Sol relató cómo reaccionó Joel ante el surgimiento del primer libro cartonero a partir del encuentro de Catapoesia con la comunidad:

En ese momento estábamos ensamblando *Sr. Elifa*. Ellos crearon el contenido y yo solo ayudé con el diseño y las portadas. Cuando el primer libro estaba listo y todo, Joel lo levantó y dijo: “¡Miren! Ahora podemos hacer nuestros propios libros. ¡Nunca más necesitaremos que la UFMG lo haga por nosotros!”. Me tomó por sorpresa; él estaba tan feliz. No necesitamos que nadie lo haga por nosotros, y ya está.

También para Júlio, este tipo de resignificación implica convertirse en protagonista, tomar el control no solo de la propia narrativa, sino también de los medios de producción por los cuales esa narrativa se construye. Explicó que en ese mismo momento se dio cuenta de lo poderoso que es el proceso cartonero; les permite a los participantes liberarse de la idea predominante de que la publicación de libros está reservado para autores y académicos importantes o bien conocidos. Así, la práctica cartonera, otra vez en palabras de Júlio, “emancipó una idea”. A través de un método artístico simple de encuadernación con materiales recuperados, comunidades como la Xakriabá en São João das Missões podían producir el tipo de conocimiento al que Guimarães Rosa gesticula en su cuento de 1962, “A terceira margem do rio” (La tercera orilla del río), un saber en el cual se disuelven los dualismos y se derrumba la linealidad de la modernidad.

Sin embargo, Júlio también señaló los límites del libro cartonero en este sentido. Reflexionó sobre su posicionamiento y el de Sol en relación con las personas y comunidades con las que habían trabajado. Esta consideración reflexiva surgió una tarde en su casa en la pequeña comunidad de Barão de Guaicuhy cuando Alex les preguntó a Sol y a Júlio si el libro cartonero era un gesto

(artístico) de resistencia o era resistencia en el sentido político. Júlio comentó que, para él, era más un gesto:

Porque lo que hacemos es algo pequeño. Las personas con las que trabajamos han tenido que luchar mucho más que nosotros. Por ejemplo, estos ancianos de la comunidad... para que nosotros participemos de este proceso de producir conocimiento a través de un libro, partimos de una posición de privilegio que ellos no tienen. Su proceso de aprendizaje ha sido mucho más difícil que el nuestro.

Sol coincidió con Júlio y reconoció que en sus publicaciones no podían ni buscarían captar la plenitud, por ejemplo, del conocimiento de un anciano de la comunidad. Aun así, sin embargo, ella insistió en que el libro era más que un simple gesto y que el proceso de hacerlo revelaba las formas plurales en que las personas cartoneras conceptualizan la relación entre el libro cartonero y la noción de resistencia. Su convicción, explicó, yacía en la capacidad de un libro para transitar entre varias esferas y su habilidad para resistir el paso del tiempo. Sol reflexionó que un día, moriría, y Catapoesía dejaría de existir, pero sus historias seguirían en el mundo y los lectores todavía podrían hacer fotocopias baratas o imprimir sus libros desde archivos digitales.

Esta longevidad también fue expresada por Mirian Soledad Merlo (figura 4.1.), integrante de Eloísa Cartonera, más conocida en los círculos cartoneros como La Osa Poderosa. En la película *Cartoneras* (Brant 2019), La Osa comenta con su estilo inimitable: “Yo los pinto acá, tranquila en mi taller, y después el libro tiene un mundo, porque él recorre... Uno no sabe en dónde va a aparecer algún día, ¿no?”. Así La Osa se refiere a los múltiples e impredecibles viajes y aventuras de las *mil gotas* de los libros cartoneros.



Figura 4.1. Mirian Soledad Merlo, alias “La Osa Poderosa”, en el taller de Eloísa Cartonera en Buenos Aires. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.

La calidad abierta e indefinida del encuentro cartonero, relacionada con las historias más amplias de las editoriales cartoneras (presentes y futuras) en nuestras lecturas inspiradas por Aira, son un hilo importante que conecta los diversos ejemplos que describimos. Los contextos de los encuentros generan relaciones sociales dentro de un ámbito específico y algunos son más explícitamente políticos que otros. La controvertida política de la ocupación de espacios urbanos en Guadalajara y São Paulo, que ha producido innumerables casos de brutalidad policial con el fin de controlar a las personas marginadas, es muy diferente de las más apacibles pero simbólicas ocupaciones de espacios más exclusivos como galerías de arte, ferias del libro y centros culturales que están distantes de las periferias urbanas o de los entornos rurales en los que Sol y Júlio intervienen en las políticas globales de producción del conocimiento. Sin embargo, el *encuentro* logra abarcar todos estos contextos mediante una práctica abierta que es crucial para la flexibilidad de esta forma específica de sociabilidad. Los integrantes de Dulcinéia Catadora no tenían idea de los tipos de relaciones que vendrían a formarse en la Plaza Marechal Deodoro; Sergio empezó a ir a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara sin saber cómo evolucionaría su propuesta alternativa; Israel tenía esperanzas, pero ninguna garantía, de que su proyecto colaborativo en Polanco conduciría al nacimiento de un tipo del todo nuevo de editorial cartonera para niños; y mientras que el método de autoría colaborativa de Catapoesia parte de un esquema muy amplio de intereses compartidos, los textos, las representaciones y las exposiciones que emergen de sus *encuentros* iniciales han llegado a constituir una realización del concepto de resistencia que está modelada en cuerpo y alma para ese público particular, sus contextos y tiempos.

Más allá de las diferentes formas que adoptan los encuentros cartoneros, ahora nos centramos en el análisis del encuentro en una de sus formas más destacadas: la del encuentro internacional de editoriales cartoneras. En esta modalidad, el encuentro puede pensarse como una especie de reunión, cuyo primer ejemplo tuvo lugar en la Universidad de Wisconsin-Madison. Ocurrieron varios encuentros de este tipo durante nuestro proyecto, y aquí nos enfocamos en dos de ellos: un encuentro que ayudamos a organizar en Cuernavaca para acompañar la exposición que celebraba los diez años de La Cartonera, y un encuentro en São Paulo para lanzar la exposición *Cartoneras*, organizada en colaboración con Dulcinéia Catadora y otros curadores y educadores. Para ambos encuentros, seguimos el método de la “referencia al gesto” que, en este caso como en otros, nos permitió adentrarnos en la forma del encuentro de modo más profundo y relacional. Este proceso vivido y encarnado reveló la pluralidad de relaciones que pueden crear los encuentros cartoneros –con unos que se enfrentan a cuestiones de justicia social de modo más explícito que otros–, y la forma en la que esta pluralidad permite a los editores cartoneros responder con espontaneidad y a veces urgencia a eventos, experiencias y realidades que se desarrollan, desde terremotos devastadores en Chile hasta elecciones de infarto en Brasil.

Tacos contra *pastel*

Al subir una estrecha y sinuosa escalera en el centro de Cuernavaca a finales de marzo de 2018, entre charlas, risas y festejos cada vez más fuertes, Alex no sabía qué esperar. Después de haber vivido y trabajado en São Paulo

desde 2014 y haber estado inmerso en el trabajo diario de la cooperativa de reciclaje de Glicério durante los meses anteriores, este pueblo mexicano de clase media con sus plazas coloniales y su agradable ambiente, atractivo para turistas, parecía ser un escenario del todo diferente del mundo cartonero al que estaba acostumbrado. El restaurante francés en el primer piso, el lugar elegido para reunirnos antes del encuentro, estaba vacío excepto por una mesa larga junto a un balcón con sombrillas. Ahí estaban sentados los editores cartoneros que habíamos invitado al encuentro y a la inauguración de la exposición de La Cartonera. Acompañado por Patrick, Alex llegó tarde y los platos vacíos se habían apartado para dejar espacio a botellas de cerveza fría mientras los invitados charlaban, brindaban, se tomaban fotos y discutían el motivo de la celebración: el décimo aniversario de La Cartonera. Alrededor de la mesa, había académicos, activistas, punks, profesores universitarios, pero ningún reciclador de base. Las conversaciones con este extraño personaje de São Paulo versaron sobre las editoriales cartoneras en Brasil, el encuentro en Wisconsin y el mole, una gama de temas que buscaban la conexión sin siempre dar en el blanco, lo que resultaba inevitable dado que la distancia entre Cuernavaca y São Paulo es casi la misma que entre Nueva York y Moscú.

En los días siguientes, la diversidad del mundo cartonero siguió manifestándose. Parecía que el método, la sensibilidad, la estética –de hecho, casi todo excepto el cartón– eran diferentes del contexto de São Paulo. Garabateando furiosamente en un cuaderno, Alex designó este contraste como “increíble, pero también aterrador”, al pensar en cómo todo esto podría coexistir dentro de un marco coherente, en cómo se podría abarcar en un libro académico. Mientras tanto, para Patrick, este era el

mundo cartonero tal como lo conocía. Habiendo trabajado con cartoneras mexicanas durante seis meses, los últimos con La Cartonera en Cuernavaca, conocía los miembros fundadores de La Rueda, quienes ahora se unieron a nosotros con nuevos compañeros, proyectos y publicaciones. Conocía también la comunidad de expatriados en Cuernavaca y entendía porque era natural celebrar nuestro evento inaugural en un restaurante cuyo propietario era un amigo y compatriota de Dany; un lugar donde el arte inspirado en el mezcal creado por los colaboradores de La Cartonera era visible en las paredes pero donde se podía beber un buen *pastis*, el aguardiente francés con sabor a anís.

El encuentro se llevó a cabo en la galería del exuberante Parque Chapultepec, donde La Cartonera estaba celebrando sus diez años con una exposición de libros que duraría dos meses. Los eventos reunieron a cartoneras de diferentes partes de México, incluidas HtuRquesa de la península de Yucatán, La Rueda y Viento de Guadalajara, La Biznaga de Ciudad Obregón en Sonora y varios colectivos de la Ciudad de México (figuras 4.2. y 4.3.). Durante la primera mesa redonda, a la hora de hablar de la práctica cartonera y no solo de comparar los tacos mexicanos con el *pastel* brasileño, comenzaron a surgir puntos de conexión: una propuesta social compartida, un compromiso profundo con el material, el deseo de trabajar con artistas, la práctica de coser y perforar libros, el ethos colectivo de los talleres y el placer de ser parte de una red de personas con preocupaciones compartidas. Al mismo tiempo, las diferencias entre las cartoneras, “lo fuera de lo común” que más tarde presenciaríamos en nuestro *encontro* en São Paulo (Cadena y Blaser 2018), también se hicieron presentes en las discusiones sobre qué definía a

una cartonera, si la literatura o el arte tenían prioridad, y cómo se podía juzgar la calidad. Los antecedentes de los editores también eran muy diferentes; mientras Nayeli era profesora de biología, Miguel Ángel solo pudo venir por el día desde Pachuca ya que lo esperaban temprano en el mercado a la mañana siguiente para vender micheladas, un cóctel mexicano de cerveza, jugo de tomate, lima, especias y tamarindo. Sin embargo, a medida que avanzaba el día, comenzamos a entender que, a pesar de las muchas diferencias superficiales, los lazos entre los diferentes mundos eran profundos.

Arriba, describimos el encuentro cartonero como un lugar de inscripción, un espacio donde se cuestionan las verdades establecidas y las jerarquías epistemológicas. Esta idea surgió en las discusiones en uno de los cuatro paneles temáticos que estructuraron el primer día del encuentro, cuando Isra llamó la atención sobre el hecho de que la primera publicación de su cartonera, una copia de la cual ahora cuelga en una galería de arte en Cuernavaca, había sido escrita por una niña de doce años. Martín de La Biznaga Cartonera, cuya iniciación a las prácticas cartoneras provino de Israel, habló sobre cómo su cartonera había organizado un concurso para pedirle a la gente que enviara sus peores poemas o historias, siempre y cuando nunca se hubieran publicado. Publicar la obra de un niño de doce años o el peor poema de cualquier persona va en clara contradicción con la idea prevalente de que uno tiene que dedicarse durante años, perfeccionar el estilo propio, descartar borrador tras borrador, antes de poner fin las palabras en el dominio público. La idea de Martín era que, si los escritores dudaban, tal vez nunca publicarían nada y que, si lo peor ya estaba ahí fuera, entonces las cosas solo podían mejorar.



Figura 4.2. Primera mesa redonda del encuentro cartonero en la Galería la Barranca, Parque Barranca de Chapultepec. Fotografía por Patrick O'Hare.



Figura 4.3. Temok Saucedo de la editorial cartonera A My Me Vale Verga escucha la discusión de una de las mesas redondas del encuentro cartonero en Cuernavaca. Fotografía por Patrick O'Hare.

El encuentro en Cuernavaca también reveló una tensión creativa entre el carácter abierto que hemos señalado arriba y la estructura que La Cartonera y nuestro equipo de investigación consideraban necesaria para proporcionar un enfoque que justificara que las personas viajaran de todas partes del país para acudir al evento. Nuestra idea, por ejemplo, de que cada cartonera pudiera mostrar su método a las demás tuvo que ser desechada ya que el esperar que Óscar recorriera 700 kilómetros desde Zacatecas con una sierra o que Israel arrastrara su moto-tool no era muy realista. El taller cartonero es portátil, pero solo hasta cierto punto. Era mucho más fácil para los editores de La Cartonera transportar sus herramientas la corta distancia desde sus hogares y la Casona Spencer —donde el colectivo efectuaba sus talleres semanales— hasta el Parque de Chapultepec, como lo harían a lo largo de la exposición. Incluso este breve movimiento no estuvo exento de riesgos; Nayeli, con las manos cargadas de cartones, bolígrafos, agua, herramientas y café, se había caído la segunda mañana del encuentro. Se levantó e impartió, con la ayuda de Dany, un taller de encuadernación artesanal al más puro estilo de La Cartonera; los demás editores se transformaron en un público que no llegó a materializarse salvo por una numerosa familia mixteca.

El encuentro estuvo abierto a la disidencia, tanto dentro como fuera de la estructura que habíamos establecido. Sergio y Fernando se movían por la sala contando chistes durante las charlas, para asegurarse de que nadie se tomara todo demasiado en serio. Pero hasta cierto punto el encuentro no fue lo suficientemente abierto o indefinido. Durante los eventos, la comunidad de La Cartonera, quienes pintaron las tapas de los libros en las sesiones de los sábados en La Casona Spencer, estuvieron

en gran parte ausentes, aunque sus obras estaban presentes en las paredes. Dany justificó sus ausencias de varias maneras: el parque estaba un poco más lejos del centro de la ciudad que Casona Spencer y solo se podía alcanzar mediante un largo viaje en autobús o un taxi costoso ya que pocos colaboradores tenían auto. El parque, aunque hermoso, también era un espacio con algunas medidas de seguridad; las bolsas se revisaban al ingresar y se prohibía estrictamente el consumo de alcohol, incluido el mezcal. Más importante quizás, en el primer día del encuentro, aunque fue un sábado, no habíamos asignado ningún momento para la elaboración de los libros. El evento, sin embargo, estimuló futuras colaboraciones inesperadas. Fue aquí donde Dany de La Cartonera y Temok Saucedo, residente en la Ciudad de México, se conocieron por primera vez. Eran a simple vista muy diferentes, el primero, un elegante expatriado francés que se enorgullecía de la cuidadosa artesanía de los libros y el segundo, un punk tatuado y perforado, cuya cartonera, llamada A My Me Vale Verga, ostentaba su iconoclasia. Sin embargo, los dos compartían una apreciación de la obra de Malcolm Lowry, y Dany llevó a Temok a un recorrido literario por la ciudad y comenzaron a planificar un evento para celebrar a Edgar Artaud en el legendario espacio contracultural de la Ciudad de México: el Foro Alicia.

Espacios de disidencia

Cuando como equipo de investigación pensamos en crear una exposición de libros cartoneros en São Paulo, sabíamos que queríamos organizar un encuentro –o más bien, *encontro*, en portugués– en paralelo. Al planificar

este *encuentro* como parte de la exposición *Cartoneras: Re-leituras latinoamericanas*, nos inspiramos en encuentros cartoneros como los que tuvieron lugar en Madison en 2009, en Santiago desde 2013 y en Cuernavaca en 2018. Nuestra exposición tuvo lugar en el espacio de arte Casa do Povo, en el barrio Bom Retiro de São Paulo, del 1° de noviembre del 2018 al 8 de febrero del 2019. El *encuentro* en la Casa do Povo fue contextualizado por la presencia de cientos de libros cartoneros del 7 al 8 de noviembre, una semana después de la inauguración de la exposición. El evento de dos días reunió a veinticinco cartoneros, escritores, poetas, artistas y académicos de México, Paraguay, Brasil, Argentina, Estados Unidos y el Reino Unido. El formato fue diseñado en colaboración con Dulcinéia Catadora, La Rueda Cartonera, La Cartonera y Catapoesia, los cuatro colectivos principales con los que colaboramos para nuestro proyecto, y comprendió una bienvenida por parte del equipo de investigación, Lucy, Alex y Patrick; una visita guiada a la exposición a cargo de los curadores Beatriz Lemos y Alex; cinco mesas redondas; y una sesión de clausura a cargo de Dulcinéia Catadora.

Como el encuentro cartonero siempre se caracteriza por la colaboración, la organización de nuestro evento estuvo marcada por una larga fase de consultas. Antes de que se hicieran las invitaciones en julio para un evento en noviembre, Alex consultó con Dulcinéia Catadora, Vento Norte Cartonero y Paloma Celis Carbajal sobre los posibles participantes; con La Rueda Cartonera, El Viento y La Cartonera en cuanto a fechas y horarios; y con Lúcia Rosa y Beatriz sobre el contenido y el enfoque de las mesas redondas. Los viajes internacionales en América Latina pueden ser muy costosos y nuestra motivación para organizar un evento en São Paulo fue en parte contribuir

a la comunidad cartonera que nos había dado la bienvenida al proporcionar fondos para que los cartoneros hicieran estos viajes, en algunos casos por primera vez, para encontrarse cara a cara. A pesar de las diferencias entre los actores reunidos, muchos temas de interés mutuo cobraron protagonismo, la gente hizo valer su posición y su voz en medio de una situación política desesperada o, para muchos, abrumadora.

Las cinco mesas redondas del *encuentro* en la Casa do Povo abordaron preguntas de interés académico, y tal vez para alguien que venía de la calle, el *encuentro* podría haber parecido un simposio académico de dos días. De hecho, aunque se planificó el evento en colaboración con los colaboradores cartoneros, la primera sesión resultó demasiado formal. En la sala de la exposición, había una mesa detrás de la cual se sentaron los cinco oradores: Maria de Dulcinéia Catadora, Sergio de La Rueda Cartonera, Sol de Catapoesia, Patrick del equipo de investigación y Laura Fernández de La Regia, una editorial cartonera de Monterrey, México. Los ponentes, hablando por micrófono, se dirigieron a un público organizado en filas hasta el fondo de la sala. En el descanso, para el almuerzo entre la primera y la segunda sesión, varios participantes, entre ellos Graziela Kunsch (coordinadora del programa público de la exposición) y Lúcia Rosa de Dulcinéia, cuestionaron esta organización espacial y sugirieron que introducía jerarquías no deseadas. Para la segunda sesión, por lo tanto, se cambió la disposición de la sala; la mesa detrás de la cual se habían sentado primero los oradores se movió a un lado, y los oradores y el público formaron un solo grupo, sentados en un gran círculo (figura 4.4.). El ambiente cambió en seguida. Los discursos largos e ininterrumpidos por parte de los ponentes

se convirtieron en una serie de conversaciones. Como había sucedido también en Cuernavaca, la gente se levantaba para curiosear la exposición o tomar un café, como ellos desearan. Para la exposición, se había instalado una mesa de trabajo con todo lo necesario para producir libros cartoneros. A partir de la segunda sesión, muchos participantes empezaron a desplazarse entre el círculo de la mesa redonda y este espacio práctico para hacer libros mientras transcurría el evento.

En este escenario, discutimos colaboraciones entre colectivos cartoneros y otros actores, diferencias y similitudes entre colectivos, el carácter clandestino de las editoriales cartoneras, el libro como obra de arte y posibilidades futuras de colaboración. En su mayor parte, el ambiente era agradable y relajado: en una mezcla de portugués, español, portuñol e incluso *portunhol selvagem* (gracias a la presencia de Douglas Diegues), los editores cartoneros y académicos compartieron sus diferentes puntos de vista. Como en la gran mayoría de los encuentros cartoneros a través y más allá de América Latina, el evento fue público y muchas personas vinieron de la calle para ver la exposición, participar en el *encontro* o, en el mejor de los casos, por ambas razones.

Un tema recurrente fue la pluralidad. Javier Barilaro comentó en un momento de la segunda mesa redonda lo siguiente:

Muchas veces pensé que hay cosas que hacen otros con las que no estoy de acuerdo conceptualmente. ¿Pero quién soy yo para criticar nada? Cada uno hace lo que puede. Hay muchos esquemas posibles.



Figura 4.4. *Encontro cartonero* en São Paulo, noviembre del 2018. Fotografía por Lucy Bell.

Al referirse a este tipo de pluralidad de prácticas, recordó los primeros momentos de Eloísa Cartonera y las ventajas y desventajas de trabajar con Cucurto, una persona de gran voluntad, a la hora de poner las cosas en marcha. Barilaro explicó cómo en su alianza inicial, quería experimentar con diferentes técnicas y poner más esfuerzo en cada libro que publicaban. Este enfoque creó cierta tensión, pues la prioridad principal de Cucurto era producir muchos libros, lo más rápido posible. Un híbrido surgió así del deseo de Javier de experimentar con el potencial conceptual del libro y el deseo de Cucurto de centrarse en la cantidad y el precio más bajo posible para garantizar la accesibilidad. Reflexionando sobre su curiosa alianza y sus dimensiones simbólicas, Barilaro sugirió que esta tensión, presente justo en el origen de la práctica cartonera, “es realmente uno de [sus] mejores elementos”. En lo siguiente, argumentamos que estas tensiones han seguido caracterizando a la edición cartonera desde ese entonces.

La creación de un libro de artista único, trabajado con esmero, contrasta con la producción de libros de cartón pintados y encuadernados toscamente, y la cuestión de cuánto debería costar un libro cartonero siempre ha sido un punto de discusión para los editores. Dentro de un evento hasta entonces armonioso, las voces se elevaron y los puntos de vista divergentes comenzaron a articularse con más fuerza. En la tercera mesa redonda, Lúcia Rosa señaló cómo la colaboración del artista Paulo Bruscky con Dulcinéia, *Um livro para desvendar mistérios*, costaba quince reales (\$2,78 en ese momento), de acuerdo con la política general de Dulcinéia. En una subasta en 2011, el *Envelopoema* de Bruscky, un solo sobre de 24 por 34 centímetros, se vendió por \$9000. Pero para

Dulcinéia, *Um livro para desvendar mistérios* no es más que parte de un catálogo que suma más de 130 libros, y forma parte de la propuesta democrática de hacer que tales obras, incluidas las de artistas coleccionables como Bruscky, se encuentren disponibles para un público más amplio. Lúcia comentó sobre la “crueldad” del mercado y dijo que había recibido solicitudes de coleccionistas por veinte de esos libros y, cuando se negó a la venta, los coleccionistas contrataron a personas para que se pusieran en contacto con ella una por una para hacer compras individuales. Sacudiendo la cabeza, señaló que las obras de Dulcinéia incluso habían terminado en una subasta. En este punto, Douglas Diegues intervino con una postura muy diferente:

Nosotros hacemos libros de todos los precios, y hay unos que me gustan mucho, que yo hice, ¿no?, y no vendería por menos de 10.000 dólares... [risas] Si quiere comprar, que pague, el coleccionador. Yo creo que hay un mercado libre, y nosotros necesitamos comer, ni yo ni el Domador de Yacaré tenemos otra fuente de ingresos. Tenemos que comer. Y si vendemos los libros muy baratos, el Domador no va a comer y tampoco yo [...] El mercado no es bonito y nunca lo será. Creo que será más cruel en el futuro... Nosotros tenemos una relación muy salvaje con el mercado. [...] Pero yo soy por la libertad del mercado cartonero. [...] No veo ninguna falta de ética en esto. Nadie tiene que regular a cuanto tenemos que vender los libros cartoneros.

Otros estuvieron de acuerdo con Douglas. Wellington, de Mariposa Cartonera, una de las editoriales cartoneras más exitosas en términos comerciales, comentó que el mercado es cruel, pero que esta es la situación en la que se encuentran los editores. Para Wellington es

importante vender; si los editores no ponen precio a su trabajo, no valoran la creatividad única de su trabajo y, en consecuencia, socavan el trabajo de toda la red cartonera.

Estas discusiones nos recordaron el previo encuentro en Cuernavaca. Allí, Tegus, una cartonera de Puebla, les dijo a todos que el colectivo no cobraba nada por sus libros porque los patrocina la Alianza Francesa. La Cartonera y La Rueda Cartonera trabajaron primero con artistas, como Cisco Jiménez en Cuernavaca y Chava Rodríguez en Guadalajara, cuya obra se convirtió después en un éxito comercial. Las dos cartoneras habían dejado de trabajar con estos artistas. Para Sergio, vender las portadas de los libros de Chava Rodríguez al precio regular de La Rueda devaluaría su obra, mientras que Cisco, cuyas pinturas se pueden encontrar por miles de dólares en Christies, había dejado de asistir al taller de La Cartonera, aunque seguían siendo amigos. Dany se mostró desconcertado por la comercialización de los libros considerados obras de arte, diciendo que esta cuestión debería quedar en manos de los críticos de arte y los historiadores.

En São Paulo, Cecilia Palmeiro intervino para llamar la atención sobre las complejidades de cualquier proyecto activista que tenga una dimensión comercial:

Es realmente complicado mezclar la intervención social, el activismo, la literatura y el arte. Estas son cuatro formas que realmente no tienen nada que ver unas con otras. Hay algunos proyectos cartoneros que son más activistas, hay algunos que existen para dar un sustento y luego está la lógica que viene con el mercado artístico... Todos estos sectores están en constante tensión y realmente no se pueden reconciliar. Soy parte de Ni Una Menos, pero tampoco puedo aceptar cualquier cantidad de dinero. No gano dinero con mis libros porque me

gano la vida como profesora universitaria. No puedes engañar al mercado; te dejará en ridículo. Ya perdimos esa batalla.

Refiriéndose a Ni Una Menos, el movimiento feminista que se ha extendido por toda América Latina y más allá desde las primeras protestas masivas de 2015 contra la violencia de género y los feminicidios en Buenos Aires, Cecilia estaba estableciendo su propia posición como activista académica, más que como académica activista, que ha escrito y trabajado con Eloísa Cartonera y las redes más amplias de activistas, escritores y artistas argentinos y brasileños a las que pertenecen. Para ella, era imperativo que el activismo y el comercio se mantuvieran separados por la tendencia devoradora del mercado neoliberal que era capaz de tragarse cualquier cosa hasta escupirla como mercancía, desde camisetas, carteles y tazas de Ni Una Menos hasta las millones de fotografías y videos de manifestantes que circulan en las redes sociales.

Esta discusión centrada en el precio, el valor y la relación del libro cartonero con el mercado había sido provocada en parte por el texto de Lúcia Rosa (2018) en *Cartoneras in Translation*, publicado poco antes del *encuentro*. En esta breve reflexión, Lúcia cuestiona si las editoriales cartoneras estaban perdiendo su identidad al alejarse de su compromiso original de trabajar de cerca con los recicladores y al acercarse a otra forma más genérica de producir libros artesanales. Escribe sobre la forma en que los colectivos cartoneros originales, incluido el suyo, habían encarnado una postura *antiestablishment* en su trabajo, haciendo críticas estridentes al consumismo. De hecho, los nombres de las primeras editoriales dejaban clara esta actitud de resistencia y su compromiso de

intervenir en lo social. Recordando uno de los colectivos originales, señala: “Como dice el refrán, la Yerba Mala de Bolivia es difícil de matar” (Rosa 2018, 37). El texto de Lúcia fue polémico porque casi ningún colectivo, aparte de Dulcinéia y Eloísa, trabaja junto con los recicladores de base, aunque muchos han adaptado el modelo cartonero para trabajar con poblaciones marginadas propias de sus contextos. Para Lúcia, sin embargo, esta pérdida del gesto inicial era un tema significativo con el que se enfrentó en su texto:

El carácter resistente, clandestino y cuestionador de las cartoneras parece haber dado paso a la producción de libros elaborados a mano con mucho cuidado, libros como piedras preciosas. Me pregunto hasta qué punto esta tendencia puede interpretarse como una indicación de que las propuestas iniciales de Eloísa, en sus primeros años, y de Dulcinéia, hasta el día de hoy, se están diluyendo (Rosa 2018, 39).

Para nuestro trabajo de investigación, era importante analizar esta declaración y debatirla con otras cartoneras, por lo que Lucy abrió la tercera mesa redonda pidiéndole a Lúcia que elaborara esas opiniones importantes que había expresado en el texto. Lúcia comenzó su respuesta afirmando, con su habitual fuerza y sensibilidad, que respetaba el trabajo de todos los presentes. Luego planteó una serie de preguntas:

¿Por qué usamos cartón? ¿Qué es lo que nos hace cartoneras? ¿Cuál es el significado de la palabra “resistencia” para nosotros? ¿Es resistencia en el sentido de que publicamos autores que no están presentes en el mercado? ¿Es resistencia en el sentido de que hacemos algo diferente al mercado de libros regular? ¿Es solo eso? No me

gusta identificarme como editora porque trabajar con recicladores, en un sentido procesual, es el verdadero trabajo para mí. El proceso es lo importante; el libro es solo un resultado.

Entre las muchas respuestas que siguieron, Nayeli explicó que los recicladores de base simplemente no existían en Cuernavaca y Sol comentó que en una zona rural de Minas Gerais no existía la opción de trabajar de esta manera. Luego, Wellington tomó el micrófono:

¿Han visto la película *La vida de Brian*? ¿Cuándo todo el mundo busca una verdad que en realidad es un espejo de lo que quiere ver? ¿Cuál es la esencia de la cartonera? Hay una génesis, Eloísa Cartonera. Y a partir de ahí podemos priorizar medios alternativos de edición, la integración de procesos, el trabajo colaborativo, la sostenibilidad y las cuestiones medioambientales, la economía solidaria o incluso la sostenibilidad financiera de los propios proyectos. Cada uno de estos es válido. Si definimos un ADN puro, terminamos excluyendo a las personas en lugar de incluirlas... Quiero decir, esto es como el concilio de Trento aquí. Lo que creo que es genial es que cada minuto podemos ver nacer a una nueva cartonera.

Este tipo de disidencia también encontró un lugar de expresión en la sesión final, aunque fuera sobre un tema diferente: la relación entre las cartoneras y la academia. En 2016, el colectivo Pensaré Cartoneras publicó un artículo reflexivo en coautoría en su blog, impulsado por una serie de eventos académicos como el simposio en el que habían participado en Bochum, Alemania, sobre “Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas”, organizado por Jania Kudaibergen, así

como una serie de artículos académicos sobre el tema. Este artículo, titulado “Pensaré habla (y siente) como práctica II”, discutió la relación del colectivo con la academia y las publicaciones académicas, y planteó muchas preguntas, incluida la de la relación en la investigación sobre el sujeto-objeto. Luego, un miembro de Pensaré publicó un enlace a este artículo en el grupo de Facebook Libros Cartoneros: Reciclando el Paisaje Editorial en América Latina, un grupo público administrado por Paloma Celis Carbajal que, para ese entonces, contaba con más de mil miembros, ante todo cartoneras.¹⁸ El enlace iba acompañado de un párrafo introductorio de un miembro de Pensaré que sugería que otras cartoneras podían reflexionar y aprender de la desagradable experiencia de Pensaré, y esta persona etiquetó a un miembro de nuestro equipo de investigación e identificó así al académico con el que Pensaré había tenido problemas a todos miembros del grupo. El escritor justificó la publicación sobre la base de nuestro próximo proyecto de investigación al afirmar: “Queremos también poner nuestra palabra para que tengamos formas distintas de hacer las cosas”. Aparte de la publicación de Facebook, el artículo de Pensaré en cuestión insiste:

Este texto fue el resultado de una reflexión colectiva a partir de un texto académico publicado en un *journal* en inglés sobre nuestras prácticas cartoneras. Publicado sin habernos consultado previamente. Este texto nos pone a nosotras, colectivo Pensaré, como objeto de estudio. En primer lugar agradecemos la publicación del texto,

18 Nuestra decisión aquí es no nombrar al miembro de Pensaré que etiquetó a un miembro de nuestro equipo de investigación, ya que no estamos de acuerdo con la práctica de identificar a las personas en una esfera pública.

pues nos ha permitido pensar, autocriticarnos y seguir caminando con nuestro andar particular. Por otro lado, desde nuestra experiencia, consideramos importante hablar de la posición de dominación de saber que se ejerce (y se ha ejercido) y no perder la oportunidad de aclarar afirmaciones hechas en dicho artículo ([Pensaré Cartoneras 2016](#)).

La publicación de Facebook, y ante todo la etiqueta, provocaron una variedad de reacciones dentro de nuestro equipo de investigación. Estábamos en profundo desacuerdo con el hecho de que se etiquetara a un individuo y también con la forma en que se habían malinterpretado las circunstancias del artículo. Sin embargo, también reconocimos en retrospectiva que las cosas podrían haberse hecho de manera diferente; intentar trabajar de manera horizontal significaba enfrentarse de forma significativa a la crítica. Por lo tanto, buscamos superar este incidente e interpretamos el artículo de Pensaré como una importante afirmación de la autonomía y una invitación a trabajar de manera más horizontal. Esta interpretación nos impulsó como equipo de investigación a reflexionar en profundidad sobre nuestra práctica académica y renovar nuestro compromiso de confrontar las jerarquías que sin duda existen cuando los académicos de las universidades del Norte global realizan investigaciones en países del Sur global. Una frase en particular sobresalió del artículo de Pensaré:

Si una cosa ejemplifica la práctica de las cartoneras es su voluntad de no-homogeneidad. Si una cosa ejemplifica la práctica de la academia es precisamente lo contrario: la voluntad de reducir a categorías la diversidad (un primer paso para seguir ejerciendo estructuras de dominio y despojar de todo lo que tiene de vivo).

La noción de ejercer el poder a través de la posición volvió una y otra vez en nuestro proyecto, ya que otros interlocutores cartoneros expresaron preocupaciones similares. Como explicamos en la introducción, los miembros de Dulcinéia se sentían incómodos con el término “precario” que habíamos utilizado en nuestra propuesta de financiación original. Dany Hurpin de La Cartonera también cuestionó a veces el uso del lenguaje del proyecto. Por ejemplo, en un encuentro en México en marzo del 2019, nos dijo claramente lo que pensaba sobre el nombre del proyecto de financiación subsecuente, “Activando las artes”. En el encuentro en Casa do Povo, Dany y Nayeli se unieron a Wellington de Mariposa Cartonera para comentar la publicación de Facebook del miembro de Pensaré, al señalar que nosotros, el equipo de investigación, habíamos estado en contacto con ellos y aunque nuestro proyecto parecía interesante, sería bueno tener más contexto para discutir por qué un miembro de Pensaré había tomado tal acción.

Durante dos años de intensa colaboración, hubo muchas más invitaciones de este tipo para que el equipo de investigación reflexionara sobre sus prácticas académicas. Al trabajar de manera procesual con nuestros colaboradores cartoneros, quedó clara la importancia de desarrollar una práctica de investigación que pudiera hacer una contribución a los mundos en los que estábamos trabajando, y esta es una de las principales razones por las que desarrollamos el método de referencia al gesto; nuestro propósito era alejarnos de lo que Pensaré llama un “espacio endógamo de intercambio y carrera profesional” que podía resultar de un trabajo que “podría ser inofensivo o completamente inútil” (2016). En muchos sentidos, era necesario apartarse de lo que Pensaré

identifica como la práctica académica dominante y hacer un claro reconocimiento de los interlocutores cartoneros como agentes teorizantes: los editores cartoneros investigaban sus propias prácticas de modo autorreflexivo y las usaban como modos de investigación mucho antes de que comenzáramos nuestro proyecto, ya sea de forma autónoma (como Sol y Júlio de Catapoesia, con su investigación de *caipora*) o a través de medios más institucionales (como Martín de La Biznaga, quien se aventuró en una tesis de maestría sobre cartoneras cuando estábamos terminando nuestro trabajo en este libro).

Invitamos a Pensaré al *encuentro* porque considerábamos que era importante enfrentar estas críticas, pero también como una oportunidad para que las otras cartoneras discutieran su relación con la academia, para así crear conocimiento a través de esta división percibida entre los mundos académicos y cartoneros (Delgado Shorter 2020). En la quinta mesa redonda, Marc Delcan Albors de Pensaré inició su intervención agradeciendo a los presentes por haber hablado y escuchado, así como por haber creado un espacio de reflexión. Luego comentó cómo había sido una decisión difícil venir al *encuentro*:

Para nosotros estar aquí fue una decisión complicada, [...] porque no consideramos que sean espacios seguros para nuestro trabajo, en el sentido de que se nos ha hecho daño en espacios similares a este y entonces pues a veces preferimos, como decían, micro redes más afectivas que construyen algo similar.

Al cuestionar hasta qué punto las relaciones entre las cartoneras y el Estado o las instituciones más en general podían considerarse extractivistas, planteó una pregunta importante: “¿Es este o será este en algún momento

un lugar de construcción entre iguales de alguna manera?”. Al indicar que Pensaré había optado por participar porque buscaban construir relaciones, Marc destacaba que la crítica era importante. Para él, siempre afirmar que todo estaba bien no era una forma productiva de iniciar un proyecto de este tipo. Un punto particular que planteó, centrándose en la desigualdad fundamental entre las iniciativas cartoneras y los proyectos universitarios, fue con respecto a la financiación:

Vimos cuáles eran nuestras cuentas y vimos por ejemplo la subvención que se le dio a este proyecto y vimos que en un año y medio habíamos ganado lo que este proyecto tiene en un mes. Entonces decíamos, ¿cómo es la relación, digamos, que podemos establecer entre un proyecto sobre las cartoneras y un proyecto hecho desde las cartoneras? ¿Cuál es la diferencia? ¿Qué economía estamos jugando?

Como respuesta, Israel de Viento Cartonero señaló que los académicos tenían un papel importante que desempeñar en la investigación y difusión de información fiable, y cómo era importante para él, como editor cartonero, tener acceso a ella en espacios como el *encontro*, donde las personas podían encontrarse cara a cara por primera vez e intercambiar ideas. Júlio, de Catapoesia, destacó que su trabajo con colaboradores académicos, sobre todo de la Universidade Federal de Minas Gerais, había ampliado la circulación de la obra de Catapoesia, y que gracias a ellos, nuevos públicos tendrían la oportunidad de leer sus textos, en particular a través de la traducción al inglés. Júlio también se refirió al valor de intercambiar ideas y descubrir distintos tipos de libros cartoneros que nunca podría haberse imaginado.

Después de que Wellington nos divirtió a todos el día anterior con su alegoría de *The Life of Brian*, estábamos ansiosos por escuchar su respuesta. Tomando el micrófono, destacó la importancia del *encuentro* en permitir que los participantes construyeran relaciones cara a cara. Al pedirle permiso a Gaudêncio de Vento Norte, Wellington reveló que antes del evento, él y Gaudêncio habían tenido un malentendido y, como resultado, su relación virtual se había agriado. Acercándose a Gaudêncio el primer día, Wellington le indicó que le gustaría conversar y, habiendo resuelto sus diferencias, fueron juntos a comprar ropa interior masculina en un centro comercial. “¿No fue esto una señal de confianza?”, Wellington preguntó ante la risa del público. Este era el potencial afectivo del *encuentro*, sugirió. Lo que había sucedido entre él y Gaudêncio, una especie de enemistad cartonera acumulada a lo largo de los años, se resolvió a través de un “*micro-encuentro*, donde podemos construir relaciones, construir amistades y construir puentes”, dijo Wellington. Luego habló más sobre el papel de los académicos en específico:

Todos estos debates, estas provocaciones, estos cambios de pensamiento están ocurriendo y son posibles gracias a este evento. Si no existiera este evento, no se estarían haciendo estas provocaciones. Entonces sí, hay un rol [para los académicos] en el ecosistema cartonero. Es un papel importante, pero, ¿es más importante que cualquier cosa que todos hagamos día a día? No tanto, porque el trabajo diario que hacemos todos es igual de importante. Veo que estoy siendo un poco polémico, pero creo que es de esta manera porque es importante decir que dentro del ecosistema cartonero podemos tener este tipo de comentarios. Cada uno tiene un papel que desempeñar.

La última palabra fue para Pombo, un investigador y activista que había trabajado con Alex y Beatriz en la organización de la exposición y que había seguido las editoriales cartoneras durante más de diez años como editor de fanzines. Reconociendo las diversas críticas planteadas, Pombo se refirió al concepto de resonancia de la teórica brasileña Suely Rolnik, un concepto que ya abordamos en capítulo 3. Para Pombo, la tensión entre la academia y las cartoneras podía entenderse en dos sentidos: pensando con Rolnik, el deseo de descubrir al otro dependía de “un cierto estado del cuerpo en el que sus fibras nerviosas vibran al son de la música de los universos conectados por el deseo [y] una cierta sintonía con las modulaciones afectivas provocadas por esta vibración” (Rolnik 1998, 10-11), y este estado no siempre estaba presente; segundo, cualquier descubrimiento de este tipo debe presuponer un reconocimiento de la posicionalidad. Pombo continuó,

...cuando comprendemos nuestra posicionalidad, cuando reflexionamos sobre ella, nuestra práctica puede generar resonancia y no partir de la explotación. Sin duda, la práctica cartonera no necesita de este *encuentro*, no necesita el dinero de las universidades inglesas para tener sentido porque ya tiene ese poder y lo seguirá teniendo. Pero sí creo que existe el potencial para una resonancia positiva entre estos mundos tan distintos, que pueden encontrarse y tener un efecto el uno en el otro.

Rolnik sugiere que una consecuencia de los encuentros entre cuerpos resonantes es que, dentro de una colectividad abierta, los objetivos y los destinos pueden resultar poco claros, pero el conocimiento de que se comparte algo especial impulsa un movimiento de

resistencia. En nuestro trabajo con las cartoneras, no teníamos miedo de hacer las cosas de manera diferente, y nuestros colaboradores cartoneros siempre estuvieron abiertos a la singularidad de trabajar paso a paso con un dedicado equipo de investigadores. No obstante, a pesar de ciertas vibraciones compartidas a través del material, también hubo momentos de disonancia entre nuestro equipo de investigación y los editores cartoneros y, sobre todo, como las discusiones del *encontro* dejan en claro, entre las mismas cartoneras.

Lo fuera de lo común y sus posibilidades

Teniendo en cuenta los feroces debates que estallaron en São Paulo, ¿cuál será el carácter especial del *encontro* que le permite sostener, en un momento dado, puntos de vista tan diferentes y contradictorios? ¿Cómo podemos pensar en esta capacidad, esta sintaxis plural, que permite a los editores mantener tantos temas en tensión? Académicos como Cadena, Blaser y Escobar han escrito textos importantes sobre el paradigma totalizador de lo que John Law y Annemarie Mol (1995) denominan un “one-world world” (un mundo en singular). La edición cartonera, como muestra Andreia al trazar las líneas y pliegues de un cartón que ha sido aplastado por un peso insoportable, da lugar a una forma de articulación que resiste a esta obliteración. Lo que podemos percibir aquí es una afirmación, a través de la movilización de formas estéticas y sociales, de contar historias alternativas desde un mundo empeñado en silenciar y cancelar tales posibilidades porque se encuentran más allá de sus límites.

Los debates internos que caracterizan la red plural de cartoneras, expresados a través de *encuentros* como el de São Paulo, están conectados de manera pertinente con debates intelectuales más amplios sobre la descolonialidad. En la introducción de *A World of Many Worlds* (2018), Cadena y Blaser describen lo que denominan “lo fuera de lo común” que definen, en contraste con nociones coloniales del “bien común” o similares, como “la unión negociada de mundos heterogéneos (y de sus prácticas) en su lucha por lo que hace que cada uno de ellos sea lo que es, que tampoco está independiente de los demás” (2018, 4). Esta posición se basa en el trabajo de la filósofa Isabelle Stengers de dos maneras. Una es la definición de Stengers de la práctica como “cualquier forma de vida que está destinada a ser destruida por el imperativo de la comparación o la imposición de una norma que garantice la equivalencia” (2011, 59); la otra es la teorización de Stengers de las alianzas entre actores que encarnan tales prácticas y que, según Cadena y Blaser (2018, 4), ocupan posiciones muy diversas como “intereses en común que no son los mismos intereses”. En su artículo *Uncommons*, Cadena argumenta:

“Lo fuera de lo común” no funciona a través de la igualdad o su gemelo, la diferencia; no surge de la comunalidad constitutiva. Más bien, las entidades participantes pueden llegar a ser comunes sin convertirse en lo mismo. La condición conceptual que sustenta lo no común es lo que Isabelle Stengers llama divergencia: más que una relación (de similitud o diferencia) entre entidades, la divergencia constituye prácticas en su heterogeneidad a medida que se juntan, incluso una a través de la otra, sin dejar de ser distintas. Como la orquídea y la avispa [de Gilles Deleuze], a través de un

interés en común que no es el mismo interés, las prácticas se autorrealizan con otras a medida que divergen en su propia positividad (2018).

Un encuentro cartonero, ya sea en un *encontro* internacional en São Paulo o una reunión en un parque en Guadalajara o en una comunidad *quilombola* en el interior de Minas Gerais, ofrece un ejemplo práctico pertinente de lo que significa y lo que puede producir “lo fuera de lo común”. Un grupo diverso de actores se une por sus intereses en el conocimiento, las historias, los desechos y el lenguaje, cada uno reconociendo que su interés particular va más allá de las definiciones convencionales que han venido a colonizar tales palabras y que sus definiciones transgresoras brindan un punto interesante de intersección con la persona que se sienta a su lado. Cadena y Blaser sostienen que la importancia de tal pluralidad, articulada en un espacio profundamente relacional, es que “tales alianzas pueden ser también capaces de refractar el rumbo del mundo único y proponer, como en la declaración zapatista, la práctica de un mundo en el que quepan muchos mundos, o lo que llamamos un pluriverso” (2018, 4). Los editores cartoneros buscan reconstruir esos mundos en varios niveles, y la espaciosidad de tales visiones -que es particular de los encuentros cartoneros- está interrelacionada con la naturaleza procesual de negociar la heterogeneidad; como Wellington bromeó, un encuentro cartonero no es el Concilio de Trento.

La versatilidad inherente a la caja de herramientas cartonera se debe a los orígenes de la edición cartonera como práctica a la vez literaria y artística, arraigada en la comunidad y comprometida con la apertura, características presentes desde el nacimiento de Eloísa Cartonera.

“¡Que pase algo!”, exclama Javier Barilaro al inicio del documental *Cartoneras* (Brant 2019), en una reflexión sobre el profundo deseo de crear, en los momentos más oscuros de la crisis económica argentina, un proyecto que tuviera algún impacto y que cambiaría algo. Y al igual que la apertura se niega a negar, invisibilizar y homogeneizar, también es rápido para reaccionar, buscando siempre un medio para manifestar un potencial dinámico y emergente en respuesta a lo que está sucediendo en su contexto particular.

En el segundo momento del *encontro* en São Paulo, un inesperado cambio de planes dio lugar a una publicación compleja en un clima político hostil, un medio a través del cual los editores podían poner en la práctica el concepto de “existir para resistir” haciendo que su cuerpo y subjetividad estuvieran presentes en el mundo en ese momento tan crucial. Después de la mesa redonda final con una nota de lo que en Brasil se denomina *divergência* aun flotando en el aire, Lúcia, Maria y Andreia anunciaron un cambio en el programa. Según la información que se envió a los invitados, la sesión de clausura se iba a centrar en la creación de un libro derivado de las reflexiones de los participantes sobre el evento. La idea era que los participantes tomaran fotos durante los dos días y estas sirvieran para crear un libro y, por lo tanto, una especie de recuerdo. Sin embargo, desde que se envió la información del evento, las cosas habían cambiado y el colectivo Dulcinéia comenzó a colocar mesas y pinturas, y nos dirigió a un texto que habían preparado y que no tenía nada que ver con las fotos. Al no haber revisado sus correos electrónicos desde que llegaron en São Paulo, muchos de los participantes no se habían enterado del cambio. ¿Qué había sucedido en el ínterin?

El *encontro* tuvo lugar del 7 al 8 de noviembre del 2018. Diez días antes, Jair Bolsonaro fue elegido presidente de Brasil. El historial de Bolsonaro de defender la criminalización de las minorías, adoptar posturas homofóbicas y racistas, y declararse a favor de un regreso a la dictadura militar había creado un ambiente sombrío entre muchos en São Paulo y sobre todo en la Casa do Povo, un memorial viviente al Holocausto creado por la comunidad judía local. El 3 de noviembre, Lúcia le informó a Alex que Dulcinéia Catadora quería cambiar la sesión final. Visiblemente molesta por los resultados de las elecciones, Lúcia le dijo que la propuesta anterior no le parecía adecuada, no en este momento, frente a un presidente entrante que había manifestado públicamente su apoyo a la tortura de escritores, activistas y artistas disidentes, entre muchos otros actores, que tuvo lugar durante la dictadura de Brasil. Habiendo consultado con Andreia, Maria y Eminéia, Lúcia expresó el deseo de crear una publicación en coautoría compuesta por varios textos que reflexionarían sobre la tensa situación política. El texto “se posicionaría” y, por extensión, los participantes tendrían que tomar una posición, dejando clara la posición de los participantes cartoneros con respecto al resultado de la elección; el libro se distribuiría de forma gratuita. En un momento de gran temor en que muchos en São Paulo se preguntaban si sus nombres estaban en las listas de objetivos para una posible persecución, fue un paso audaz contemplar tal desafío al ofrecer un gesto público de resistencia. De hecho, solo seis de las veintidós cartoneras respondieron de manera afirmativa al correo electrónico que les invitaba a participar en esta publicación.

De regreso al *encontro* y reuniéndonos de nuevo luego de la última mesa redonda, comenzamos a leer el

texto que Dulcinéia Catadora había recopilado en los días anteriores. Hubo aportes de Universo Cartoneiro, Mariposa Cartonera, Catapoesia, La Cartonera, Pensaré Cartoneras y del equipo de investigación. También hubo contribuciones complementarias: una carta abierta y un manifiesto en defensa de la democracia firmado por artistas y actores culturales que recientemente habían ganado mucha publicidad en Brasil; un texto del grupo Judeus pela Democracia (Judíos por la Democracia), titulado *Manifiesto Herzog Vive!*, homenaje al periodista Vladimir Herzog que fue víctima de la dictadura militar; una contribución de Marta Dillon, activista del movimiento feminista argentino Ni Una Menos; y una serie de textos, muchos de los cuales se enfrentaban a la elección de Bolsonaro, escritos por activistas y artistas que habían colaborado anteriormente con Dulcinéia Catadora. Titulado *BR* (Rosa 2019a), quedó claro que Dulcinéia estaba pidiendo que los escritores y lectores se comprometieran con un acto político muy deliberado.

Durante una pausa para el café, uno de los invitados del *encontro* se acercó a Alex para advertirle que no participaría en algo politizado de manera tan abierta. Brasil era peligroso para los extranjeros en ese sentido y era imposible saber lo que estaba por venir. Se trataba de un gesto de cuidado: el participante recomendó prudencia y conciencia de lo rápido que pueden cambiar las cosas. Tal prudencia, se sugirió, explicaba la decisión de muchas personas de no responder al correo de Lúcia. Comprendimos que había un sentimiento entre algunos editores de que no era el momento de adherirse a una declaración tan pública como *BR*. Sin embargo, otra perspectiva también se hizo presente en la sala. De alguna manera, era imposible desligar las discusiones y exposiciones, propuestas y

proyectos cartoneros de la reacción al ambiente opresor que caracterizaba a Brasil en ese momento. Las relaciones en las que se ubica la edición cartonera como práctica contextualizaban de manera más general la publicación de *BR*; Beatriz Lemos, la cocuradora de la muestra, había inaugurado otra exposición, titulada *Textão*, en el Museu da Diversidade Sexual en los días previos al *encontro*.

La transversalidad y la interseccionalidad de las formas de resistencia estética de las cartoneras también se evidenciaron en el hecho de que muchos de los editores decidieron asistir, el 7 de noviembre, a la presentación del libro póstumo de Marielle Franco, llamado *UPP-Redução da favela a três letras: Uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. Franco era una concejala negra, lesbiana, de izquierda y una destacada crítica de la actividad paramilitar en las favelas de Rio de Janeiro. Fue asesinada en Rio en marzo del 2018. Hasta el día de hoy, Marielle es un símbolo muy importante de resistencia incansable y elocuente y del peligro que enfrentan quienes articulan voces disidentes en Brasil. El lanzamiento se dio en el centro cultural y *quilombo* urbano Aparelha Luzia, coordinado por la activista trans negra Erica Malunguinho, quien, inspirada por Marielle, se convirtió en miembro de la legislatura estatal en 2018, solo un mes antes del *encontro*. Después de un día en el evento cartonero, un grupo diverso de cartoneros y académicos nos dirigimos a la presentación del libro, que a su vez se convirtió en un espacio de (re)encuentro entre las realidades de los editores cartoneros mexicanos como Israel y las de Brasil, entre viejas amigas y colaboradoras Cecilia Palmeiro y Suely Rolnik, y entre la celebración de la vida y los nervios de punta mientras la seguridad del movimiento negro de Brasil vigilaba este

grupo –demasiado visible– de oposición a la nueva administración de Bolsonaro.

Mientras los participantes consideraban cómo podrían contribuir, o no, a la publicación de *BR*, la tensión de los días anteriores pareció disolverse por unos instantes. Así como se expresaron muchas opiniones diferentes en la sesión final y, de hecho, a lo largo de todo el evento, la acción de Dulcinéia de cambiar el programa, una sorpresa para muchos, había creado una multiplicidad de posicionamientos divergentes. Sin embargo, poco a poco, a medida que sonaba la banda sonora del taller cartonero –el sonido de la pincelada sobre el cartón, la aguja por las páginas, el tintineo de los vasos rebosantes de mezcal que Dany y Nayeli comenzaron a servir, la fácil discusión entre dos personas sobre sus diseños, el flujo constante de portugués brasileño, español de México, Colombia y Argentina, y *portunhol selvagem*– surgió una armonía del acto de *hacer juntos*, que trascendía los desacuerdos de las mesas redondas y de las preocupaciones sobre *BR* sin eliminarlos por completo. Las primeras líneas de la colección de Lúcia parecen abarcar todo esto:

La misma sesión que clausuró el *encuentro* constituye un acto de resistencia, un gesto colectivo que capta el libro cartonero como un instrumento en todo su potencial de circulación e intercambio de ideas (2019b, 1).

No todos contribuyeron con un texto. Quienes deseaban permanecían fuera de la publicación como autores, y eran invitados a encuadernar copias junto con todos los demás, para contribuir así a la publicación como artesanos. Esta espaciosidad generosa se expresa dentro de la propia colección que incluye una reproducción fotográfica de una obra de arte de Adrianna Eu titulada “O

coração puro” (El corazón puro). La obra de Eu alude a un corazón construido con cuerdas enredadas que suben, bajan y cruzan desde un centro. Incluso en su reproducción fotográfica en blanco y negro se puede rastrear la metáfora de las cuerdas del corazón, la materialización de la base afectiva que conecta todas las vidas humanas y sustenta la conceptualización de la artista de la interrelacionalidad y la interdependencia. Para Lúcia, esta obra, con sus venas extendidas hacia otros corazones imaginarios, apuntaba hacia “el corazón de todos los brasileños” y su inclusión y connotación afectiva son significativas para la colección.

En otra contribución, un artículo de la periodista Marta Dillon publicado el 29 de octubre del 2018 en el diario argentino *Página 12*, Dillon propone un modelo de resistencia feminista basado en lo que denomina “relaciones transversales”:

Contra el encierro doméstico donde la violencia pretende disciplinarnos abrimos nuestras casas, hacemos de las ollas populares lugar común; de los deseos diversos campos de experimentación de otros vínculos [...] La última semana, en Brasil, la oposición al futuro gobierno se despabiló, salieron militantes a disputar votos cuerpo a cuerpo (Dillon 2019, 31-2).

La forma de este texto refuerza las alianzas afectivas que describe. Aunque es un artículo periodístico, toma la forma de un poema o una canción de protesta con los siguientes versos de apertura y cierre: “Brasil es advertencia para todes, para los feminismos es alerta y llamado a renovar la acción. Hoy nos abrazamos fuerte para que la tormenta no arrase con la casa feminista que queremos abrir” (Dillon 2019, 31-2).

Tal política afectiva (Sitrin 2012) implica una multitud de actores, con subjetividades y deseos diversos, capaces de movilizar la relacionalidad horizontal –encarnada físicamente en su presencia en la calle– como herramienta y como objetivo de la intervención política. *BR* ofreció esta oportunidad para los editores cartoneros que estuvieron allí ese día, una ocasión para poner el cuerpo a través de relaciones materiales y afectivas. El compromiso de las cartoneras por la sintaxis plural hizo que no importara que unos colectivos hubieran aportado un texto y otros no, del mismo modo que el *encontro* se había caracterizado por discusiones a veces conflictivas sobre lo que era y debía ser una cartonera. De alguna manera, a pesar de los desacuerdos de los días anteriores y el malestar en torno a la relación de cada participante con la situación política en Brasil, se manifestó el potencial afectivo del *encontro*: una realidad corporal y sensible que ofrecía el potencial de divergencia sin ruptura, una heterogeneidad expresada a través de la unión, una singularidad anclada en “lo fuera de lo común”.



CAPÍTULO 5

Talleres: el cartón y la sociabilidad material de la práctica

Patrick O'Hare (autor principal),
Alex Ungprateeb Flynn, Lucy Bell

A la mañana siguiente de bajar del avión desde Inglaterra, todavía tratando de familiarizarse con las editoriales cartoneras, un Patrick con el horario un poco desfasado se reunió con Sergio y su coeditor cartonero Israel en el café de la librería de Sergio, La Rueda, y viajaron juntos a un pequeño pueblo llamado Ixtlahuacán del Río en las afueras de Guadalajara. Aunque este lugar se encuentra a tan solo 50 kilómetros de la segunda ciudad de México, se necesitaron dos horas y dos autobuses para llegar allí para impartir un taller cartonero a un grupo de niños de primaria. Rosalba, una maestra de escuela local que era propietaria y dirigía la única librería del pueblo, había invitado a los editores cartoneros a Ixtlahuacán para participar en el pequeño Festival de Letras y Cultura en Ixtlahuacán del Río que ella buscaba establecer como un evento anual. Era, a todos los efectos, un mundo diferente de la bulliciosa ciudad que habíamos dejado atrás. Guadalajara es la capital industrial del occidente de México, mientras que, en esta región rural y montañosa, la mayoría de las familias se ganan la vida cultivando maíz y otros alimentos básicos en los campos circundantes.

Al llegar al pueblo, nos dirigimos a la plaza principal donde pancartas, marquesinas y exhibiciones de libros nos alertaron sobre el festival literario. Después de montar una pequeña exposición de libros cartoneros (figura 5.1.), nos reunimos con los maestros de

escuela que nos llevarían en un corto viaje a la escuela primaria. El taller se desarrolló por etapas. Primero dispusimos los materiales que habíamos traído y contamos hojas de papel, cartón, cordeles, tela, tijeras, pinturas y papel adhesivo (figura 5.2.). Luego, Sergio e Israel brindaron una breve charla a los niños contándoles un poco sobre la historia de las cartoneras y el papel fundador de Eloísa en Buenos Aires y de La Cartonera en Cuernavaca. Las historias cartoneras pronto dieron paso al taller y Sergio e Israel les explicaron todas las técnicas: el montaje de los libros, el agujereado, el cosido de las páginas y luego la aplicación del papel adhesivo a lo largo del lomo de los libros. La segunda etapa, más larga y creativa, consistió en ilustrar las tapas de cartón con una variedad de pinturas, bolígrafos, lápices y la técnica de *collage*.

Aquí, pues, tenemos los principales materiales y herramientas que se necesitan para crear libros cartoneros en talleres móviles. Sin embargo, como explicó Rosalba, el taller solo fue posible gracias al festival del libro y a la contribución de infraestructura del municipio local que fue la marquesina bajo la cual nos sentamos y conversamos cómodamente a la sombra del deslumbrante sol mexicano. Este apoyo estuvo amenazado para el año siguiente porque en el displicente y dividido escenario político local, Rosalba había sido considerada demasiado cercana a una figura cultural que pertenecía a un partido de la oposición. Como consecuencia, había comenzado a recaudar fondos para iniciar una asociación civil sin fines de lucro que se encargaría de organizar el festival del próximo año de manera autónoma, para reducir así la dependencia del gobierno municipal. En el conversatorio que siguió a nuestro taller, Rosalba explicó estos temas

y pidió la donación de libros cartoneros que ella podría sortear. Sergio e Israel hicieron el favor con gusto.

La primera inmersión de Patrick en el mundo cartonero trajo varios temas a primer plano. Una es la importancia del taller en sí, algo que confirmamos mientras trabajábamos con otras editoriales en México y Brasil durante los meses siguientes. En segundo lugar, que de inmediato se le pidiera a Patrick que ayudara y asistiera cortando cartones, cargando equipos y contándoles a los escolares sobre nuestro país; esto fue indicativo de la forma en que funcionaba el aprendizaje cartonero, un guiño a la invitación abierta a colaborar e innovar que se materializó en los libros de cartón. Un tercer tema es el papel fundamental que juegan los materiales, las herramientas y sus posibilidades en los talleres cartoneros; no hubiera sido posible impartir talleres sin el cartón, las agujas, el hilo y el papel que proporcionaron Sergio e Israel, ni podría haberse hecho sin algún tipo de refugio, ya sea en forma de marquesina o de aula escolar. Dichos materiales son inherentemente políticos, enredados en las lealtades, prioridades y finanzas de los partidos locales. Al salir del pueblo, Sergio señaló que se le pedía que contribuyera a un festival local del libro a través de la donación de libros, mientras que el gobierno municipal parecía estar rompiendo adoquines funcionales para reemplazarlos, pero se resistía a la provisión anual de una marquesina para un evento que promovía la alfabetización, la literatura y la cultura local.



Figura 5.1. Israel y Sergio en su puesto de libros en el Festival de Letras y Cultura en Ixtlahuacán del Río en Jalisco. Fotografía por Patrick O'Hare.



Figura 5.2. Materiales para el taller cartonero del Festival de Letras y Cultura en Ixtlahuacán del Río. Fotografía por Patrick O'Hare.

Es este tercer punto el que aquí nos ocupa principalmente, suscitando una serie de preguntas arraigadas en la propia forma del taller: ¿cuáles son los materiales que ayudan a constituir la edición cartonera como movimiento, que han permitido su difusión y que lo hacen accesible? ¿Cómo se combinan estos materiales y sus posibilidades con las habilidades y las herramientas humanas para producir catálogos continentales unidos por el cartón, pero también por su diversidad compartida? Exploramos estas preguntas a través de una inmersión profunda en el taller cartonero, que es a la vez un espacio físico formado por cartón y cúteres, bolígrafos y pinturas, punzones y tablas, y una actividad a través de la cual los métodos cartoneros se multiplican a medida que son absorbidos por un público más amplio.

El papel de los materiales en la práctica cartonera nos pone en diálogo con estudios recientes en humanidades y ciencias sociales, donde la atención al papel constitutivo que juega lo no humano en la vida social ha ido cobrando impulso en las últimas décadas. Una manifestación de esto ha sido el surgimiento del “nuevo materialismo”, un área de investigación agrupada en torno a teóricos como Karen Barad, Rosi Braidotti, Jane Bennett, Stacy Alaimo y Susan Hekman, académicos inspirados en Spinoza y Deleuze interesados en resucitar el material en contra de lo que ellos consideran un enfoque abrumador en el discurso, la ideología y el significado (Alaimo y Hekman 2008, 4; Barad 2003). Sin embargo, el tipo de materialidad que estos académicos buscan reconocer no es del tipo determinista marxista, sino más bien un marco que enfatiza la apertura, la imprevisibilidad y la transformación como constitutivos de la vida social. Dentro de la antropología, señalan Marianne Elisabeth Lien y

Gisli Pálsson (2021), ha habido movimientos para estirar los contornos de lo social y, por lo tanto, de la investigación antropológica más allá de lo humano en una serie de enfoques afines que se han descrito de diversas maneras como lo “más-que-humano” (Tsing 2013), “otro-que-humano” (Lien y Pálsson 2021) y “posthumano” (Smart and Smart 2017). En cuanto a las cosas inanimadas, estas a menudo han sido conceptualizadas con una mayor atención en la “materialidad” (Miller 2005), o las propiedades y prestaciones de los materiales (Ingold 2007).

Las cartoneras podrían describirse a primera vista como una “comunidad de práctica” demasiado humana, un grupo de editores vinculados por una práctica común y conectados a través de foros virtuales y físicos. Sin embargo, el concepto desarrollado por Jean Lave y Etienne Wenger (1991) no incorpora adecuadamente los elementos extrahumanos que constituyen la edición cartonera. En su lugar, proponemos la idea de una “sociabilidad material de la práctica”, para resaltar la forma en que la edición cartonera funciona como una actividad social basada en la práctica, en la que las relaciones sociales y las comunidades están sustentadas y moldeadas, cosidas, pegadas y unidas por una multitud de materiales. Al optar por centrarnos en los materiales y la sociabilidad material, estamos influidos por Tim Ingold (2007), para quien la materialidad es un concepto vago que puede usarse con demasiada facilidad para dividir el mundo en material e inmaterial, recreando binarios anteriores como mente y materia. Ingold arremete no solo contra la materialidad sino también contra un mundo que,

...sofocado por la mano muerta de la materialidad, solo puede ser devuelto a la vida en los sueños de los teóricos,

conjurando un polvo mental mágico que, rociado entre sus constituyentes, se supone que los pone físicamente en movimiento. Ha llegado a ser conocido en la literatura como agencia (2007, 11).

Sin embargo, esta idea de agencia como algo que puede ser poseído es relativamente rara en la nueva literatura materialista, que en cambio enfatiza las formas en que la agencia emerge de ensamblajes, redes actorales, fenómenos o eventos. En el influyente concepto de “intra-actuación” de Barad, por ejemplo, la agencia “no es algo que alguien o algo tiene... [sino más bien] la promulgación de cambios iterativos a prácticas particulares a través de la dinámica de la intra-actividad” (2003, 826-827). Al prescindir del concepto de materialidad, pero no del de agencia, eludimos una descripción no representativa de esta última como “polvo mental mágico”, mientras adoptamos una definición que enfatiza la forma en que la agencia emerge a través de cambios iterativos y procesuales en la práctica cartonera.

El principio fundamental que subyace a nuestra discusión sobre los talleres es muy práctico: las cartoneras no serían nada sin el cartón. Por lo tanto, cualquier definición de “cartonera” debe ir más allá de un enfoque en comunidades de práctica compuestas solo por sujetos humanos. Compartimos las opiniones de antropólogos como Sara Schroer, quien describe a las “comunidades de práctica más que humanas como una unidad para la investigación antropológica” (2019, 146). Basándose en el trabajo del biólogo sueco Jacob von Uexkull, Schroer describe “la creación de un mundo más que humano como un proceso móvil, permeable y necesariamente parcial... [un] logro relacional constituido por las actividades de los

seres vivos, así como por la influencia de muchos otros aspectos tales como tecnologías, infraestructuras, paisajes y afectos” (145). El material, el cartón de las cartone-
ras, es a la vez constitutivo y generativo; las herramientas
cartoneras, aunque inertes, ejercen una influencia, pro-
ducen efectos y, por lo tanto, promulgan tipos específi-
cos de agencia. Para citar a Barad, “*la materia llega a ser
materia, y a importar, [matter comes to matter]* a través
de la intra-actividad iterativa del mundo en su transfor-
mación” (2003, 823; cursiva del original).

El taller cartonero en contexto

Cuando empezamos a trabajar con Sergio, traba-
jaba desde un espacio físico al que se refería como “el
taller”, un pequeño almacén alquilado con un estudio
donde se coordinaba y transmitía una estación de radio
comunitaria en línea llamada Radio Cartón. Allí tenía el
cartón, papel, libros y los materiales y herramientas ne-
cesarios para los talleres de elaboración de libros. Los co-
laboradores de Sergio –Pavel, Jacobo e Israel– se reunían
allí para armar el catálogo de libros cartoneros que ha-
bía comenzado en 2009 con una colección de cuentos del
propio Sergio. Para Sergio, este era “el cuartel donde se
ensamblan las copias y se imagina la próxima tarea edito-
rial”, así como un “espacio de enseñanza y aprendizaje”.
Era un tipo de taller, contrastado por Sergio con “el otro
taller”, como el de Ixtlahuacán, “donde actuamos, donde
damos un taller porque nos invitan a hacerlo”.

Como investigadores, influimos de manera inevi-
table en nuestro campo de estudio en un proceso gene-
rativo al movernos por el mundo del cartón y al crearlo

en colaboración con la comunidad dinámica de editores y participantes cartoneros (Ingold 2011a). Como señala Barad, “Nosotros’ no somos observadores externos del mundo. Tampoco estamos simplemente ubicados en lugares particulares del mundo; más bien somos parte del mundo en su continua intra-actividad” (2003, 828). Lo que (no) se nos permitía hacer en los espacios cartoneros donde realizamos la investigación ayudó a indicar los contornos de los talleres como formas cartoneras, y las estructuras de poder y horizontes de posibilidad que existían en ellos. Por ejemplo, con el barbudo y esotérico Jacobo que fumaba en cadena su paquete de cigarrillos diario en el radio-taller, sugerimos, por la salud de todos, trasladar el taller afuera y colocar dos mesas plegables en la acera frente a la librería de Sergio, convirtiendo de tal manera la producción de libros en un espectáculo público. Afuera, estábamos más cerca del aire más fresco, del aroma del café fuerte de La Rueda y de las conversaciones que se desarrollaban entre sus clientes y transeúntes. Es esa movilidad la que lleva a Magalí Rabasa a calificar los “talleres de libros orgánicos”, siguiendo a Bruno Latour, como “móviles mutables” (2019, 89). La portabilidad de los talleres cartoneros es aún más pronunciada dado que las técnicas de impresión más tradicionales, como la risografía, se abandonan por materiales cartoneros que, como Sergio demostró a su hábil manera, se puede transportar en un estuche de trombón reutilizado.

La excepción aquí son las tecnologías de impresión. Las editoriales cartoneras no suelen ser imprentas, sino que se valen de fotocopadoras para reproducir sus textos de forma rápida, fiable y económica. En La Rueda, Jacobo editaba y maquetaba los libros de forma sencilla utilizando Microsoft Word, prescindiendo de programas

de edición más sofisticados como el paquete estándar de la industria InDesign o el Scribus de código abierto. Luego colocaba los archivos en una memoria USB y la llevaba a una fotocopidora local. Cuando regresaba, el montaje de los libros estaba de nuevo en manos de los editores Sergio e Israel, que separaban con cuidado el delgado contenido de cada libro de una voluminosa pila de papel. Como cualquier otro esfuerzo contracultural y económico alternativo (Homs y Narotsky 2019), los talleres cartoneros no son unidades completamente autónomas; la posibilidad de reproducción depende de una economía política bastante común en América Latina, donde los libros suelen ser caros pero las fotocopias son baratas. Los talleres también se basan tanto en el retorno a la artesanía como en la disponibilidad de programas de edición digital que han desempeñado un papel importante en la democratización de los medios de producción de la literatura (Rabasa 2019).

Podría decirse que no existe una sola tradición cartonera. Sin embargo, la manera tosca y rápida de crear y decorar libros de la primera cartonera, Eloísa, ha sido influyente. “Un pequeño taller informal que hace uso de materiales de desecho (entre ellos el cartón) y adopta un ethos anti-perfeccionista: esta es una descripción adecuada del taller cartonero”, escribe Craig Epplin (2009, 67). Este pronunciado anti-perfeccionismo de la edición cartonera como práctica socioestética entra en tensión con la historia del taller de artes y oficios, donde, si no el perfeccionismo, al menos la mano de obra fina ha sido históricamente más valorada que la rápida terminación. En la definición más amplia de Richard Sennett, la artesanía representa un “impulso humano básico y perdurable, el deseo de hacer un trabajo bien por sí mismo” (2008, 9).

Para algunos editores cartoneros, sin embargo, uno no debería realizar un trabajo demasiado bueno, hacer un libro demasiado bonito, sin correr el riesgo de infringir la regla no escrita de que los libros cartoneros deben ser algo toscos o “chuecos”. “No creo que haya entendido”, nos comentó Sergio sobre otro editor cartonero que valoraba sus portadas artísticas, “que hay una estética cartonera”.

Sin embargo, el rango estético, material y técnico de las editoriales cartoneras dentro y fuera de América Latina es diverso y amplio. Tal diversidad se da no solo entre cartoneras sino también dentro de ellas. Aunque Sergio fue el maestro de La Rueda, fomentó tanto el pragmatismo como la libertad de expresión. Así, cuando Jacobo se involucró en el diseño de portadas de libros, trabajó digitalmente y luego las imprimió como grandes pegatinas que se colocaban en las portadas de los libros. Para la reedición de uno de los volúmenes de poesía del poeta local Raúl Bañuelos, Israel decidió imprimir el rostro del poeta en cada portada, y Sergio sugirió que esto se combinara con un divertido toque de pintura abigarrado. Sergio impulsaba la libertad aún más que La Cartonera: mientras esta última les daba libertad a los participantes en sus talleres para decorar las tapas a su antojo, en general se limitaban al medio de la pintura porque la pintura y la tela multicolor que se usaban para cubrir los lomos de sus libros eran marcas características del taller de la editorial con sede en Cuernavaca.

Las editoriales cartoneras se han extendido como la pólvora por América Latina. El hecho de que Sergio instara a Patrick a fundar su propia cartonera –llamada El Cocodrilo en homenaje al cocodrilo dueño de una heladería que protagonizaba las historias que Patrick contaba a su hija– después de participar en un solo taller es

indicativo de la ruptura que los talleres cartoneros representan con los talleres de arte y artesanía tal como éstos suelen definirse. A diferencia de los gremios medievales europeos (Sennett 2008), en La Rueda Cartonera, el camino de aprendiz a maestro no consistía en un proceso estructurado y jerarquizado hacia un destino al que solo se podía llegar con la máxima paciencia y disciplina. Más bien, Sergio horizontalizó su práctica, alentando a sus aprendices a comenzar sus propias editoriales cartoneras inmediatamente después de haber aprendido las técnicas más rudimentarias.

En esto, las editoriales cartoneras se pueden considerar en relación con otros tipos de colectivos editoriales latinoamericanos autónomos estudiados por Rabasa, donde un participante de un taller en que participó le dice que ahora se siente preparado para hacer sus propios libros (2019, 75). Mientras ayudaban a Sergio con La Rueda, Jacobo y Pavel comenzaron Ediciones del Varrio Xino e Israel comenzó Viento Cartonero. Los dos títulos que Patrick ayudó a montar durante su propio aprendizaje etnográfico, *Los solos* y *Rancheros versus gángsteres*, son ejemplos de este tipo de colaboraciones. Esto, entonces, nos parece una característica clave del taller cartonero; más que los secretos bien guardados y perfeccionados del maestro artesano o el genio insustituible del artista, el taller cartonero consiste en un ensamblaje portátil de herramientas, técnicas y materiales que los editores difunden generosa y abiertamente.

Tal generosidad bien puede relacionarse con la forma más amplia del taller en sí. En relación con los talleres de arte africano, Kasfir Littlefield y Till Forster (2013) identifican dos características que, según sugieren, distinguen al taller de otros modos de producción: el taller

proporciona los medios de producción, es decir materiales, herramientas, instrumentos y utensilios; y los talleres conducen a un tipo distinto de cooperación e interacción, vinculado al compartir los medios de producción y los modos de interacción. Tal caracterización nos ayuda a entender los talleres cartoneros como una forma social particular que posibilita el florecimiento de la diversidad a través del trabajo cooperativo. Sin embargo, para entender los talleres cartoneros, también es importante ubicarlos en un contexto latinoamericano. Antes de pasar a discutir los materiales cartoneros y sus posibilidades con mayor detalle, necesitamos situar la edición cartonera junto con diferentes tipos de talleres en la escena social y política de América Latina con el fin de resaltar sus características distintivas y las formas en que los talleres cartoneros indican cambios en la práctica artística y política en la región.

Ya se ha hecho referencia a un momento histórico para las intersecciones del arte y la política: la “revolución mundial” de 1968, en la que el cineasta y colaborador de La Cartonera Óscar Menéndez tuvo un papel activo como alumno de la escuela de arte de San Carlos en la Ciudad de México y al que las editoriales de Cuernavaca dedicaron una colección de fotografías y textos en 2018 (O'Hare y Bell 2020). Edward McGaughan explica: “Estudiantes de las dos principales academias de arte del país, San Carlos y La Esmeralda, produjeron cientos de carteles, volantes y pancartas para el movimiento, utilizando gráficos audaces para expresar las demandas de libertades civiles y democráticas” (2012, 7). Después de la masacre de estudiantes en Tlatelolco, el arte activista de la generación mexicana de 1968 se transformó en el movimiento de los “grupos” que a fines de los 70 contaba

con más de diez colectivos artísticos solo en la Ciudad de México (McGaughan 2012, 137). Los miembros de estos grupos se referían a sí mismos como proletarios culturales, trabajadores para la revolución como todos los demás (138). El establecimiento de editoriales independientes como Beau Geste Press, fundada por Felipe Ehrenberg, fue parte integral de ese movimiento, y de este modo se pueden añadir a la lista de los antepasados de las cartoneras mexicanas. Ehrenberg le escribió a un amigo,

...la respuesta a la uniformidad del gusto, al control monopólico de la cultura por parte de los comerciantes de arte (editores, galeristas, curadores de museos, críticos, toda la proverbial sarta de mistificadores...) la respuesta, repito, es establecer el mayor número de fuentes posibles, cada una existente dentro de los límites orgánicos de sus propias capacidades y sí, incluso de las capacidades de sus comunidades inmediatas (Medina 2006, 158).

Ehrenberg estuvo en constante diálogo con el movimiento artístico chicano en Estados Unidos a principios de los 70, y el espíritu expansivo expresado por el “mayor número de fuentes posibles” fue uno de los muchos puntos de contacto que encontró con un movimiento influenciado por Beuys y la estética de lo cotidiano. Esta apuesta por deconstruir el canon y descentralizar los medios de producción artística sobrevive en la generosa difusión del modelo cartonero.

Los talleres activistas también comparten algunos rasgos con las cartoneras. En años recientes, el giro subjetivo en los estudios activistas puede parecer incompatible con el enfoque en los materiales y la materialidad que adoptamos en este libro. Sin embargo, el antropólogo Maple Razsa argumenta que

la apropiación de tecnologías y prácticas de subjetivación por parte de los activistas se ve... claramente en ejemplos concretos, como su uso del video digital, en particular su compromiso con las imágenes de enfrentamientos físicos con la policía que a veces llaman “pornografía antidisturbios” (2015, 12).

Para Razsa, la documentación visual del cuerpo resistente y activo que –en lugar de ser el receptor pasivo de la violencia– participa en batallas campales con la policía es un medio crucial por el cual los activistas anticapitalistas “cultivan esperanzas políticas radicales en el suelo infértil de la Yugoslavia postsocialista y de posguerra” (11).

Las editoriales cartoneras no suelen operar en “suelo infértil”. De hecho, como hemos visto, Eloísa Cartonera surgió del suelo fecundo de la Argentina postcrisis que fue testigo del renacimiento de una política radical, desde asambleas de barrio y piqueteros desempleados hasta propuestas artísticas comprometidas (Dinerstein 2010). Sin embargo, es igual de cierto que las esperanzas de la primera década del 2000 pronto dieron paso a la desilusión en muchos espacios activistas, mucho antes del dramático giro a la derecha cuando retrocedió la llamada “marea rosa” de los gobiernos progresistas de centroizquierda. Aunque fueron revolucionarios en muchos aspectos, los gobiernos como los de los Kirchner en Argentina, Lula da Silva en Brasil, Evo Morales en Bolivia y Hugo Chávez en Venezuela buscaron ajustarse al capitalismo en lugar de derrocarlo, mientras que sus estrategias económicas se basaron en lo que se ha denominado políticas “neoextractivistas” o “neodesarrollistas” (Svampa 2019). De hecho, como argumenta Gómez-Barris (2018) en *Beyond the Pink Tide*, la resistencia más fuerte a tales modelos de gobernanza a menudo no se ha

encontrado en movimientos políticos organizados, sino en las corrientes artísticas subyacentes, ya sean actuaciones trans, himnos de movimientos estudiantiles o ejercicios de remapeo indígena.

A lo largo de América Latina, colectivos de artistas han respondido de diversas maneras a los cambios en el clima político -como se muestra en el volumen editado por Bill Kelley Jr. y Grant Kester (2017a)-. Lo que une a los diversos grupos son tres rasgos que también tienen que ver con las cartoneras que discutimos. En todos los grupos, afirman Kelley y Kester, “un compromiso situacional se une fuertes alianzas con redes nacionales e internacionales de editores y activistas en lucha”; se hace hincapié en el “potencial generativo de la colaboración misma”; y existe un “reconocimiento compartido de que los modelos existentes de... la práctica artística y la resistencia política están cambiando y una... voluntad de desafiar los límites convencionales entre arte y activismo o estética y política” (2017b, 12). Se pueden encontrar vínculos con las prácticas cartoneras en muchos de los grupos discutidos en su volumen editado, pero quizás ninguno más que en el capítulo escrito por el grupo boliviano *Colectivx Ch'ixi*, un colectivo cuyos miembros incluyen a la reconocida socióloga anarquista Silvia Rivera Cusicanqui; el grupo dedica su texto a la construcción física de un espacio activista a través de la alegría del trabajo manual (*Ch'ixi / LXS Colectiverxs* 2017). Esto, parte integral de la psique e identidad nacional boliviana, se puede detectar en la cita lírica del poeta nacional Jaime Sáenz:

Deberían darse cuenta de que solo aprendemos con las manos y por eso sabemos todo tipo de oficios. Somos cazadores, albañiles y viajeros, alfareros y canteros, y

también guerreros, y somos brujos y mineros, y hemos descubierto las vetas de Totoral formadas por la tierra. Y también sabemos sembrar, coser, hilar algodón, tornear y tejer, y levantamos nuestras casas y cosimos nuestra ropa porque somos bolivianos y sabemos trabajar (en [Ch'ixi / LXS Colectiverxs 2017, 345](#)).

Sin embargo, en lugar de entregarse a un nacionalismo superficial, la Colectivx Ch'ixi hace un sutil gesto a las redes continentales en las que está inmersa, con su espacio verde comunitario recuperado de un antiguo vertedero y bautizado como el “jardín intergaláctico” por “algunos mexicanos que pasaron por aquí” ([Ch'ixi / LXS Colectiverxs 2017, 358](#)).

Marco Arnez Cuéllar destaca la importancia del colectivo como lugar de (re)descubrimiento del trabajo manual en el contexto de una sociedad cada vez más consumista y la consiguiente desvalorización del oficio y la artesanía. Para él, “el disfrute de todo lo que tenemos a nuestro alcance invoca cada vez con menos frecuencia la mano del artesano que lo hizo posible y provoca la desvalorización de la magia que ese ‘acto’ silencioso convierte en materia esculpida o modelada” (en [Ch'ixi / LXS Colectiverxs 2017, 345](#)). Más que a la invisibilidad, Cuéllar atribuye esta desvalorización a “una ceguera selectiva, agravada por una memoria estancada”. Continúa: “Seducidos por la comodidad del consumo abusivo de lo efímero y desechable, las cosas se nos aparecen como por arte de magia” (345). Para curarse de tal “ceguera y olvido”, Cuéllar se compromete a disfrutar cada minuto del trabajo manual, haciéndose eco de la afirmación de Eloísa Cartonera (2010): “Convertimos el trabajo en parte de nuestra vida, y nunca una obligación, algo desagradable... ¡Que el trabajo sea una alegría fue nuestro mayor descubrimiento!”.

Existen claras diferencias entre los talleres de artistas aliados a movimientos políticos particulares y los organizados por los propios movimientos sociales. Estos últimos talleres tienden a consistir menos en espacios físicos y más en eventos didácticos de tiempo limitado; son fenómenos temporales más que espaciales. Es más probable que los talleres de movimientos sociales tengan un propósito político explícito como la instrucción en teoría política o la *conscientização* inspirada en la educación popular. El uso de la *mística* por parte del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra, una forma de actuación teatral ritualizada, es un buen ejemplo de cómo tales técnicas están diseñadas para aumentar la conciencia de los participantes sobre la injusticia estructural y sus posiciones dentro de ella (Flynn 2013). María Mercedes Palumbo enumera las actividades artístico-culturales como un tipo de taller de movimiento social, entre muchos, e incluye aquellos centrados más en cuestiones organizativas como protestas, toma de decisiones y enfoques vecinales (2016, 233). En términos de lo que logran tales talleres, Palumbo menciona un objetivo que tiene una importancia primordial: la creación de una nueva cultura política y la formación de sujetos políticos revolucionarios (233).

Esto nos recuerda que, aunque el giro subjetivo de los estudios de los movimientos sociales es bastante reciente, el énfasis puesto en la creación de sujetos ideales en los movimientos revolucionarios y radicales no es nuevo: el “hombre nuevo” de Che Guevara y el obrero estajanovista soviético son ejemplos paradigmáticos. Una comparación con el sujeto cartonero que surge en el taller público o privado de elaboración de libros es útil para comprender las maneras en que la edición cartonera

tiende a diferir de las escuelas explícitamente políticas de autoformación que se muestran en el taller arquetípico del movimiento social, aunque las cartoneras a menudo participan en movimientos sociales. Para sacar una metáfora de las prácticas materiales que se ponen en juego en la fabricación de libros, lo que se reproduce en los talleres cartoneros es la forma más que el contenido. En ningún taller cartonero vimos a los editores instruir a los participantes sobre qué uso debían darles a los cuadernos en blanco, a qué género debían dedicar sus futuras editoriales cartoneras, o a qué causa política debía estar al servicio su labor editorial. Esta es una clara diferencia no solo con el taller del movimiento social entendido en el sentido más amplio, sino también con los talleres editoriales impartidos por editoriales explícitamente autónomas (Rabasa 2019). Lo que se fomenta, en cambio, es una diversidad floreciente. Esto no quiere decir que la edición cartonera carezca de contenido político. Más bien, la forma del taller en sí *es política*, donde el énfasis en la replicabilidad asequible representa un gesto democrático y horizontal.

Comunidades de cartón

Patrick trabajó con Sergio a diario durante varios meses en 2017, convirtiéndose en un “antropólogo-aprendiz”, un término apto para una discusión sobre talleres. En este marco, la observación participante permite al etnógrafo

...acceder a las formas de percibir de otras personas al unirse a ellas en las mismas corrientes de actividad

práctica y aprendiendo a prestar atención a las cosas (como lo haría cualquier aprendiz novato) en términos de lo que posibilitan en los contextos de lo que hay que hacer (Ingold 2011b, 314).

La rápida y generosa integración del recién llegado a las comunidades cartoneras se vincula con el concepto de Lave y Wenger (1991) de una “comunidad de práctica” y su noción de que tales grupos involucran la producción o el uso de objetos, pero también el aprendizaje de normas y valores. En la praxis cartonera, estos valores incluyen la libertad de expresión, las estructuras horizontales y la democratización de la técnica. Para los editores Dany y Nayeli, el taller es un “espacio para compartir saberes con otros, para difundir nuestros conocimientos”. Es importante destacar que Lave y Wenger argumentan que la “periferia legítima” de los recién llegados a una comunidad de práctica

...les proporciona más que un puesto de observación: implica de manera crucial la participación como forma de aprender -tanto de absorber como de ser absorbido por- la “cultura de la práctica”. Un período prolongado en un papel secundario legítimo brinda a los alumnos la oportunidad de hacer suya la cultura de la práctica (1991, 95).

Esta modalidad de participación es afín a la que nosotros mismos experimentamos en nuestro aprendizaje con La Cartonera, La Rueda, Dulcinéia y Catapoesia: siguiendo los pasos que nos enseñaron, reconociendo de manera respetuosa la instrucción de nuestros maestros y refiriéndonos creativamente a sus gestos sin apropiarnos de ellos. Aun así, el concepto de “comunidad de práctica”

no puede incorporar adecuadamente toda la extensión del mundo cartonero y el cartón, las grapas, el papel, el hilo y las herramientas que lo componen; en cambio, las cartoneras operan a través de una sociabilidad material de la práctica, una forma experiencial de praxis ubicada dentro de un modo iterativo y agradable de hacer. Al igual que las prácticas científicas descritas por Barad, la edición cartonera está “siempre abierta a reordenamientos, rearticulaciones y otras reelaboraciones” e involucrada en el “envolvimiento de fenómenos localmente estabilizados... en iteraciones posteriores de prácticas particulares” (2003, 817).

El término “socialidad material de la práctica” también resulta útil desde el punto de vista conceptual. Prescinde de la “comunidad” singular que está presente en el marco teórico de Lave y Wenger porque, aunque algunas cartoneras se comunican regularmente y podría decirse que forman un cuerpo colectivo suelto, también están arraigadas en sus propias comunidades locales y son generadoras de diversos grupos nuevos; en el mundo cartonero, lo múltiple prevalece sobre lo singular, el pluriverso sobre el universo. La formulación también evita contraponer lo material y lo social. Law y Mol (1995) exploran la sociabilidad y la materialidad como aspectos de la vida separados, aunque profundamente enredados; destacamos la *pluriversatilidad* de la edición cartonera, la forma en que, como conjunto de herramientas, puede abarcar una multitud de materiales para constituir sus diversos mundos, al mismo tiempo que reconoce que los humanos en sí están hechos de una multitud de materiales, constituidos por flujos de productos químicos, carne sólida, células cerebrales y parásitos fisiológicos no humanos. Nos parece útil no hablar del mundo social y material

como entidades separadas sino, en palabras de Ingold, del “practicante experto que participa en un mundo de materiales” (2007, 14).

Ingold alienta a los antropólogos a “aprender más sobre la composición material del mundo habitado interactuando de manera bastante directa con las cosas que queremos entender” (2007, 3). Sin embargo, quizás Daniel Miller (2007) tenga razón cuando, en respuesta, sugiere que los tipos de materiales y actividades a los que se refiere Ingold, como tallar piedras y aserrar troncos, no son muy representativos del mundo contemporáneo. En nuestro proyecto, tomamos de Ingold un enfoque en la producción por encima del consumo y en las materias primas por encima de los objetos acabados, mientras que con Miller compartimos el reconocimiento de que la mayoría de las personas hoy día rara vez se encuentran con “material virgen” en sus manos, pero que sí consiguen y desechan miles de cajas de cartón al año sin pensárselo dos veces.

De hecho, pocos materiales vienen tan producidos en masa o industrializados como el cartón. Hemos explorado las formas en que las cartoneras crean relaciones, comunidades y significado. Esto ha hecho que “cartonera” se use en la mayoría de los casos para referirse a las editoriales cartoneras y a los editores cartoneros. Sin embargo, la palabra “cartonera” también contiene el material principal que vincula a estos diversos grupos: el cartón. Este material, tal como lo agarran, lo trabajan, lo sujetan, lo perforan, lo cosen, lo pintan e incluso –en el caso de Dulcinéia Catadora– lo llevan puesto los editores cartoneros, juega en sí mismo un papel clave en la constitución de las “comunidades de cartón” (figura 5.3.). Como reflexionó Dany durante el encuentro en Cuernavaca, el

cartón “noble” es parte integral del mundo moderno; casi todos los objetos de la sala en que nos encontrábamos, ya fueran sillas, mesas, botellas de agua, bolsos o bolígrafos, habrían llegado allí en cajas de cartón. La observación de Dany nos alerta sobre una peculiaridad del cartón que no comparten otros materiales industriales producidos en masa. El cartón se asocia con una forma y un producto en particular: la caja. Si buscamos la palabra en Imágenes de Google nos encontramos con un mar de cajas o láminas de cartón que se pueden ensamblar para formar más cajas. Parece que el cartón viene en todos los tamaños, pero no necesariamente en todas las formas. Tiene un trabajo que hacer, transportar cosas, y lo hace muy bien, con un asombroso uso anual de cien mil millones de cajas de cartón corrugado solo en los Estados Unidos ([Cardboard Balers 2020](#)).

El cartón se encuentra, por lo tanto, en una posición curiosa frente a la crítica de Ingold a los estudios de cultura material que se centran abrumadoramente en “un mundo de objetos” donde “los materiales parecen desaparecer, tragados por los mismos objetos a los que han dado origen” (2007, 9). Por un lado, la mayoría de las personas no tendrían problemas para identificar el cartón como material que debe depositarse en el contenedor de reciclaje o entregarse a un reciclador junto con otras categorías de materiales como el vidrio, el plástico y el papel. Por otro lado, el cartón está íntimamente asociado a un objeto en particular, la caja. En su rigidez de forma, el cartón puede contrastarse con el plástico, que, escribe Roland Barthes, “más que una sustancia... es la idea misma de su transformación infinita” (1991, 97).



Figura 5.3. Sergio recoge cartón en Guadalajara. Fotografía por Patrick O'Hare.

La ubicuidad del cartón y su uso principal como contenedor de cosas importantes y valiosas conducen no a una apreciación de su máxima importancia y utilidad, sino a su desestimación e invisibilidad como material de importancia marginal. Su rigidez formal también puede limitar la imaginación. Ciertamente, la caja de cartón ha sido durante mucho tiempo el juguete favorito de los niños occidentales como en la historieta de *Calvin & Hobbes* en que la caja se convierte en un “transmutador”, un “duplicador” o una “máquina del tiempo”. Incluso se agregó una caja de cartón anodino al Salón Nacional de la Fama del Juguete estadounidense en 2005. Sin embargo, incluso en este caso, la caja se convierte en algo más que el cartón sin dejar de ser una caja. La necesidad, como madre de la invención, a veces suscita usos más imaginativos como los violines de cartón que vimos y escuchamos en Zacatecas, confeccionados por profesores de música a la espera de la llegada de los instrumentos reales (Casillas Jácquez 2018). Este fue un ejemplo singular y colorido en el que en lugar de jugar un papel secundario con respecto a los objetos que protege y encierra, el cartón se convirtió en protagonista.

Una reutilización común del cartón es como pancarta de protesta, como en el trabajo de Dulcinéia y también retomado por La Cartonera durante su participación en el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en 2011. Tras la desaparición del hijo de uno de sus escritores contribuyentes, el poeta Javier Sicilia, La Cartonera colaboró en la construcción de un gran cartel de cartón en el que artistas y manifestantes pintaron y dibujaron mensajes de solidaridad y denuncia. El lienzo de cartón pronto fue destruido por los servicios de seguridad del Estado; más duraderos fueron los intentos de la cartonera

de evitar que el cartón fuera encajonado por la rigidez de la forma. La liberación del cartón de su rigidez formal, serial y replicable es uno de los logros materiales clave de las editoriales cartoneras, posible gracias a un enfoque en las propiedades específicas del cartón.

Las propiedades del cartón que lo hacen especialmente adecuado para el transporte de mercancías incluyen su peso ligero. Este atributo también tiene un claro valor en su papel como portada de los libros cartoneros, por cuanto los hace fáciles de mover y no demasiado engorrosos. El cartón es duradero debido a las fuertes y resistentes fibras de madera que lo componen. Esto también es útil para las editoriales cartoneras cuyos libros pueden transportarse a festivales del libro y trasladarse en maletas en vuelos largos o en más cajas a través de servicios de mensajería para terminar en las estanterías domésticas o bibliotecarias. El cartón tiene estabilidad en su configuración, lo que significa que mantendrá su forma como caja de cartón o tapa de un libro. Por último, el cartón puede absorber algo de líquido, y así proporciona una protección relativa para todo lo que encierra, ya sean páginas de papel u objetos de varios pliegues. Esto puede considerarse útil en la edición cartonera, aunque es problemático en los muchos casos en que la portada en sí misma se ve como obra de arte o, al menos, como parte integral del valor del libro cartonero.

Hasta ahora, hemos discutido sobre el cartón en general, pero de hecho, las cartoneras solo se ocupan del cartón en particular. Además, rara vez compran el cartón nuevo, sino que lo obtienen de segunda mano, ya sea de la calle, de amigos o de negocios o, en el caso de Dulcinéia Catadora, directamente de la cooperativa de recicladores de base en la que trabajan. El cartón usado

por las cartoneras es, por tanto, siempre relacional. Estos modos de adquisición repercuten en el tipo de cartón que reciben; a menudo lleva publicidad, características incorporadas como manijas, o signos de uso como manchas, pliegues o rasgaduras. El filósofo francés François Dagognet señala: “Hasta el utensilio más pequeño, como el paño más usado, lleva consigo una especie de tatuaje que indica el tiempo y el contacto” (1997, 13). Las cartoneras tienen actitudes diferentes en cuanto al estado del cartón con el que trabajan. Algunos buscan el cartón más limpio y de mejor calidad, como lo hace la editorial de Yucatán HtuRquesa, cuya editora, Ruth Pérez Aguirre, llegó a buscar cartón que hubiera contenido productos de limpieza para tranquilizar a los potenciales consumidores con la idea de una práctica higiénica. Otros valoran aquello que actúa, en palabras de Dagognet, como “testigo incomparable” de vidas pasadas (1997, 13). Sin embargo, aunque el compromiso medioambiental de las editoriales cartoneras varía mucho, muy pocas compran cartón nuevo para cubrir sus libros. La mayoría opta por salvar el cartón existente de la planta de pulpa o del vertedero en lugar de contribuir a la producción de nuevos productos.

Muchas de las posibilidades del cartón solo se podían entender trabajando con el material. Una de las primeras características que notamos al crear libros cartoneros, también obvia para cualquiera que haya prestado mucha atención al cartón, fue que está compuesto por dos o, a veces, tres superficies de papel llenas de rollos de papel corrugado conocidos como “flautas”. Pueden ser de varias especificaciones, como el cartón microcorrugado o doble corrugado. El rollo puede ser tan delgado que apenas se nota o bastante grueso y ondulado; puede

correr horizontal o verticalmente a lo largo de los libros cartoneros dependiendo de cómo se corte el cartón. Pero si es cartón, la ondulación está presente. ¿Cuál es el significado de esta estructura? En el método de fabricación de libros de La Cartonera, el interior corrugado y una de las superficies que lo contienen se cortan de modo vertical, aproximadamente un centímetro desde el extremo interior del libro, creando en efecto un lomo relativamente inamovible que está cosido y cubierto con tela y una cubierta flexible que se puede abrir para permitir al lector hojear las páginas. Otra característica del corrugado es que sus líneas brindan un pliegue natural al cartón; las cartoneras que usan una sola pieza de cartón para cubrir sus libros a menudo usan el pliegue natural para crear el lomo.

Sin embargo, la superficie corrugada no siempre es amiga del editor cartonero; un pliegue vertical puede ocurrir involuntariamente en el medio de una portada, por ejemplo, mientras que la cubierta de papel delgado es susceptible de rasgarse por un lado. De hecho, los pliegues y los cortes jugaron un papel importante en la invención accidental de la caja de cartón precortada a fines del siglo XIX, en la oficina del impresor de origen escocés Robert Gair, en Nueva York, en donde un obrero descuidado, en lugar de prensar, cortó veinte mil bolsas de semillas. Diana Twede y sus colegas informan: “En lugar de encender la ira escocesa ahorrativa de Gair, encendió su imaginación”, y lo llevó a modificar su prensa para poder cortar y doblar en una sola operación (2005, 41).

Para aquellos que intervienen en las portadas de cartón, los cortes, los desgarros, los restos de publicidad o los símbolos informativos pueden ser aprovechados como posibilidades sugestivas o fácilmente incorporadas

en los diseños. En la copia de Patrick del *Arcoíris de la palabra* de La Cartonera, pintada en su taller en la Casona Spencer, el artista conservó una imagen de una corona y las palabras “Jabón Corona”, mientras que los códigos de barras, los números y otras palabras se pintaron encima, aunque no lo suficiente como para cubrirlos por completo. Otro mensaje, “Manejar con cuidado”, originalmente destinado a preservar no el cartón sino el producto que contenía, ahora servía como protección para el libro en su totalidad. Los editores cartoneros o los participantes de los talleres a veces modifican el texto en formas que son obviamente políticas y subversivas; para una publicación sobre Zapata, Dany cambió el nombre de la marca de ropa Zara a “Zapata”. Otras veces, la intervención es más lúdica; para un ejemplar de *Adiosadios* de El Ene, publicado por la editorial cartonera de Guadalajara El Viaje/El Viejo, el autor eligió una sección de una caja de pizza siguiendo la curvatura de su letra para inscribir su nombre y título, y dejando un texto que presume de una pizza “siempre hecha a mano con los mejores ingredientes”. Quien tuviera hambre durante la lectura de El Ene podría incluso llamar al número de teléfono que aún estaba impreso en la tapa.

En otros libros, los símbolos se refieren a las propiedades materiales del cartón. Una copia de *Fuera de foco* publicado por La Cartonera y escrito por Edgar Artaud Jarry tiene tres símbolos en el reverso de la cubierta: un paraguas bajo la lluvia que indica que la caja no debe mojarse; un sol tachado que significa que no debe estar expuesto a la luz del sol; y un vaso que señala fragilidad. Esta información constituye un rastro de una vida pasada pero también sirve como guía para el nuevo libro-objeto que el cartón ha venido a constituir. Los

libros de cartón, por lo que hemos aprendido en nuestros viajes cartoneros, también son artículos bastante frágiles que pueden dañarse por la exposición al sol o a la lluvia. Dicho cartón, por lo tanto, no viene como un lienzo en blanco; constituye un “material informado” (Barry 2005), un palimpsesto cuyas capas de significación pueden ser vislumbradas por el lector o tocadas por el manipulador.

Sin embargo, un lienzo en blanco suele ser exactamente lo que los editores cartoneros buscan para las portadas de sus libros para poder intervenir con una obra original en pintura, estarcido o serigrafía. Una forma de evitar las palabras e imágenes impresas en el cartón en la práctica cartonera es relegar lo que era el exterior de la caja al interior del libro. Una copia de *Cuentos de nuestra América* de Luisa Valenzuela, publicado por La Ratona Cartonera, presenta el título y un sombrero, una bufanda y una chaqueta dibujados en la anodina tapa de cartón. En el interior, sin embargo, se nos informa que el cartón albergaba antes “papel blanco multiuso” con “93% de brillo”; a través de símbolos y texto se nos dice que el cartón no debe exponerse a la luz solar ni al agua, es inflamable y, además, debe “manejarse con cuidado”. Este ejemplo nos alerta de una curiosa situación en la que el cartón y su función se han transformado y no se han transformado de igual manera. Antes se usó para proteger el papel y ahora, como cubierta de libros, aún lo hace. Sus propiedades, en cierto sentido, siguen siendo las mismas; no debería estar más expuesto a la lluvia y al agua ahora que antes. ¿Qué ha cambiado entonces? Ya no enmarca páginas vírgenes en blanco sino papel reciclado en que se ha inscrito, en este caso, ficción latinoamericana. Además, la forma paradigmática del cartón, la caja, ha sido desmantelada o, podríamos decir, transformada por otra forma:

la del taller, con sus relaciones y afectos, sus colectividades y comunidades, sus materiales y sus movibilidades.

En Brasil, Dulcinéia Catadora también ha realizado experimentaciones conceptuales con cartón a través de una colaboración con el artista Thiago Honório. Thiago fue invitado por Dulcinéia para crear un libro en colaboración con los miembros del colectivo. La obra resultante, *Dulcinéia*, es un ejemplo interesante de cómo los colectivos han experimentado con la propuesta original de Eloísa y han destacado deliberadamente el material con el que trabajan. *Dulcinéia* no tiene páginas A5 al sulfito, solo diez piezas de cartón encuadernadas con cosido copto. Cada página presenta una letra que, cuando se lee todo el libro, deletrea el nombre de la obra. Las letras están constituidas por perforaciones de diversos grados de fuerza con un instrumento afilado para perforar agujeros en un patrón que indica los caracteres. Como resultado de esta técnica, el libro se puede leer en ambas direcciones; los puntos de salida son visibles en el reverso de cada página y manifiestan una inversión del gesto original.

Compuesto por páginas no convencionales y encuadernado con cosido grueso, el libro adquiere una forma tridimensional y escultural. Su escasez enfoca la atención del lector en el cartón mismo y en la forma en que cada perforación es sutilmente diferente en el grado de fuerza aplicada. Este uso del cartón, sin más, es su tema central, y en su coherencia con la práctica del colectivo el libro ofrece una fuerte afirmación de una socialidad material de la práctica; sostener el libro, jugar con él, es comprender que su realización solo pudo haber ocurrido a través de una colaboración práctica entre el artista y las *catadoras* de Dulcinéia. Recordando la chispeante denuncia de Felipe Ehrenberg de los

“traficantes de arte” que controlan la cultura (Medina 2006, 158), la falta de misterio del libro cartonero ubica su intencionalidad artística en el acto engañosamente simple de hacer cosas juntos.

La colaboración de *Dulcinéia* comenzó con un regalo. De visita en la cooperativa de reciclaje Glicério, Thiago recibió un punzón cuyo mango de madera pulida tenía la pátina de años de esfuerzo y trabajo manual en las manos del colectivo Dulcinéia. Thiago comentó que este objeto presagió la colaboración:

Andreia quería trabajar con algo más crudo, ya estaba decidido que queríamos trabajar así antes de la primera sesión, con el material, la encuadernación y el cartón. Todas las sesiones se llevaron a cabo en su casa y sentí que mi contribución realmente debía ser un susurro, yo, como hombre blanco privilegiado, junto a su trabajo, su presencia.

Andreia y Maria hablaron con cariño de su colaboración con Thiago. Era respetuoso y tenía ganas de aprender y la fácil convivencia de su trabajo compartido hizo posible la compleja autoría de la obra. La actividad –la discusión, el corte y las expresiones de perforación alternativamente suaves e intensos, delicados y violentos– crearon una impresión duradera, como cuenta Thiago:

Se trataba de un intercambio entre lo que yo creo y mi forma de trabajar y lo que crean las mujeres de Dulcinéia y su forma de trabajar. El trabajo que iniciamos estuvo lleno de mucha voluntad, esfuerzo, dedicación y desenfado. Fue hermoso. Después de esas sesiones salía totalmente abrumado, profundamente conmovido. Me marcó esta experiencia.

Thiago recogió y cortó cartón, tomó fotos y participó en los debates, pero él mismo no creó ninguna de las páginas con letras perforadas. El gesto de perforar el cartón con el punzón, nos explicó, recordaba el movimiento de pinchazos con el que algunos recicladores recogen materiales. Dulcinéia es una de las pocas cartoneras que sigue trabajando con los cartoneros que primero dieron nombre al movimiento editorial. El cartón que utilizan es recuperado de las calles por los trabajadores de la cooperativa de reciclaje Glicério, donde tiene su sede Dulcinéia, por las editoras cartoneras –o *catadoras*– como Maria, que luego lo transforman en libros y obras de arte. Thiago argumentó que no sería coherente para él inscribir la obra, dado que la huella dejada por las catadoras, “su singularidad, su espíritu, su libido, su fuerza”, surgía de la singular relación que cada mujer tenía con la materia.

De esta manera, *Dulcinéia* llama la atención sobre la importancia de la práctica dentro de nociones bien establecidas de sociabilidad material. Los contornos y las posibilidades del material se hacen presentes en las relaciones sociales generadas por ese material, pero es a través de un compromiso iterativo y respetuoso que solo una práctica genuinamente relacional puede permitir a las cartoneras crear comunidad y mundos a través de actos de formación, deformación y transformación. Si la sociabilidad material se refiere a “las formas en que los cuerpos están necesariamente implicados materialmente en la existencia corporal de los demás” (Chandler y Neimanis 2013), entonces una sociabilidad material de la práctica busca derrotar el “impulso reductivo de gran parte de la teoría crítica reciente que... corre el peligro de reducir la sociabilidad humana a nada más que la relacionalidad entre varios seres o actantes” (Long y Moore

2013, 41). Nuestro enfoque en la práctica cartonera nos permite prestar la debida atención a cómo las propiedades de los materiales inciden en la compleja matriz relacional de la que forman parte. A diferencia de la “matriz colonial de poder” de Mignolo (2018a), esta no se basa en jerarquías de clase, género y raza, sino en horizontalidades promulgadas por Dulcinéia a través de prácticas e intercambios cotidianos en una cooperativa de trabajo.

La obra *Dulcinéia*, elaborada en colaboración con Thiago, es un buen ejemplo de cómo las cartoneras remodelan y transforman el cartón, pues en este caso no solo se desvincula el cartón de su forma paradigmática, la caja, sino que se le despoja de su función de contenedor, ya sea de productos o páginas. Se trata, siguiendo a Ingold (2007), de desarmar el objeto para volver a la materia prima, por medio de un proceso en que el material está perforado rítmicamente por las manos del reciclador usando las herramientas del taller.

Espacios del taller y movimiento del material

La Casona Spencer es una gran mansión con vista a la célebre catedral de Cuernavaca. La mansión una vez albergó brevemente al gobierno regional de Morelos y luego se convirtió en el hogar del escultor inglés John Spencer. Puede parecer un lugar extraño para un taller cartonero en contraste discordante con la casa improvisada de Dulcinéia en una cooperativa de recicladores en São Paulo. Sin embargo, la aparente opulencia de la Casona Spencer se ve desmentida por sus paredes de piedra desmoronadas que requieren constantes labores de conservación. También es el escenario perfecto para la promulgación

del ethos cartonero horizontal que es sustentado por una sociabilidad material de la práctica.

El cartón no es el único material que alimenta el taller cartonero. Con motivo de su décimo aniversario, La Cartonera hizo un balance de los materiales que había utilizado durante la década anterior: 3000 cajas de cartón, 7 kilómetros de hilo y 250 000 hojas de papel para crear alrededor de 10 000 libros en 400 talleres. Durante estos talleres se habían consumido 90 kilos de café, dato interesante en el contexto de la creación de libros y la teoría del “nuevo materialismo”. Dentro del concepto de la transcorporalidad de Alaimo “en el que lo humano está siempre entrelazado con el mundo más que humano” y “en última instancia, inseparable del ‘entorno’” (2008, 238), comer y beber se presentan como actos concretos, aparentemente sociales, o incluso biológicos, a través de los cuales “las plantas o los animales se convierten en la sustancia de lo social” (253). Comer también ha sido discutido por la filósofa Annela Mol, para quien una persona que come “no está ni herméticamente cerrado, ni completamente abierto, sino que tiene límites semipermeables” (2008, 30). En este sentido, Mielle Chandler y Astrid Neimanis sugieren que los procesos de porosidad, fluidez y absorción evidencian al agua como el “medio de sociabilidad material por excelencia” (2013, 71).

Los actos de comer y beber ponen de relieve la porosidad del cuerpo, la forma en que en un momento dado es reconstituido por cosas que un momento antes estaban fuera de él. Edgar Artaud Jarry, amigo de La Cartonera, destaca la porosidad del cuerpo en su tercer poemario cartonero mediante una exploración posthumanista de su propio cuerpo cibernético: “Durante el día soy

una máquina esparciendo / y recibiendo bacterias en el medio ambiente” (2018, 54). En todos los talleres de los sábados que Dany y Nayeli organizan en la Casona Spencer, se ofrecen café y pastel junto con pinturas y vasos de agua. Los refrigerios son elementos esenciales del ambiente de convivencia de los talleres; si faltaba el café y la torta, había quejas. Para celebrar el décimo aniversario de La Cartonera, los libros mismos se transubstanciaron en la forma de un pastel, creado por la pareja de Patrick, Mary, para consumirse colectivamente, una forma de reconocer las muchas manos que se habían involucrado en la creación de La Cartonera. Dany señaló que la riqueza visual de las portadas de los libros no era más que “una traducción del taller, la convivencia, la diversidad de las personas que participan, su entusiasmo”. El entusiasmo, un afecto intangible, es canalizado, transformado y plasmado en las portadas de cartón de La Cartonera. Siguiendo a Law y Mol (1995, 279), el libro cartonero puede pensarse no como una cosa en sí misma, sino como un conjunto de relaciones afectivas y materiales entre humanos y no humanos.

En la cafetería de Sergio, La Rueda los participantes con sus diversos empeños también fueron alimentados por el café más fuerte que hemos tenido el placer de consumir. Manchó nuestras lenguas, cargó nuestras conversaciones, bloqueó la adenosina y nos puso más alerta. En ambos talleres fluía de manera subrepticia otra sustancia que desataba creatividad, discusiones, libros y borracheras: el mezcal. ¿Debería haberse inventariado en la exposición decenal la cantidad de este poderoso destilado de maguey, primo del tequila, que se había consumido en los talleres de la Casona Spencer? Dany lo había considerado, pero decidió no hacerlo. A Sergio, que no consume el

alcohol los bebedores le resultaban bastante pesados. Sin embargo, los viernes por la noche, cuando los viejos amigos de Sergio acudían a La Rueda para el programa de radio de debate filosófico *El Observatorio Humano*, sacaban una gran garrafa de mezcal de debajo del mostrador y la servían de manera engañosa y bastante peligrosa en pequeñas tazas de cerámica.

Los talleres cartoneros son fluidos, no fijos; están abiertos a los flujos, a la improvisación y a la inclusión de materiales nuevos e inesperados. Tal fue el caso de un taller organizado como parte del programa de eventos que Sergio coordinó en paralelo con la que es la segunda feria del libro más grande del mundo, la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara. Originalmente, la FIL era un evento relativamente inclusivo en el que participaban Sergio y otros escritores y figuras contraculturales; Sergio incluso había dado una charla en la FIL sobre los distintos fanzines y revistas alternativos en los que había estado involucrado. Pero la feria del libro se volvió cada vez más corporativa y se incorporó paulatinamente al feudo de Raúl Padilla López, el entonces poderoso rector de la Universidad de Guadalajara. Sergio dijo que los escritores y artistas locales casi nunca eran invitados, rechazados por atracciones estelares como Irvine Welsh y Elena Poniatowska. Sergio calificó la FIL como un “derroche” en que los patrocinadores financieros y corporativos gastaban en exceso y Padilla López ganaba mucho dinero, al igual que las editoriales multinacionales que participaban cada año y los negocios aledaños al centro de conferencias donde se lleva a cabo.

Hacía tiempo que Sergio había renunciado a la FIL y en su lugar volcó sus energías en eventos alternativos

simultáneos para dar voz a autores menos conocidos en cafeterías, centros culturales y plazas públicas del centro de la ciudad. Estos empezaron con “la contra-FIL”, “la anti-FIL” y “la otra FIL”, pero en 2017 se habían transformado en “la francachela cartonera”.¹⁹ La palabra “francachela” es definida por la Real Academia Española como una “reunión de varias personas para regalarse y divertirse comiendo y bebiendo, en general sin tasa y descomedidamente”. Los participantes de la francachela se entregan a un tipo de exceso más inclusivo y carnavalesco basado en la comunidad y la corporalidad. Sin embargo, esta pretendida inclusión tiene limitaciones prácticas; dado que el costo de viajar las largas distancias de México es bastante alto y no existen muchas posibilidades de recuperar el pasaje del autobús a través de la venta de libros, solo unas pocas cartoneras llegaron desde fuera de Guadalajara en 2017, a las que se unieron cartoneras, escritores y músicos guadalajareños.

Para apoyar la francachela del 2017, Patrick reclutó a una amiga artista escocesa, Greer, que vivía en la Ciudad de México, para ofrecer un taller gratuito junto con la sesión de creación de libros cartoneros que Sergio e Israel darían en la plaza pública frente al Templo Expiatorio neogótico de Guadalajara. Este evento incluyó el uso de cartón cortado en diferentes formas para hacer esculturas de nopales. Greer traería cochinita, un pequeño insecto que vive en los nopales y que durante siglos ha sido prensado para extraer tinte carmín. Nuestro evento fue anunciado por megafonía en la plaza como un “taller de libros cartoneros completamente gratis y un taller de

19 *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/francachela>

pintura con cochinilla, esa maravillosa sustancia prehispánica” (figuras 5.4. y 5.5.). Lo que intentamos fue una recreación performativa de la relación simbiótica entre la cochinilla parásita y las hojas de nopal de las que succionan la humedad y los nutrientes. La cochinilla sería triturada y mezclada con vinagre, bicarbonato de sodio y cal, lo cual produciría diferentes tonalidades de rojo que se aplicarían en pinceladas sobre el cartón cortado en piezas rectangulares para portadas de libros o en forma de hojas para recrear la forma del omnipresente nopal.

Este fue un encuentro de mundos y temporalidades, el del cartón producido en masa, creado y modificado en los Estados Unidos a través de una serie de inventos y patentes de fines del siglo XIX y principios del XX, y el de la cochinilla, utilizada como tinte por los pueblos indígenas mexicanos desde la época precolonial. Carlos Marichal Salinas explica que “la tecnología para el desarrollo del tinte rojo fue el resultado de siglos de experimentación de las comunidades campesinas” (2018, 259). La cochinilla fue utilizada por las mujeres aztecas para pintarse los labios, por los artistas indígenas, y por la nobleza azteca para colorear sus vestimentas y plumas ceremoniales. Con la colonización española, la cochinilla se convirtió en un material clave de la globalización moderna temprana; en un momento, fue el tinte más caro del mundo debido a la demanda de textiles de lujo por parte de los aristócratas europeos y el clero católico. El tinte de cochinilla era una sustancia prehispánica pero cuyo cultivo y comercio estuvo bajo el control de las élites europeas durante siglos.



Figura 5.4. Taller de cochinilla en la plaza del Templo Expiatorio de Guadalajara, 2017. Fotografía por Patrick O'Hare.



Figura 5.5. Sergio supervisa a los niños que experimentan con el cartón y la cochinilla, 2017. Fotografía por Patrick O'Hare.

Khadija von Zinnenburg Carroll escribe sobre otro proceso de pigmentación producido por diferentes organismos vivos, hongos negros y cianobacterias que conservan las pinturas rupestres aborígenes. Centrándose en las pinturas rupestres de Gwion Gwion encontradas en el noroeste de Australia, explica: “Las cianobacterias tienen una piel roja y, junto con los hongos, el negro y el rojo se alimentan de la roca para producir la pintura” (2015, 168). Sin embargo, a diferencia de las bacterias y los hongos estudiados por Von Zinnenburg Carroll, la cochinilla usada en el taller y más allá no estaba viva, ya que había sido cosechada y luego secada lo más cerca posible del final de su vida natural porque es entonces cuando son más grandes y jugosas. En la cochinilla encontramos, pues, un ejemplo de vida congelada, en términos de Barad, una “congelación de agencia” donde la materia es “sustancia en su devenir intra-activo, no una cosa, sino una acción” (2003, 822). Los procesos biológicos naturales están involucrados en la creación de ácido carmínico por parte de las chinches hembras y sus ninfas en un proceso que los agricultores supervisan antes de liberar el material a mercados y vías complejas a través de las cuales acabó enredado con la edición cartonera en la plaza del Templo Expiatorio.

Nos hemos referido a la sugerencia de Ingold de que “pasemos de la materialidad de los objetos a las propiedades de los materiales” (2007, 9) y este fue el enfoque adoptado por los participantes en nuestro taller de cochinilla. En su mayoría niños, se obsesionaron con explorar las propiedades de esta forma de vida congelada y los efectos de su combinación con otras sustancias. En varios sentidos, tanto el taller de cochinilla como el cartonero cobraron vida. La cochinilla, extinguida su breve vida, se inscribió en nuevos e inesperados proyectos, minúsculas

erupciones volcánicas, así como en el pasado había teñido uniformes militares y sotanas, dejando su huella en los imperios europeos. El taller cartonero también cobró vida sin estar confinado al estudio de radio de Sergio ni a los espacios higienizados de la FIL; vibrante, caótico y desordenado, se convirtió en parte de una vida que se vivió en la plaza, donde la gente se casaba en la iglesia, bailaba salsa en la esquina, compartía cervezas y tacos, y asistía a un recital de poesía.

La historia de pintura viva de Von Zinnenburg Carroll es una que representa a los hongos negros como aliados de los aborígenes y enemigos de los colonos; protegen las pinturas rupestres indígenas, pero carcomen las estatuas de mármol blanco de la antigüedad griega (2015, 169). La cochinilla nos ayuda a contar una historia diferente sobre las editoriales cartoneras, una en la que el Norte y el Sur globales se cruzan. Aquí vemos que no se trata simplemente de que nuestro equipo de investigación lleve la edición cartonera al Norte global en forma de talleres, encuentros o libros cartoneros catalogados en bibliotecas británicas o contenidos en este libro. Nuestra práctica cocreativa también se vio alentada a medida que llevábamos a cabo investigaciones en São Paulo, Guadalajara y otros lugares. Nuestros compañeros cartoneros defendieron sus propias técnicas, cuestionaron y dialogaron con nuestros planteamientos y estuvieron abiertos a adaptaciones y adiciones. El taller en la plaza del Templo Expiatorio tenía un fuerte carácter mexicano; decoramos libros y nopales con pigmentos naturales prehispánicos y el cartón que usamos fue donado por un amigo de Sergio que envasaba tequila artesanal. Al mismo tiempo, tanto el cartón como las formas de los talleres fueron fruto de flujos históricos y contemporáneos entre el Norte y

el Sur globales y a través de América Latina. La edición cartonera había viajado al norte desde Buenos Aires y el cartón al sur desde Nueva York; nosotros habíamos viajado al oeste desde Inglaterra, mientras que la cochinilla había viajado al este hasta el corazón del imperio y de regreso. Sin depender solo del cartón ni de las cartoneras, este único taller público surgió de una multiplicidad de actores y factores que se agruparon en torno a la accesibilidad, la adaptabilidad y la porosidad. Dependía de la vida y estaba abierto a sus flujos impredecibles. Todo esto tuvo lugar en contraste con el espacio racional, ordenado y vigilado de consumo en que Sergio descubrió que se había convertido la FIL.

La *otra FIL* que cofundó Sergio tomó su nombre de la Otra Campaña que lanzaron los zapatistas en 2005, lo cual distanció al movimiento de la política electoral. La francachela en la plaza del Templo Expiatorio fue también un acto de resistencia contra el tipo de megaeventos excluyentes en que se han convertido las ferias y los festivales internacionales del libro más importantes, al menos desde la perspectiva de los editores y autores locales. Esta resistencia señala el tipo de conflicto entre editoriales cartoneras y multinacionales del que Lucy ha escrito en otra parte: en este contexto, el objetivo de las cartoneras “no es intervenir ni competir con los conglomerados multinacionales de la comunicación, sino crear espacios alternativos en los que se puedan proponer y practicar diferentes formas de ser y trabajar juntos” (Bell 2017a, 67).

No existe, pues, una estricta oposición entre la FIL y la francachela: algunas cartoneras están presentes en la FIL junto con otras editoriales independientes, y a lo largo de los años, muchos escritores y editoriales se han presentado tanto en la FIL como en su alternativa. Esto

nos lleva de nuevo a la relación de las cartoneras con la resistencia expresada por algunos de nuestros interlocutores como “existir para resistir”. Esta actitud la podemos ver en la francachela; cuando las disputas impidieron la organización de una FIL alternativa más amplia, Sergio sin embargo pensó que era importante mantener un evento cartonero más pequeño. De lo contrario, el centro de Guadalajara y sus plazas se habrían quedado vacíos de eventos literarios durante la feria del libro; el único indicio de que se estaba produciendo la FIL habrían sido los grandes carteles publicitarios que colgaban de las farolas. La reunión de un público cartonero en la plaza central de Guadalajara, atraído por la oportunidad de trabajar con esa “maravillosa sustancia prehispánica”, es un ejemplo de un punto importante planteado por Johansson, Lilja y Martinsson: que las materialidades –o en nuestro argumento, los materiales mismos– juegan un papel importante a la hora de hacer posibles, reconocibles y visibles “contracomunidades de pertenencia” (2018, 7).

Nuevas dimensiones para la acción y nuevas historias

Coincidimos con Otto von Busch en que “una perspectiva material puede abrir nuevas dimensiones de cómo los humanos y los objetos (o no humanos) actúan en concierto para abrir posibilidades específicas de resistencia que apuntan a la cultura material del capitalismo y el consumismo cotidiano” (2017, 68). La existencia como resistencia es habilitada y reflejada por los materiales que los editores cartoneros se apropian y reapropian,

deforman y transforman. Tanto la cochinilla como el cartón son resistentes porque han sobrevivido a las patentes y las guerras comerciales, al declive y al crecimiento de las superpotencias, a la caída y al auge de las técnicas artesanales. Es poco probable que un pequeño insecto que sobrevive extrayendo la humedad de los nopales en uno de los paisajes más secos de la Tierra desaparezca pronto y, aunque el cultivo de cochinilla ha disminuido, es “una tradición que se resiste a perecer” ([México Desconocido 2001](#)). Como hemos narrado, la historia del cartón es muy diferente, pero las portadas de los libros cosidos en los talleres, por sus propias propiedades y su resiliencia, también han demostrado su capacidad para escapar de la pulpa y sobrevivir para contar muchas historias nuevas. Como sugieren Law y Mol, “el materialismo relacional no reside únicamente en los objetos. Es también una forma de contar historias” (1995, 291).

Hemos contado algunas de las muchas historias que se pueden relatar de los talleres cartoneros y de los materiales que los constituyen. Ya sea situada en una buhardilla llena de humo en la que se elaboran libros o en una plaza de la ciudad, en la plaza de un pueblo o en un museo, la práctica cartonera une las múltiples corrientes de la vida, las historias vividas y vivas que no solo la rodean, sino que están impresas en sus páginas. Producidos de esta manera, los libros cartoneros desmienten el concepto mismo de “entorno”, palabra derivada del latín *toruns*, que significa “vuelta, giro”; las gotas de lluvia no giran alrededor de los libros cartoneros, sino que los moldean y deforman; el café derramado mancha los libros; el aire los envejece; la luz los desvanece. Los libros cartoneros, como obras de literatura y arte, cuentan esta historia a través de sus páginas

y sus portadas que llevan las marcas de la producción con orgullo o dignidad, cuidado o caos, alegría o dolor. Esta diversidad de afectos es sustentada por el taller cartonero como un empeño fundamentalmente democrático, generativo y generoso, cuyas características son resultado tanto de los materiales no humanos que lo constituyen, como de la intención humana.

Imposible hacer que las carreras de Fórmula 1 sean accesibles a las masas; los costos involucrados son simplemente prohibitivos. El taller cartonero, en cambio, se compone de papel y pinturas, punzones y encendedores, agujas e hilo. Materiales comunes, entonces, pero a menudo destinados a usos poco comunes; como sabemos desde hace tiempo, hay más de una forma de coser, más de un tipo de hilo, más de un tipo de cartón. Hemos prestado mucha atención al cartón, un material democrático, producido en masa, que pasa a menudo entre nuestros dedos y es fácil de conseguir, pero también hemos prestado atención a los muchos otros materiales y sustancias que sustentan los talleres cartoneros. A diferencia de un movimiento social, la edición cartonera constituye una sociabilidad material de práctica, un concepto cuyos tres términos, en el mundo cartonero, tienen el mismo peso. Si hemos buscado darles al cartón y sus materiales acompañantes, tanto cotidianos como exóticos, la atención que merecen, esto no ha sido a expensas de cómo se socializan dichos materiales, circulando a través de las redes cartoneras y sosteniéndolas. La práctica cartonera, por su parte, es lo que acabó grabada en nuestras manos al convertirnos en practicantes hábiles e inventivos en el taller, cosiendo, pintando, bebiendo, conversando, creando mundos.



CAPÍTULO 6

Exposiciones: una propuesta artística para reordenar lo social

Alex Ungprateeb Flynn (autor principal),
Lucy Bell, Patrick O'Hare

Conocer a Washington Cucurto en la Pizzería Kentucky, una cadena de restaurantes en la avenida Corrientes en Buenos Aires, fue un asunto apresurado. Alex, Beatriz Lemos y la cineasta Isadora Brant bebían café expreso con jugo de naranja, filmaban una entrevista y hacían malabares con el equipo audiovisual, medialunas y libros cartoneros, mientras curiosos espectadores se preguntaban quién podría ser ese tipo fornido con cabello negro y camiseta Puma de rugby para merecerse todo este equipo de rodaje. Era Cucurto. En junio del 2018 viajamos a Buenos Aires a conocerlo a él y a otros miembros de Eloísa para reunir material para la película *Cartoneras*, dirigida por Isadora. El documental sería una parte integral de la próxima exposición que estábamos organizando. Alex y Beatriz se mostraban atentos a facilitar esta parte del proyecto, pero también estaban interesados en tratar de hacerse una idea de la práctica y del discurso de los actores menos conocidos como Pablo Rosales y Mariela Scafati, quienes habían estado activos cuando se formó Eloísa. A pesar de haber sido entrevistado muchas veces antes sobre los orígenes de Eloísa, Cucurto fue paciente y amable, sin mostrar señales de disgusto, incluso cuando tuvo que repetir respuestas debido al paso de los colectivos o a las interjecciones de un entusiasta *maestro pizzero*. “Alrededor de ese tiempo”, dijo Cucurto, para referirse a los inicios de las editoriales cartoneras, “tuvimos la idea de hacer libros usando el cartón de la calle. Había por montones. Decidimos cortar

el cartón, doblarlo por la mitad, hacer portadas y ponerle fotocopias en medio”. Al hablar sobre la creación de Eloísa, Cucurto se muestra práctico, hasta prosaico. Alcanzó un libro y lo levantó. “Es un simple libro. Cartón de las calles. Adentro tiene páginas dobladas por la mitad”. El título del libro de María José López:

No me gustan las princesas // I don't like princesses

Al día siguiente, fuimos a ver a Javier Barilaro, quien, en conjunto con Washington Cucurto y Fernanda Laguna, fundaron Eloísa Cartonera en el 2003. Mientras nos daba la bienvenida en un pasillo estrecho, Javier explicó que estaba intentando rehacer su casa. Después de subir de un nivel a otro, finalmente llegamos al espacio de la azotea multinivel donde estaba trabajando. Vestido contra el frío invernal y con guantes de obrero, Javier se afanaba aquí en clasificar y reorganizar abrigos viejos, pedazos de papel tamaño A4, toallas desechadas, troncos, periódicos y pedazos de cartón, entre otros materiales. Mientras intentaba nivelar la superficie, señaló los escombros y explicó que lo había recogido todo de la calle. Agregó que estaba rellenando las cavidades de las paredes y el techo con estos materiales, porque no tenía fondos para comprar aislante. Mientras atardecía, sentado para descansar, expresó con claridad que, a pesar de que ya no formaba parte de Eloísa Cartonera, siempre buscaría reutilizar y readaptar, descubrir nuevas formas de encontrar un sentido en los objetos desechados con los que se tropezara por la ciudad, ya fuera aquí en esta azotea, en una exposición como la

que montaron en la Bienal de São Paulo, haciendo libros de cartón, o impartiendo conferencias sobre las editoriales cartoneras en Harvard. La suya era una práctica artística cohesiva, empleada en diferentes contextos. Sentado en su azotea, Javier liaba un cigarrillo mientras Isa preparaba la cámara. El encendedor no le funcionaba, entonces Alex le tiró uno. Al reflexionar sobre la formación de Eloísa Cartonera en 2003, Javier comentó: “Para mí, siempre fue un proyecto de arte”.

Conocer a Javier y a Cucurto y escuchar sus diferentes opiniones sobre su proyecto en común puso de manifiesto las falsas contradicciones sobre las que Lucy y Alex habían discutido al principio del proyecto. Cucurto, el pragmatista, se centraba en la escala de producción literaria, circulación y accesibilidad, sin tiempo para pretensiones artísticas; Javier, el idealista, soñaba con la experimentación artística, lo conceptual y lo esotérico. Esta tensión ha sido evidenciada y quizás exagerada pero, aun así, la síntesis de estos dos enfoques señala la orientación artística cartonera, como proyecto conceptual de arte, diseñado para que todos lo puedan acceder y para alcanzar una difusión sin precedentes. Si la tensión productiva entre Cucurto y Barilaro solo duró el tiempo de su colaboración dentro de Eloísa Cartonera, sus consecuencias han sido duraderas. En esa tarde invernal del hemisferio sur, Javier nos contó más sobre cómo él entendía la concepción de Joseph Beuys de la escultura social, la reconstrucción o remodelación de la sociedad que únicamente puede lograrse trabajando de forma inclusiva con las capacidades creativas de todos, no solo con las de un grupo artístico selecto.

Estos dos encuentros con Cucurto y Barilaro crean puntos de partida interesantes para abordar el tema de

las exposiciones. Entre estos puntos está la relación de las editoriales cartoneras con el arte y la cuestión de cómo la postura inicial de Eloísa acompañaría y contextualizaría la práctica cartonera a medida que se expandía exponencialmente desde un pequeño taller de arte en Buenos Aires. Además, la referencia a Beuys por parte de Javier indica que el marco naciente de Eloísa articulaba un tipo de práctica artística que buscaba un compromiso profundo con lo social. La exposición, el acto de atraer un público más amplio a través de la práctica artística, surge aquí como una forma crucial para las editoriales cartoneras; nuestros colaboradores nos mostraron cómo sus concepciones del arte y de la exposición afectan las posibles modalidades de alcance, exhibición y relaciones. Y desde un proyecto artístico que está estrechamente vinculado con la postcrisis argentina y basado en el medio editorial, podemos discernir el potencial transformador del gesto artístico.

En el 2003, Cucurto quería publicar literatura latinoamericana y al encontrarse rodeado de cartón, eso fue lo que decidió usar. Años más tarde, en el 2018, Javier quería reconstruir su propia casa, pero como no podía permitirse el lujo de comprar un aislante a base de espuma echó mano de todo lo que pudo encontrar en las calles aledañas. Cucurto y Barilaro recogieron desechos y los integraron en construcciones vertiginosas que –como hemos aprendido– no son tan precarias como pueden parecer. La estructura de Eloísa Cartonera ha brindado el fundamento sobre el cual escritores, artistas y editores en toda la región han construido sus hogares y comunidades.

Los editores cartoneros muestran su trabajo en muchos contextos, pero lo que sustenta sus enfoques en la exposición es una intencionalidad política, un

compromiso a la accesibilidad y una determinación para subvertir categorías de significado existentes. ¿Cómo ocurre esto? ¿Cómo una literatura que atraviesa fronteras de muchos tipos entra en diálogo con la estética, el diseño de exposiciones y, lo que es importante para nuestra investigación, el espacio público politizado? Para contestar estas preguntas iniciamos con la postura original de Eloísa Cartonera –que las editoriales cartoneras constituyen un ejemplo de escultura social– y exploramos cómo esta conceptualización ha influenciado el trabajo de otros de su gremio. Distintos editores cartoneros han interpretado la postura de Eloísa Cartonera en relación con sus circunstancias particulares, a la vez que mantienen el diálogo con una propuesta básica compartida. Al examinar este escenario plural, encontramos que, en vez de una simple taxonomía, estos entendimientos, diferentes pero relacionados con la conexión entre las cartoneras y el arte, pueden concebirse como lo que Johanna Drucker ha denominado “zonas de actividad” (1995, 2). En efecto, los editores cartoneros se mueven entre y a través de diferentes aspectos de práctica en diferentes momentos según la necesidad de la situación. La estética tosca de las cartoneras y su preocupación con las relaciones y los encuentros son clave para comprender las formas en que interactúan con la exposición; al exponer su trabajo, las editoriales cartoneras distan del fetichismo y del aura para acercarse a una práctica comunitaria y procesual. En nuestro trabajo etnográfico, fuimos inspirados por tales prácticas; basando nuestro proceso de investigación en el método de la “referencia al gesto”, organizamos una exposición cartonera. En los encuentros inesperados que ocurrieron y las intervenciones socioestéticas que resultaron, llegamos a entender cómo el libro-objeto es solo

un elemento de la exposición cartonera; a través de diálogos, espacios de aprendizaje y el énfasis en el proceso, la relación entre las cartoneras y el arte ha presagiado la emergencia de una forma de exposición muy específica que constituye un acto de resistencia y conlleva a la reorganización de formas sociales, que realiza el potencial del arte para constituir nuevos mundos colectivos.

Arte, estética y escultura social

Ya hemos hablado de nuestro diálogo con los teóricos del arte socialmente comprometido y hemos esbozado las posturas de los teóricos e historiadores del arte, por un lado, y de los científicos sociales, principalmente antropólogos, por otro. Lo que es pertinente en relación al doble pliegue de las editoriales cartoneras es que, mientras Pierre Bourdieu (1979) deja claro que el juicio estético y el gusto están condicionados por lo social, Rancière (2009) señala un corolario necesario: si tal relación, la cual él denomina “la estética de la política” es un terreno bien trazado y entendido, “la política de la estética” –el modo en que la estética puede determinar lo social– está menos documentado en la etnografía y casi ausente de la investigación en las ciencias sociales. Los trabajos sociológicos sobre la “estética social” (término acuñado en 1999 por el teórico Lars Bang Larsen) dirigidos por Georgina Born, Eric Lewis y Will Straw (2017) o Cristiana Olcese y Mike Savage (2015) ofrecen un camino por delante. Olcese y Savage reconocen que la perspectiva de Bourdieu ha dominado las ciencias sociales y sugieren que dejemos de pensar la estética en términos instrumentales para considerar la estética como “en su mayor parte ubicada dentro

de lo social” (2015, 733). Born, Lewis y Straw (2017, 9) nos animan también a enfocarnos en cómo la estética puede “poner en la práctica nuevos ámbitos de experiencia social, nuevos modos de sociabilidad” (2017, 9).

Sin embargo, dudamos en seguir a Born en su priorización paradigmática de la música, en específico, la improvisación musical como engendradora de una miríada de formas sociales que son mediadas por cuatro planos: microsocalidades, comunidades imaginadas, relaciones sociales y arreglos institucionales (2017, 44). Aunque estos cuatro planos se entrelazan con muchas de las características que hemos identificado en las editoriales cartoneras y sus comunidades artísticas más amplias, son demasiado amplios para limitarse a la música. De hecho, otros modos de crear y vivir parecen ajustarse a estas categorías de maneras diferentes pero equivalentes, ya sea la edición cartonera, la pintura o la escultura. Para Born, la tendencia de Tia DeNora (2010) “de reducir el universo sociomusical al espacio microsocal de las relaciones y prácticas” obstruye su análisis (Born 2017, 42). Para nosotros, en cambio, el enfoque de DeNora sobre la “construcción de significado” (2010, 44) señala lo que ha quedado inespecífico en el análisis de Born: los marcos políticos contextuales, incluidos los que existen entre el Norte y el Sur globales, así como el disputado terreno epistemológico de la colonialidad y de los significados que operan cuando lo social conforma lo estético y la estética reorganiza lo social. García Canclini argumenta que “los procesos artísticos son lugares epistemológicos en los que arte y sociedad, estética y sociología, revisan sus modos de hacer y conocer” (2010, 225). Lo que destacamos aquí en relación con, pero más allá del mundo cartonero, es justo ese potencial para reconsiderar las

formas en que el mundo ha sido pensado, imaginado y construido; para rediseñar, en los términos de Escobar (2018), nuestro mundo y reconocer un pluriverso.

La conexión entre las prácticas cartoneras y expositivas comúnmente se suele fechar en la participación de Eloísa Cartonera en la 27° Bienal de Arte de São Paulo, pero antes de eso, Eloísa Cartonera ya había creado su propio espacio de exposición en una verdulería cerca de su taller y había participado en la exposición *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art* (“Sitios distantes: Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente”), llevada a cabo al mismo tiempo en el Museo de Arte de San Diego y el Centro Cultural Tijuana en el 2005. A través de una instalación que demostraba cómo el colectivo buscaba interactuar con la ciudad a través de la acción directa, Eloísa mostró su ambición política al trabajar con el formato expositivo, una forma que otros colectivos cartoneros adoptarían y adaptarían según sus propias circunstancias. Dulcinéia, por ejemplo, se ha visto fuertemente influenciada por el énfasis de Eloísa no en el objeto sino en el proceso, y ha creado muchas intervenciones complejas en esta misma línea. Talleres, negociaciones comunitarias complejas, coautorías y cientos de libros cartoneros han caracterizado su trabajo hasta la fecha, sobre todo *O abrigo e o terreno* en el Museu de Arte do Rio en el 2013 y *A arte de contar histórias* en el Museu de Arte Contemporâneo de Niterói del Estado de Río de Janeiro en el 2016. Para muchos colectivos cartoneros, la forma en que sus libros se conviertan en objetos de arte, algo que parece inevitable si se insertan en una exposición, es compleja; se reconoce que tal cambio de estado trae consigo una complicación. Esto genera un malestar,

como indicó Sol Barreto de Catapoesia: “En mi opinión, los objetos en una exposición adquieren un aura, como un anillo de diamantes que tiene tanto valor para el museo porque perteneció a la reina”. Ya que Catapoesia ha creado muchas exposiciones usando el libro cartonero como punto de partida, le preguntamos cómo buscaba el colectivo mitigar esta aura de la exposición. Sol contestó:

Para nosotros el valor del libro proviene de todo el contexto social que ha habido que construir a su alrededor, ¿no? No se construye de la noche a la mañana, como que quede listo así no más, no, proviene de un trabajo procesual... La manera como lo vemos es que nosotros diseñamos una exposición para la calle, y cualquiera que pasara por ahí podía tocar los libros e incluso comprarlos. Nuestra propuesta era que mientras las personas esperaban el bus, pudieran tomar un libro, hojearlo, hacer preguntas... Que el libro estimulara algo en ellos. Es decir, en nuestro caso, que el objeto cartonero tiene un aura, pero al mismo tiempo no es *ese tipo de* aura: el que te diga que no, que no se puede tomar, que no se puede dañar. Ese no es nuestro trabajo, el objeto inmóvil.

El aura era, sin duda, importante para Sol y Júlio, entonces, ¿cuál era el aura particular que instiga curiosidad en vez de reverencia? ¿Cuál es el valor del proceso construido poco a poco dentro de un contexto, en vez de un objeto inmóvil? La influencia de Eloísa aquí es tangible: el alejarse de lo estático hacia algo en continua construcción que invita a las personas a involucrarse es lo que Beuys denomina la escultura social, un tipo de arte interdisciplinario que invita a su público a participar en la conformación de lo social, en un sentido activo y, por lo tanto, político. Esta interpretación del arte como proceso se remonta a los orígenes de las editoriales cartoneras

y a la concepción original de Javier de Eloísa Cartoneira como un proyecto artístico que “[sirva] a la sociedad como una escultura que se puede modelar”. El interés de Javier por el pensamiento de Beuys aclara el tipo de proyecto artístico que llegaría a ser la edición cartonera.

La “escultura social” de Joseph Beuys –cuyo término original en alemán es *Sozial Plastik*– no se debe confundir con la “escultura” en su sentido tradicional. En cambio, Beuys la concibió como una práctica artística que trascendía los espacios artísticos típicos como galerías y museos, e incluía el pensamiento y la conversación como elementos propositivos de un proyecto abierto al que cualquiera podía contribuir. La escultura social cuestionaba lo que una obra de arte podía ser, afirmando que, si el arte se reconceptualizaba de esta forma mucho más amplia, cualquiera podría ser considerado un artista en potencia, capaz de contribuir a un mundo más igualitario. Para Javier, por lo tanto, el libro era tan solo una manifestación de un proceso asentado dentro de una propuesta artística más amplia. Si regresamos a Beuys, vemos cómo el trabajo de Eloísa lleva su marca. En 1973, en su ensayo “I Am Searching for Field Character”, Beuys afirma:

Sólo a condición de una ampliación radical de la definición del arte y las actividades relacionadas a él sería posible evidenciar que el arte ya es el único poder evolucionario y revolucionario. Sólo el arte es capaz de desmantelar los efectos represivos de un sistema social senil para construir un ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE (2006, 125).

Beuys deja claro que la escultura social debe concebirse más allá de los espacios tradicionales de la práctica

artística, como el museo, la galería y la colección. Al sostener que el ámbito estético tiene que ser expandido, Beuys hace una conexión implícita entre la sociedad como obra de arte (en el que todos somos artistas) y un deseo de transformación social radical:

CUALQUIER SER HUMANO ES UN ARTISTA que –desde su estado de libertad (la posición de libertad que experimenta de primera mano)– aprende a determinar las otras posiciones en la OBRA DE ARTE TOTAL DEL FUTURO ORDEN SOCIAL (2006, 125).

Gracias a Javier, inspirado por Beuys, la práctica cartonera es una invitación abierta a una intervención artística más ambiciosa: la propuesta democrática de hacer más accesibles tanto la producción como el consumo de literatura; la desestabilización de cánones; la intencionalidad política de superar los estigmas a través de libros; y la circulación que estos libros podrían lograr, al tomar caminos inesperados hacia la reconfiguración de las relaciones y la reconstrucción de lo social. En este sentido, cada libro no es una obra de arte en sí misma, sino más bien un elemento de un conglomerado más amplio que busca intervenir en la sociedad a través de diferentes formas como talleres, coediciones, encuentros y exposiciones.

Eloísa Cartonera, pasando por Beuys, encontró una síntesis productiva en la tensión entre la experimentación artística de Barilaro y la insistencia de Cucurto en la reproducibilidad del libro. Lo importante para ambos, en sus diferentes visiones para la editorial, era que el proceso de hacer un libro cartonero fuera lo más accesible posible. Al insistir en el uso de materiales cotidianos y reconocer que el valor del libro reside en su reproducibilidad fácil

y rápida, Eloísa se despojó del “aura” del objeto de arte singular a la vez que articulaba un gesto artístico mucho más complejo. Drucker comenta en su panorámico *Century of Artists' Books* que este tipo de trabajo se basa en el potencial “múltiple, no único y no aurático” del libro (1995, 363). En los comentarios de Barreto podemos percibir cómo el énfasis de Catapoesia en invitar a la gente a participar, a tocar los libros e iniciar conversaciones sirve para disipar la noción del objeto singular y fetichizado, una postura del todo coherente con la propuesta original de Eloísa.

En cierto sentido, la traducción al inglés de “Sozial Plastik” como “escultura” es errónea. La edición cartonera, sin lugar a duda, no es una obra escultórica compuesta de libros como los de John Latham a mediados de los 60 con sus esculturas “SKOOB”, uno de los cuales presentaba una torre de libros incendiada muy cerca del British Museum de Londres. Para Latham, el libro era un componente de su obra que cumplía su propósito a través de una transformación radical como el de ser cortado, acuchillado o quemado. Por medio de estas acciones, el artista exploraba, exhibía y desafiaba el potencial explícito del libro como un referente cultural. La obra de Latham y otras intervenciones similares no deben ser confundidas con las exposiciones cartoneras. Provenientes de una práctica inspirada por la escultura social, los libros cartoneros no pierden su identidad intrínseca como libros funcionales; sus textos, su materialidad y sus únicos modos de construcción son dimensiones de la forma del libro que son clave para quienes los producen. Más bien, en su naturaleza cotidiana relacionada a un proyecto transformador más amplio, pueden ser comparados con más exactitud al trabajo de artistas chicanos que buscan

establecer identidades artísticas únicas en los Estados Unidos, para resistir y desafiar las normas y los estereotipos sociales dominantes.

En la introducción de su antología *Chicano and Chicana Art* (2019), Jennifer González recuerda que uno de los primeros desafíos al abordar el arte chicano fue llegar a reconocer sus contornos y parámetros únicos, sus perspectivas sobre el mestizaje o difrasismo, su gesto hacia una política consciente ubicada en la frontera y su ambigüedad de género con respecto a las comunidades queer. De igual importancia ha sido su uso improvisado de la estética, un rasquachismo que se manifiesta a través de materiales inesperados:

Objetos y artefactos de la vida cotidiana, espacios domésticos, altares caseros y santuarios de patio, cercas y porches del barrio fueron empleados como el medio de una “escultura social” más amplia en la que los participantes de la comunidad también fueron componentes activos de la obra de arte final, dirigida hacia el cambio social (González 2019, 4).

González deja claro que cualquier análisis del arte chicano requiere un entendimiento de una forma de expresión utilizada por artistas para crear diálogo entre materiales cotidianos, comunidades marginadas y la intervención en el tejido social. En este sentido, la edición cartonera es parecida al arte chicano; al igual que los historiadores y críticos del arte, quienes en principio no entendieron cómo categorizar dicho arte porque sus objetos y prácticas resistían la integración en paradigmas existentes de lo reconocible, las cartoneras expresan una relación con el arte que subvierte y desestabiliza lo

canónico, buscando la inspiración en el rasquachismo, o en portugués brasileño, *gambiarra*.

Este tipo de práctica improvisada puede verse en el modo en que los editores cartoneros conceptualizan su relación con el arte. Si bien su compromiso con lo social es fuerte, también es diverso y abierto: toma varias formas según sus intereses y las necesidades que se identifiquen en sus comunidades y más allá. Para la mayoría de las cartoneras, producir arte significa invitar a grupos de personas a participar en el proceso colectivo de elaboración de libros. Las portadas son decoradas a mano e intervenidas con pinturas, *collages* o bordados, y así, los libros se transforman en obras de arte pictóricas o, muchas veces, figurativas. La escultura social podría parecer distante de esta práctica, pero el arte en estos contextos consiste en la invitación para participar; pintar, decorar y por lo demás adornar el cartón durante un taller es una actividad en la que las personas se pueden involucrar. Esta aplicación más práctica de la perspectiva conceptual expresada por Javier Barilaro no deja de ser una expresión directa del marco creado por Eloísa. Así, sean talleres o esculturas conceptuales hechos con libros como la colaboración de Dulcinéia con Thiago Honório, estas modalidades no pueden considerarse como una taxonomía; los actores cartoneros se mueven entre diferentes enfoques, según el momento, la ubicación y la circunstancia.

Estas interpretaciones no son excluyentes y, como Drucker comenta, la conexión entre la edición y el arte se resisten a una categorización simplista.

Si se describen todos los elementos o actividades que contribuyen al libro de artista como disciplina, lo que emerge es un espacio hecho por su intersección, uno

que es una zona de actividad, más que una categoría en la que se puedan colocar las obras evaluando si cumplen o no ciertos criterios rígidos (1995, 2).

Aunque el libro como producto literario es, desde luego, importante en la práctica cartonera, existe el mismo énfasis en la capacidad que tiene el libro para provocar procesos colectivos, aquellos capaces de generar nuevos significados, relaciones y comunidades a través de lo que definimos como “literatura en acción”. Dentro de esta zona de actividad, el arte puede significar invitar a niños a hacer libros en un módulo de policía ocupado, o también puede referirse a la experimentación conceptual, como fue ejemplificado por el trabajo de Dulcinéia Cadora con artistas como Maíra Dietrich ([Dietrich y Dias da Costa, *Por sobre*, 2013](#)), Thais Graciotti ([Arquipélago, 2018](#)), Paulo Bruscky ([Um livro para desvendar mistérios, 2011](#)) y Kátia Fiera ([Só o que se pode levar, 2015](#)). El hilo conductor de todas estas obras es el compromiso con la creación y el mantenimiento de relaciones, y como interpretaciones de la escultura social, todas dialogan con la noción de circulación en la ciudad y la reinterpretación subversiva del estigma, situando al reciclador de base como protagonista narrativo a través de una colaboración directa con el artista. Inspirados por la propuesta original de Eloísa, pero en constante evolución, los editores cartoneros se mueven por medio de diferentes modalidades. El arte como invitación a la práctica colectiva y las colaboraciones específicas con diferentes artistas pueden entenderse como expresiones de la intención original de Eloísa Cartonera de modelar lo social, un compromiso con un proceso que abre diferentes vías políticas.

Las exposiciones: La Cartonera y Dulcinéa Catadora

La exposición es una forma común que los editores cartoneros movilizan con regularidad. Durante nuestro trabajo de campo, La Cartonera organizó una exposición a principios del 2018 para celebrar los diez años de la editorial, mientras que en el 2019 La Rueda Cartonera y Viento Cartonero organizaron una muestra itinerante colaborativa para exhibir sus libros durante los talleres cartoneros que impartieron en las bibliotecas públicas de Guadalajara. La exposición también es parte de la práctica de Viento Norte Cartonero: a inicios del 2018, Gaudencio organizó la exposición itinerante de editoriales cartoneras más grande que hemos encontrado; para 2021, se había celebrado en ocho ediciones en diferentes ciudades de España y Portugal.

A pesar de la familiaridad de la forma expositiva, encontramos disimilitudes en los espacios para la experimentación y flexibilidad entre las diferentes modalidades de práctica. La Cartonera, por ejemplo, busca la coexistencia del arte como investigación conceptual por un lado y el esfuerzo colectivo y mecanismo afectivo por el otro; estos énfasis encontraron una expresión simultánea en su exposición en el Parque Chapultepec de Cuernavaca en marzo del 2018. Al curar la exposición en colaboración con las autoridades municipales, y en seleccionar cuáles libros exhibir, La Cartonera buscó reconocer el lado más experimental de su práctica y, al mismo tiempo, asegurarse de que los colaboradores habituales de sus talleres semanales estuvieran representados y pudieran ver algo de sí mismos en la exposición cuando la visitaran.

Al entrar a la exposición, los visitantes se encontraban con un libro de cartón en gran formato pintado principalmente por Víctor Gochez y Mafer, miembros regulares del taller y artistas. En la portada aparecía un joven pintando la portada de una cartonera, y la contraportada destacaba una representación de la Casona Spencer. En la parte delantera y trasera, los diversos participantes en los talleres de la Casona Spencer de La Cartonera habían pintado pequeñas portadas de La Cartonera durante las semanas anteriores a la apertura de la exposición. El trabajo –dirigido por Gochez pero con las pinceladas de muchas otras personas– fue presentado como un ejercicio en “Col-Art/Arte Col”, movimiento fundado por el artista alemán Marc Kuhn, en el cual el mismo Joseph Beuys había participado. El concepto de Col-Art está basado en lienzos en los que diferentes personas pintan secciones específicas que juntas crean el trabajo colectivo, a veces con base en un tema particular. Esta idea era representativa del espíritu de la exposición, donde el trabajo de artistas consagrados como Gochez y Cisco Jiménez estaba presentado junto a los aficionados, escritores y amigos, todos valorados por igual.

En un sentido más amplio, las portadas expuestas, incluso aquellas pintadas por una sola persona, no eran necesariamente individuales; habían sido pintadas en los talleres de los sábados, donde estos individuos solían contribuir a las tapas de los demás con sugerencias si no con pinceladas. Los pintores preguntaban, levantando su portada, “¿les parece que está terminado?”, y así seguían o se detenían en función de la respuesta del grupo. La cronología visual de la exposición de La Cartonera mostraba los orígenes de las cartoneras y su difusión por América Latina, y las vitrinas contenían artículos de periódicos

y carteles de ferias de libros que hacían referencia a las actividades cartoneras en México y en el extranjero. En contraste con estos materiales, todos los libros de la exposición se colocaron en estantes sencillos sin vitrinas. Las publicaciones de La Cartonera se ordenaron cronológicamente, un libro de cada edición con segundas y terceras ediciones colocadas en vertical por encima de las primeras. Otra pared se dedicaba a los libros de otras editoriales cartoneras nacionales e internacionales, tomados de la colección personal de Dany y Nayeli. Aunque la mayoría de los libros no se podían abrir porque los editores querían proteger su archivo, a los visitantes se les entregaban algunos ejemplares de libros cartoneros que podían hojear mientras caminaban por la exposición. Otra instalación presentaba 75 diferentes portadas, todas del mismo libro, para demostrar la variedad de interpretaciones subjetivas que diferentes personas habían encontrado al acercarse al texto. Dos cortometrajes sobre La Cartonera se proyectaban en las pantallas de fondo. Además, Dany y Nayeli habían elegido citas de publicaciones cartoneras, que fueron pintadas en las paredes por algunos de los participantes que asistían a sus talleres; entre ellos estaba Patrick, quien acompañaba y asistía a Dany y Nayeli con la exposición. La concepción de La Cartonera de su exposición se movió entre diferentes modalidades artísticas para demostrar cómo la obra de arte y el texto podían cruzarse de diversas maneras para crear algo que el lector pudiera comprender como un todo.

La exposición se complementó con actividades cuyos ámbitos incluían un compromiso social amplio. La Cartonera organizó un encuentro y talleres públicos en el espacio del parque fuera de la galería. Una indicación de la importancia de la forma expositiva para La Cartonera

es que, antes de empezar con la parte práctica de cualquier taller, Dany insistía en que los participantes hicieran un recorrido por la galería, incluso bromeaba con que les interrogaría sobre el contenido antes de empezar. La obligación de transitar por la exposición dejaba abierta la cantidad de tiempo que se pasaba dentro, algo que variaba de una persona a otra, como las impresiones de los espectadores en la galería. Esto último se dejaba entrever por los comentarios garabateados en el libro de visitas, que, por supuesto, estaba hecho a mano y encuadernado con cartón. Las entradas se dividían entre la comunidad existente de participantes y amigos de La Cartonera y aquellos que se habían encontrado con libros cartoneros por primera vez en la galería. Los primeros apreciaban la exposición, pero también los talleres en los que habían participado, que Víctor Gochez en su entrada llamó su “laboratorio viviente”. Los últimos elogiaron de diferentes formas a La Cartonera por inspirar a nuevas generaciones de artistas, promover la alfabetización e involucrarse en el activismo ambiental mediante la reutilización del cartón.

Nuestro argumento de que la propuesta artística de las editoriales cartoneras no radica en la simple portada pintada, ni en la visualización agregada de tales portadas en exposiciones, se ejemplifica en el caso de La Cartonera, volviendo a la familia indígena mixteca que participó en un taller. Esta familia se ganaba la vida vendiendo granzados de helados cerca de la Casona Spencer donde Dany y Nayeli trabajaban cada fin de semana, pero al parecer el espacio cerrado de la Casona y el trabajo de la familia hacían que sus caminos no se hubieran cruzado. A pesar de que la exposición tomó lugar dentro de un espacio de galería tradicional desde un punto de vista arquitectónico,

el traslado de los talleres al Parque de Chapultepec hizo que la editorial cartonera fuera más visible y accesible para las familias que disfrutaban un tiempo de ocio del trabajo en el centro de la ciudad. Aunque muchas exposiciones en grandes galerías tienen talleres o actividades para niños, la diferencia en este caso es que cualquiera de los libros pintados en los talleres podía terminar en una futura exposición. Cada participante formaba parte de la exposición inclusiva, que en esta instancia acogió a una familia indígena al taller cartonero. De esta manera, cada uno de los niños y jóvenes adultos de esta familia se marchó a su casa con un libro hecho por sus propias manos y, aún más importante, con la habilidad para hacer muchos más.

Las exposiciones cartoneras manifiestan el mismo compromiso con la práctica artística y sus connotaciones sociales que encontramos en las investigaciones conceptuales de los editores cartoneros sobre la forma del libro. Acompañar a Dulcinéia Catadora en su intervención durante la Virada Cultural en São Paulo el 2019 fue una alegría. Como parte de un público variable que transita la ciudad, fuimos testigos de la ampliación y materialización del libro cartonero; miembros del colectivo vestían atuendos carnavalescos hechos de cartón, sorprendieron y deleitaron a los transeúntes mientras recitaban poesía y entonaban canciones acompañados por dos entusiastas músicos (figura 6.1). Esta práctica ha sido desarrollada en los muchos años transcurridos desde la fundación del colectivo y quizás logró la mayor visibilidad en 2013 con la invitación a participar en la exposición *O abrigo e o terreno*. Una de las cuatro exposiciones inaugurales para el Museo de Arte de Rio, pieza central de un gigantesco proyecto de regeneración urbana en la antigua zona

portuaria de Rio, el trabajo que Dulcinéia presentó fue constituido a través de una serie de actividades que dieron lugar durante el transcurso de un año en la cercana favela Morro da Providência. Los talleres produjeron cuatro textos, escritos de forma colectiva con los residentes, sobre la amenaza de la gentrificación y el riesgo de violencia al que se enfrentaban en sus casas. Analizamos esta intervención en detalle en otro trabajo (Flynn y Bell 2019), pero es importante señalar aquí cómo la exposición llegó a ser un tipo de campo de batalla en el cual la intencionalidad de la estética de Dulcinéia logró subvertir formas de exclusión social sedimentadas. La presencia de varios multimillonarios y personajes importantes en la ostentosa noche de apertura causó que los guardas de seguridad denegaran el acceso a Andreia a la exposición del museo hasta que quedó claro que ella era una de las artistas involucradas. Luego, en la exposición, el público se confrontó con un recordatorio inesperado, y para algunos inoportuno, de la cercanía de Morro da Providência y de la agencia poética y artística de las personas que vivían en la favela.



Figura 6.1. Andrea de Dulcinéia Catadora recita al público en la Virada Cultural (2019) en São Paulo. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.

El punto de partida para la exposición fue la serie de cuatro libros que Dulcinéia había creado con la comunidad de Morro da Providência, pero los libros no fueron concebidos como el centro del espectáculo. En vez de exhibir los libros detrás de una vitrina para mostrar su importancia como objetos de arte individuales, la exposición presentó una obra arquitectónica compuesta por cientos de estos libros, complementada por cajas de cartón amontonadas y una superficie en el suelo de cartón para montar, dispuesto para crear un obstáculo en la circulación del espacio (figura 6.2.).

Esta organización expográfica es una interpretación particular de la conceptualización original de Eloísa de la edición cartonera como forma de escultura social. Cuando le preguntamos a Lúcia Rosa cómo ella entendía la construcción del espacio en la exposición, nos contestó:

Clarissa [Diniz, la cocuradora de la exposición] nos pidió crear un proyecto y también nos preguntó cómo imaginábamos que tomaría forma en el espacio del museo, cómo lo presentaríamos. No considero que cada pequeño libro sea una obra de arte, no. Entiendo que lo que las personas vieron ahí, el conjunto, eso es la obra de arte para mí.

La intencionalidad del compromiso de los editores cartoneros con el modo expositivo está ubicada en el deseo de crear posibilidades sociales, en lugar de presentar un producto cuyas posibilidades ya se han agotado. Tal y como señala el manifiesto de Dulcinéia, el potencial artístico en cierta medida radica en su modalidad como proceso relacional; la exposición de un resultado final oculta los intercambios que han tenido lugar, los errores que se han cometido y los necesarios conflictos,

incertidumbres y diferencias que han surgido del proceso. Este proceso es rotundamente político, en el sentido ampliado del término empleado por muchas editoriales cartoneras, y un modo de “existir para resistir”. Por medio de su participación en *O abrigo e o terreno*, Dulcineia creó un marco procesual para lo que otros podrían suponer el lienzo de su trabajo. El marco desarrolló dos funciones interconectadas: fue una extensión de las intenciones del texto, con su énfasis en cómo los residentes de estos asentamientos informales deseaban circular por la ciudad; y fue la realización de una intervención social y espacial que concedía esos deseos en un sentido tangible y material. Lúcia nos comentó:

...principal interés, traer algo físico a la exposición y trabajar con esta noción en sentido figurado... La exposición era un tipo de ocupación, desde el suelo hasta el techo. Era como un mural que decía “Estamos aquí”. Ese es el mensaje.

O abrigo e o terreno es solo una de tantas exposiciones de libros cartoneros. Estas oscilan desde grandes espectáculos y bienales hasta instalaciones más locales e improvisadas, pero en casi todos los casos se considera la obra de arte no como un objeto en singular sino como un conjunto complejo de procesos, intervenciones, actividades públicas y espacios sociales en plural. La práctica de Catapoesia no tiene por lo general un alcance internacional. No obstante, al crear sus exposiciones en espacios como bibliotecas, museos comunitarios e incluso *botecos* –el ubicuo bar del barrio en Brasil– el colectivo demuestra la plasticidad única de la edición cartonera.

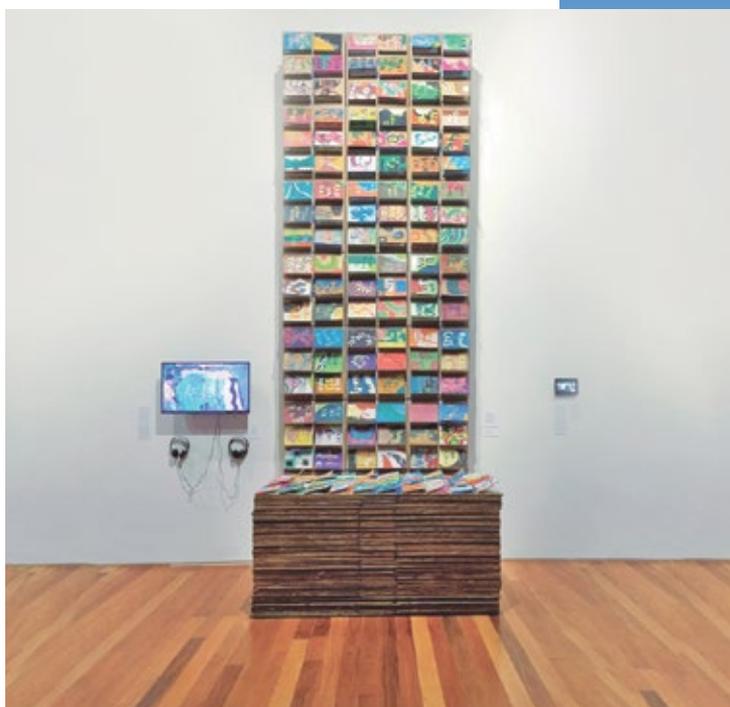


Figura 6.2. Detalle de la instalación de Dulcinéia Catadora en la exposición *O abrigo e o terreno* en el Museu de Arte do Rio. Fotografía por Tânia Règo.

Botecos, libros y el museo comunitario

El lugar de trabajo de Catapoesia se sitúa en Barão de Guaicuihy, una pequeña comunidad rural de Minas Gerais que contrasta con los entornos urbanos de las megalópolis como São Paulo y Guadalajara o incluso ciudades más pequeñas como Cuernavaca. Mientras que Dulcinéia ha sido invitada a participar en grandes exposiciones que han recibido atención internacional y la cobertura de la prensa, Catapoesia ha organizado sus exposiciones a una escala mucho menor en sus comunidades locales con una mentalidad de “bricolaje”. A pesar de estas diferencias de circunstancias entre Dulcinéia y Catapoesia, su relación con el arte como práctica social es muy similar. La noción de “intervención” que une ambos colectivos es crucial para entender cómo cada uno aborda su trabajo y cómo la exposición llega a ser un recurso para reconfigurar relaciones y desafiar el estigma. Sol y Júlio nos contaron que este compromiso proviene del objetivo de Catapoesia como editorial cartonera.

Sol: Solo para aclarar, veo la edición cartonera como una práctica artística.

Júlio: Yo también. Desde el punto de vista de Catapoesia, es un trabajo socioartístico.

Catapoesia ha llevado a cabo siete exposiciones desde su formación en el 2007 hasta el 2021. Desde su base original en Serra Negra, una pequeña ciudad dominada por las plantaciones de café en el interior del Estado de São Paulo, el colectivo organizó cuatro exposiciones sobre temas relacionados con los proyectos

en que se trabajaba en aquel momento. Posteriormente, el colectivo modificó el enfoque de sus actividades al Estado de Minas Gerais y sobre todo al pueblo de Cordisburgo, lugar de nacimiento de Guimarães Rosa. Este traslado fue acompañado de un cambio gradual del trabajo del colectivo en el Estado de São Paulo, con su enfoque general en la pedagogía y la alfabetización, a preocupaciones más específicas. Entre estos estaban la visibilización de historias orales locales y narraciones populares características de las zonas rurales del interior de Minas Gerais; temas de degradación ambiental y la explotación de la población local por parte de los grandes conglomerados mineros presentes en la región, preguntas que se ponen de relieve por los desastres mineros ocurridos en Mariana en 2016 y Brumadinho en 2019; y la cuestión del privilegio del conocimiento de las élites sobre el saber popular. Por su asociación con Guimarães Rosa, Cordisburgo es el lugar de la Academia Cordisburguense de Letras Guimarães Rosa, del museo Guimarães Rosa y el festival literario Semana Rosiana. En su día a día, Catapoesia busca expresar una política alternativa del conocimiento basado en la reconfiguración de las formas y formatos de investigación a través de prácticas literarias y poéticas alternativas. Catapoesia se inspiró en su trabajo con la comunidad Xakriabá e integró las tres preocupaciones (explorados en el capítulo 4) en una exposición por medio de una intervención cartonera específicamente cordisburguense.

Cordisburgo es un pueblo agradable y tranquilo en el interior de Minas Gerais que por diez días cada año se transforma en un destino internacional para todos aquellos interesados en uno de los autores más celebrados de Brasil, João Guimarães Rosa. El festival literario Semana

Rosiana ocurre en diversos espacios de la ciudad, pero su principal escenario es el museo Guimarães Rosa, radicado en la impresionante casa en la cual el autor pasó su niñez antes de mudarse a Rio de Janeiro para luego viajar por el mundo en el servicio diplomático brasileño. Cuando Sol se mudó de Serra Negra a Minas Gerais, Cordisburgo llegó a ser un punto de referencia para el trabajo de Catapoesia, en gran parte debido a la afinidad de Sol con los textos de Guimarães Rosa. En Brasil, Guimarães Rosa es amado y celebrado por sus elaboradas representaciones folclóricas del Minas Gerais del siglo XIX y en particular por su integración de actores locales y sus lenguajes complejos y neologismos en sus narrativas. En sus novelas, Guimarães Rosa retrató un Brasil que ya estaba desapareciendo cuando él escribía. Cuando visitamos el museo Guimarães Rosa, Sol nos contó que los escritos de este gran autor habían influido en su práctica de manera profunda: “Guimarães es mi biblia. Es una referencia para mi vida”. Nos comentó que el libro de Catapoesia que más se vendía era *Veredínhas do sertão*, un texto con muchas alusiones a la novela clásica *Grande Sertão*. Cuando le preguntamos cuántos libros de Catapoesia habían sido influenciados por Guimarães Rosa, ella contestó, “todos”, antes de especificar tres que según ella tenían una conexión directa.

Con tal profunda afinidad, Cordisburgo y el museo Guimarães Rosa crearon un punto de partida natural para la práctica de Catapoesia en Minas Gerais. A partir del 2012, Sol, más tarde en colaboración con Júlio, comenzó a trabajar intensamente en la ciudad. Las primeras obras de Cordisburgo de Catapoesia de 2012, como *Inverso*, *Tocos do cerrado* y *Bordando letras*, fueron realizadas por el colectivo Loucos por Memória

en colaboración con Catapoesia. Los primeros trabajos de Catapoesia fueron, por lo tanto, conectados con el museo de Guimarães Rosa, y Sol construyó relaciones con el personal del museo y su director, Ronaldo Oliveira. Sin embargo, Sol nos dijo que tenía la sensación de que el museo articulaba un cierto tipo de discurso institucionalizado sobre Guimarães Rosa, uno que para ella no era del todo fiel al tipo de trabajo que el propio autor propuso:

Me encanta este museo, pero es tradicional, es muy didáctico, hay una sección educativa, los guías te muestran el lugar, te llevan al jardín donde recitan alguna poesía para concluir la visita. Es un lugar de investigación tradicional, los profesores de la USP (Universidade de São Paulo) vienen aquí, etc.

Lo que le parecía fundamental a Sol era retomar la preocupación de Guimarães Rosa de traer lo erudito al diálogo con lo más cotidiano, no solo a través de las páginas del libro, sino por medio del tejido mismo de la comunidad; a través de las palabras, sin duda, pero también a través de la acción. Sol destacó la preocupación de Guimarães Rosa por “unir dos esferas” y dijo que esta preocupación estaba en el centro del trabajo de Catapoesia, que buscaba contrarrestar los efectos de un “mundo académico [que] podía ser tan excluyente”. La oportunidad de realizar un proyecto basado en esa idea surgió en 2014, cuando en colaboración con un miembro de la comunidad local llamado Brasinha (figura 6.3.), Catapoesia consiguió fondos externos del programa federal Pontos de Memoria.

Su proyecto Recordanças (Recuerdos), desarrollado entre 2014 y 2016, se centró en un museo comunitario

creado por Brasinha, ubicado por casualidad a 50 metros del museo de Guimarães Rosa. Brasinha llevaba décadas coleccionando objetos, y conforme se corrió la voz, la gente de la comunidad empezó a donar objetos con los que sentían un vínculo afectivo muy fuerte y a contar las historias de cómo estos objetos llegaron a conservar tal significado para ellos y sus familias. Al involucrarse con esa mezcla ecléctica de objetos personales significativos, el proyecto *Recordanças* se enfocó en crear un inventario de cinco tipos de artículos –radios, dispensadores de dulces, butacas de cine, cámaras y bolsas de tabaco hechas de cuernos de toro–, y en documentar los recuerdos afectivos de las personas sobre estos objetos a través de una serie de publicaciones de Catapoesia.

A medida que el proyecto avanzaba, y basándose en la experiencia previa, Catapoesia decidió organizar una exposición en paralelo con la Semana Rosiana con el título *No sirgo fio das recordações*, más o menos traducido como “Los hilos infieles de la memoria”, un juego de palabras derivado de un neologismo de *Grande Sertão*. La apertura de la exposición se programó para coincidir con la noche de inauguración de la Semana Rosiana del 2015, con la intención de crear un punto de contacto entre los textos colectivos de Catapoesia y el museo comunitario de Brasinha, por un lado, y el espacio erudito e institucionalizado de la Casa Guimarães Rosa, por el otro. En este sentido, la ubicación de la exposición fue crucial: al lado del museo comunitario de Brasinha, a solo unos cuantos metros de la Casa Guimarães Rosa, Catapoesia identificó un *boteco* como la ubicación de la exposición. Sol y Júlio nos dijeron en broma que el bar era frecuentado por los “borrachos más legítimos de Cordisburgo” y que señalaron que estaba situado justo

al lado de la estación de autobuses de la ciudad, otro factor importante. Júlio describió cómo se formaban las filas fuera del bar, mientras la gente esperaba los autobuses locales y regionales, lo cual creaba la oportunidad perfecta para una intervención en el tejido social más amplio de la ciudad; era un lugar con mucho tráfico peatonal, muy popular y completamente integrado en una trayectoria que llevaría al visitante de un bar de mala muerte a un museo comunitario y luego a la casa de un escritor de fama mundial.

El contenido de la exposición y la expografía también se enfocaron en estos asuntos de circulación, tránsito y diálogo entre diversos públicos. Dentro y fuera del bar, Catapoesia creó una instalación de unos cien libros cartoneros producidos por Loucos por Memória, incluidos *De repentés*, *Viver e etcetera*, *Veredinhas do sertão* y *Tocos do cerrado*, cuyos autores incluyen Seu Manoel y Seu Toco, los *mestres da raiz* con un conocimiento profundo de la región –su pueblo, fauna y flora– que presentamos en el capítulo 3. *De repentés* se enfoca en el uso de Seu Manoel del *repente*, una forma literaria tradicional propia de Minas Gerais que puede equipararse a un tipo de poesía espontánea. Al hacer esta selección, Catapoesia pretendía destacar el talento literario de Seu Manoel ante un público que en su mayoría lo había subestimado. En términos más generales, al exponer en un bar los libros elaborados con Seu Manoel y Seu Toco, Catapoesia esperaba suscitar una discusión más profunda sobre el tipo de cultura que podía y debía celebrar la ciudad de Cordisburgo y las tensiones entre lo erudito y lo popular que siempre se producían durante la Semana Rosiana. Sol explicó:

Queremos que la gente vea un contraste, la contrapropuesta que hemos creado entre Catapoesia en el Museo Casa Guimarães y Catapoesia en el bar. Ahí estábamos trabajando con las historias orales del pueblo. La conciliación entre el objeto y el espectador se estaba llevando a cabo por las mismas personas, la gente de la región.

En la entrada del bar colgaban dos grandes *peneiras* –las bateas utilizadas en los ríos aledaños para separar el oro y los diamantes del cieno–, ambas pintadas en forma espiral con los nombres usados por Guimarães Rosa para referirse al diablo en *Grande Sertão*. Dentro del bar, Catapoesia había creado una instalación de máquinas de coser y cientos de husos de tamaño industrial con hilos de algodón, una metáfora visual de los lazos que querían tejer a través de su diversa comunidad. Estos materiales también servían como recuerdo de una fábrica cercana de algodón desactivada y del papel de Minas Gerais, donde se desarrollaron las primeras plantaciones de algodón en Brasil, en la historia colonial del país. En la parte trasera del bar había un tablero en el cual los visitantes podían escribir sus impresiones de la muestra con tiza o pintura. Durante los diez días de la exposición, la visitaron casi dos mil personas, pero fueron los eventos inesperados de la noche de apertura los que mejor cumplieron con el objetivo de Catapoesia, en consonancia con su práctica más amplia, de revelar y subvertir los contornos locales del estigma.



Figura 6.3. Solange Barreto en una conversación con Brasinha en su museo comunitario. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.

Sol relató cómo la noche de apertura de la Semana Rosiana es siempre un asunto formal, la parte más memorable del calendario cultural anual en Cordisburgo. Tal fue el caso en julio del 2015. En el espacio abarrotado de la Casa Guimarães Rosa, el secretario de cultura de Minas Gerais, Angelo Oswaldo, dio un solemne discurso inaugural. Oswaldo también fue el creador del programa Pontos de Memória en su función anterior como director del Instituto Brasileiro de Museus, pero desconocía la proximidad de uno de sus proyectos, Recordanças, hasta una intervención insólita contada por Sol:

Casi al final, Ronaldo, el director del museo, habló un poco sobre el proyecto y de la exposición que habíamos montado al lado, y me pidió que dijera unas palabras para explicarlo. Entonces Oswaldo entendió que nuestro proyecto era parte de su programa y para nuestra sorpresa, dijo: “¡Buenísimo! Antes de continuar con la apertura formal aquí en la Casa Guimarães Rosa, vamos a ese bar a ver la exposición.” ¡Y así, entre 100 y 120 personas siguieron al secretario! Tenían que hacerlo, ¿no? ¡De lo contrario hubiera sido una verdadera metida de pata! Todos fueron al bar con su vestimenta formal, inclusive el presidente de la Academia de Letras de Cordisburgo.

Lo que resultó fue una escena extraordinaria: los más privilegiados miembros de la élite cultural de Minas Gerais mezclados con los clientes de este bar tan ordinario, quienes escuchaban la interpretación de Seu Manoel de *repentes* y tomaban los tés artesanales de Seu Toco en la puerta del *boteco* junto a la estación de autobuses de Cordisburgo, rodeados de libros cartoneros elaborados en colaboración con figuras de la comunidad como Brasinha, Seu Toco y Seu Manoel. Oswaldo no se detuvo ahí.

Durante la visita, en el propio bar, el secretario de cultura de Minas Gerais dio un discurso espontáneo, una especie de versión formal de los *repentes* poéticos de Seu Manoel, en elogio a la exposición, un perfecto ejemplo de cómo se crean conexiones entre espacios comunitarios y museos más tradicionales, y estos últimos deberían estar más abiertos a las colaboraciones con los primeros.

Sol reflexionó: “Los borrachos junto con la intelectualidad con la gente del museo, ¡todo el mundo estaba allí! Fue en realidad una locura. La verdad es que fue una de las experiencias más raras de mi vida”. Después de una pequeña pausa, agregó, pensativamente,

Pero eso es todo, ¿verdad? La exposición es un momento en que le podemos enseñar a las personas que hay un proceso. El libro no es algo que simplemente te sientas, escribes en la computadora y listo. Es un proceso que toma tiempo, un año, quizás más. Es una construcción colectiva de un texto, una construcción colectiva de una obra.

Y entonces, la exposición aclara lo que los libros de Catapoesia llevan dentro: las marcas de un proceso literario inequívocamente colectivo.

Le preguntamos a Sol y a Júlio si sentían que la exposición había cumplido con su objetivo de “abrir puertas”, como ellos mismos lo expresaron. Julio contestó:

Por supuesto. Tanto Seu Toco como Seu Manoel recibieron la medalla Guimarães Rosa, la nota más alta de reconocimiento de la Semana Rosiana para aquellos que han hecho una contribución a la cultura. Seu Manoel, a quien siempre habían ignorado, fue invitado a la Academia de Letras de Cordisburgo con motivo de su dominio de la forma del *repente* (figura 6.4.). Esta siempre fue la idea: de subvertir, de hacer todo de una manera diferente.



Figura 6.4. Júlio (derecha) con Seu Manoel (izquierda) viste la túnica que denota su membresía en la Academia de Letras de Cordisburgo. Fotografía por Alex Ungprateeb Flynn.

Gracias a una cuidadosa reflexión sobre el momento y el lugar oportunos para su exposición, Catapoesia logró crear un espacio en que pudieron producirse encuentros inesperados y subvertirse jerarquías sociales. La exposición no solo exhibía cultura; ayudaba a crearla, a recomponer el tejido cultural mismo de la comunidad local, “para que pase algo”, como Javier había deseado todos esos años atrás en Buenos Aires. En repetidas conversaciones, fue evidente que la función de la exposición en el bar al lado del museo comunitario de Brasinha fue precisamente provocar encuentros imprevistos, como nos dijo Sol:

Estas relaciones no es que ocurran siempre. Pero son una meta, son uno de los objetivos que nos proponemos. Así, alguien entra y empatiza con lo que hacemos, y desde ese punto, podemos establecer una conexión con esa persona.

El énfasis de Catapoesia en el potencial que tiene el arte –más allá de objetos individuales– para dar forma a lo social, resuena con fuerza con los otros ejemplos que hemos descrito arriba, todos influenciados por la propuesta de Eloísa sobre las cartoneras como escultura social. El punto de partida siempre es un libro como propuesta abierta. Como lo demostró la exposición en Cordisburgo, al colocar los libros cartoneros en cierta infraestructura, pero sin predeterminar su significado o sugerir una lectura o interpretación particular, los curadores invitan a la comunidad a transitar entre diferentes lugares; durante ese tránsito, siempre puede producirse un encuentro imprevisto, o incluso una intervención.

Una noche, en la creciente oscuridad, estábamos todos cansados después de trabajar en otra intervención

artística, *Poste Poesia*, que consistía en pegar fragmentos de poesía en los postes telefónicos de Barão. Preguntamos qué era más importante, una exposición artística o el impacto social. La respuesta de Sol no se hizo esperar: “Lo social. Para nosotros, lo social siempre será lo primero”. Una pregunta quedó sin respuesta, y Alex le interrogó: “Entonces, ¿por qué hacer una exposición?”. Júlio respondió inmediatamente, con total convicción: “¡Para mostrar que lo social existe! ¡Mostrar cómo resistir!”. Para Sol y Júlio, entonces, colocar las narrativas populares y las prácticas comunitarias en el centro del escenario, traspasar los contornos de la diferencia, crear conexiones inesperadas y romper las fronteras demarcadas por el estigma son la articulación de un paradigma de resistencia. Inspirado por la movilización de la exposición de libros cartoneros como una forma de resistencia en sí misma, organizamos nuestra propia exposición en São Paulo para comprender mejor el doble pliegue de la práctica socioartística cartonera.

Releer la política prefigurativa

La práctica cartonera permite la creación de nuevas relaciones y de comunidades más inclusivas en el ahora, por medio de experiencias presenciales, conexiones afectivas y redes horizontales. A través de sus textos, talleres, encuentros y exposiciones, las cartoneras abren puertas al pluriverso, no por medio de la representación de la otredad, sino mediante lo vivido, la experiencia encarnada de la otredad, o lo que Elizabeth Povinelli (2021) denomina “becoming otherwise”. Al considerar el modo en que las editoriales cartoneras se

relacionan a la forma de la exposición, hemos buscado entender las estructuras, las dimensiones afectivas y los elementos relacionales de los pasos de esta coreografía tan particular, desde el punto de vista de los actores que compartieron con nosotros este conocimiento. También encontramos en la exposición un acto de resistencia arraigado en la presencia corporal. En cuanto a las nociones teóricas de la “prefiguración”, la práctica artística cartonera contempla un tipo particular de apertura, un reconocimiento de lo inesperado y un deseo de poner el cuerpo en movimiento dentro de lo social. En *Cartoneras: Releituras latino-americanas*, la exposición organizada por nuestro proyecto de investigación en São Paulo en colaboración con nuestros colaboradores cartoneros y la curadora Beatriz Lemos, buscamos referirnos al gesto que sustenta la forma en que los cartoneros entienden la exposición como intervención artística. Nuestra investigación nos llevó a abordar en términos muy prácticos nociones más teóricas de la política prefigurativa, y a preguntar cómo los editores cartoneros se sitúan con respecto a tales conceptos.

Como parte del proceso de investigación que condujo a la exposición de São Paulo, e inspirados por *Vocabulário vivido* (Rosa 2017), les pedimos a los miembros de Dulcinéia Catadora sus propias definiciones del arte. Los significados propuestos se contrastaron, pero de modo complementario:

Lúcia: Es la manifestación cultural o forma de expresión humana que busca generar conocimiento y crítica social. El arte con certeza contiene el potencial para la transformación social. Es resistencia simbólica. Es el producto de una actividad artística.

María: Para mí, el arte es hacer lo inesperado. Siempre. Siempre estamos haciendo algo nuevo y disfrutamos lo que hacemos. Es decir, para mí, el arte es hacer posible lo imprevisto sin cesar.

Las teorizaciones de Nicolas Bourriaud y Néstor García Canclini del arte contemporáneo ponen un marcado énfasis en lo prefigurativo como medio de entender el potencial transformativo del arte. Con un análisis influenciado por el concepto de Félix Guattari de la micro-política, Bourriaud rechaza el utopismo de los años 60:

El arte estaba destinado a preparar y anunciar un mundo futuro: hoy modela posibles universos... En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, sea cual sea la escala elegida por el artista (2002, 13).

García Canclini también reflexiona sobre cómo una práctica de arte contemporáneo que se ha trasladado de objetos a contextos puede generar cambios sociales más amplios sin recurrir a nociones teleológicas o sobredeterminadas de la transformación. Su conclusión es que el arte posee una cualidad intangible que él denomina “inminencia”, la cual permite vislumbrar posibilidades que “se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró” (2010, 12). No obstante, García Canclini es más cauteloso que Bourriaud: en vez de proponer una forma de vivir el aquí y el ahora que prefigura el futuro, la inminencia es solo “insinuar lo que no se puede decir” (2010, 110). Citando a Josefina Ludmer (2007), García Canclini (2010, 245) también identifica un tipo de literatura “en éxodo”

dentro y fuera de los paradigmas existentes de la categorización, en huida constante de la definición. El potencial de la inminencia, para él, se encuentra precisamente en este estado de éxodo; y es un estado compartido por las cartoneras, que eligen dejar sin resolver las tensiones entre el estado del libro cartonero como texto literario, obra de arte, objeto de exposición o herramienta activista. A lo largo de nuestra exposición surgieron preguntas sobre dónde se podría ubicar el potencial prefigurativo de la práctica cartonera y si hace más que simplemente dejar una frase inacabada, una laguna trascendental en la que se puede inscribir el significado.

Curada por Alex y Beatriz, la exposición *Cartoneras: Releituras latino-americanas* tuvo lugar en São Paulo del 1 de noviembre del 2018 al 9 de febrero del 2019. Ubicado en el espacio cultural de la Casa do Povo (figura 6.5.), la muestra contó con más de 350 libros de 35 colectivos cartoneros. Entre obras procedentes de Brasil, México, Paraguay, Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Colombia, Alemania y Francia, los cuatro colectivos con los que colaboramos en el proyecto fueron destacados en conjunto con las obras de Yiyi Jambo Cartonera y Eloísa Cartonera. La exposición también incluyó cuatro cortometrajes que documentan métodos de producir libros cartoneros y el documental *Cartoneras* de Isadora Brant (2019). Inspirado por el trabajo de Eloísa en la Bienal de Arte de São Paulo, uno de los principios fundamentales del diseño de la exposición era que todos los libros en exposición debían estar a la mano del público. Como equipo de investigación queríamos que los visitantes pudieran tocar los libros, sentir las texturas de los materiales de toda América Latina y trazar con los dedos las intervenciones estéticas en las portadas de los libros.



Figura 6.5. Póster para la exposición *Cartoneras: Releituras latino-americanas* en la Casa do Povo en São Paulo. Fotografía por Lucy Bell.

La exposición se articuló en torno a cuatro módulos: una escalera en la entrada del edificio con una zona integrada de asientos y estanterías (figura 6.6.); un conjunto de dos filas paralelas de estanterías que hacían eco al módulo de la escalera; tres unidades con estructura de hierro para colgar los textos curatoriales y exhibir tres unidades de video; y un pequeño conjunto de estanterías paralelas para colecciones temáticas en rotación. Así como en el Museo de Arte de Río y el *boteco* en Cordisburgo, se hizo hincapié no tanto en lo que estaba expuesto sino en lo que se podía descubrir, una estrategia curatorial (Caso y Barco 2020) que caracteriza la exposición del arte comprometido. Concebimos los libros como puntos de interacción potencial que posibilitan nuevas relaciones e intercambios, un espacio en el cual otros acontecimientos podrían tener lugar. Mientras el diseño incluía cierto contenido didáctico, tales como los videos tutoriales y el documental que exploraba los orígenes del fenómeno cartonero, nuestra intención era que el espacio funcionara para invitar a los visitantes a entrar y sentarse, elegir un libro y comprender por sí mismos lo que podía ser un libro cartonero. También concebimos los libros como un tipo de biblioteca protocartera. Lúcia nos comentó que, así como una biblioteca universitaria podía ser el punto de partida de muchos proyectos de investigación, una biblioteca de libros cartoneros podía funcionar de la misma manera, aunque con reglas de acceso, derechos de autor e interacciones mucho más flexibles.

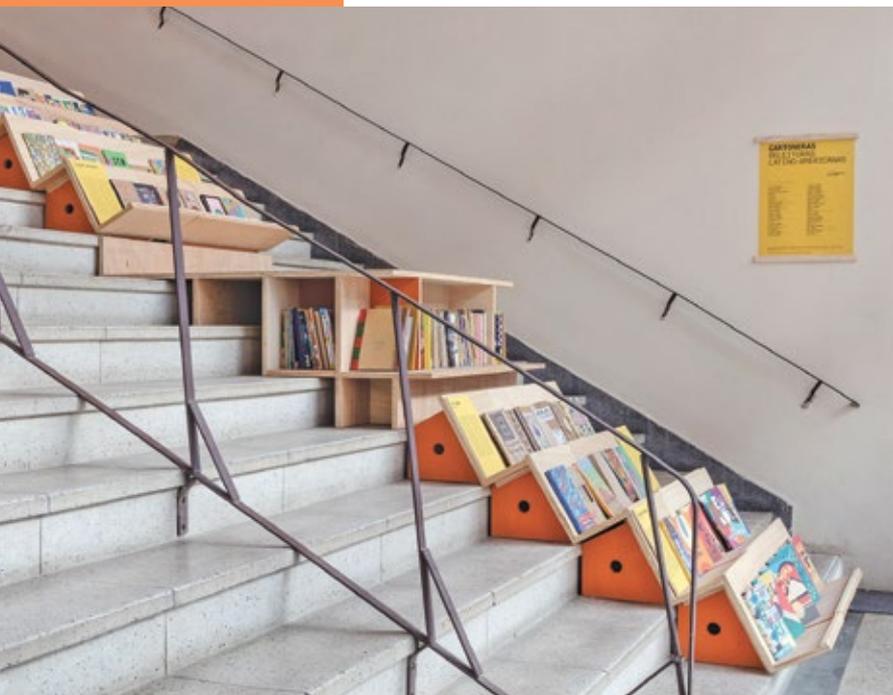


Figura 6.6. Libros en la escalera, detalle de la exposición *Cartoneras: Releituras latinoamericanas* en São Paulo. Fotografía por Filipe Berndt.

La accesibilidad del espacio y la posibilidad de albergar eventos dentro de la exposición fue diseñada con la idea de un programa público. Inspirado por la exposición de los diez años de La Cartonera, que incluía mesas redondas sobre las editoriales cartoneras y talleres de encuadernación en el Parque Chapultepec, el programa público de nuestra exposición, coordinado por Graziela Kunsch, ofreció una variedad de eventos.



Figura 6.7. Mesa de trabajo de la exposición *Cartoneras: Releituras latino-americanas* en São Paulo. Fotografía por Filipe Berndt.

En la exposición, el equipo de Graziela mantuvo activa una estación de trabajo (figura 6.7.), que recordaba la instalación de Eloísa Cartonera en la Bienal de Arte de São Paulo. La mesa de trabajo ofrecía cartón de la cooperativa de reciclaje Glicério, pinturas, pinceles, cúteres –en fin, todos los artículos comunes de un taller cartonero–, para que los visitantes que querían llevarse a casa una copia del catálogo de la exposición pudieran encuadernar el

texto con cartón y decorarlo, así creando su propio libro cartonero. También les brindamos un servicio de impresión gratuito para permitirles encuadernar en forma cartonera cualquier texto en PDF que eligieran. A lo largo de la exposición, se crearon así más de 300 catálogos y se encuadernaron alrededor de 30 trabajos académicos y textos activistas, además de muchos cuadernos escolares. La creación de estos libros nos permitió trabajar junto a personas que integraban la edición cartonera en sus vidas cotidianas o sus procesos de investigación, haciendo evidente la transición de una obra literaria a la esfera procesual y visual. Además, el equipo coordinó talleres y eventos específicos, incluido un encuentro de dos días con pueblos indígenas de etnicidad aymara, quechua, guaraní, pankararu y baniwa para conversar sobre lenguaje y su papel en la colonialidad. Más allá del espacio del centro cultural, miembros del equipo educativo también emprendieron visitas a escuelas locales para presentar la edición cartonera y atraer una audiencia más amplia y joven a la onda cartonera.

Nuestros colaboradores cartoneros fueron compañeros constantes y muy apreciados en el diseño de la exposición, y así como pasó en el taller de la cochinilla, su confianza nos motivó a reformular y reinterpretar distintos aspectos del modo expositivo. Nuestro método se apoyó en la noción de formar parte de una coreografía particular que ya había sido diseñada y llevada a cabo por otros, pero como equipo de investigación aportamos por supuesto nuestras propias ideas y perspectivas. A lo largo de largos periodos de trabajo en conjunto, nos dimos cuenta de que nuestros colaboradores cartoneros fomentaban este tipo de iniciativas. En una reunión con Dulcinéia Catadora para conversar de la coedición de

Cartoneras en traducción, Alex comentó que, a medida que avanzáramos con el proyecto, probablemente habría elementos con los cuales Lúcia iba a estar en desacuerdo. Mientras Andreia trataba de ocultar su sonrisa, Lúcia, más imparcial que nunca, dijo que tenía razón, que todo era parte del proceso de investigación (figura 6.8.).

Alex aborda el concepto de la exposición más a detalle en otro lugar (Flynn 2020), pero para nuestro propósito aquí, nos gustaría destacar una secuencia de eventos en particular. Desde las primeras conversaciones con Dulcinéia y Beatriz, la exposición se ideó como una forma procesual y generativa. El plan original era que Dulcinéia ofreciera una serie de talleres en la Casa do Povo, pero con el paso de las semanas, el tema de estas sesiones permaneció indefinido, incluso después de la inauguración de la exposición. Sin embargo, como resultado de diálogos entre Dulcinéia y Graziela, la coordinadora del programa público, se previó, en vez de una serie de talleres públicos, más bien una profunda colaboración artística en el espacio expositivo entre Dulcinéia Catadora y los tres colectivos que conforman el Frente de Mulheres Imigrantes (FMI). El punto de contacto para esta colaboración fue Maria Paula Botero, una colaboradora del programa público de Graziela y miembro del colectivo Mulheres Imigrantes Lésbicas e Bissexuais (MILBI). Al haber discutido la posibilidad de algún tipo de colaboración a principios de enero del 2019, Maria Paula presentó la idea de trabajar con Dulcinéia a la FMI en el transcurso de la exposición y la respuesta fue entusiasta. Maria Paula explica:



Figura 6.8. Vista de la exposición *Cartoneras: Releituras latino-americanas* en São Paulo. Fotografía por Filipe Berndt.

Había tres grupos: Warmís (un grupo de mujeres enfocado en la comunicación intercultural), un colectivo argentino feminista (Colectivo Feminista de Argentinxs en São Paulo) y MILBI. Pensamos en la posibilidad de crear algo con las editoriales cartoneras y fue un encuentro increíble porque pensamos: aprovechemos este momento, aprovechemos la oportunidad de hablar sobre las editoriales cartoneras, aprovechemos la oportunidad de compartir una realidad que es poco común para las mujeres quienes son parte de la FMI. Esta unión de colectivos de mujeres inmigrantes fue un momento de renovación para nosotros.

Con los tres colectivos deseosos de participar, la primera de tres sesiones se programó para el 22 de enero con Alex como acompañante y facilitador de la colaboración (figura 6.9). Esta ocurrió en los primeros días de la presidencia de Bolsonaro; días en que el clima tempestuoso de principios de enero parecía estar acorde al estado de ánimo prevaleciente. Los miembros de la exposición discutían planes para sacar libros izquierdistas de sus casas por miedo a la persecución; los directores de la Casa do Povo luchaban contra una absurda orden para que las organizaciones comunitarias volvieran a presentar las cuentas que habían sido auditadas ocho años atrás; y amigas del equipo del proyecto nos contaban que habían sido escupidas y hostigadas en las calles cercanas solo por la forma en que vestían y usaban su cabello. En un ambiente tan hostil, el espacio expositivo en la Casa do Povo llegó a ser un espacio seguro para Dulcinéia y los tres colectivos además de un lugar productivo de discusión e intercambio. En la primera sesión, mujeres de diferentes orígenes inmigrantes se reunieron alrededor de la estación de trabajo de la exposición y mantuvieron largas

conversaciones en una mezcla de portugués y español sobre lo que querían crear juntas.

Al abordar la cuestión de lo que significaba ser una mujer inmigrante en São Paulo en aquella época concreta, la atmósfera de inmediato se volvió agradable y animada. Maria Paula recordó:

Este momento de aprender cómo construir un libro con las mujeres de Dulcinéia fue muy interesante porque empezamos a hablar. No tenían idea de lo que significaba ser inmigrante y por lo menos nosotras de Warmís no teníamos idea sobre la edición cartonera. Es decir, hubo un diálogo en ese momento, un intercambio de conocimiento sobre experiencias vividas. Fue muy, muy importante porque ambos grupos, Dulcinéia y la FMI intercambiaron ideas, pero sin saber que fue un intercambio, sabes... Nosotros charlamos, fue algo informal, relajado, comimos juntos, tomamos café, terminamos compartiendo estos momentos.



Figura 6.9. La primera sesión del taller, liderado por Andreia y Maria de Dulcinéia Catadora, para miembros de Warmís, MILBI y el Colectivo Feminista de Argentinxs en São Paulo. Fotografía por Laura Viana.

Esta convivencia pronto creó un vínculo entre las mujeres que se manifestó en el compromiso de crear algo juntas, a pesar de que los colectivos se dedicaban a diferentes aspectos de la lucha feminista y estaban compuestos por mujeres de diferentes nacionalidades y edades. Una de las participantes comentó que el hecho de trabajar juntas para crear algo era intrínsecamente democrático y solidario; fue democrático en el sentido de que, a pesar de las diferencias, hubo un intento de todas las partes de encontrar un fundamento en común y expresarlo a través de medios visuales; fue solidario en el sentido de que para lograr tal sincronidad, era necesario mucho trabajo en línea entre bastidores, como instalar Google Drive para compartir documentos entre todos los miembros del proyecto. Irónicamente, y a pesar de este acuerdo de trabajar juntas y la promesa de leer el trabajo de cada una, un punto de contención que salió a la luz fue una resistencia general a la idea de producir un libro. A finales de enero, las mujeres estaban al tanto de la próxima manifestación el 8 de marzo para celebrar el Día Internacional de la Mujer y empezaron a pensar en cómo el objeto que estaban creando con Dulcinéia podría de alguna manera figurar en la marcha.

Una de las participantes no familiarizada con la edición cartonera comentó en ese momento: “Nadie leerá un libro. No se destacará”. En la sesión, María Paula, influenciada por su trabajo en el programa público, sugirió un camino a seguir.

La gente de verdad tiene interés y curiosidad por saber sobre la edición cartonera porque escapa a las normas de la estética, escapa a las formas que las cosas deberían tomar. Huir [*fugir*] de la estética, huir de las normas, publicar lo que quieras, hacer que la literatura sea más

accesible: creo que la edición cartonera aborda estas preguntas y rompe con la idea del libro como algo sagrado. Pone todo de cabeza.

Con el verbo *fugir* (huir, escapar), María Paula se refería a un concepto similar a la noción de Ludmer (2007) del éxodo, y en este espacio centrado en la mujer este “éxodo” significaba algo muy particular. Lúcia Rosa era consciente de este deseo de huir de un mundo de libros y literatura: un mundo históricamente dominado por los hombres; un mundo que las editoriales cartoneras llevaban muchos años desafiando al crear lugares alternativos de encuentro, producción e intercambio. Entonces, para la segunda sesión, Lúcia trajo consigo un tipo diferente de libro cartonero para mostrarles a los participantes. En el primero taller, las discusiones sobre el tipo de objeto que iban a crear se habían enfocado en distintas técnicas de encuadernación, pero esta vez Lúcia les propuso un modelo diferente: un libro compuesto de dos hojas de tamaño A3 pegadas entre sí para formar un póster de tamaño A2, el cual se podía plegar para revelar las páginas de tamaño A6 de este libro muy particular. El libro se completó con dos pedazos de cartón tamaño A6, el cual, cuando el póster estaba doblado, se convertía en la portada y contraportada del libro-objeto. A las mujeres de los tres colectivos centrados en inmigrantes les gustó el libro y decidieron usarlo como modelo para crear un texto complejo con un mensaje simple. María Paula relató:

Fue una forma de llamar la atención de la gente, fue una forma de invitar a las personas a leer. No era una cosa normal que se pudiera encontrar en cualquier lugar; era algo que se había hecho de una forma específica, que

podías colgar en la pared si querías, algo con lo que podías hacer lo que quisieras y no simplemente un libro que pondrías en la biblioteca. Entonces en ese momento, había un doble mensaje: existe este importante movimiento, el movimiento que dice que ninguna mujer es ilegal, pero detrás de esto hay interrogantes de salud, educación, ser LBT (cuáles son las experiencias de las inmigrantes, mujeres lesbianas, bisexuales, trans, que se someten al aborto, que están excluidas de la educación), un montón de cosas detrás de ese simple mensaje.

Para todas las mujeres involucradas, era necesario que este objeto cumpliera con la múltiple función de retratar y participar en una lucha compleja y multifacética articulada por diferentes colectivos, además de visibilizar a un grupo relativamente subrepresentado –las mujeres inmigrantes– por medio de un mensaje sencillo. El objeto constituiría mucho más que una típica pancarta de protesta y, al mismo tiempo, sería más complejo en su construcción y forma que un libro normal. A nivel de material, tendría que ser lo bastante grande para que se viera en una protesta, pero lo bastante pequeño para caber en el bolsillo. Del mismo modo, era necesario que comunicara un mensaje simple pero sin permitir que la pluralidad de su lucha se definiera por un mensaje.

Con estas complejas prioridades en mente, las mujeres eligieron juntas su lema “Nenhuma mulher é ilegal” (“Ninguna mujer es ilegal”) y comenzaron a investigar el contenido que se iba a imprimir en el otro lado del cartel y a organizar la creación del texto del libro a través de la compleja serie de pliegues. Las mujeres empezaron a referirse a este proceso como un “laberinto”: era muy complicado encontrar la manera de unir los diferentes textos de manera que cuando plegaran la pancarta, todo

apareciera en el orden correcto. Consideramos esa noción de un laberinto como una alegoría del proceso de encontrar puntos de encuentro entre las peculiaridades de los tres colectivos con intenciones superpuestas pero distintas que buscan crear una obra de arte a través de la edición cartonera: la prioridad del colectivo Warmís era la salud de las mujeres inmigrantes y la violencia ejercida sobre ellas por los hombres; el Colectivo Feminista de Argentinx en São Paulo quería enfocar más en el derecho al aborto y a la educación; MILBI estaba más centrado en el problema de ser lesbiana, bisexual o trans dentro de la comunidad inmigrante.

Las particularidades y los puntos de conexión entre los colectivos se manifestaron a través de la fabricación del objeto; la composición material de la serie de paneles permitiría que estas particularidades no se perdieran, sino que surgieran a través de la elaboración del libro. La posibilidad de un libro típico había sido rechazada, al igual que la de un lema unidireccional. Lo que mantuvo unido a los colectivos en su singularidad plural se reveló aquí como crucial para la forma del libro. Las motivaciones sociales de las sesiones sirvieron de base para la composición estética del objeto; el trabajo representa no solo las diferentes perspectivas de los colectivos sobre sus distintas prioridades como activistas, sino también la cohesión y unidad del grupo mediante una afirmación –“Ninguna mujer es ilegal”– con la cual todos estaban de acuerdo. Esta unidad mediante la pluralidad tomó una forma cartonera única y también está representada en la forma del texto: un *collage* de escritos, algunos de tamaño A6, otros de tamaño A5 (figura 6.10.). Un texto en particular personifica estos valores:

FeminismoS	Diversas
diversaS	feminismoS
geografiaS	diferenteS
diferenteS	geografiaS
históriaS	distintaS
distintaS	historiaS
a mesma luta	la misma lucha

Una vez que se tomaron las decisiones clave, las mujeres empezaron el proceso de construir más de 100 libros, ahora titulados *Somos mulheres imigrantes* (Dulcinéia Catadora *et al.* 2019). Establecieron varias estaciones de trabajo, con dos personas que cortaban, dos que doblaban, dos que pegaban y otras que pintaban el título en las portadas usando una plantilla creada en el taller del Centro Cultural de São Paulo. El proceso fue alegre y divertido, y ni siquiera una gran tormenta que Andreia describió entre risas como “apocalíptica” impidió que las mujeres volvieran a la Casa do Povo para hacer más libros. Algunas semanas después, con más de 100 copias hechas, las mujeres se prepararon para participar en la manifestación del 8 de marzo. El día de la marcha, se reunieron en el Museo de Arte de São Paulo en la Avenida Paulista antes de tomar la calle Augusta para terminar en la plaza Roosevelt. Con un estimado de 30 mil manifestantes, la atmósfera fue exuberante. La organización coordinadora Frente de Mulheres Imigrantes había organizado un tema, *Bloco MIRA: Mulheres imigrantes, refugiadas e apátriadas*, y en los materiales de publicidad su lema se había convertido en “Nenhuma mulher é ilegal”, la misma declaración que las mujeres participantes habían acordado en sus talleres en el espacio de la exposición.



Figura 6.10. *Somos mulheres imigrantes*: la portada (en la esquina superior izquierda); el libro abierto (esquina superior derecha); el texto completo (esquina inferior derecha); la pancarta despegable con el lema “Ninguna mujer es ilegal” (esquina inferior izquierda). Fotografías por Alex Ungprateeb Flynn.

En la primera fase de la marcha, en la *concentração* –la reunión inicial que tiene lugar antes de una manifestación o un desfile de *carnaval*–, las mujeres se saludaron, se tomaron fotos, se organizaron y distribuyeron copias de *Somos mulheres imigrantes*. Esta distribución se realizó en varios momentos del día. Los participantes en la marcha se mostraron intrigados por los objetos y querían saber lo que eran, como María Paula relató:

La gente era curiosa, nos hacía preguntas, y nosotras contestábamos. Iniciaron varias conversaciones y no solo en ese momento de la *concentração* sino en todos los momentos de ese día en que el libro estaba ahí. —Ah, ¿cómo lo hicieron?—preguntaban, y no solo sobre el contenido, también sobre el proceso, —¿cómo se hizo el libro?— despertaba la curiosidad de muchas maneras. Ese día hablamos con muchísimas personas, fue un proceso de diálogos, de intercambios... El libro generó el efecto que queríamos, despertar la curiosidad, —¡ah! pero ¿qué es?, ¿un cartel que se convierte en libro? ¡Yo quiero uno!

Las mujeres habían distribuido los libros a amigos y amigos de amigos, pero también se esforzaron en repartir copias a personas que no estaban todavía familiarizadas con los problemas de la inmigración y su relación con los derechos de las mujeres. Cada colectivo tenía autonomía para repartir los libros a quien quisiera, y por consiguiente las personas que recibían un libro interactuaban con él de diferentes maneras. Algunos lo desplegaron de inmediato y lo sostuvieron en alto una vez que la marcha comenzó a moverse desde el museo hacia el centro de São Paulo. Otros se retiraron a las veredas rodeadas de árboles de la Avenida Paulista, y con menos gente alrededor,

trataron el objeto como texto, sentándose para leer las contribuciones de los tres colectivos.

Desplegado como una pancarta, el libro ayudó a identificar las diversas mujeres que participaban en el bloque FMI y, de este modo, complementó la pluralidad de la lucha que estaba muy presente a través de las muchas otras pancartas que llevaban las mujeres (figura 6.11). Había pañuelos con la frase “Ni Una Menos”, camisetas negras del colectivo MILBI, la bandera verde de la campaña argentina por la legalización del aborto, así mismo como referencias más amplias a la marcha misma. Algunos promovían la campaña para liberar a Lula da Silva, el entonces expresidente de Brasil, quien en ese momento estaba encarcelado por una condena de corrupción; otros llevaban pancartas de “Mulheres contra Bolsonaro” y “Por Marielle, por direitos, por democracia”, en homenaje a la política “feminista, negra e hija de la favela” asesinada en Rio el año anterior. Lo “fuera de lo común” visual de varios de los componentes del bloque MIRA era tan evidente que captó la atención de otra investigadora presente en la marcha, Karen Carvalho Rosa-boni, en un artículo sobre el género, las políticas públicas y las mujeres migrantes en São Paulo:

El [bloque MIRA] puso de relieve, para quienes lo observaban, la intersección de las diversas luchas que experimentan las mujeres migrantes... numerosos grupos y colectivos, diferentes partidos políticos, mujeres de diversas edades y diferentes agendas (2019, 88).



Figura 6.11. *Nenhuma mulher é ilegal* como pancarta de protesta para el Día Internacional de la Mujer en São Paulo el 8 de marzo del 2019. Fotografía por cortesía de Brasil de Fato.

Rosaboni aboga por una perspectiva interseccional del tipo que emerge a través de los libros *Arquipélago* hechos por recicladoras de base y artistas de la cooperativa Glicério. Para ella, el bloque MIRA demuestra la imposibilidad de separar las condiciones de una mujer inmigrante de las condiciones más amplias de la mujer, y que es necesario que las preguntas sobre género, raza, sexualidad y clase se vinculen a diversas experiencias de ser inmigrante. Esto también nos recuerda la definición de Cadena y Blaser de “lo fuera de lo común”: “el encuentro negociado de mundos heterogéneos (y sus prácticas) en su lucha por lo que hace que cada uno de ellos sea lo que es, que tampoco está exento de otros” (2018, 4).

Lo que hizo posible esta complejidad, la unión de mundos heterogéneos y una postura interseccional en múltiples niveles, fue la forma única de ese particular

libro cartonero en el que habían colaborado cuatro colectivos muy diferentes. La forma estética de *Espejo y viento*, un libro escrito y producido de forma colectiva por mujeres reclusas en la cárcel de Puente Grande en Jalisco, surgió de su contexto social antes de que su forma estética reordenara el mundo social de la prisión a través de lo que denominamos el doble pliegue. Del mismo modo, la textualidad plural de *Somos mulheres imigrantes* resultó del esfuerzo de cuatro colectivos que trabajaron juntos en su construcción; la “huida” que propuso los llevó de un libro normal o un objeto de protesta a un objeto híbrido muy distinto que a su vez reordenó la lucha de la FMI, su marcha y su composición plural.

En su despliegue lúdico, *Somos mulheres imigrantes* llevó la exposición al centro de una poderosa manifestación, que resultó ser uno de los primeros eventos públicos en el que la nueva presidencia de Bolsonaro fue condenada de forma rotunda. La exposición creó un espacio donde la colaboración podía tener lugar, pero su influencia se sintió más concretamente en la voluntad de las mujeres de romper con formas tradicionales, tanto sociales como estéticas. María Paula comentó:

Estos pliegues... fue un momento revelador. Hay otras formas de hacer un libro cartonero. No se trata solo de encuadernar usando técnicas de costura, y el hecho de que no hicimos eso no significa que lo que hicimos no sea un libro cartonero.

Rodeados de libros de todo tipo, evidencia de la negativa de cientos de editores cartoneros a permanecer dentro de nociones prescritas de contenido y forma, esta voluntad de experimentar les permitió a las mujeres construir un texto lo suficientemente amplio para abarcar sus

diversos puntos de vista y al mismo tiempo lo suficientemente sucinto para convertirse en el lema de todo este bloque de la manifestación. Maria Paula explicó:

Cada colectivo tenía un campo de especialización. Pero el formato, la forma de pensarlo, era abierto. Cada uno tenía una idea, y no fuimos restrictivos con esto, sobre todo teniendo en cuenta que la forma misma de la edición cartonera se resiste tanto a la restricción, a la tradición literaria, al canon.

Somos mulheres imigrantes proyectó la intención de la exposición: la de rebatir las formas estéticas y literarias tradicionales a través de la sociabilidad en un espacio público más amplio. Al igual que *Releituras*, este libro-objeto invitaba a las personas a leer, tocar y participar en lo completamente inesperado a través de un viaje lejos de la forma del libro y de la pancarta de protesta. Despertó curiosidad; Brasil de Fato (2019), un periódico digital y una agencia de radio brasileños, publicaron un reportaje sobre ello; se tuitearon y retuitearon imágenes del libro en la marcha; apareció en escritos académicos e hizo tangible el compromiso procesual que las mujeres habían mostrado durante las semanas previas a la marcha. En el espacio expositivo de *Releituras*, los visitantes se dieron cuenta de que entrar en el mundo cartonero, más allá de la lectura de los libros, es una experiencia conmovedora. María Paula relató:

El libro se convirtió en un vehículo de intercambio. Cada actividad que ocurría en ese espacio tenía algo que ver con la exposición. Es decir, había muchas formas, muchas existencias, muchas diferentes maneras de pensar en el libro. Para nosotras (los tres colectivos de mujeres inmigrantes), nuestra voluntad fue muy importante en

ese momento, el afecto, esa hermandad, lo que hicimos juntas, la dedicación que construimos en ese proceso como mujeres inmigrantes.

De forma sutil pero poderosa, los libros presentados en la exposición invitaban a los participantes a crear estas conexiones afectivas tangibles. Cada libro cartonero es el producto de un proceso relacional encarnado que se inscribe en las portadas y cuyas intervenciones artísticas quedan al descubierto en su material y sus mensajes materializados. Las mujeres involucradas en esta intervención, quienes como inmigrantes de otras partes de América Latina tenían la posibilidad de leer con fluidez en español y portugués, eligieron y leyeron algunos de los libros. Observamos que uno de los libros que elegían y manipulaban más a menudo fue *Dulcinéia*, que no precisa de conocimiento de español o portugués, sino que invita al lector, espectador, o manipulador en un nivel más encarnado. En medio de estos objetos táctiles, cargados de afecto y producidos en colectivo, las actividades de estas mujeres revelaron otra faceta de la literatura en acción, los libros como vehículos de intercambio y encuentro; un encuentro que, en este caso, reunió a activistas de ámbitos muy distintos para unir fuerzas y manifestarse juntas.

Un gesto de resistencia

Somos mulheres imigrantes fue un resultado inesperado de la exposición. El carácter abierto de una exposición cartonera hizo que los talleres que habíamos planeado durante meses acabaran adoptando una forma

totalmente diferente y, sin embargo, coherente con el método de la “referencia al gesto”. Al acoger a comunidades directamente amenazadas por la victoria de Jair Bolsonaro (grupos indígenas, colectivos feministas y LBT, periodistas preocupados por los derechos humanos y colectivos que articulan la lucha por la democracia), esta exposición cartonera facilitó la creación de comunidades afectivas. El gesto al que se refería esta exposición en particular, que surgió a través de las intervenciones del equipo del programa público, fue un gesto de resistencia. Maria Paula deja claro el valor de esa resistencia:

Nuestra vida cotidiana es resistencia. Nuestra lucha como mujeres, inmigrantes, bisexuales, lesbianas, es resistencia. Cuando logramos juntar todas estas cosas, la resistencia es mayor y eso es importante sobre todo en este momento en Brasil... Entonces, estamos resistiendo en todo momento, resistimos contra cosas que nos atacan, el sistema en sí cuando dice que una mujer es ilegal, cuando ninguna mujer es ilegal. Nuestra existencia es resistencia. Creo que lo que logramos fue materializar esa resistencia en momentos específicos. Ese momento fue uno de ellos, el proceso de hacer el libro, llevarlo a la calle, corear juntas en la marcha, juntarnos para abrazarnos.

Como equipo de investigación, nos abrimos al desafío de entender cómo las editoriales cartoneras perciben la forma de la exposición. Al trabajar de cerca con La Cartonera, La Rueda, Dulcinéia Catadora y Catapoesia, vimos la influencia continua de la concepción original de Eloísa de la práctica cartonera como una forma de escultura social, y entendimos cómo la concepción de Ludmer de la literatura postautónoma –una literatura que

atraviesa fronteras entre lo interno y lo externo— entra en el diálogo con la estética, el diseño de la exposición y el espacio público politizado. Nuestra “referencia al gesto” de la exposición cartonera fue un modo privilegiado de entender la importancia de lo procesual en contraste con la construcción de un espacio diseñado para crear un aura en torno a libros específicos como obras de arte. Ya se trate de una intervención de personas que viven en las favelas que reorganizan un espacio dentro del Museu de Arte do Rio, del secretario de cultura de Minas Gerais que dirige un público de una noche de apertura desde la Casa Guimarães Rosa hasta un bar local, o de mujeres inmigrantes que encuentran una forma para materializar lo “fuera de lo común” complejo que las mantiene unidas incluso cuando afirman su diferencia, la exposición como proceso artístico —no objeto de arte— es una herramienta fundamental que les sirve a los editores cartoneros para reunir personas y formar alianzas inesperadas e impredecibles. Los resultados abarcan todos los sentidos de la palabra “alianza”: conexiones materiales, lazos afectivos y asociaciones políticas que, a su vez, facilitan nuevas formas de resistencia.

Si bien la colaboración de *Somos mulheres imigrantes* es el ejemplo más claro de resistencia política, todas las exposiciones cartoneras en las cuales participamos subvertían lo que Beuys llamó “un sistema social senil”, pero también de las definiciones predeterminadas de las formas particulares y sus posibilidades, ya sean las del libro, la pancarta de protesta o la exposición. La exposición de La Cartonera en el Parque Chapultepec, el trabajo de Catapoesia en el *boteco* y la exposición *Releituras* en la Casa do Povo invitaban a la gente a unirse y participar, a tomar en las manos objetos que sorprenden y deleitan, a tocar

y ser tocados por la experiencia. Más que un movimiento social con objetivos específicos que instrumentaliza el arte, hemos visto cómo la edición cartonera constituye una proposición artística que pone en movimiento a las personas, los objetos y las ideas, al provocar colaboraciones inesperadas y abiertas, al permitirles levantar el vuelo a través de la socialidad material de la práctica. De esta manera, las exposiciones cartoneras promulgan y posibilitan una política plural; redefinen las formas de hacer y conocer que son a la vez militantemente presentes y cuidadosamente orientados hacia el futuro. A la pregunta de dónde se puede ubicar el potencial prefigurativo de la edición cartonera, respondemos: en la calle y en diálogo con el arte, en el *boteco* y en la cantina, en los libros y en los cuerpos.

Conclusiones

Lucy Bell (autora principal),
Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O'Hare

Ha sido un viaje increíble. Estamos reunidos en una oficina de la Biblioteca de Senate House, Londres, como parte del último evento formal del proyecto, el otoñal London Cartonera Book Festival (figura 7.1.). Esta semana de eventos había estado en la agenda desde el inicio del proyecto y siempre había sido importante para nuestros compañeros cartoneros. En algún momento, cuando los fondos eran escasos, Lúcia convocó a Alex a la cooperativa de reciclaje Glicério y lo miró fijamente a los ojos para enfatizar la importancia de que Maria y Andreia vinieran a Londres, una necesidad que se reforzó cuando Andreia reveló que Lúcia había “puesto alma y corazón al proyecto” y que no la podíamos decepcionar. Si las cartoneras nos han enseñado algo, es que para todo hay modo, y aquí estamos: organizado con la Senate House Library y la British Library, el festival se centra en una serie de talleres públicos impartidos por nuestros colaboradores cartoneros. También ocurren otras cosas; trabajamos en un podcast con

la British Library para presentar nuestro proyecto; visitamos bibliotecas donde ahora se encuentran los libros de nuestros colaboradores catalogados y disponibles para el público; y disfrutamos un poco de tiempo libre para explorar las galerías, las librerías y los bares de Londres. El festival también coincide con el lanzamiento de las colecciones especiales de libros cartoneros. Inspirada por el trabajo de Paloma Celis Carbajal de la Universidad de Wisconsin-Madison y la colección de libros cartoneros que ella había construido allí, habíamos trabajado con tres instituciones –la British Library, la Biblioteca de la Universidad de Cambridge y la Biblioteca de Senate House, Londres– para crear una colección de libros cartoneros en el Reino Unido. El entusiasmo de nuestros socios bibliotecarios María Castrillo, Philip Abraham, Iris Bachmann, Sonia Morcillo-García y Clara Panozzo-Zéner ha sido extraordinario; ellos también se han enamorado de las cartoneras y cerca de mil libros están en preparación para que las personas los consulten, aprendan de ellos y se inspiren.

Los últimos días han sido para celebrar y todos estamos felices porque los talleres han salido bien; los eventos han sido publicados en la revista *Time Out* y los participantes han venido de todas partes. Desde la primera noche del festival hemos vivido el mundo cartonero tal y como lo conocemos; se han creado conexiones y se han establecido contactos a medida que las personas pintan, hablan e intercambian ideas. Vemos las prácticas de las cuales hemos sido parte en México y Brasil echar raíces en Londres, desde Dulcinéia Catadora que acoge la propuesta de trabajar con la campaña Save Latin Village para proteger un mercado latinoamericano en Londres, hasta el contacto de Sergio e Israel con la *Indoamerican*

Refugee and Migrant Organization (IRMO) y una colaboración a plazo largo de Sol con una maestra brasileña que busca promover el idioma portugués entre la diáspora brasileña en Londres. Estos intercambios se basan en el compromiso material y afectivo a medida que se discuten campañas y se comparten tácticas, y el entusiasmo de los participantes crece conforme ven las oportunidades para elaborar sus propias narrativas y contar sus propias historias.

Como ocurre con la mayoría de los encuentros cartoneros, hay un puesto de venta de los libros de los editores, pero el estatus de Londres como uno de los centros mundiales de la industria editorial parece ser menos importante que hacer nuevos amigos y contactos. De hecho, uno de esos días, una rápida carrera en busca de material nos lleva a la vuelta de la esquina y pasamos por delante de una de las librerías más emblemáticas de Europa, Waterstones en Gower Street. Es notable que ninguno de los editores cartoneros solicite o busque vender sus libros allí. Recordamos una entrevista que Celis Carbajal brindó para la película *Cartoneras* de Isadora Brant en 2019, en la cual sugiere que la editorial cartonera “no revolucionará la industria del libro”. Después de haber acompañado a los editores cartoneros a lo largo de América Latina, entendimos que esta era una decisión muy consciente. ¿Por qué las editoriales cartoneras revolucionarían una industria en la cual no creen? Lúcia Rosa nos contó después, “no creo que una librería grande sea el lugar correcto para vender nuestros libros. Nuestra proposición es rotundamente ‘fuera de lo común’ y nuestros libros encajan mejor en espacios alternativos”. Como ha escrito Lucy en otra parte sobre

la edición cartonera como fenómeno socioeconómico, los editores cartoneros

...no se enfrentan directamente con las grandes corporaciones multinacionales, sino que crean espacios en que métodos, voces y historias alternativas puedan viajar no desde el 'centro' sino desde las periferias (Bell 2017a, 18).

Este festival no es la excepción; las editoriales cartoneras de México y Brasil ponen toda su energía para compartir sus únicos métodos e historias con los diversos participantes londinenses, quienes escuchan con atención y se llevan el conocimiento y las habilidades traídas de sus hermanos y hermanas del otro lado del charco.

A medida que avanzan los talleres, los espacios donde estos se ofrecen, vinculados a universidades y bibliotecas, generan más debates, preguntas y desafíos. La forma misma de los libros cartoneros plantea un ligero desafío a las bibliotecas en la imposibilidad de restringir libros hechos con cartón a un catálogo. Tal y como las colecciones cartoneras han echado raíces en bibliotecas en Guadalajara, en Cuernavaca y de forma incipiente en São Paulo, los libros cartoneros han viajado desde América Latina hasta Europa para constituir estas colecciones especiales en el Reino Unido. El proceso de catalogación de objetos resistentes ha generado mucha reflexión y ha llevado a los curadores de las bibliotecas a proponer estrategias descolonizadoras y a redireccionar presupuestos departamentales. Parece que los editores cartoneros, al decidir contribuir a colecciones en bibliotecas fuera de América Latina, han confiado en las posibilidades invisibles de su labor, el potencial

latente que está ubicado entre lo social y lo estético para crear nuevos mundos. Lúcia califica las colecciones cartoneras como “una ocupación” parecida a la de los edificios en Brasil, y hace una comparación directa entre la presencia de libros cartoneros en estas bibliotecas universitarias y el trabajo de Dulcinéia en la ocupación del Hotel Cambridge en São Paulo. De hecho, esta integración de libros cartoneros a bibliotecas europeas está muy lejos de ser un gesto de apropiación; las editoriales han vendido sus libros a un precio que determinaron ellos sabiendo que sacudirían estas instituciones culturales británicas de élite al transformarlas desde adentro. Nuestros colaboradores cartoneros saben que sus libros no son un recurso escaso para guardar con recelo; la proposición artística cartonera es precisamente en la reproducibilidad y la accesibilidad de los libros. La British Library, nueva dueña de los libros cartoneros, no extrae los libros de Brasil y México. Por el contrario, se harán más libros y las bibliotecas trabajarán para ellos, luchando por descolonizar estas instituciones europeas al crear nuevos públicos, nuevas estructuras, nuevas posibilidades de circulación a través de talleres prácticos y redes digitales.



Figura 7.1. El London Cartonera Book Festival: los participantes hacen libros en el taller de Catapoesia en el Story Garden de la British Library (esquina superior izquierda); los colaboradores cartoneros en frente de la Biblioteca Senate House de Londres (derecha); Sergio supervisa la elaboración de libros durante el taller de La Rueda Cartonera y Viento Cartonero en la Universidad de Londres (esquina inferior izquierda). Fotografías de Alex Ungprateeb Flynn y Solange Barreto.

El London Cartonera Book Festival fue importante para nosotros y nuestros colaboradores cartoneros por varias razones. Durante el curso de nuestra investigación, la línea entre los investigadores y los editores cartoneros se había desdibujado mientras hacíamos libros, impartíamos talleres y ayudábamos a vender libros de nuestros colaboradores a librerías y bibliotecas. Nuestros compañeros cartoneros, desde luego, publicaban, distribuían y difundían libros mucho antes que nosotros. Sin embargo, el flujo de investigadores y editores cartoneros había sido hasta entonces relativamente unidireccional, a medida que viajamos desde el Norte al Sur, regresando con amistades, pero también con obras y libros académicos. Por supuesto, esta polaridad y flujo Sur-Norte es demasiado simplista; también facilitamos el *encuentro* en São Paulo en el cual las editoriales cartoneras mexicanas y argentinas habían sido invitadas y viajaron a Brasil, lo cual ayudó a impulsar y apoyar los tipos de intercambios pan-latinoamericanos que caracterizan las redes cartoneras. No obstante, el flujo de obras y libros podría con facilidad dar lugar a acusaciones de extractivismo epistemológico. Aunque esperamos haber abordado estos temores a través de la metodología y la práctica descrita a lo largo de este libro, el evento de Londres fue sin duda una especie de crisol. Si permitió una inversión de los flujos coloniales, también fue un momento de verdad. ¿Cómo se sentirían nuestros colaboradores cartoneros al ver sus libros en las colecciones especiales de instituciones tales como la British Library y la Biblioteca Senate House?

Ya casi es hora de irse. La oficina en la que estamos es donde los bibliotecarios preparan las colecciones especiales. Después de haber aprendido de los editores cartoneros, durante el festival, cómo hacer sus propios libros

con materiales recogidos en la calle, María Castrillo ha reciprocado al dar a nuestros colaboradores un recorrido especial por la Biblioteca Senate House, al mostrarles lo que ella y sus colegas hacen y cómo catalogan los materiales. A medida que nos metimos en el espacio, el curador apuntó a pilas y pilas de cajas de cartón celestes amontonadas contra la pared. Una de nuestras compañeras cartoneras, quizás agotada por lo que se había convertido en un recorrido extenso en inglés y español, tomó una caja marcada como “Cartoneras [C.P.C] 001-016” y cuando le quitó la tapa, se derramaron docenas y docenas de libros cartoneros coloridos, tantos que empezaron a deslizarse de la mesa. A medida que otra y otra caja se abría, cada colectivo buscaba su propia contribución (figura 7.2.). La oficina ordenada con tanto esmero con su mesa de trabajo, sus estantes y su sistema de almacenamiento se convierte en un caos divertido. Hay libros por todas partes, cientos de ellos, se desbordan, se multiplican, una explosión de pluralidad a medida que las lágrimas fluyen, los compañeros se secan los ojos, intercambian abrazos, se arreglan para la foto y luego se echan a llorar de nuevo.



Figura 7.2. Sol y Júlio con una caja de libros de Catapoesia en la Biblioteca de Senate House en Londres. Fotografía por Lucy Bell.

Precariedad 2.0

Antes de este momento y a pocas semanas de que los eventos de Londres estuvieran listos para iniciar, nos pusieron un palo en la rueda que destacó los flujos complejos entre América Latina y el Reino Unido, y entre la universidad neoliberal y la mano de obra mal remunerada –en gran parte inmigrante– que la sostiene. En conjunto con las editoriales cartoneras nos contactó un representante de un pequeño sindicato radical que representa muchos miembros de la mano de obra migrante de Londres, desde conserjes hasta repartidores. El representante sindical nos contó que el espacio en donde se iban a llevar a cabo los talleres cartoneros estaba en una lista boicoteada de sitios asociados con la Universidad de Londres. Hacía ya tiempo que la universidad se veía sumida en una disputa con sus limpiadores, conserjes y otros empleados contratados, en su mayoría latinoamericanos, que luchaban por obtener contratos más seguros y mejores sueldos.

Esa circunstancia nos devolvió a un término que había estado asociado con nuestro proyecto en su fase inicial y que algunos de nuestros colaboradores cartoneros habían rechazado: la precariedad. A pesar de tener su base en una cooperativa recicladora que muchos describirían como precaria, Lúcia nos había dicho que, para ella, el término “precarious publishing” era problemático e incluso insultante. Era un concepto de moda en las ciencias sociales, hecho para cambiar la dinámica de clase e ir más allá de dualismos problemáticos tales como lo formal y lo informal. Sin embargo, como hemos visto, las cartoneras operan en un rango de circunstancias e

incluso si trabajan con comunidades vulnerables y marginadas, no hay nada precario en su propuesta coherente, desarrollada por décadas de práctica y articulado a través de estrategias de complementariedad y autonomía en múltiples continentes. Washington Cucurto explicó que, aunque Eloísa Cartonera nació de la crisis económica de Argentina del 2001, el colectivo no está determinado por la precariedad del contexto en el cual actúa. Por el contrario, hemos visto cómo la estética cartonera funciona, a través del doble pliegue, para cuidar y dar forma a los mundos sociales de los cuales emergen.

No obstante, aquí estábamos, frente a una situación en que los trabajadores latinoamericanos y sus representantes sindicales usaban el lenguaje de la precariedad para describir sus condiciones de trabajo y llamaban a la solidaridad a través de la reubicación de nuestro evento. Nuestra propuesta de traer la edición cartonera y a los editores cartoneros a Londres -aunque pareciera un gesto simple- fue complicado por las luchas de estos obreros de toda América Latina, quienes ya estaban ahí y eran explotados por instituciones que no solo parecían tomar un interés en las teorías de precariedad, sino que también jugaban un papel importante en su aplicación, subcontratando la limpieza y los servicios de conserjería a compañías privadas y negando la seguridad laboral. Además, si los trabajadores a contrato y los editores cartoneros latinoamericanas parecían pertenecer a mundos separados, nosotros ya habíamos contribuido a unirlos por medio de talleres cartoneros que habíamos impartido en colaboración con la Organización Indoamericana de Refugiados y Migrantes en Brixton y con el Museo de la Migración de Londres. Los padres de los adolescentes dominicanos, peruanos y colombianos, quienes asistieron a los talleres

y contaron sus historias de migración a través de libros cartoneros, estaban empleados en la economía informal y precaria de Londres, como conserjes y mensajeros, trabajadores domésticos y repartidores.

Como otros académicos asociados de algún modo con la Universidad de Londres, nos enfrentamos con un dilema. ¿Podríamos considerar cancelar nuestro festival cartonero si no pudiéramos encontrar un lugar alternativo con tan poca anticipación? ¿Era justo frustrar las esperanzas de nuestros compañeros cartoneros, muchos de los cuales habían puesto la mira en visitar Londres desde el inicio del proyecto en el 2017? Por otra parte, si siguiéramos adelante con los eventos en el lugar original, ¿estaríamos enfrentando a los trabajadores latinoamericanos contra los editores cartoneros cuyo *modus operandi* se basaba en trabajar con los grupos marginales y hacer que la literatura sea accesible para la clase obrera? Tras un largo debate con todos los involucrados, propusimos un punto intermedio: cambiar el lugar de los talleres e invitar a los trabajadores en huelga a participar en los talleres cartoneros, en “referencia al gesto” de las formas socialmente transformadoras. Como la colaboración de Dulcinéia con los residentes de la favela Morro da Providência en Rio de Janeiro, tal taller les permitiría contar sus historias a aquellos cuyas voces son a menudo acalladas; al igual que la colaboración del grupo de mujeres inmigrantes de São Paulo, la publicación resultante podría convertirse en una herramienta de protesta y movilización. Aunque trasladamos el lugar y vinieron nuestros compañeros cartoneros, la soñada colaboración resultó imposible al final, por razones logísticas, aunque el festival cartonero permitió fomentar nuevas conexiones, como la colaboración con Save Latin Village, una campaña para

proteger el corazón latente de la comunidad colombiana y latinoamericana en Londres de la amenaza de los promotores inmobiliarios –una lucha que en 2020, después de 20 años de movilización comunitaria, resultó exitosa.

Viajes del saber

La forma en que organizamos nuestro festival cartonero en Londres, en que intentamos responder de forma espontánea y reflexiva a las múltiples cuestiones materiales y éticas que surgieron, muestra algo que hemos aprendido de nuestros colaboradores cartoneros. Para Lucy, el proyecto cartonero ha transformado su relación con la disciplina de estudios literarios y culturales, al llevarla de una práctica de lectura crítica a un proceso de lectura colectiva basado en la coproducción, al brindarle a ella y a un grupo emergente de estudiosos literarios una perspectiva diferente de la “lectura atenta”: una que no solo presta suma atención a los detalles, las texturas y las formas de textos literarios, sino que lo hace en colaboración cercana con las comunidades que producen literatura como parte de su existencia diaria. Como la edición cartonera misma, los modos de lectura que ella ha desarrollado han surgido de la necesidad. Al trabajar con escritores y creadores de libros cartoneros, Lucy ha tenido que confrontar, enfrentar y transmitir la noción de Eve Sedgwick de que la “hermenéutica de la sospecha” –un modo de interpretación identificado por Paul Ricoeur (1970) que ha prevalecido en los estudios literarios en las últimas cinco décadas– ha “hecho menos posible desentrañar las relaciones locales y contingentes entre cualquier conocimiento y sus implicaciones

narrativas/epistemológicas para el investigador, el conoedor o el narrador” (Sedgwick 2003, 124). Existen impedimentos prácticos obvios para leer los libros cartoneros con desconfianza, dado que la mayoría de las personas en esta comunidad de escritores y lectores son *compas*, parientes cartoneros, maestros, compañeros de trabajo, ancianos de la comunidad o aliados fieles; en fin, personas de confianza para el lector y coproductor. Más allá de estas cuestiones sociales o políticas, el proyecto cartonero ha obligado a Lucy a preguntarse, siguiendo a Sedgwick (2003, 124), “¿para qué sirve el conocimiento?”.

La inquietud de Lucy no era tanto que se arriesgara a descubrir algo que ya sabía, como lo expresa Sedgwick. Era más bien que, como interlocutora activa y contribuyente al mundo cartonero –que desde sus inicios ha incluido a académicos, así como activistas culturales y, de hecho, activistas académicos y académicos activistas–, ella necesitaba asegurarse de que el conocimiento que generaría el proyecto *haría algo* en lugar de deshacerlo; que la investigación iba a construir algo valioso para sus interlocutores, con sus interlocutores, en lugar de destruirlo; que, en última instancia, las cartoneras se beneficiaran del proyecto de investigación. Por lo tanto, la modalidad particular de lectura post-crítica que Lucy logró desarrollar con sus colaboradores cartoneros fue una forma de compromiso con el codiseño, la coproducción y la ética del tipo propuesto por Dulcinea Catadora en su *Vocabulario vivido* (Rosa 2017); cualquier cosa que ella hiciera con sus colegas antropólogos necesitaba estar basado en una cuidadosa consideración de las implicaciones narrativas/epistemológicas para las comunidades cartoneras con las que estaba trabajando. Y así ha cultivado una práctica académica cada vez más

colaborativa, al facilitar y organizar encuentros, talleres y exposiciones en ambos lados del charco en escenarios tan diversos como escuelas y reclusorios; plazas públicas y aulas universitarias; bibliotecas públicas y centros de rehabilitación de drogas; y más recientemente en espacios virtuales como Zoom y StreamYard. ¿El resultado? Un modo de lectura relacional a través de la socialidad material de la práctica colectiva.

Para Alex, la edición cartonera siempre estuvo conectada de alguna manera al arte. Su primer contacto con el mundo cartonero fue cuando escribió un texto para un libro cartonero como parte del proyecto del artista Ícaro Lira para la Residência Artística Cambridge en São Paulo. Sin embargo, la edición cartonera no se parecía mucho a los demás proyectos artísticos que se estaban llevando a cabo en Brasil. Era callejera, pero no era grafiti; apuntaba hacia la resistencia, pero no involucraba una manifestación; era participativa, pero no se limitaba a una galería por un periodo de tres meses; y era pictórica al mismo tiempo que articulaba un campo más amplio de gestos que, en última instancia, buscaba una imbricación compleja con lo social. Trabajando principalmente con Dulcinéia Catadora y Catapoesia, y teniendo la suerte de contar con interlocutores como Beatriz Lemos e Isadora Brant, Alex llegó a familiarizarse con la muy particular propuesta artística de las cartoneras: una práctica discursiva; una forma abierta y divertida de estar juntos; una expresión socioartística basada en la accesibilidad; un compromiso de romper con los cánones tradicionales; un medio para crear significado. O aún más simple, una forma de trabajar que en las palabras de Javier Barilaro “es más bella cuando es inclusiva”.

Para Alex, las cartoneras reforzaron el hecho de que el proceso de investigación etnográfica podía beneficiar del trabajo artístico longitudinal que se sumerge en lo social, que la labor material y conceptual están estrechamente ligadas, y que los textos literarios, la práctica artística contemporánea y una antropología colaborativa pueden confluír de forma productiva para presentar metodologías que entren en diálogo con las formas complejas de expresión cultural que caracterizan lo pluriversal y lo postcanónico. Por medio del trabajo diario en la cooperativa de reciclaje Glicério, Alex llegó a conocer la circulación compleja y el estigma que acompañaban la práctica de Dulcinéia Catadora. A veces parecía que toda la ciudad atravesara el espacio, los fragmentos de una subjetividad colectiva materializada en un sinfín de desechos: fotos personales, comprobantes bancarios, cosméticos y juguetes de niños. Las cartoneras apuntan a la multiplicidad de lo que se descarta y aluden alegóricamente a ella mediante el carácter abierto de su práctica; uno nunca sabe cuál idea u objeto regresará de donde salió, tal vez con una sola voz que lo proclame, tal vez con mil.

Patrick, por su parte, estaba más acostumbrado a trabajar con cartoneros (recicladores o clasificadores) en Uruguay y Argentina que con cartoneras, y llegó a este nuevo escenario con cierto recelo: ¿quiénes eran estos personajes tan diferentes que parecían haberse apropiado del nombre “cartonero” pero que ahora, por lo menos en México, parecían tan alejados de ese mundo de adversidades y represión, de chatarrería y lucha? Sin embargo, así como se había ensuciado las manos en los vertederos de Montevideo y Buenos Aires, fue a través del compromiso con la socialidad material de la práctica de la edición cartonera que Patrick llegó a entender las valiosas intervenciones realizadas

en el material reciclado que también tenían la capacidad de tejer nuevos mundos sociales. Con Sergio como maestro y segundo padre, Patrick llegó a conocer la ciudad de Guanatos, el mundo pasado y presente de los barrios y *birote*s²⁰ que inspiraban las formas cartoneras interconectadas de Sergio: textos, talleres, libros, portadas y lecturas. Pronto el mundo que lo rodeaba, los libros y el café de La Rueda, sus personalidades y su misticismo, se abrieron camino en el primer cuento en español que escribió Patrick por insistencia de Sergio, que lo incluyó en su colección regular de escritos de visitantes en su librería. Poco después, la forma del taller en particular se incorporó en la propia práctica de Patrick que empezó a hacer libros cartoneros con los adolescentes en Manchester, Inglaterra, niños en el Hay Festival en Gales y familias en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge. A pesar de no haber creado su propia editorial, Patrick consideraba que había logrado graduarse de su aprendizaje, con la confianza de haber llevado su propia versión mexicana de la edición cartonera por el mundo y en su trabajo más allá de los límites de la academia.

Con el transcurso de los meses y años, nuestros viajes por el mundo cartonero nos han llevado mano a mano –aunque durante las últimas partes del proyecto restringidos por el Covid-19 más bien de pantalla a pantalla– con cuatro colectivos muy especiales: Catapoesía, La Cartonera, Dulcinéa Catadora y La Rueda Cartonera. Cada una contribuyó con algo único a nuestra investigación, así como cada una trae algo verdaderamente irremplazable a los mundos plurales de la edición cartonera. Cuando llegamos a concluir el proyecto con el libro *Tomando forma, creando mundos*, fuimos conscientes

20 El birote es el pan de masa madre característico de Guadalajara.

de que escribiáramos sobre y con actores culturales cuyas prácticas abiertas y en constante desarrollo resistían cualquier tipo de conclusión y cuyos mundos siguen siendo forjados cada día a través de acciones físicas y expresiones afectivas, al perforar, enhebrar, encuadernar, pintar, cortar y pegar. Con todo, esperamos haber ofrecido, por medio de las páginas de este libro, una ventana a las maneras en que estos mundos toman forma a través de diferentes configuraciones de expresión creativa, que por medio del gesto, la materialización y lo relacional son o llegan a ser intervenciones sociales: escrituras colectivas, libros artesanales, colaboraciones horizontales, alegres talleres, intercambios culturales o encuentros inclusivos.

Lo que hemos descubierto, no solo al trabajar durante varios años con nuestros *compas* cartoneros a través de métodos innovadores y a veces atrevidos, sino también al aventurarnos en este proceso de escritura colaborativa, es que todas las formas cartoneras están relacionadas entre sí. Esto significa que los capítulos de este libro están entrelazados y a veces se filtran unos en otros, ocupando los territorios de los demás, y a veces se infiltran el uno en el otro para transitar por territorios ajenos. Un texto colectivo tiene todas las señales y las marcas de su coproducción, puede inspirar un nuevo colectivo y bien puede reunir diversos grupos e individuos en un nivel comunitario, ya sea a través de intercambios presenciales o digitales. Un taller cartonero puede fácilmente convertirse en un encuentro, como en el vecindario de Guadalajara de Polanco, y puede conducir a un nuevo texto colectivo, como *Rancheros vs. gánsteres*. Los encuentros como los que hemos descrito en Santiago, Cuernavaca y São Paulo son una oportunidad perfecta para una exposición, más talleres o la elaboración de nuevos textos colectivos. Y

una exposición cartonera siempre conforma una constelación de libros-objetos únicos y diversos actores desde colectivos locales hasta organizaciones internacionales.

En lo fundamental, las formas cartoneras de acción requieren más de una persona, más de una técnica y más de un lugar. Regresemos a las primeras dos escenas, los primeros dos mundos que describimos en la introducción. En São Paulo, ¿cómo se podrían haber realizado los *collages* de *Arquipélago* sin las cuatro mujeres que seleccionaron los fragmentos visuales y los unieron por medio del diálogo y los intercambios? ¿Cómo podrían los libros haber sido montados en la cooperativa de reciclaje sin dos manos para pegar y otras dos para sostener el cartón? ¿Cómo los libros podrían haber encontrado sus lectores en las ferias de libros sin una persona que atendiera el puesto mientras otra traía el café y el agua para sobrellevar el largo día en el calor sofocante? Del mismo modo, en Cuernavaca, la exposición y sus talleres fueron fruto no solo del esfuerzo de Dany y Nayeli, sino también de aquellos de los miembros fundadores, Raúl y Rocato, y los miles de manos, cuerpos y subjetividades que pasaron por la Casona Spencer y que –avivados por el café, el pastel y el mezcal– volcaron su entusiasmo en las pinturas coloreadas de sus libros de cartón.

Los mundos cartoneros son los nuevos significados, las distintas relaciones y las diversas comunidades que emergen de estos procesos que, a su vez, arman versiones alternativas de los sujetos, materiales y ambientes implicados, y construyen nuevos tejidos sociales. Los mismos editores manifiestan una irreducible diversidad y una orgullosa autonomía, pero al mismo tiempo tienen en común una creatividad libre y un espíritu intrépido. Cada uno a su manera, nuestros colaboradores nos han

demostrado su compromiso con los mundos entrelazados del arte y de la literatura. Dentro de estos mundos, se pueden ver, practicar y vivir relaciones, formaciones e intercambios sociales alternativos –desde el aprendizaje que induce a la autonomía hasta la horizontalidad radical, desde la disonancia productiva hasta la resonancia generativa–. En estas constelaciones en movimiento, una ontología política intrínsecamente creativa toma forma en la que los diseños para el pluriverso emergen portada por portada, día a día y mano a mano. En esta práctica, los actos de escribir, hablar y estar en el mundo dejan una marca en la página, pero también en las formas de una comunidad fuera de lo común, al igual que hacer un libro a mano a partir de cartón recuperado deja huellas, abolladuras y dobleces, ya sean pesadas marcas cargadas de intención o leves trazos impresos con cuidado.

Con estos varios *modi operandi*, la resistencia no tiene que significar una marcha o un choque con la policía: muchos de nuestros interlocutores cartoneros han participado y siguen participando en formas directas de participación política; algunos se han desilusionado con modos de acción política tradicionales e incluso mucho más nuevos; otros ni siquiera han pasado por ahí. Pero todos, sin excepción, nos han mostrado –para usar las palabras del académico cartonero Aurelio Meza– “que las cosas se pueden hacer de otro modo” (2014). Lo que distingue a las editoriales cartoneras es la forma particular en que actúan, trabajan y viven a través de formas, medios y gestos que no se pueden separar de la expresión diaria de la práctica artística, una práctica obstinadamente comunitaria, alegremente colectiva e irreverentemente autónoma.

Obras citadas

- Acosta, Alberto. 2017. "Post-Extractivism: From Discourse to Practice-Reflections for Action". *International Development Policy* 9: 77-101.
- Aira, César. 2005. *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Alaimo, Stacy. 2008. "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature". En *Material Feminisms*, editado por Stacy Alaimo y Susan Hekman, 237-264. Bloomington: Indiana University Press.
- Alaimo, Stacy y Susan Hekman. 2008. *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Allan, Diana. 2014. *Refugees of the Revolution: Experiences of Palestinian Exile*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Anker, Elizabeth S. y Rita Felski. 2017. *Critique and Post-critique*. Durham, NC: Duke University Press.
- Animita Cartonera. 2009. "Animita Cartonera". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal. <https://search.library.wisc.edu/digital/APUXN3TYH6FTSE8D/fulltext/AQUXR3TKOD35O79Ds10>

- Arendt, Hannah. 1951. *The Origins of Totalitarianism*. Berlin: Schocken.
- Artaud Jarry, Edgar. 2018. *La vida no es más que un electrón en busca de un lugar para descansar*. Cuernavaca, México: La Cartonera.
- Bancescu, María Eugenia. 2012. "Fronteras de ninguna parte: El portunhol selvagem de Douglas Diegues". *Abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas* 2: 143-155.
- Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28 (3): 801-831.
- . 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.
- Barilaro, Javier. 2009. "Y hay mucho más...". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, <https://search.library.wisc.edu/digital/APUXN3TYH6FTSE8D/fulltext/AQUXR3TKOD35O79Ds07>
- Barreto, Solange. 2018. "Memória de cajado". En *Muros 1. Cordis, né?*, editado por Sol Barreto y Júlio Brabo, 9-10. Belo Horizonte, Brasil: Catapoesia.
- Barreto, Solange y Júlio Brabo (eds.) 2018. *Muros 1. Cordis, né?* Belo Horizonte, Brasil: Catapoesia.
- Barry, Andrew. 2005. "Pharmaceutical Matters: The Invention of Informed Materials". *Theory, Culture, and Society* 22 (1): 51-69.
- Barthes, Roland. 1991. *Mythologies*. Nueva York: Noonday.

- Barton, David y Uta Papen. 2010. *The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Worlds*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Cambridge, Inglaterra: Polity.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, Lucy. 2014. *The Latin American Short Story at Its Limits: Fragmentation, Hybridity, and Intermediality*. Oxford, Inglaterra: Legenda.
- . 2017a. “‘Las Cosas Se Pueden Hacer De Modo Distinto’ (Aurelio Meza): Understanding Concepts of Locality, Resistance, and Autonomy in the Cardboard Publishing Movement”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 26 (1): 51-72.
- . 2017b. “Recycling Materials, Recycling Lives: Cardboard Publishers in Latin America”. En *Literature and Sustainability*, editado por Adeline Johns-Putra, Louise Squire y John Parham, 76-96. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- . 2020. “‘Leaves Are Pages of Our Lives’: Activist Publishers in Latin America Are Telling Stories the World Needs to Hear”. *Resurgence and Ecologist* 319: 54-55.
- . 2023a. “De la literatura mundial a la literatura abre-mundos: El catálogo de La Cartonera Editorial en Cuernavaca, México”. *Romance Studies* 41 (1): 4-29.
- . 2023b (en prensa). “Los cuentos de Sergio Fong y el inframundo de la (contra)cultura mexicana”. *Caracol* 26.

- Bell, Lucy, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O'Hare, eds. 2018. *Cartoneras en traducción*. Cuernavaca y Guadalajara, México; Gouveia y São Paulo, Brasil: Cartonera. <http://cartonerapublishing.com>
- . 2020. "From Cartonera Publishing Practices to Trans-Formal Methods for Qualitative Research". *Qualitative Research*, 21 (5): 768–787. <https://doi.org/10.1177/1468794120914516>
- Bell, Lucy y Patrick O'Hare. 2020. "Latin American Politics Underground: Networks, Rhizomes, and Resistance in Cartonera Publishing". *International Journal of Cultural Studies* 23 (1): 20-41.
- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Penguin.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Beuys, Joseph. 2006. "I Am Searching for Field Character". En *Participation*, editado por Claire Bishop, 125-126. Londres: Whitechapel Gallery.
- Beverley, John. 1989. "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)". *Modern Fiction Studies* 35 (1): 11-28.
- . 2019. *The Failure of Latin America: Postcolonialism in Bad Times*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Bilbija, Ksenia. 2009. "¿Cartoneros de los países, uníos! Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, 53-73.

- Bilbija, Ksenia y Paloma Celis Carbajal, eds. 2009. *Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cardboard Publishers*. Madison, WI: Parallel Press y University of Wisconsin-Madison Libraries.
- Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110: 51-79.
- Blanes, Ruy, Alex Ungprateeb Flynn, Maïté Maskens y Jonas Tinius. 2016. "Micro-Utopias: Anthropological Perspectives on Art, Relationality and Creativity". *Cadernos de Arte e Antropologia* 5 (1): 5-20.
- Blaser, Mario. 2009. "Political Ontology: Cultural Studies without 'Cultures'?", *Cultural Studies*, 23 (5-6): 873-896.
- Bogarín. 2019. "Una luz en la oscuridad". En *Espejo y viento*, editado por Fong y Soberanes, 52-50.
- Boidin, Capucine, James Cohen y Ramón Grosfoguel. 2012. "Introduction: From University to Pluriversity; a Decolonial Approach to the Present Crisis of Western Universities". *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 10 (1): 1-6.
- Bollig, Ben. 2015. "El libro era una cosa que ocupaba espacio (Néstor Perlongher): Recent Works on Poetry, Publishing, and Performance in the Contemporary Southern Cone". *Journal of Latin American Cultural Studies* 24 (3): 387-404.
- Borghi, Paula. "Tem feira no Festa!". E-Online, SESC São Paulo, 30 de enero, 2018. https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/11765_TEM+FEIRA+NO+FESTA/

- Born, Georgina. 2017. "After Relational Aesthetics: Improved Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic". En *Improvisation and Social Aesthetics*, editado por Will Straw, Eric Lewis y Georgina Born, 33-58. Durham, NC: Duke University Press.
- Born, Georgina, Eric Lewis y Will Straw. 2017. *Improvisation and Social Aesthetics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Botero Gómez, Patricia. 2013. "Teoría social en movimiento: Aportes desde los procesos de investigación y acción colectiva -IAC- y algunas experiencias de investigación militante". En *La utopía no está adelante: Generaciones, resistencias e institucionalidades emergentes*, editado por Patricia Botero Gómez y Alicia Itatí Palermo, 31-47. Manizales: CLACSO.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinción: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon, Francia: Les Presses du Reel.
- Boutros, Alexandra y Will Straw. 2010. *Circulation and the City: Essays on Urban Culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Braga, Ana Cristina D'Angelo. 2014. *Redes de comunicação no coletivo Dulcinéia Catadora e o arte ativismo do convívio*. Tesis de Maestría. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4617>
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- . 2011. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. Nueva York: Columbia University Press.

- Brant, Isadora, dir. 2019. *Cartoneras*. YouTube, 15:31. <https://www.youtube.com/watch?v=fzZESHygabl>
- Brasil de Fato. 2019. “Mulheres ocupam as ruas do Brasil por direitos”. *Minuto a Minuto*, 8 de marzo. <https://www.brasildefato.com.br/especiais/minuto-a-minuto-or-no-8-de-marco-mulheres-ocupam-as-ruas-do-brasil-por-direitos>
- Brecht, Bertolt. 1964. “Alienation Effects in Chinese Acting”. En *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, editado por John Willet, 454-461. Nueva York: Hill y Wang.
- Broda, Johanna. 2016. “Processions and Aztec State Rituals in the Landscape of the Valley of Mexico”. En *Processions in the Ancient Americas* 33, editado por Susan Toby Evans, 179-211.
- Bruscky, Paulo. 2011. *Um livro para desvendar mistérios*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
-]. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México, Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI editores.
- Burman, Anders. 2018. “Are Anthropologists Monsters? An Andean Dystopian Critique of Extractivist Ethnography and Anglophone-Centric Anthropology”. *Hau* 8 (1-2): 48-64.
- Cadena, Marisol de la. 2018. “Uncommons”. En *Theorizing the Contemporary*, online forum, 29 de marzo, 2018. <https://culanth.org/fieldsights/uncommons>
- Cadena, Marisol de la y Mario Blaser. 2018. *A World of Many Worlds*. Durham, NC: Duke University Press.
- Caffé, Carolina, dir. 2018. *Maria's Cartonera Book*. Cooper Glicério, São Paulo. YouTube, 2:58. <https://www.youtube.com/watch?v=naAbVrYqYsl>

- Cala Buendía, Felipe. 2014. *Cultural Producers and Social Change in Latin America*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Canales, Víctor Inzúa. 2017. "En México, 3.6 millones de niños trabajadores viven entre la pobreza y las calles". En *Boletín UNAM-DGCS-407*, Junio de 11. https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017_407.html
- Canosa, Daniel. 2017. "Editoriales cartoneras: El Paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social". Conferencia presentada en *V Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras*, 30 de septiembre–1 de octubre, Santiago de Chile.
- Cardboard Balers. 2020. "Amazing Facts about Cardboard Waste and Recycling". 19 de diciembre. <https://www.allcountyrecycling.com/blog/2018/amazing-facts-about-cardboard-waste-and-recycling.html#:~:text=Facts%20About%20Cardboard%20Waste%20and%20Recycling&text=Recycled%20cardboard%20equates%20to%20saving,cubic%20yards%20of%20landfill%20space>
- Casillas Jácquez, Marco, dir. 2018. *Cartonera Workshop, México*. Cartonera Publishing. YouTube, 16:07. <https://www.youtube.com/watch?v=aChvFh5Oqgc>
- Caso, Almudena y Hannah Barco. 2020. "Exhibiting Socially Engaged Art Practices: Expanded Curatorial Strategies". *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* 15. <http://field-journal.com/editorial/exhibiting-socially-engaged-art-practices-expanded-curatorial-strategies>

- Cedillo, Misael, dir. 2019. *Sueños de cartón: 10 años de "La Cartonera"*. Lead Experience. YouTube, 18:10. <https://www.youtube.com/watch?v=GuNc8oVDMPo/>
- Chandler, Mielle y Astrid Niemanis. 2013. "Water and Gestationality: What Flows beneath Ethics". En *Thinking with Water*, editado por Astrid Neimanis, Cecilia Chen y Janine MacLeod, 61-83. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Chaney, David C. 1994. *The Cultural Turn: Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History*. Londres: Routledge.
- Chatterjee, Partha, ed. 1995. *Texts of Power: Emerging Disciplines in Colonial Bengal*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Ch'ixi / LXS Colectiverxs. 2017. "Lurawi, Doing: An Anarchist Experience". En *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*, editado por Bill Kelley Jr. y Grant H. Kester, 343-366. Durham, NC: Duke University Press.
- Clemente Jiménez, Tirso. 2019. "Muosieùaltunfe". En *Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra*. Vol. 6, editado por Nayeli Sánchez y Dany Hurpin, 37-38. Cuernavaca, México: La Cartonera.
- Clements, Paul. 2011. "The Recuperation of Participatory Arts Practices", *International Journal of Art and Design Education* 30 (1): 18-30.

- Clifford, James y George E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Phil. 1977. *Rethinking the Youth question: Education, Labour, and Cultural Studies*. Basingstoke, Inglaterra: Macmillan.
- Comaroff, Jean y John Comaroff. 1991. *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- Crenshaw, Kimberley. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum* 1989 (1): 139-167.
- Cruz, David Mejía, Laura Natalia Vargas Morra y Natalia Hecht Barbosa. 2017. *Guía de derechos y beneficios de las mujeres privadas de la libertad en México*. Ciudad de México: Colección Documenta.
- Cruz, Jon D. 2012. "Cultural studies and Social Movements: A Crucial Nexus in the American Case". *European Journal of Cultural Studies* 15 (3): 254-301.
- Cucurto, Washington. 2005. "¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?". *Eloísa Cartonera*. <http://www.eloisacartonera.com.ar/eloisa/rosetti.html>
- Cuerva, Alicia y Solange Barreto (editoras). 2019. *Letras de cartón*. Caruaru, Pernambuco: Catapoesia y Candeiro.
- Cusicanqui, Silvia. 2006. "The Epistemological and Theoretical Potential of Oral History: From Instrumental

- Logic to the Decolonization of History”. *Voces Recobradas: Revista de Historia Oral* 8 (21): 12-22.
- Dagognet, Francois. 1997. *Des detritus, des déchets, de l'abject: Une philosophie écologique*. Paris: Le Plessis-Robinson.
- Danto, Arthur Coleman. 1995. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2013. *A Thousand Plateaus*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Delgado Shorter, David. 2020. “A Borderland Methodology/Una Metodología Fronteriza”. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 24 de junio.
- Della Porta, Donatella. 2017. “Political Economy and Social Movement Studies: The Class Basis of Anti-Austerity Protests”. *Anthropological Theory* 17 (4): 453-473.
- De Mello, Flávia Cristina. 2015. “Astronomy and Cosmology of the Guarani of Southern Brazil”. En *Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*, editado por Clive L. N. Ruggles, 975-980. Nueva York: Springer.
- DeNardo, James. 1985. *Power in Numbers: The Political Strategy of Protest and Rebellion*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Denning, Michael. 2010. “Wageless Life”. *New Left Review* 66: 79-97.
- DeNora, Tia. 2010. *Music in Everyday Life*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

- Denzin, Norman K. y Yvonna S. Lincoln. 2018. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Los Angeles: Sage.
- Descola, Philippe. 2013. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dias da Costa, Maria. 2018. "Sou Maria Aparecida". En *Cartoneras en traducción*, editado por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O'Hare, 32-33.
- Diegues, Douglas. 2008. "Evandro Rodrigues entrevista Douglas Diegues". *Katarina Kartonera*, 30 de noviembre. <http://katarinakartonera.wikidot.com/entrevista01>
- Dietrich, Maíra y Maria Dias da Costa. 2013. *Por sobre*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- Dillon, Marta. 2019. "Brasil: Una advertencia para todos". En *BR*, editado por Lúcia Rosa, 29-30. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- Dinerstein, Ana Cecilia. 2010. "Autonomy in Latin America: Between Resistance and Integration; Echoes from the Piqueteros Experience". *Community Development* 45 (3): 356-366.
- Domínguez García, Rigoberto. 2019. "Ce Tlalli". En *Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra*, vol. 6, editado por Nayeli Sánchez y Dany Hurpin, 11-14.
- Drucker, Johanna. 1995. *The Century of Artists' Books*. Nueva York: Granary.
- . 2014. "Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities". *Materalidades da literatura* 2 (1): 11-29.
- Dulcinéia Catadora. 2012. *Catador*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.

- _____. 2015. “Manifesto”. <http://www.dulcineiacatadora.com.br/sobre-about-2/manifesto>
- Dulcinéia Catadora y Thais Graciotti. 2018. *Arquipélago*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- Dulcinéia Catadora, MILBI, Warmís y Colectivo Feminista de Argentinx en São Paulo. 2019. *Somos mulheres imigrantes*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- Dunne, Anthony y Fiona Raby. 2013. *Speculative Design: Design, Fiction, and Social Dreaming*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Eloísa Cartonera. 2010. “Historia”. <http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>
- Elston, Cherilyn. 2016. *Women’s Writing in Colombia: An Alternative History*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Emboava, Andreia. 2018a. “Me chamo Andreia”. En *Cartoneras en traducción*, editado por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O’Hare, 24-27.
- _____. *Passagem*. 2018b. São Paulo: Dulcinéia Cartonera.
- Enedina. 2019. “Voces sin voz”. En *Espejo y viento*, editado por Sergio Fong e Israel Soberanes, 36-42.
- Epplin, Craig. 2009. “Theory of the Workshop: César Aira and Eloísa Cartonera”. En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, 53-73.
- _____. 2014. *Late Book Culture in Argentina*. Nueva York: Bloomsbury.
- Erika. 2019. “La tristeza es equivalente al polvo”. En *Espejo y viento*, editado por Sergio Fong e Israel Soberanes, 24-32.

- Erlan, Diego. 2016. "Una editorial argentina: Con cartón de la basura, hicieron libros y llegaron hasta la China". *Clarín Cultura*, 5 de agosto, 2016. https://www.clarin.com/cultura/carton-basura-hicieron-llegaron-china_0_rkSCQ4MF.html
- Escobar, Arturo. 2004. "Beyond the Third World: Imperial Globality, Global Coloniality, and Anti-Globalisation Social Movements". *Third World Quarterly* 25 (1): 217-230.
- . 2007. "Worlds and Knowledges Otherwise". *Cultural Studies* 21 (2-3): 179-210.
- . 2008. *Territories of Difference: Place-Movements-Life-Redes*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2017. *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fals Borda, Orlando. 1978. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla: Por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Ferreya, Gabriel. 2018. "Unpacking the Mexican Federal Judiciary: An Inner Look at the Ethos of the Judicial Branch". *Mexican Law Review* 11 (1): 57-83.
- Ferri, Pablo y Constanza Lambertucci. 2022. "El país de los 100.000 desaparecidos". *El País*, 18 de mayo. <https://elpais.com/mexico/2022-05-18/el-pais-de-los-100000-desaparecidos.html>
- Fiera, Kátia. 2015. *Só o que se pode levar*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- Finkelpearl, Tom. 2014. "Participatory Art". En *Encyclopedia of Aesthetics*, editado por Michael Kelly. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

- Flatley, Jonathan. 2008. *Affective Mapping*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Flusser, Vilém. 2002. "In Search of Meaning (Philosophical Self-Portrait)". En *Writings*, editado por Andreas Ströhl, 197-208. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2014. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flynn, Alex Ungprateeb. 2013. "Mística, Myself, and I: Beyond Cultural Politics in Brazil's Landless Workers' Movement". *Critique of Anthropology* 33 (2): 168-192.
- . 2016. "Subjectivity and the Obliteration of Meaning". *Cadernos de Arte e Antropologia* 5 (1): 59-77.
- . 2018. "Contemporary Art in the Global South: Occupation // Participation // Knowledge". En *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets, and Collectors*, editado por Thomas Filitz y Paul van der Grijp. Londres: Bloomsbury.
- . 2020. "The Curator, the Anthropologist: 'Presentialism' and Open-Ended Enquiry in Process". En *The Anthropologist as Curator*, editado por Roger Sansi, 173-194. Londres: Bloomsbury.
- Flynn, Alex Ungprateeb y Lucy Bell. 2019. "Returning to Form: Anthropology, Art, and a Trans-Formal Methodological Approach". *Anthrovision* 7 (1): 1-24.
- Flynn, Alex Ungprateeb y Noara Quintana. 2021. "Reference to gesture: Methods between art and anthropology in the project Concrete Mirror". En *L'invention des formes à l'ère de la globalisation. Chercheurs et artistes en dialogue*, editado por J. B. Ouédraogo y A. Lefebvre, 22-43. Milan: Éditions Mimésis.

- Foley, Conor (editor). 2019. *In Spite of You: Bolsonaro and the New Brazilian Resistance*. Nueva York: OR Books.
- Fong, Sergio. 2009. *Tripas de gato*. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera.
- . 2017. *Cuentos de varro*. Guadalajara, México: Ediciones del Varrio Xino y La Rueda Cartonera.
- . 2018a. "Azul". En *Cartoneras en traducción*, editado por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O'Hare, 67-80.
- . (editor). 2018b. *Trazos de resistencia*. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera y Huellas de la Memoria.
- . 2019. Prólogo a Enrique Marroquín, *50 años de contracultura en México*, editado por Sergio Fong. Guadalajara, México: Viento Cartonero y La Rueda Cartonera.
- Fong, Sergio y Israel Soberanes (editores). 2019. *Espejo y viento. Material literario femenino*. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero y Cartonera Publishing. <http://cartonerapublishing.com>
- Foucault, Michel. 1979. *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*. Londres: Allen Lane.
- . 1984. "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress". En *An Introduction to Michel Foucault*, editado por Paul Rabinow, 340-372. Nueva York: Penguin.
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Fuentes, Juan B. 2010. “La teoría del origen trófico del conocimiento de Ramón Turró: Un ensayo sobre su trasfondo histórico-filosófico y sus posibilidades de desarrollo teórico en el sentido de una concepción (neo)aristotélica de la vida”. *Psychologia Latina* 1: 27-69.
- Fuentes, Marcela. 2013. “Zooming in and Out: Tactical Media Performance in Transnational Contexts”. En *Performance, Politics, and Activism*, editado por P. Lichtenfels y J. Rouse, 32-55. Basingstoke, Inglaterra: Palgrave.
- Gablik, Suzi. 1992. *The Reenchantment of Art*. Londres: Thames y Hudson.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Uruguay: Katz Editores.
- García Mendoza, Cynthia. 2014. “Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas”. Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, México. <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015893/015893s.pdf>
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Perception*. Boston: Houghton Mufflin.
- Gill, Lesley. 2016. *A Century of Violence in a Red City: Popular Struggles, Counterinsurgency, and Human Rights in Colombia*. Durham, NC: Duke University Press.

- Gledhill, John. 2012. "A Case for Rethinking Resistance". En *New Approaches to Resistance in Brazil and Mexico*, editado por John Gledhill y Patience A. Schell, 1-20. Durham, NC: Duke University Press.
- Gledhill, John y Patience A. Schell (editores). 2012. *New Approaches to Resistance in Brazil and Mexico*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gochez, Víctor. 2014. *La vaca bipolar*. Cuernavaca, México: La Cartonera.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2018. *Beyond the Pink Tide: Art and Political Undercurrents in the Americas*. Berkeley: University of California Press.
- González, Jennifer A. 2019. "Introduction", *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*, editado por Jennifer A. González, C. Ondine Chavoya, Chona Noriega y Terezita Romo, 1-11. Durham, NC: Duke University Press.
- Gordon-Borroughs, Jessica. 2017. "Straight Pins, Gauze, and Linotypes: The Cuban Post-Soviet Artists' Book". *Journal of Latin American Cultural Studies* 26 (3): 437-459.
- Gould, Rebecca. 2014. "The Materiality of Resistance: Israel's Apartheid Wall in an Age of Globalization". *Social Text* 32 (1): 1-21.
- Graciotti, Thais. 2018. "Aquí em suas mãos". En *Arquipé-lago*, editado por Dulcinéia Catadora y Thais Graciotti. São Paulo: Dulcinéia Catadora.

- Gragnani, Juliana. 2016. "Orgulhoso da profissão, catador morto com flecha era apaixonado pelas netas". *Folha de São Paulo*, 16 de septiembre. <https://www.folha.uol.com.br>
- Gramsci, Antonio. 2011. *Prison Notebooks*. Nueva York: Columbia University Press.
- Greenfield, Amy Butler. 2005. *A Perfect Red: Empire, Espionage, and the Quest for the Color of Desire*. Nueva York: Harper Collins.
- Griffin, Jane D. 2009. "Animita Cartonera: The Body and Soul of Literary Production in Contemporary Chile". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, 83-85.
- Grimshaw, Anna y Amanda Ravetz. 2015. "The Ethnographic Turn-and After: A Critical Approach towards the Realignment of Art and Anthropology". *Social Anthropology* 23 (4): 418-434.
- Grimshaw, Roger, Dorothy Hobson y Paul Willis. 1980. "Introduction to Ethnography at the Centre". En *Culture, Media, Language*, editado por Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe y Paul Willis, 61-65. Londres: Routledge.
- Grosfoguel, Ramon. 2016. "What Is Racism?". *Journal of World-Systems Research* 22 (1): 9-15.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gugelberger, Georg M. 1996. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham, NC: Duke University Press.

- Guha, Ranajit. 1983. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Delhi: Oxford University Press.
- Guimarães Rosa, João. 1956. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Gurney, Joan Neff y Kathleen J. Tierney. 1982. "Relative Deprivation and Social Movements: A Critical Look at Twenty Years of Theory and Research". *Sociological Quarterly* 23 (1): 33-47.
- Hall, Jon. 2004. "Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures". *Classical Quarterly* 54 (1): 143-160.
- Hall, Stuart. 1996. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". En *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, editado por David Morley y Kuan-Hsing Chen, 261-274. Nueva York: Routledge.
- _____. 2016. "The Last Interview". *Cultural Studies* 30 (2): 332-345.
- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe y Paul Willis, editors. 1980. *Culture, Media, Language*. Londres: Routledge.
- Hammami, Rema. 2004. "On the Importance of Thugs: The Moral Economy of a Checkpoint". *Middle East Report* 231: 26-34.
- Hanisch, Carol. 1970. "The Personal is Political". En *Notes from the Second Year: Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*, editado por Shulie Firestone y Anne Koedt. Nueva York: Notes.
- Harding, Sandra. 2003. *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. Nueva York y Londres: Routledge.

- Harvey, David. 2012. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres: Verso.
- Hebdige, Dick. 1976. "The Meaning of Mod". En *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson, 87-98. Londres: Routledge.
- Heidensohn, Frances. 1989. *Crime and Society*. Hampshire, Inglaterra: Macmillan Education.
- Hernández Castillo, Rosalva Aída. 2013. "¿Del estado multicultural al estado penal? Mujeres indígenas presas y criminalización de la pobreza en México". En *Justicias indígenas y Estado: Violencias contemporáneas*, editado por Rosalva Aída Hernández Castillo, Rachel Sieder y María Teresa Sierra, 299-338. Ciudad de México: FLACSO/CIESAS.
- Hirsch, Afua. 2019. "Nationalist Strongmen Are Bent on Controlling Women's Bodies". *The Guardian*, 13 de febrero. <https://www.theguardian.com>
- Hobson, Dorothy. 1980. "Housewives and the mass media". En *Culture, Media, Language*, editado por Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe y Paul Willis, 93-103. Londres: Routledge.
- Homs, Patricia y Susana Narotsky. 2019. "Within and Beyond the Market System: Organic Food Cooperatives in Catalonia". En *Food Values in Europe*, editado por Valeria Siniscalchi y Krista Harper, 132-146. Londres: Bloomsbury Academic.
- Huellas de la Memoria. 2018. "Caminar y buscar: Hacer memoria frente al horror de la desaparición forzada en México". En *Trazos de resistencia*, editado por Sergio Fong. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera y Huellas de la Memoria.

- Hughes, Sarah. 2019. "On Resistance in Human Geography". *Progress in Human Geography* 44 (6): 1141-1160.
- Hutchings, Kimberly. 2019. "Decolonizing Global Ethics: Thinking with the Pluriverse". *Ethics and International Affairs* 33 (2): 115-125.
- Ingold, Tim. 2007. "Materials against Materiality". *Archaeological Dialogues* 14 (1): 1-16.
- . 2011a. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*. Nueva York y Londres: Routledge.
- . 2011b. "Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes". *Social Anthropology* 19 (3): 313-317.
- Jackson, Shannon. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Nueva York: Routledge.
- Jara, René y Hernán Vidal. 1986. *Testimonio y literatura*. Minneapolis, MN: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Jefferson, Tony. 1976. "Cultural Responses of the Teds: The Defence of Space and Status". En *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson, 81-86. Londres: Routledge.
- Johansson, Anna, Mona Lilja y Lena Martinsson. 2018. "The Materiality of Resistance: Resistance of Cultural-Material Artefacts and Bodies". *Journal of Resistance Studies* 2 (4): 5-16.
- Jones, Jonathan. 2010. "Not Everyone Can Be an Artist", *The Guardian*, 2 de marzo. <https://www.theguardian.com>

- Juris, Jeffrey. 2007. "Practicing Militant Ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona". En *Constituent Imagination: Militant Investigations/Collective Theorizations*, editado por Stephen Shukaitis, David Graeber, y Erika Biddle, 164-176. Oakland, CA: AK.
- . 2008. *Networking Futures*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2012. "Reflections on #Occupy Everywhere: Social Media, Public Space, and Emerging Logics of Aggregation". *American Ethnologist* 39 (2): 259-279.
- . 2015. "Embodying Protest: Culture and Performance within Social Movements". En *Anthropology, Theatre, and Development: The Transformative Potential of Performance*, editado por Alex Ungprateeb Flynn y Jonas Tinius, 82-104. Londres: Palgrave Macmillan.
- Kaplan, Martha y John Kelly. 1994. "Rethinking Resistance: Dialogics of 'Disaffection' in Colonial Fiji". *American Ethnologist* 21 (1): 123-151.
- Kelley, Bill Jr. y Grant H. Kester (editores). 2017a. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2017b. Introduction to *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*, editado por Bill Kelley y Grant H. Kester, 1-18.
- Kendon, Adam. 1997. "Gesture". *Annual Review of Anthropology* 26 (1): 109-128.

- Kester, Grant H. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, CA: University of California Press.
- . 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2012. "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art". En *Theory in Contemporary Art since 1985*, H. Zoya Kocur y Simon Leung, 153-165. Oxford, Inglaterra: Blackwell.
- Kirksey, S. Eben y Stefan Helmreich. 2010. "The Emergence of Multispecies Ethnography". *Cultural Anthropology* 25 (4): 545-576.
- Kudaibergen, Jania. 2015. "Las editoriales cartoneras y los procesos de empoderamiento en la industria creativa mexicana". *Cuadernos Americanos* 152 (2): 127-146.
- . 2017. "Cultura desde el pueblo: Las editoriales cartoneras mexicanas como editoriales subalternas: potenciales y problemáticas de una democratización de la cultura". En *¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas*, editado por Marco Thomas Bosshard y Jania Kudaibergen, 15-80. Berlin: Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Kunin, Johana. 2009. "Notes on the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: Reporting Live From the Field". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, 31-53.

- La Cartonera. 2009. "La Cartonera". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, <https://search.library.wisc.edu/digital/APUXN3TYH6FTSE8D/fulltext/AQUXR3TKOD35O79Ds15>
- Lamphere, Louise. 2004. "Unofficial Histories: A Vision of Anthropology from the Margins". *American Anthropologist* 106 (1): 126-139.
- Larkin, Brian. 2018. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure". En *The Promise of Infrastructure*, Grant H. Nikhil Anand, Akhil Gupta y Hannah Appel, 175-202. Durham, NC: Duke University Press.
- Larsen, Lars Bang. 1999. "Social Aesthetics: 11 Examples to Begin with, in the Light of Parallel History". *Afterrall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 1: 76-87.
- La Rueda Cartonera. 2018. "La Rueda Cartonera". En *Cartoneras en traducción*, editado por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O'Hare, 63-66.
- Lash, Scott. 2007. "Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation?". *Theory, Culture, and Society* 24 (3): 55-78.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Lave, Jean y Etienne Wenger. 1991. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge, Inglaterra: University of Cambridge Press.
- Law, John, and Annemarie Mol. 1995. "Notes on Materiality and Sociality". *Sociological Review*, 43 (2): 274-294.

- Law, John. 2015. "What's wrong with a one-world world?" *Distinktion: Journal of Social Theory*, 16 (1): 126-139.
- Levine, Caroline. 2015. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lien, Marianne Elisabeth y Gisli Pálsson. 2021. "Ethnography beyond the Human: The 'Other-than-Human' in Ethnographic Work". *Ethnos: Journal of Anthropology* 86 (1): 1-20.
- Littlefield Kasfir, Sidney y Till Forster. 2013. *African Art and Agency in the Workshop*. Bloomington: Indiana University Press.
- Loewe, Sebastian. 2015. "When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7". *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* 1: 185-203. <http://field-journal.com/issue-1/loewe>
- Long, Nicholas J. y Henrietta Moore. 2013. *The Social Life of Achievement*. Oxford, Inglaterra: Berghahn.
- Lowry, Malcolm. 2000. *Under the Volcano*. Londres: Penguin.
- Ludmer, Josefina. 2007. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras* 17. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Liotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester, Inglaterra: University of Manchester Press.
- Maeckelbergh, Marianne. 2009. *The Will of the Many*. Londres: Pluto.

- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. "On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept". *Cultural Studies* 21: 240-270.
- Malinowski, Bronislaw. 1967. *A Diary in the Strict Sense Of the Term*. Londres: Athlone.
- Mandrágora Cartonera. 2009. "Mandrágora Cartonera". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, <https://search.library.wisc.edu/digital/APUXN3TYH6FTSE8D/fulltext/AQUXR3TKOD35O79Ds11>
- Marroquín, Enrique. 2019. *50 años de contracultura en México*, editado por Sergio Fong. Guadalajara, México: Viento Cartonero y La Rueda Cartonera.
- Marsh, Sophie. 2020. *Writing from the Shadows*. Londres: BBC.
- Mauss, Marcel. 1990 [1925]. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Londres: Routledge.
- McCarthy, John y Mayer N. Zald. 1973. *The Trend of Social Movements in America: Professionalization and Resource Mobilization*. Morristown, NJ: General Learning.
- McCaughan, Edward J. 2012. *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*. Durham, NC: Duke University Press.
- McGonagle, Declan. 2007. "A New Deal: Art, Museums, and Communities—Re-Imagining Relations". *Community Development Journal* 42 (4): 425-434.
- McGuirk, Bernard. 1997. *Latin American Literature: Symptoms, Risks, and Strategies of Poststructuralist Criticism*. Nueva York: Routledge.

- Medina, Cuauhtémoc. 2006. "Publishing Circuits". En *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, editado por Olivier Debrouse, 155-163. México City: Universidad Nacional Autónoma de México.
- México, INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia). 2010. "Ixcateopan tributó algodón". *Bulletin*, 3 de mayo, 2010. http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/sitioprehispanico%3A1903
- México, INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). 2018. *Resultados del Sexto Censo Nacional de Impartición de Justicia Federal (CNIJF)*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/cnijf/2018/doc/resultado_2018.pdf
- México Desconocido. 2001. "La grana cochinilla". N°. 292, junio 2001 <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-grana-cochinilla.html>
- Meza, Aurelio. 2014. "Editoriales cartoneras: Hacia una posible genealogía". *Radiador Magazine*, abril. https://www.academia.edu/37411302/Editoriales_cartoneras_hacia_una_posible_genealog%C3%AD
- Mignolo, Walter D. 1992. "On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Tradition". *Comparative Studies in Society and History* 34 (2): 301-330.
- . 2007. "DELINKING: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality, and the Grammar of Neo-Coloniality". *Cultural Studies* 21 (2-3): 449-514.

- . 2009. “Epistemic Disobedience, Independent Thought, and Decolonial Freedom”. *Theory, Culture, and Society* 26 (7-8): 159-181.
- . 2011. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2018a. “The Decolonial Option”. En *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, editado por Walter D. Mignolo y Catherine Walsh, 103-244. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2018b. “Foreword: On Pluriversality and Multipolarity”. En *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*, editado por Bernd Reiter, ix-xvi. Durham, NC: Duke University Press.
- Mignolo, Walter y Catherine Walsh (editores). 2018. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham, NC: Duke University Press.
- Milbrandt, Melody y Lanny Milbrandt. 2011. “Creativity: What Are We Talking About?”. *Art Education* 64 (1): 8-13.
- Millar, Kathleen. 2018. *Reclaiming the Discarded: Life and Labor on Rio’s Garbage Dump*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miller, Daniel (editor). 2005. *Materiality*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2007. “Stone age or plastic age?”. *Archaeological Dialogues* 14 (1): 23-27.
- Mittelman, David. 2014. “Deponho que não sei: O problema do saber em ‘Grande sertão: Veredas’”. *Rocky Mountain Review* 68 (1): 52-62.

- Mol, Anne-Marie. 2008. "I Eat an Apple: On Theorizing Subjectivities". *Subjectivity* 22: 28-37.
- Molina Ramírez, Tania. 2009. "Insumisos y opuestos a la cultura hegemónica, los infrarrealistas: Ochoa". *Jornada*, 24 de octubre. <https://www.jornada.com.mx/2009/10/24/espectaculos/a09n2esp>
- Monroy Rodríguez, José Carlos. 2019. "Pantitlan", "Xnel-tekitl" y "Gossypium hirsutum". En *Kosamalotlah-tol: Arcoiris de la palabra*, vol. 6, editado por Nayeli Sánchez y Dany Hurpin, 26-33.
- Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moore, Donald S. 1998. "Subaltern Struggles and the Politics of Place: Remapping Resistance in Zimbabwe's Eastern Highlands". *Cultural Anthropology* 13 (3): 344-381.
- Mora, Diego. 2018. "Más allá del Grado Xerox del cartón: Hibridaciones culturales del Fenómeno Editorial Cartonero en Latinoamérica, el caso del Taller Leñateros en Chiapas, México". Tesis de Doctorado University of Cincinnati. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1530267025256798&disposition=inline
- Moraña, Mabel, Enrique Dussel y Carlos A. Jáuregui. 2008. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham, NC: Duke University Press.
- Moreno, Mónica. 2014. "Infrarrealismo: Volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial". *Melí Meló*, 11 de agosto.

- Mostrador Cultura. 2019. “Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras en Biblioteca de Santiago”. *El Mostrador*, 3 de octubre. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/10/03/encuentro-internacional-de-editoriales-cartoneras-en-biblioteca-de-santiago/>
- Neikame, Pavel. 2019. “La contracultura como una ética de la derrota”. En Enrique Marroquín, *50 años de contracultura en México*, editado por Sergio Fong, 68-77. Guadalajara, México: Viento Cartonero y La Rueda Cartonera.
- Neander, Joachim. 2006. “The Danzig Soap Case: Facts and Legends around ‘Professor Spanner’ and the Danzig Anatomic Institute 1944-1945”. *German Studies Review* 29 (1): 63-86.
- Nica, Daniel. 2015. “The Aesthetics of Existence and the Political in Late Foucault”. En *Re-Thinking the Political in Contemporary Society: Globalisation, Consumerism, Economic Efficiency*, editado por Iorel Vizureanu, 39-62. Bucharest: Pro Universitaria.
- Nossel, Suzanne. 2016. “Introduction: On ‘Artivism,’ or Art’s Utility in Activism”. *Social Research* 83 (1): 103-105.
- O’Hare, Patrick. 2020. “Creating Waste and Resisting Recovery: Contested Practices and Metaphors in Post-Neoliberal Argentina”. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 30 de julio.
- O’Hare, Patrick y Lucy Bell. 2020. “Cultural Responses to the War on Drugs: Writing, Occupying, and ‘Public-ing’ in the Mexican City”. *City and Society* 32 (1): 203-227.

- Olcese, Cristina y Mike Savage. 2015. "Notes towards a 'Social Aesthetic': Guest Editors' Introduction to the Special Section". *British Journal of Sociology* 66 (4): 720-737.
- Oliver, Pamela, Gerald Marwell y Ruy Teixeira. 1985. "A Theory of the Critical Mass. I. Interdependence, Group Heterogeneity, and the Production of Collective Action". *American Journal of Sociology* 91 (3): 522-556.
- Ortner, Sherry. 1995. "Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal". *Comparative Studies in Society and History* 37 (1): 173-193.
- Palmeiro, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad: De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Palumbo, María Mercedes. 2016. "Educación en movimientos populares rurales: Un estado del arte". *Revista Historia de La Educación Latinoamericana* 18 (26): 219-240.
- Pandian, Anand. 2019. *A Possible Anthropology: Methods for Uneasy Times*. Durham, NC: Duke University Press.
- Papastergiadis, Nikos. 2014. "A Breathing Space for Aesthetics and Politics: An Introduction to Jacques Rancière". *Theory, Culture, and Society* 31 (7-8): 5-26.
- Park, Robert Ezra. 1967. *On Social Control and Collective Behavior*. Chicago: Chicago University Press.
- Partida, Juan Carlos G. 2018. "Hundido en la violencia, Jalisco cambia gobierno". *La Jornada*, 6 de diciembre. <https://www.jornada.com.mx/2018/12/06/estados/029n1est>

- Pensaré Cartoneras. 2016. "Pensaré habla (y siente) como práctica II". 15 de junio. <https://pensarecartoneras.wordpress.com/2016/06/15/pensare-habla-y-siente-como-practica-ii/>
- Peña, Paty. 2019a. "Mexican Women's Prison Rehabilitation Program (Puente Grande, Jalisco), Part 1". C7 Jalisco, 5 de abril. YouTube, 4:29. <https://www.youtube.com/watch?v=6CffPnWhgME>
- . 2019b. "Mexican Women's Prison Rehabilitation Program (Puente Grande, Jalisco), Part 2". C7 Jalisco, 9 de mayo. YouTube, 6:31. www.youtube.com/watch?v=Wyr4wg9LGIA
- Pequi, Toco. 2018. "Coração magoado". En *Muros 1. Cordis, né?*, editado por Solange Barreto y Júlio Brabo, 15. Belo Horizonte, Brasil: Catapoesia.
- Phillips, Tom. 2020. "More than 60,000 People Are Missing amid Mexico's Drug War, Officials Say". *The Guardian*, 6 de enero. <https://www.theguardian.com/world/2020/jan/06/mexico-drug-war-missing-estimate>
- Povinelli, Elizabeth A. 2012. "After the Last Man: Images and Ethics of Becoming Otherwise". *E-flux* 35. <https://www.e-flux.com/journal/35/68380/after-the-last-man-images-and-ethics-of-becoming-otherwise/>
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America". *International Sociology* 15 (2): 215-232.
- . 2007. "Coloniality and Modernity/Rationality". *Cultural Studies* 21: 168-178.

- Quijano, Aníbal y Michael Ennis. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Nepantla: Views from South* 1 (3): 533-580.
- Rabasa, Magalí. 2019. *The Book in Movement: Autonomous Politics and the Lettered City*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Radway, Janice. 1984. *Reading the Romance*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Raízes de Xakri. 2011. *Homenagem ao Sr. Elifa*. Gouveia, Brasil: Catapoesia.
- _____. 2012a. *Frutinhas do cerrado*. Gouveia, Brasil: Catapoesia.
- _____. 2012b. *Lixo na aldeia Sumaré*. Gouveia, Brasil: Catapoesia.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Ciudad de México: Ediciones del Norte.
- Ramos Wettling, Ximena. 2009. "Animita cartonera-resistencia". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, <https://search.library.wisc.edu/digital/APUXN3TYH6FTSE8D/fulltext/AQUXR3TKOD35O79Ds10>
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres: Continuum.
- _____. 2009. *The Emancipated Spectator*. Londres: Verso.
- _____. 2012. *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, Inglaterra: Polity.
- Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo": Articulando dissidências, criando insurgências". *Cadenos de Arte e Antropologia* 4 (2): 3-12.

- Razsa, Maple, 2015. *Bastards of Utopia: Living Radical Politics after Socialism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Reed, T. V. 2005. *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reiter, Bernd. 2018. Introducción a *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*, editado por Bernd Reiter, 1-15. Durham, NC: Duke University Press.
- Retamar, Roberto Fernández. 1971. "Sobre cultura y revolución en la América Latina". *Casa de las Américas* 12 (68): 124-151.
- Ricoeur, Paul. 1970. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Riello, Giorgio. 2015. *Cotton: The Fabric that Made the Modern World*. Giorgio Riello. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Rodman, Gilbert B. 2015. *Why Cultural Studies?* Londres: Wiley Blackwell.
- Rolnik, Suely. 1998. "Anthropophagic Subjectivity". En *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre outros*, editado por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, 128-145. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- . 2018. *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1.
- Romero Sotelo, Eugenia. 2012. "La ortodoxia frente al desarrollismo mexicano (1934-1945)". *Economía UNAM* 9 (26): 3-42.

- Rosa, Lúcia. 2017. *Vocabulário vivido*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- . 2018. “Dulcinéia Catadora”. En *Cartoneras en traducción*, editado por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O’Hare, 34-39.
- (editora) 2019a. *BR*. São Paulo: Dulcinéia Catadora.
- . 2019b. “A proposta do livro *BR*”. En *BR*, editado por Lúcia Rosa, 2.
- Rosaboni, Karen Carvalho. 2019. *Gênero e políticas públicas: Mulheres migrantes na cidade de São Paulo*. Tesis de Maestría, Universidade de Brasília.
- Sahlins, Marshall. 1993. *Waiting for Foucault*. Cambridge, Inglaterra: Prickly Pear.
- Salinas, Carlos Marichal. 2018. “Mexican Cochineal, Local Technologies, and the Rise of Global Trade from the Sixteenth to the Nineteenth Centuries”. En *Global History and New Polycentric Approaches*, editado por Manuel Perez-Garcia y Lucio de Sousa, 255-273. Londres: Palgrave Macmillan.
- Salvatore, Ricardo D. y Carlos Aguirre. 1996. *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays in Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940*. Austin: University of Texas Press.
- Sánchez, Moisés. 2017. “En Tetelcingo quieren que se enseñe mösiehuali, lengua náhuatl”. *El Gráfico*, 26 de diciembre. <https://www.elgrafico.mx/morelos/26-12-2017/en-tetelcingo-quieren-que-se-ensene-mosiehuali-lengua-nahuatl>

- Sánchez, Nayeli. 2014. “Una aventura editorial: Artística, artesanal e independiente”. En *el Volcán Insurgente: Corriente Crítica de Trabajadores de la Cultura* 32, 1. <http://www.enelvolcan.com/julago2014/349-la-cartonera-una-aventura-editorial-artistica-artesanal-e-independiente#ftn10/>
- . 2019. “Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra en el 2019, Año Internacional de las Lenguas Indígenas”. En *Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra*, vol. 6, editado por Nayeli Sánchez y Dany Hurpin, 5-7.
- Sánchez, Nayeli y Dany Hurpin (editores). 2019. *Kosamalotlahtol: Arcoiris de la palabra*. Vol. 6. Cuernavaca, México: La Cartonera.
- Sandler, Irving. 1997. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. Londres: Routledge.
- Santiago Papasquiari, Mario. 2009. *Respiración del laberinto*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Sarita Cartonera. 2009. “Sarita Cartonera”. En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, <https://search.library.wisc.edu/digital/APUXN3TYH6FTSE8D/fulltext/AQUXR3TKOD35O79Ds09>
- Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarmiento, Domingo F. 2003 [1845]. *Facundo: Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Stock Cero.

- Schiocchet, Leonardo. 2015. "Palestinian Steadfastness as a Mission". En *Building Noah's Ark for Migrants, Refugees, and Religious Communities: Contemporary Anthropology of Religion*, editado por Alexander Horstmann y Jin-Heon Jung, 209-234. Palgrave Macmillan: Nueva York.
- Schmidt, Christopher. 2017. "Vik Muniz's Pictures of Garbage and the Aesthetics of Poverty". *Art Margins* 6 (3): 8-27.
- Schneider, Arnd. 2015. "Towards a New Hermeneutics of Art and Anthropology Collaborations". *Ethnoscripts* 17 (1): 23-30.
- Schneider, Arnd y Christopher Wright. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, Inglaterra: Berg.
- Schroer, Sara Asu. 2019. "Jacob Von Uexkull: The Concept of Umwelt and Its Potentials for Anthropology beyond the Human". *Ethnos* 86 (1): 132-152.
- Schwartz, Marcy. 2018. *Public Pages: Reading along the Latin American Streetscape*. Austin: University of Texas Press.
- Scott, James. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven, CT: Yale University Press.
- . 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Sedgwick, Eve. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press.

- Sencindiver, Susan Yi. 2017. "New Materialism". En *Oxford Bibliographies: Literary and Critical Theory*, editado por Eugene O'Brian. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/obo/9780190221911-0016>
- Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Serafini, Paula. 2018. *Performance Action: The Politics of Art Activism*. Londres: Routledge.
- Sitrin, Marina A. 2012. *Everyday Revolutions: Horizontalism and Autonomy in Argentina*. Londres: Zed.
- Smart, Alan y Josephine Smart. 2017. *Posthumanism: Anthropological Insights*. Toronto: University of Toronto Press.
- Smith, Linda Tuhiwai. 1999. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Londres: Zed.
- Sommer, Doris. 2009. "Classroom Cartonera: Recycle Paper, Prose, Poetry". En *Akademia Cartonera*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, 130-151.
- . 1991. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Sorroche, Santiago. 2017. "Experiencias replicables: Análisis de las vinculaciones entre cooperativas de cartoneros, agencias estatales y ONG en el Gran Buenos Aires". *Revista de Estudios Sociales* 17: 58-68.

- Sousa Santos, Boaventura de. 2007. "Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges". *Review* (Fernand Braudel Center) 30 (1): 45-89.
- Spillers, Hortense J. 1987. "Mama's Baby, Papa's May'e: An American Grammar Book". *Diacritics* 17 (2): 65-81.
- Spillet, Natasha. 2016. "Existence as Resistance". Discorso. *TEDx*, University of Winnipeg, 8 de noviembre, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=PjijZGDpXsM>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *Can the Subaltern Speak?* Basingstoke, Inglaterra: Macmillan.
- Spradley, James P. y George E McDonough. 1973. *Anthropology through Literature*. Boston: Little, Brown.
- Stengers, Isabelle. 2011. "Comparison as a Matter of Concern". *Common Knowledge* 17 (1): 48-63.
- Stoll, David. 1999. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder, CO: Westview.
- Svampa, Maristella. 2019. *Neo-Extractivism in Latin America*. Cambridge, Inglaterra: University of Cambridge Press.
- Svampa, Maristella y Sebastián Pereyra. 2003. *Entre la ruta y el barrio: La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.
- Tapia, Luis. 2002. "Movimientos sociales, movimiento societal y los no lugares de la política". En *Democratizaciones plebeyas*, editado por Raquel Gutiérrez Aguilar, Luis Tapia, Raúl Prada y Álvaro García, 53-68. La Paz: Muela del Diablo.

- Tarrow, Sidney. 1996. "Social Movements in Contentious Politics: A Review Article". *American Political Science Review* 90 (4): 874-883.
- Thompson, Nato. 2012. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tilly, Charles. 1991. "Domination, Resistance, Compliance, Discourse". *Sociological Forum* 6 (3): 593-602.
- Torget, Andrew. 2015. *Seeds of Empire: Cotton, Slavery, and the Transformation of the Texas Borderlands, 1800-1850*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 2013. "More-than-Human Sociality: A Call for Critical Description". En *Anthropology and Nature*, editado por Kirsten Hastrup, 27-43. Londres: Routledge.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, Heather Anne Swanson, Elaine Gan y Nils Bubandt. 2017. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tucker, Herbert F. 1997. "Of Moments and Monuments: Spacetime in Nineteenth-Century Poetry". *Modern Language Quarterly* 58 (3): 269-297.
- Tukano, Daiara. 2019. "Existence as Resistance: An Indigenous Perspective from Brazil". Conferencia presentada en el Seminario del *Radical Anthropology Group*, University College London, 23 de abril. <https://youtu.be/SnBnmpbf41k>
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.

- Twede, Diana, Susan E. M. Selke, Donatien-Pascal Kamdem y David Shires. 2005. *Cartons, Crates, and Corrugated Board: Handbook of Paper and Wood Packaging Technology*. Lancaster, PA: DEStech.
- Valente, Luiz Fernando. 2011. *Mundivivencias: Leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG Press.
- Viveros, Mara, 2007. "De diferencia y diferencias: Algunos debates desde las teorías feministas y de género". En *Género, mujeres y saberes en América Latina*, editado por Luz Gabriela Arango y Yolanda Puyana, 175-190. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co>
- Von Busch, Otto. 2017. "Resistant Materialities and Power Tools". *Journal of Resistance Studies* 2 (11): 66-88.
- Von Zinnenburg Carroll, Khadija. 2015. "Living Paint, Even after the Death of the Colony". En *Allegory of the Cave Painting*, editado por Mihnea Mircan y Vincent W. J. van Gerven Oei, 165-181. Milan: Mousse.
- Walsh, Catherine. 2020. "Decolonial Learnings, Askings, and Musings". *Postcolonial Studies* 23 (4): 604-611.
- Waters, Dustin. 2020. "The Simple Success of Corrugated Containers". *Greenville Business Magazine*. <https://www.greenvillebusinessmag.com/2020/03/05/299878/the-simple-success-of-corrugated-containers/>
- Weibel, Peter. 2014. *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Whitfield, Joey. 2018. *Prison Writing of Latin America*. Londres: Bloomsbury.

- Williams, Raymond. 2005 [1980]. *Culture and Materialism*. Londres: Verso.
- Willis, Paul. 1977. *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Londres: Saxon House.
- Wolf, Eric. 1982. *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.
- Wood, Stephanie. 2000-2020. *Online Nahuatl Dictionary*. <https://nahuatl.uoregon.edu/content/epcoatl>
- World Bank. 2020. "Argentina NGI per Capita, Atlas Method". <https://data.worldbank.org/country/AR>
- Wright, Angus L. y Wendy Wolford. 2003. *To Inherit the Earth: The Landless Movement and the Struggle for a New Brazil*. Oakland, CA: Food First.
- Wulff, Helena. 2016. *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*. Oxford, Inglaterra: Berghahn.
- . 2017. *Rhythms of Writing: An Anthropology of Irish Literature*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Zibechi, Raúl. 2000. *La mirada horizontal: Movimientos sociales y emancipación*. Quito: Abya-Yala.
- . 2007. *Dispersing Power: Social Movements as Anti-State Forces*. Chicago: AK.
- . 2008. *Territorios en resistencia: Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*. Buenos Aires: Lavaca.



PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD NACIONAL

Este libro fue diseñado en el 2023 en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional, consta de una versión en PDF Interactivo para lectura en dispositivos electrónicos.

3961-23-PUNA