

Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas

KSENIJA BILBIJA

En el mercado capitalista todo gira alrededor del dinero, pero las redes cartoneras están mostrando la debilidad de una lógica según la cual todo el valor se reduce al valor de intercambio. A partir de un análisis de la pionera editorial Eloísa Cartonera, el artículo repasa experiencias similares en otros países de América Latina, discute el valor del libro en el mercado neoliberal, la sostenibilidad de las editoriales cartoneras y las maneras en que crean trabajo alterando el circuito, la lógica de producción y hasta la distribución de libros.

El cuento de la historia de las editoriales cartoneras va a la par con cuentas todavía no saldadas. El doble vínculo etimológico ubica la palabra «contar» en los tiempos romanos, cuando en el vocablo latín *contus* yacían cómodamente dos acepciones: la de calcular y la de narrar. Descifrarlo significa remontarse en los pliegues de la ficción, entregarse a las posibilidades de la duplicidad de la trama y enfrentarse con un final cifrado.

La historia fundacional cuenta con tres protagonistas y uno más, este último anónimo: era la noche de un otoño porteño y, tras cenar una milanesa en la

Ksenija Bilbija: profesora de Literatura Latinoamericana y directora de Estudios Latinoamericanos, Caribeños e Ibéricos de la Universidad de Wisconsin-Madison. Publicó *Cuerpos textuales: metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo xx* (Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Berkeley, 2001), *Yo soy trampa: Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela* (Feminaria, Buenos Aires, 2003); coeditó *The Art of Truth-Telling About Authoritarian Rule* (Universidad de Wisconsin, 2005); *Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishers / Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina: Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía* (CD) (Parallel Press, Madison, 2009) y *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America* (en prensa).

Palabras claves: literatura, editoriales, cartoneros, América Latina.

esquina de Honduras y Bulnes, Javier Barilaro, Washington Cucurto y Hernán Bravo Varela iban caminando hacia la avenida Santa Fe. Hablaban, como tantos artistas que acaban de satisfacer el hambre, sobre el arte. Corría el año 2003 y Buenos Aires estaba sumergida en la más profunda crisis económica. «Los trabajadores van a recordar el 2002 como

**La retórica de la cotidianidad
contaba con el corralito,
asambleas barriales,
cacerolazos, trueques. A esto
se sumaban cuatro presidentes
reemplazados en el plazo de
dos semanas y cientos
de miles de cartoneros ■**

el peor de la historia», proclamó el presidente de turno Eduardo Duhalde¹. La retórica de la cotidianidad contaba con el corralito, asambleas barriales, cacerolazos, trueques. A esto se sumaban cuatro presidentes reemplazados en el plazo de dos semanas (entre diciembre de 2001 y enero de 2002) y cientos de miles de cartoneros. Abril era también el mes en que la Policía Federal desalojaba la fábrica Brukman, que hacía un año y

medio había sido recuperada por sus trabajadoras. Al principio ganaban 5 pesos por semana, pero al momento del cierre violento cada una de las 60 empleadas ganaba entre 70 y 100 pesos semanales². Ellas eran la prueba de que existían tanto los trabajos como los trabajadores que no querían limosnear ni robar de los supermercados. Querían trabajar y habían encontrado la manera de hacerlo. En el país había 21 millones de pobres (con un ingreso mensual de 800 pesos) y de ellos, 9 millones eran indigentes (con un ingreso mensual de 380 pesos para cuatro personas). El sector más dinámico era el de los nuevos pobres, aquellos que al perder sus trabajos y ahorros cayeron desde la clase media o media baja³.

Indudablemente, los tiempos eran difíciles y los tres artistas rumbo a la avenida Santa Fe discutían las trabas que se les imponían a las editoriales que querían publicar libros de poesía. Abril era también el mes en que las elecciones presidenciales más inciertas de la historia argentina se cruzaban con la xxix Feria del Libro. Mientras que las estadísticas electorales se dividían en el espectáculo de tres candidatos peronistas, las igualmente vergonzosas estadísticas lectorales indicaban que Argentina estaba en el trigésimo primer lugar entre 35 países en cuanto a lectocomprensión. No sorprende que los organizadores creyeran que, mientras durase la crisis económica,

1. En Mario Wainfeld y Diego Schurman: «El 2002 fue el peor año para los trabajadores» en *Página/12*, 26/4/2003, disponible en <www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-19361-2003-04-26.html>.

2. Laura Vales: «La fábrica que fue retomada» en *Página/12*, 19/4/2003, disponible en <www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-19055-2003-04-19.html>.

3. Martín Granovsky: «Todos pelean por los nuevos pobres» en *Página/12*, 21/4/2003, disponible en <www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-19125-2003-04-21.html>.

mantenerse significaba crecer, pero sí llama la atención que sellos como Fondo de Cultura Económica creyeran en la posibilidad de vender *Aristóteles* de Werner Jaeger a 85 pesos, o que Losada exhibiera *Poesía 1* de Oliverio Gironde a 49 pesos. Teniendo en cuenta la inversión de las grandes editoriales en la Feria del Libro, tampoco asombra que los temas de numerosas mesas redondas giraran alrededor de la propiedad y el derecho de autor, la Ley del Libro que permitiría la recuperación del IVA –lo que iba a beneficiar a las corporaciones editoriales a través del respaldo del Estado– y las fotocopadoras gracias a las cuales florecía la piratería y las editoriales perdían dinero⁴.

Solo podemos intuir los pormenores de la discusión en la que estaban metidos los tres artistas, pero la charla no les impidió que se detuvieran cuando se toparon con el restante protagonista del cuento fundacional, el que se mantendrá anónimo, y quien les informó que hacía dos días que no comía nada. «Aunque rondaba los cuarenta, le calculé diez años más por sus ojeras, pronunciadas y azulinas», cuenta el poeta mexicano Hernán Bravo Varela.

Con la mano derecha empuñaba una lata de refresco y en la axila izquierda sostenía un cuadrado de cartón. Los tres hurgamos en nuestros bolsillos para extraer una moneda, pero rechazó el gesto con un manotazo al aire. «Perdónenme, pero no soy limosnero –dijo en tono condescendiente–. ¿Por qué mejor no me compran mi cartón?». El hombre me tendió su mercancía y, a cambio, le entregué el peso con cincuenta centavos que habíamos reunido entre los tres. Cruzamos en silencio un par de cuadras antes de que Cucurto me pidiera el cuadrado de cartón. Haciendo un alto lo desdobló y, con cara juguetonamente filosófica, nos lo mostró a Barilaro y a mí. «¿Y qué pensás hacer con eso?», le preguntó Barilaro mientras apuntaba al cartón extendido frente a nosotros. «No me vayas a salir con que libros», repuse riéndome.⁵

El resto es historia y como todas las historias, especialmente las fundacionales, tiene mucho de lo que nunca encontrará su traducción en palabras y que se mantendrá esbozado pero silencioso, tal como indica la «h» inicial del vocablo polisémico. Washington Cucurto, el poeta, y Javier Barilaro, el artista

4. Según los datos de una entrevista con Rogelio Fantasía, vicepresidente de la Cámara Argentina del Libro en 2003, las fotocopadoras «[p]or un lado le roban al autor, por otro lado le roban a la editorial. No pagan ningún tipo de derecho y tampoco entregan facturas, en casi todos los casos». El año anterior los editores habían iniciado 160 causas a los que fotocopaban libros porque «el fotocopiado está asociado a la defraudación y a la estafa en el Código Penal (artículo 172)». El proceso que se seguía consistía de los siguientes pasos: «Encuentro a alguien fotocopando un libro, voy con el oficial de justicia, con la policía, hacemos el allanamiento, le sacamos los libros y los fascículos fotocopiados, y lo citan a declarar». El problema era que al arrestar al transgresor no se cerraba el negocio ni se incautaba la fotocopadora. Martín de Ambrosio: «Un mundo de Fantasía» en *Página/12*, 20/4/2003, disponible en <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-542-2003-04-26.html>.

5. H. Bravo Varela: «Cartones de Abelardo y Eloísa» en *Blog de la Redacción de Letras Libres*, 8/9/2008, <www.letraslibres.com/blog/blogs/index.php?title=cartones_de_abelardo_y_eloisa&more=1&c=1&tb=1&pb=>>.

plástico, ambos argentinos, empezaron a hacer libros de cartón. Pronto se les sumó la artista y galerista Fernanda Laguna. Tres meses más tarde, en agosto de 2003, empezaron a vender en las calles de Buenos Aires los primeros ejemplares con tapas de cartón. Se compraba el cartón de los cartoneros y se les pagaba por un kilo tres veces más de lo que recibían de las plantas de reciclaje. Luego ese cartón se recortaba y transformaba en las portadas de los ejemplares que contenían las fotocopias de los cuentos y poemarios donados

La frase «Agradecemos al autor su cooperación, autorizando la publicación de este texto» sustituía el símbolo de *copyright* y reflejaba la filosofía de la editorial ■

por escritores de renombre como Ricardo Piglia, Fogwill y César Aira, entre otros. Cada libro fue pintado a mano en un proceso en el que participaban todos los que querían colaborar: desde los cartoneros y sus hijos hasta los vecinos y otros artistas que se sumaban al proyecto. La editorial fue bautizada Eloísa Cartonera y sus libros no llevaban la marca de los derechos de autor. La frase «Agradecemos al autor su cooperación, autorizando la publicación

de este texto» sustituía el símbolo de *copyright* y reflejaba la filosofía de la editorial, que resaltaba el deber de publicar y difundir libros baratos, accesibles al lector si el autor les otorgaba el permiso de publicación⁶. Al negarse a obedecer la lógica del mercado llamado «libre», habían reivindicado una libertad para el consumidor y dado el primer salto en la minada rayuela capitalista: *copyright* había sido reemplazado por *copyleft*⁷. Su interés estaba en lo comunitario y solidario, pero resultó que no eran los únicos protagonistas culturales que querían formarse fuera de las reglas del libre mercado. O que tal vez quisieran resemantizar y apropiarse del significado del adjetivo *libre*.

La idea del cuarto protagonista de la historia fundacional, el hambriento hombre anónimo que en vez de mendigar andaba recogiendo cartones, impulsó la creación de lo que en los últimos siete años algunos antropólogos culturales denominaron *el movimiento*, y otros *el fenómeno*, de las editoriales cartoneras. Tampoco faltan los que lo ven como una franquicia. Se mantendrá anónimo,

6. Entrevista de Djurdja Trajkovic a María Gómez, 8 de agosto de 2008. En cuanto al *copyright*, no todas las editoriales cartoneras pudieron seguir este modelo pirata. Tanto Animita Cartonera de Santiago de Chile como la limeña Sarita Cartonera tuvieron que acceder a las vías estatales y conseguir el permiso de publicación. Gracias a ese trámite administrativo los títulos publicados por Sarita son depositados legalmente en la Biblioteca Nacional del Perú.

7. El término *copyleft* es una reacción al *copyright* y proviene del libro *Open Sources* de Richard Stallman y su Licencia Pública General (General Public Licence, GPL), <www.gnu.org/gnu/theGNUPROject.html>.

pero en este momento de la fábula fundacional asume el papel del inventor peor pagado, porque su revolucionaria y genial idea nunca llegó a convertirse en una patente: por ella cobró la regalía de solo un peso y medio.

■ Las editoriales cartoneras en América Latina

A la fecha, cuando la primera década del tercer milenio está por acabarse, América Latina cuenta con 31 editoriales cartoneras, Europa con siete e inclusive hay una en África, lo que indica la rapidez y el dinamismo de su expansión en la sociedad globalizada⁸. Dentro del sistema capitalista de libre mercado, que abre la posibilidad de colectivización de las metas y los propósitos de los que comparten el pensamiento colectivo, las editoriales cartoneras plantean la solidaridad. Aunque cada una está enfocada en sus propios mercados locales, en sus sitios web ofrecen links hacia otros miembros de la familia cartonera. Eloísa ilustra la hermandad a través de un mapa de Latinoamérica que claramente marca nueve (primeros) sellos en siete países⁹. La Cartonera de México ofrece enlaces a 38 editoriales cartoneras, distinguiendo entre las incipientes y las bien consolidadas. Dos editoriales bolivianas, Yerba Mala y Mandrágora, se ignoran mutuamente a causa de sus diferentes interpretaciones de la política estatal, y ofrecen escasos links a otras editoriales. Sin embargo, ninguna se preocupa por

8. Las editoriales cartoneras fundadas hasta junio de 2010 son las siguientes: Argentina: Eloísa Cartonera, Textos de Cartón, Cartonerita Solar, Barcoborracho Ediciones y Ñasaindy Cartonera; Bolivia: Nicotina Cartonera, Yerba Mala Cartonera, Mandrágora Cartonera y Canita Cartonera; Brasil: Dulcinéia Catadora y Katarina Kartoner; Chile: Animita Cartonera, La Cizarra Cartonera y Nuestra Señora Cartonera; Colombia: Patasola Cartonera; Ecuador: Matapalo Cartonera; El Salvador: La Cabuda Cartonera; México: Ediciones La Cartonera, Cohuiná Cartonera, La Verdura Cartonera, Santa Muerte Cartonera, Casamanita Cartoneira y Hasta la Vista Baby Cartonero; Paraguay: Felicita Cartonera Ñembyense, Yiyi Jambo y Cartoneras Py Roga; Perú: Sarita Cartonera y My Lourdes Cartonera; Puerto Rico: Atarraya Cartonera; República Dominicana: Luzazul Cartonera; Uruguay: La Propia Cartonera. En Europa: Alemania: Mehr als Bücher; España: Cartopiés Cartonera (Madrid/Lavapiés), Meninas Cartoneras (Madrid) y Editorial Ultramarina Cartonera & Digital (Sevilla); Francia: Yvonne Cartonera y La Guêpe Cartonnière; Suecia: Poesía con C.

9. Las incluidas en el mapa de la editorial cartonera matriz son las que participaron en la primera conferencia sobre las editoriales cartoneras en América Latina, «Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina», organizada en octubre de 2009 por la Universidad de Wisconsin-Madison. Fueron invitados los representantes de todas las editoriales cartoneras que hasta la fecha (octubre de 2008) habían empezado a operar en diferentes países latinoamericanos. La conferencia en la sede universitaria, la presentación del libro bilingüe de Ksenija Bilbija y Paloma Célis Carbajal (eds.): *Akademia Cartonera* en el Wisconsin Book Festival, junto con los talleres de creación y una muestra de libros (la biblioteca universitaria cuenta con la colección más grande de libros cartoneros) se efectuaron en dos días en los que el público, tanto académico como general, tuvo la oportunidad de conocer el trabajo y la filosofía de producción de libros de las editoriales latinoamericanas: Eloísa Cartonera de Argentina, Sarita Cartonera de Perú, Animita Cartonera de Chile, Yerba Mala Cartonera de Bolivia, Dulcinéia Catadora de Brasil, Yiyi Jambo de Paraguay y La Cartonera de México.

controlar y vigilar la diseminación de la idea, por mantener la evidencia de las nuevas fundaciones ni por fiscalizar las publicaciones. No existe una autoridad central y la proliferante red cartonera disfruta de las libertades de la democracia informática introducida por internet¹⁰. Y si uno quisiera verlos como una franquicia iniciada con el modelo argentino, sería una variante que da un nuevo significado al vocablo «libre»: no solo no existe un acuerdo entre diferentes editoriales cartoneras sino tampoco la protección en términos de regalías de la marca comercial «cartonera» ni tasa de asesoramiento. Fueron establecidas por escritores, artistas y estudiantes de Letras descontentos por el acceso que tenían al mercado editorial, comparten la organización básica del trabajo, las herramientas de producción y los objetivos generales, tales como la inclusión social, el cooperativismo, la generación de mano de obra y la sustentación en la venta de libros. Hace años

Estas editoriales independientes, iconoclastas, son tanto un producto de la fuerte motivación y movilización social que surgió a causa de la crisis económica en Argentina y otros países del continente, como de las redes de sociabilidad que están marcando la primera década del nuevo milenio ■

ya que Washington Cucurto aspiró a que aparecieran muchas Eloíisas para que la gente viviera un poco mejor. Y aunque no surgieron muchas Eloíisas, su sueño se volvió realidad con la emergencia de muchas editoriales cartoneras. Llegan al mundo pasando primero por su comarca, tal como sugirió Mario Benedetti hace ya unos cuantos años en relación con la nueva escritura latinoamericana de mediados del siglo xx.

Estas editoriales independientes, iconoclastas, son tanto un producto de la fuerte motivación y movilización social que

surgió a causa de la crisis económica en Argentina y otros países del continente, como de las redes de sociabilidad que están marcando la primera década del nuevo milenio. Indican la variedad de modos en que el arte puede participar

10. El proyecto que mejor refleja el rumbo independiente de cada una de las editoriales dentro de un marco comunitario es la publicación simultánea y conjunta de la antología de poemas de Mario Santiago Papasquiaro. La iniciativa vino de Raúl Silva, editor mexicano de La Cartonera de Cuernavaca, quien propuso a las 17 editoriales cartoneras publicar los poemas del infrarrealista mexicano pero con prólogos distintos, escritos en cada caso por alguien de la comunidad literaria local. El libro fue lanzado simultáneamente en Bolivia, Chile, Argentina, Perú, Paraguay y México y entre los que participaron se cuentan Juan Villoro, Tulio Mora, Diana Bellessi, Homero Carvalho, Pedro Damián, Bruno Montané y Joseantonio Suárez. Mario Casasús: «Las editoriales cartoneras lanzamos una apuesta por otro tipo de literatura» en *El Clarín de Chile/Rebelión*, 17/12/2009, <www.rebellion.org/noticia.php?id=97182>.

en la búsqueda de soluciones a la crisis socioeconómica y crear empleos. Es como si el reclamo colectivo «que se vayan todos», el estallido unísono de diciembre de 2001 con que los autoconvocados ciudadanos de Buenos Aires quisieron saldar las cuentas dejadas por la fuga de capitales y el colapso financiero del país, literalmente hubiera conseguido un borrón e iniciado no solo una cuenta en blanco, sino más bien un solidario cuento nuevo. Este cuento, que comenzó en los días en que se ejercía la ciudadanía argentina, solo pudo ser narrado con la voz colectiva. Colectivos eran los cacerolazos, los piquetes, los trueques, las asambleas barriales, los escraches y también los cartoneros. En breve, colectiva era la sensibilidad... No sorprende entonces que la producción cultural también lo fuera.

Si en la historia fundacional el anónimo cartonero juega el papel del inventor, Washington Cucurto sería quien le dio a su invención la fuerza vital y la sacó adelante. Fue quien tuvo la constancia y quien no dejó que ninguna traba frenara la idea de una editorial distinta de las que operaban impulsadas por el motor neoliberal. Washington Cucurto juega el papel de un emprendedor. Su objetivo era «apropiarse del libro como arma contra las injusticias del capitalismo salvaje. Conseguir que los libros den trabajo a cinco muchachos cartoneros, convertidos en montadores de libros. Trabajar sin subvenciones ni ayudas»¹¹. En otras palabras, crear puestos de trabajo, usar la cultura para los propósitos extraculturales, crear un capital cultural. No transformar el cartón del que estaban hechos los libros en un fetiche, sino mostrar que con ganas y pasión era posible el cambio: «Si nosotros que somos tres locos y seis pibes cartoneros lo hacemos, ¿cómo el Estado no, que somos todos, que tiene imprentas, y podría vender libros a la mitad del precio, porque puede sacar veinte mil de un tirón? Inversión cero y cambiás la cultura argentina. ¿Quién no va a comprar un libro a un peso y medio en la calle? Es tener ganas no más. Y cambiás todo»¹².

Lo brillante del proyecto de Cucurto y otros fundadores de Eloísa era la terquedad para devolverle el valor al trabajo humano evitando préstamos, y la subsiguiente caída en la deuda, o sea, la dependencia. Tenían que adquirir y mantener sostenibilidad. Así crearon trabajo alterando no solo el circuito y la lógica de la producción sino también la distribución de los libros. Las ganancias de la venta se dividían equitativamente entre los que trabajaban en el taller después de pagar el alquiler y los gastos asociados a la compra del

11. Lidia Bravo: «De la basura a los libros singulares» en *El Mundo* año xv N° 5.357, 9/8/2004.

12. Pedro Pablo Guerrero: «Disparos contra la alta cultura» en *El Mercurio*, 15/1/2004, <www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=47>, fecha de consulta: 26/12/2006.

cartón, la pintura y las páginas fotocopiadas de cuentos y poesías. Desde el principio, Eloísa Cartonera se negó a aceptar donaciones de cualquier tipo¹³. Rechazaban incluso las cajas de cartón que algunos vecinos dejaban en la puerta cuando se enteraban de que adentro se hacían libros. Tampoco aceptaban subvenciones ni pedían becas de las organizaciones no gubernamentales

El ímpetu contra la dependencia también caracteriza a Yerba Mala Cartonera de Bolivia. Este es el país latinoamericano con el mercado editorial más pequeño y con los libros cartoneros más baratos ■

cuando empezaron a ser validados¹⁴: en 2003 *Radar Libros* los declaró «la revelación del año», y poco después la prensa internacional –*The Guardian*, *Rolling Stone*, *BBC World* y *Financial Times*– empezó a escribir sobre su proyecto¹⁵.

El ímpetu contra la dependencia también caracteriza a Yerba Mala Cartonera de Bolivia. Este es el país latinoamericano con el mercado editorial más

pequeño y con los libros cartoneros más baratos: cuestan solo us\$ 0,71, cuando un libro cuesta us\$ 14 y el sueldo básico es us\$ 70. Esta editorial se distingue también de otras editoriales cartoneras por el hecho de que el cartón ni siquiera se puede comprar en las calles de El Alto, porque nadie lo tira a la basura. Yerba Mala Cartonera, que no está ubicada en La Paz sino en una población cercana, El Alto, la ciudad más joven del país, a 4.000 metros de altura, expresó sucintamente y con mucho énfasis el ímpetu de mantener la sostenibilidad de la producción de libros y evitar la sujeción:

13. Hubo algunas excepciones, como, por ejemplo, cuando necesitaron comprar la imprenta para mejorar la producción de libros y esta fue donada, lo que se reconoce en la inscripción del libro *El cerebro musical* de César Aira donde aparece lo siguiente: «Cortado y pintado a mano e impreso con una imprenta donada por la Embajada de Suiza en Buenos Aires, y con el apoyo del Centro Cultural de España en Buenos Aires». Otras editoriales cartoneras no son tan determinantes en no aceptar donaciones de dinero en forma de becas o espacio. Sarita Cartonera consiguió el apoyo de la Municipalidad de Lima para formar el taller y el auspicio tanto de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) como de la Oficina de la Cooperación al Desarrollo de la Embajada de Bélgica. Eloísa Cartonera también ofrece talleres de literatura, cooperativismo y confección de libros para grupos a 100 pesos por estudiante. Recientemente compraron un terreno en Florencio Varela donde piensan cultivar alimentos y continuar con su proyecto.

14. Siguiendo esta premisa, la Universidad de Wisconsin-Madison donó a cada una de las ocho editoriales cartoneras que existían cuando se organizó la conferencia «Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina», en octubre de 2009, 100 ejemplares del libro con los manifiestos de los sellos y los artículos académicos para que lo vendieran en las calles de sus ciudades. Cuando se agote la edición de 1.000 ejemplares el libro estará disponible en internet para el uso sin restricciones y sin la protección de *copyright*.

15. Daniel Link: «Los más votados» en *Radar Libros*, 28/12/2003, <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-870-2004-01-01.html>.

El único apoyo que recibe ymc es el de los lectores. Tratamos de apostar a una literatura sin donativos, lastimerías, subvenciones. Existen instituciones que ayudan, ONG, pero hemos visto que seríamos cómplices si recibiéramos su dinero. Creemos que ellos solo quieren justificar sus dineros y reunirse luego en elegantes hoteles, restaurantes y con ropa de diseño para hablar de la gran ayuda que están haciendo a los pobres. Somos pobres, pero no queremos que sientan piedad por nosotros (...) Ser escritor y editor en Bolivia es quijotesco, romántico, kamikaze o suicida y por eso mismo absolutamente atractivo. Estamos viviendo unos tiempos decisivos, no podemos quedarnos con los brazos cruzados.¹⁶

La retórica no es casual: cuando hay cómplices está el crimen, y la referencia, clara y directa, aunque envuelta en los romantizados pliegues verbales típicos de los estudiantes de literatura, implica el tamaño de los problemas asociados a la constitución del mercado editorial latinoamericano, que básicamente está en manos de unos pocos conglomerados extranjeros, como el Grupo Planeta o Random House-Mondadori¹⁷. Son ellos los que ven el libro como una mercancía de la que se puede sacar lucro y ganancias, o sea, un bien económico del que importa solo su máxima rentabilidad y éxito comercial. Esto lleva a la producción masiva de *best-sellers*, lo que reduce la diversidad cultural y escritural. Los libros producidos por los conglomerados editoriales son más convencionales, homogenizantes, uniformes, menos experimentales y riesgosos, denigrando así la esencia del arte, que es buscar siempre vías nuevas e iconoclastas de expresión. Esto no significa que las editoriales cartoneras nieguen las leyes y la lógica del mercado: dependen de la venta para mantenerse, pero también buscan mercados excluidos por las multinacionales, lectores que no pueden pagar los precios exorbitantes de los libros.

■ El valor del arte

«El valor del arte reside en su misma inutilidad», declaró el escritor estadounidense Paul Auster al recibir el premio Príncipe de Asturias en 2006. Resultó obvio su deseo de conmocionar al público y llamar la atención sobre el problema del valor en el mercado capitalista, porque a continuación precisó: «[El arte es inútil] al menos comparado con, digamos, el trabajo de un fontanero, un médico o un maquinista, pero ¿qué tiene de malo la inutilidad? ¿Acaso

16. Silvina Frieria: «Editoriales cartoneras de América Latina» en *Página/12*, 3/6/2008, p. 4.

17. El Grupo Planeta encabeza las editoriales españolas y latinoamericanas ya que controla unas 50 empresas además del mercado audiovisual, donde participa con un 25% en la cadena de televisión privada española Antena 3. Fuente: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-580-2003-05-24.html>.

la falta de sentido práctico supone que los libros, los cuadros y los cuartetos de cuerda son una pura y simple pérdida de tiempo?». Finalmente agregó que «la creación de una obra de arte es lo que nos distingue de las demás criaturas que pueblan este planeta, y lo que nos define, en lo esencial, como seres humanos»¹⁸. Entonces, ¿cómo aplicarle un valor a algo que da esencia a nuestra humanidad? Algo intangible si prescindimos de la superficie en la que está incrustado el arte.

El derecho de autor aparece como uno de los derechos básicos de la persona en la Declaración Universal de los Derechos Humanos adoptada en 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, en el artículo 27. Se trata de la protección que el Estado ofrece a la actividad creadora de los artistas. En el caso de las obras literarias, «se concede desde el momento en que se hayan fijado en un soporte material»¹⁹. Si tenemos en cuenta –y la cuenta mental raras veces falla– que es el Estado el que da la protección al creador y que fue el Estado el que traicionó a sus ciudadanos al encerrar sus ahorros en el corralito, el que recortó las jubilaciones y el que básicamente ha perdido las bases de su legitimidad, no sorprende la lógica de Eloísa Cartonera: quitarle el derecho al Estado²⁰. Washington Cucurto expresó su resentimiento a través de la siguiente dinámica compensatoria: «¿Qué nos dieron? Miseria, pobreza. ¿Qué les devolvemos? Libros. Y esto ayuda a difundir a autores jóvenes para que haya otro camino, otra puerta, otra calle que también se pueda transitar»²¹. El proyecto de las editoriales cartoneras ha cambiado algunas vidas cartoneras. Pero los casos se pueden contar con los dedos de tan solo un par de manos. El dinero que se les paga a los cartoneros por el cartón, aunque sea tres veces más que el valor recibido de las plantas de reciclaje, todavía no los salva del hambre. En este sentido, el proyecto de las editoriales cartoneras sirve sobre todo como un ejemplo para las posibilidades de cambio.

18. Robert Basic: «El valor del arte reside en su misma inutilidad» en *El Correo Digital*, s/f, <www.elcorreo.com/vizcaya/prensa/20061021/sociedad/valor-arte-reside-misma_20061021.html>.

19. México, Ley Federal de Derecho de Autor, art. 5, disponible en <<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122.pdf>>.

20. En el caso argentino, el Estado no reconoce (a través de sus portavoces, sus presidentes por ejemplo) su traición a los ciudadanos. El entonces presidente Eduardo Duhalde declaró en la entrevista que *Página/12* le hizo justo antes de las elecciones de 2003 que la culpa era del mercado: «—¿Y cuál es la responsabilidad del gobierno? —El derrumbe se produce antes de que yo asumiera. Algunos dicen ‘Duhalde devaluó’. ¡¡¡Yo minga devalué!!! Cuando se desploma, como las Torres Gemelas, el modelo económico que se había creado, ¿cómo se mantiene el valor de la moneda cuando se van 30 mil millones que eran los que bancaban esa paridad, y cuando se corta la cadena de pagos, y cuando la gente tiene la guita acorralada? —¿Devaluó Menem, devaluó De la Rúa? —Noooooo. Las fuerzas económicas. El mercado decide que la plata vale menos». En M. Wainfeld y D. Schurman: ob. cit.

21. Pedro Pablo Guerrero «Disparos contra la alta cultura», *El Mercurio*, enero de 2004.

Si los cartoneros que recogen el cartón de la basura y lo venden a las editoriales son bien remunerados por su mercancía, y si las ganancias se dividen entre los que trabajan regularmente en el taller (a los visitantes ocasionales y turistas académicos no se les paga), los únicos que no reciben dinero por el trabajo invertido en los libros cartoneros son los escritores, que ceden los derechos de su trabajo a las editoriales cartoneras. Vale la pena –y aquí de nuevo entra en la traducción/traición lingüística *el valor* de algo que nos define como seres humanos en relación con la conciencia del sufrimiento, *la pena*– mencionar que la producción de libros cartoneros no quedó en los nombres de escritores reconocidos de las primeras tiradas. Junto a una impresionante lista de escritores modernos latinoamericanos destacados como Alan Pauls, Mario Bellatin, Haroldo de Campos, Enrique Lihn, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Luisa Valenzuela, Tomás Eloy Martínez y José Emilio Pacheco, aparecen los nombres de escritores que no habían publicado anteriormente en las editoriales tradicionales y cuyas primeras publicaciones llegaron a las manos lectoras dentro de las tapas sacadas de algún basural, pintadas con ténpera a través de un *stencil*. Entre ellos aparecen los bolivianos Adolfo Cárdenas y Christian Jiménez, el colombiano Andrés Caicedo, los argentinos Ricardo Piña y Viridiana Pistorio, las colombianas Andrés Nieva y Adriana Martínez, la paraguaya Maggie Torres, el mexicano Antonio Ramos Revillas...

Los únicos que no reciben dinero por el trabajo invertido en los libros cartoneros son los escritores, que ceden los derechos de su trabajo a las editoriales cartoneras ■

Parece fácil declarar que el libro es una mercancía, pero el asunto se complica cuando hablamos en términos de mercancía sobre la escritura. El arte es inmaterial y en este sentido su valor es inestimable. Será por eso que las normas de los derechos de autor especifican el momento en que «la escritura se fije en el soporte material», o sea, en la página, como decisivo para que comience a correr su cuenta de valor. El problema con este tipo de determinación es que el soporte material se vuelve la marca del valor y no la idea en sí. La misma conexión entre el arte y el dinero se considera blasfema y despreciable, porque en su base opera la disyuntiva entre el valor de la obra como mercancía y el de la obra como arte. La premisa básica es que el dinero desvaloriza el arte. Tantos son los escritores –famosos, eso vale la pena destacar– que se han pronunciado desde las cumbres de su fama en contra del dinero como algo que determina el valor de la obra literaria porque en sí mismo es sucio, infame y

como tal amenazante. Uno de ellos, el argentino Ernesto Sabato, en su libro *El escritor y sus fantasmas*²², dice:

Si nos llega dinero por nuestra obra, está bien. Pero escribir para ganar dinero es una abominación. Esa abominación se paga con el abominable producto que así se engendra. (...) La inmensa mayoría escribe porque busca fama y dinero, por distracción, porque meramente tienen facilidad, porque no resisten la vanidad de ver su nombre en letras de molde. Quedan entonces los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad.

El peruano Mario Vargas Llosa va a la par con este consejo: «Quien ve en el éxito el estímulo esencial de su vocación es probable que vea frustrado su sueño y confunda la vocación literaria con la vocación por el relumbrón y los beneficios económicos que a ciertos escritores (muy contados) depara la literatura»²³.

Es posible argüir que Sabato y Vargas Llosa se evitarían el disgusto con el tema de los escritores que ejercen su trabajo para ganar dinero si ellos mismos abandonaran la protección que les otorga el *copyright* y consideraran los principios del *copyleft*. Este tipo de licencia permite la reproducción libre de los textos del escritor mientras le garantiza la autoría. Otorga libremente los derechos de autor a todas las personas que continúen considerando el producto intelectual del mismo modo: como algo libre. Básicamente, el uso del texto (poema, cuento) es libre en cuanto a su reproducción, distribución y exhibición.

Ninguno de los escritores cuyas obras salen publicadas por las editoriales cartoneras es remunerado. Regalan el fruto de su trabajo intelectual para patrocinar el proyecto que se dedica a generar mano de obra tras la venta de libros. Tanto los websites como los libros de las editoriales cartoneras reconocen estas donaciones de un cierto capital simbólico²⁴. En ese sentido, estos escritores funcionan como inversionistas que otorgan legitimidad y prestigio a los escritores incipientes con los que comparten los catálogos de las editoriales. Lo hacen también para ser leídos por los que en otras circunstancias tal vez no habrían podido comprar el libro. Pero hay algo más que va a la par del valor artístico, con ese «algo» que supera las palabras y los números, o sea, los cuentos y las cuentas, y que está cifrado en la ideología de las editoriales cartoneras.

22. Seix-Barral, Barcelona, 1997.

23. *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Barcelona, 1997.

24. La expresión es de Pierre Bourdieu. Ver *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.

El poder y el valor de un libro cartonero están también en el placer generado alrededor de su producción. Es como si el aura benjaminiana que *la obra de arte perdió en la época de su reproductibilidad técnica* ahora estuviera reciclada en el libro cartonero²⁵. Pero esta vez no hay nada oculto ni misterioso en el aura, más bien todo lo contrario, su historia es predecible y bien conocida: envuelve el pasado de basura rescatada, el intercambio de dinero entre el cartonero y la editorial, el toque de mano de obra del taller, el ambiente comunal en el que cualquiera que esté presente puede cortar las tapas, doblarlas, escribir títulos y nombres de escritores en las portadas con colores distintos y mientras tanto escuchar una cumbia... toda una praxis que le otorga tanto la unicidad como la autenticidad al producto final.

**El poder y el valor
de un libro cartonero
están también en
el placer generado
alrededor de
su producción ■**

En los manifiestos que escribieron los representantes de las siete primeras editoriales cartoneras para el libro *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, se resalta el placer del trabajo colectivo: «Con el cooperativismo aprendimos que el trabajo es lo mejor que nos puede pasar. Convertimos el trabajo en parte de nuestra vida y nunca una obligación, algo desagradable; convertimos al trabajo en un sueño, en nuestro proyecto»²⁶. Dulcinéia Catadora invoca en su apoteosis de labor colectiva la cooperación:

Este es uno de los puntos centrales del colectivo. Trabajar con las diferencias. Nuestra convivencia en el taller refleja exactamente el pensamiento de Barthes, que inspiró *Cómo vivir juntos*, con la curaduría de Lisette Lagnado: convivir no significa que no existan puntos de tensión, que surgen la mayoría de las veces por el desconocimiento de diferentes formas de pensar y vivir. Pero debemos resaltar que las personas que se aproximan al colectivo tienen la predisposición para pasar por esa experiencia, tienen un perfil más abierto que les permite cuestionarse, revisar sus posiciones, intentar entender al otro, despojarse de los valores apreciados por nuestra sociedad, desmantelar jerarquías. Pienso que esto explica por qué prefiero decir que soy integrante del colectivo, y no coordinadora. Todas las contribuciones tienen el mismo peso. Todo contribuye a que se efectúe el entrelazamiento de «saberes», de vivencias, todo gira en torno de la partición de lo sensible.²⁷

25. Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1936] en *Discursos interrumpidos*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

26. K. Bilbija y P. Célis Carbajal (eds.): *Akademia Cartonera*, cit., p. 59.

27. Carlos Pessoa Rosa: «Entrevista a Lucía Rosa-Coletivo Dulcinéia Catadora» en *Pnetliteratura*, 13/7/2009, <www.pnetliteratura.pt/imprimir.asp?id=1014>.

Si el trabajo capitalista despersonalizaba y alienaba al trabajador del proceso productivo, este aparece como una relación social. La ética del trabajo manual es tan importante para Eloísa Cartonera que aunque Cucurto también publicó unos cuantos libros de poemas antes de la fundación de la editorial, en la mayoría de los artículos periodísticos sobre este irreverente sello cartonero se reitera que fue vendedor ambulante y repositor de supermercados²⁸. Este ímpetu de resaltar el trabajo manual reinscribe hasta cierto punto la jerarquía entre un trabajador intelectual y uno manual. Dentro de la misma vena cae la insistencia explícita de Cucurto en decir que ve los libros como un mero pasatiempo: «Para mí, la literatura es un entretenimiento; el día que me aburra no escribo más. Ya para trabajo tengo mi laburo. La ‘alta’ literatura me aburre. No me gusta cuando se la pone por delante de la vida, cuando cobra un valor trascendental»²⁹.

Javier Barilaro, uno de los fundadores de Eloísa Cartonera, recuerda el encanto, las risas de los tiempos en los que la primera editorial era solo un vago entrever del futuro³⁰. Yerba Mala Cartonera de Bolivia habla en su manifiesto del «acto creador como un eterno festejo». La Cartonera de México habla de la «fiesta colectiva», mientras que Dulcinéia Catadora, de Brasil, define la atmósfera de creación como «desprendido de reglas y técnicas, promueve el ambiente descontracturado». O, como expresa Yiyi Jambo, de Paraguay, en su manifiesto: «Los libros cartoneros caminan con sus propias piernas onda escola de samba por la calle Palma de la Port-Hystória».³¹

Es como si en la época de la poscrisis³² el valor no viniera tanto de la inspiración del artista sino del placer del colectivo. «¡Que el trabajo sea una alegría fue nuestro mayor descubrimiento!», reitera enfáticamente el manifiesto de la pionera entre las editoriales, Eloísa Cartonera. El que produce las portadas artísticas no es un artista inspirado y apasionado sino un trabajador feliz que ha descubierto el cooperativismo y cuyo trabajo no es ajeno. El producto tendrá una marca de su alegría y este valor parece estar a la par con el valor artístico de los textos entre las portadas de cartón. El valor de un libro cartonero reside

28. Cucurto tiene un poema titulado «Oración del repositor en el supermercado». Ver Fernanda Nicolini: «De marginal a escritor de culto» en *Noticias* N° 1577, <www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=137&ed=1577>.

29. Matías Capelli: «Borges era un chorro», entrevista a Washington Cucurto en *Los Inrockuptibles*, 12/2006, <www.losinrockuptibles.com/cucurto.htm>.

30. En K. Bilbija y P. Célis Carbajal (eds.): *Akademia Cartonera*, cit., p. 35.

31. K. Bilbija y P. Célis Carbajal (eds.): *Akademia Cartonera*, cit., pp. 132, 147, 172 y 163.

32. La crítica cultural Andrea Giunta introduce el concepto «poscrisis» en su estudio *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

tanto, si no más, en su trayectoria como en la escritura: la caja de cartón, que originalmente fue producida para ser un envase protector, al cumplir esta función está designada para la basura, de la que la sacan los cartoneros, que así pueden alimentar a sus hijos vendiéndosela a las editoriales cartoneras donde se producen libros. Las sedes de las editoriales cartoneras se promocionan como lugares de felicidad, donde todos están invitados a compartir los placeres del trabajo comunitario usando las herramientas disponibles. Todos pueden entrar, tomar los colores y pinceles, poner manos a la obra y producir un libro: cualquier integrante del colectivo puede inrustar su aura de unicidad, aunque el aura será anónima porque ninguno de los productores de esa unicidad pondrá su firma³³. De este modo, el producto artístico es inseparable del contexto social y la historia que desde la crisis económica argentina abarca a todas las crisis del continente.

Las sedes de las editoriales cartoneras se promocionan como lugares de felicidad, donde todos están invitados a compartir los placeres del trabajo comunitario usando las herramientas disponibles ■

Si se tiene en cuenta que en 2002, o sea un año antes de la fundación de la editorial, el desempleo en Argentina alcanzó el récord histórico de 24,1%, la alegría asociada al trabajo no debería sorprender³⁴. Washington Cucurto, el único de los tres fundadores de Eloísa Cartonera que todavía sigue siendo parte del sello y que resultó ser un genial emprendedor cultural mientras se consolidaba como escritor, nunca cesó de resaltar su identidad peronista: «Y de alguna manera también me considero un escritor peronista. Vengo de una familia ultraperonista. Así que soy peronista a rajatabla». Y cuando el entrevistador, el recientemente fallecido escritor argentino Tomás Eloy Martínez, le pregunta «¿Y de qué peronismo sos?», Cucurto le contesta sin vacilar: «Del único que hay»³⁵. Estas palabras hacen eco de una de las famosas verdades del peronismo, que dicta que «no existe para el peronismo más que una sola clase de hombres: los que trabajan». La cultura y el trabajo resultan inseparables en una visión que hace hincapié en el valor del trabajo y la dignidad que le otorga al trabajador. Por

33. La única excepción a este anonimato son los libros producidos por La Cartonera de Cuernavaca, todos marcados con números y pertenecientes a series controladas, porque sus tiradas eran producidas por artistas.

34. Fuente: <www.indexmundi.com/g/g.aspx?c=ar&v=74&l=es>.

35. Tomás Eloy Martínez: «La Argentina y los escritores que vienen» en *ADN Cultura La Nación*, 8/3/2008, p. 8.

ejemplo, el 17 de octubre de 1950, en uno de sus famosos discursos en la Plaza de Mayo, Perón dijo que «en la Nueva Argentina el trabajo es un derecho que crea la dignidad del hombre y es un deber, porque es justo que cada uno produzca por lo menos lo que consume»³⁶.

No debería sorprender la exaltación del derecho a trabajar de Eloísa Cartonera. De las palabras de Cucurto también emana un cierto resentimiento relacionado con el gobierno de Carlos Menem, un peronista con políticas antipopulares y ultraliberales que hipotecaron el país en los 90 y precipitaron la crisis de 2001. En 2002 había más de 100.000 cartoneros en Argentina. El único sustento que podían encontrar estaba en la basura, de la que recogían cartón pero también otros materiales reciclables como plástico, metales, vidrio y objetos que consideraban vendibles³⁷. Javier Barilaro dijo en una entrevista a Patxi Irurzun que

los cartoneros son los actores simbólicos de la Época (...) Si en los años peronistas el proletario fue el obrero industrial y en los primeros noventa el repositor de supermercado, enseguida el posmenemismo convirtió al proletario en cartonero (...) Una empresa con conciencia social ¿tendrá éxito? (...) Creo que en un país como Argentina, del tercer mundo, donde el capitalismo no funciona realmente, ya que no hay acceso al crédito, etc., tenemos que adoptar esquemas diferentes de producción, como la empresa cooperativa.³⁸

Las editoriales cartoneras parecen haber encontrado ese esquema diferente de producción en la reincorporación del valor a un producto que estaba descartado y que desde el contexto histórico que brindó una sensibilidad colectiva, inscribió una nueva práctica artística.

■ Postproducción

El crítico cultural Nicolás Bourriaud desarrolló el concepto de *postproducción* en relación con el arte del siglo xx, sirviéndose de los preceptos de Marx sobre el producto del trabajo (el capital), su valor determinado por la labor acumulada y los instrumentos de producción. Usando como ejemplo el arte de Marcel Duchamp y sus famosos portabotellas y urinarios de comienzos del siglo xx, o sea productos fabricados en serie y sin intención artística pero

36. «Las veinte verdades del Peronismo» en Manuel Alcántara Sáez y Flavia Freidenberg (eds.): *Partidos políticos de América Latina: Cono Sur*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 65.

37. Miguel Bonasso: «Cartoneros, los que nadie quiere ver» en *Página/12*, 28/7/2002, <www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-8234-2002-07-28.html>.

38. Patxi Irurzun: «¿Literatura basura?» en *Literaturas.com*, 2004, <www.literaturas.com/v010/sec0411/opinion/colaboracion.htm>.

puestos por el artista en el escenario artístico, el crítico argumenta que tal acto de apropiación es el primer estadio de la *postproducción*. Casi un siglo después, en 2005, Fernanda Laguna repitió su acto de defamiliarización cuando compró a unos cartoneros cinco cajas de cartón a dos pesos y les pidió que las firmaran. Cuando las exhibió en la Feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires arteBA, ya no se trataba de cajas de cartón, sino de una obra de arte, que se vendió a coleccionistas por varios cientos de pesos. Tal como había prometido, Laguna compartió las ganancias con los autores, los cartoneros, evidenciando así las paradojas de la economía capitalista³⁹. Lo que cien años después agrega Laguna al acto irreverente de Duchamp es la carga social contenida en la firma de los cartoneros. Además, su venta sirve como una prueba de la idea de Marx de que el consumo es un modo de producción⁴⁰.

El concepto de *postproducción* de Bourriaud también se beneficia de las ideas del culturólogo francés Michel de Certeau, quien en su obra *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* arguye que el consumidor no es una entidad pasiva que solo recibe el producto, porque «servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo. Utilizar un producto es a veces traicionar su concepto (...), el uso es un acto de micropiratería, el grado cero de la postproducción»⁴¹. Traducido a los términos de las editoriales cartoneras, esto significa que los cartoneros se entrometen en la cadena de producción apropiándose de algo que estaba destinado a la basura, o sea, cuyo valor se había exprimido, y le agregan un valor nuevo. Al comprar el cartón de los cartoneros, las editoriales desvían el rumbo de un producto que había cumplido con su función de servir de envase y protección hacia un producto cultural nuevo: el libro con tapas de cartón. Los sellos cartoneros son locutores culturales que se «reapropian de la última palabra de la cadena productiva mediante microbricolajes clandestinos»⁴².

Al comprar el cartón de los cartoneros, las editoriales desvían el rumbo de un producto que había cumplido con su función de servir de envase y protección hacia un producto cultural nuevo: el libro con tapas de cartón ■

39. Daniel Molina: «Oro mental, belleza y felicidad» en *La Nación*, 30/7/2006, disponible en <www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=827125>.

40. Nicolás Bourriaud: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 22.

41. Citado en N. Bourriaud: ob. cit., p.22.

42. N. Bourriaud: ob. cit., p.23.

Lo interesante de la selección de palabras de Bourriaud (apropiadas de Michel de Certeau) es el concepto de clandestinidad, que en el caso de la producción de libros cartoneros recobra el valor literal: semiclandestino es el trabajo de los cartoneros que descienden a las calles nocturnas de las metrópolis para encontrar los desechos de valor antes de que lo hagan los recolectores de basura; semiclandestina es también la producción de libros ya que los escritores (trabajadores de la palabra) no reciben ningún pago por sus textos y generalmente regalan sus derechos de autor; y, desde la perspectiva del Estado, semiclandestina es la venta de estos libros cartoneros ya que no se pagan impuestos por las ganancias.

La idea del trabajo como una relación social, y no solo como la producción de plusvalía o el consumo sin pérdida, está reflejada en lo que Bourriaud ve como una dirección en el arte desde los años 90 y que denomina *estética relacional*⁴³. Se refiere al arte como un encuentro, una relación, una «sensibilidad colectiva en el interior de la cual se inscriben las nuevas formas de la práctica artística (...) La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno»⁴⁴. Según su opinión, un gran número de artistas contemporáneos está interesado en explorar las nuevas prácticas artísticas que produzcan distintas relaciones y ambientes sociales. El artista es más un emprendedor sociocultural que un individuo que en los momentos trascendentales engendra una obra de arte. Invita al público a participar en la producción de la obra, no solo a consumirla. El arte se convirtió en una práctica colectiva. Este prisma ético y estético refleja la práctica comunitaria de producción de libros con tapas de cartón reciclado. Y tratándose de libros técnica y temáticamente innovadores, vanguardistas e iconoclastas que rompen las barreras de lo ya escrito, la praxis no eclipsa lo artístico.

El cuento que articulan las editoriales cartoneras en el mercado libre(sco) no solo sirve para apuntar una partida en los libros de cuentas. La contabilización tiene una deuda más por saldar y esta deuda tiene que ver con los residuos –tanto humanos como los rescatados de la basura y otros más

43. Dulcinéia Catadora conecta explícitamente los valores de su colectivo con la estética relacional de Bourriaud. Livia Azevedo Lima: «Dulcinéia Catadora: O fazer do livro como estética relacional» en K. Bilbija y P. Célis Carbajal (eds.): ob. cit.

44. N. Bourriaud: ob. cit., pp. 8 y 13.

rescatados de la actual escena literaria– y el dinero que sirve para medir el valor. En el mercado capitalista todo gira alrededor del dinero, pero las redes cartoneras están mostrando la inestabilidad de esa lógica según la cual todo el valor se reduce al valor de intercambio. Cuando en 2003 los cuatro socios de esta historia intercambiaron la hoja de cartón rescatada de la basura por un peso y medio, esas monedas ya no tenían el mismo valor que les había otorgado la Ley de Convertibilidad menemista. La paridad peso-dólar establecida en 1992 se quebró en 2002, cuando el presidente Duhalde devaluó el peso hasta alcanzar aproximadamente un cuarto de dólar. Al final de la década, y con una red de 41 editoriales cartoneras en América Latina, Europa y África, con un total de 400 títulos publicados y en algunos casos 5.000 libros fabricados al año (Eloísa Cartonera), con tiradas extraordinarias de 1.000 ejemplares (*Mil gotas*, de César Aira) y al precio de tres ejemplares a 10 pesos, parece evidente que las editoriales cartoneras generan un valor agregado en el mercado del libro. ☒

Páginas web

Argentina:

Eloísa Cartonera: <<http://www.eloisacartonera.com.ar>>
Textos de Cartón: <<http://textosdecarton.blogspot.com>>
Cartonerita Solar: <<http://www.cartoneritasolar.com.ar>>
Barcoborracho Ediciones: <<http://barcoborrachoediciones.blogspot.com>>
Ñasaindy Cartonera: <<http://nasaindycartonera.blogspot.com>>

Bolivia:

Nicotina Cartonera: <<http://nicotinacartonera.blogspot.com>>
Yerba Mala Cartonera: <<http://yerbamalacartonera.blogspot.com>>
Mandrágora Cartonera: <<http://mandragoracartonera.blogspot.com>>
Canita Cartonera: <www.facebook.com/notes/escoliosis/canita-cartonera-presenta-una-fisura-en-la-muralla/253435723377>

Brasil:

Dulcinéia Catadora: <<http://noticiasdatadora.blogspot.com>>
Katarina Kartonera: <<http://katarinakartonera.wikidot.com>>

Chile:

Animita Cartonera: <www.animita-cartonera.cl>
Nuestra Señora Cartonera: <www.nuestrasenoracartonera.blogspot.com>

Colombia:

Patasola Cartonera: <<http://patasolacartonera.blogspot.com>>

Ecuador:

Matapalo Cartonera: <<http://matapalocartonera.blogspot.com>>

El Salvador:

La Cabuda Cartonera: <<http://lacabudacartonera.blogspot.com>>

México:

Ediciones La Cartonera: <<http://edicioneslacartonera.blogspot.com>>
Cohuiná Cartonera: <<http://cartoneracohuiina.blogspot.com>>
La Verdura Cartonera: <<http://laverdura.99k.org>>
Santa Muerte Cartonera: <<http://santamuertecartonera.blogspot.com>>
Casamanita Cartoneira: <<http://casamanitacartonera.blogspot.com>>
Hasta la Vista Baby Cartonero: <<http://acheache.blogspot.com/2010/05/se-viene-mi-nueva-cartonera.html>>

Paraguay:

Felicita Cartonera Ñembyense: <<http://felicitacarteranhembyense.blogspot.com>>
Yiyi Jambo: <<http://yiyijambo.blogspot.com>>
Cartoneras Py Roga: <<http://cartoneraspyroga.blogspot.com>>

Perú:

Sarita Cartonera: <<http://www.saritacartonera.com>>
My Lourdes Cartonera: <<http://mylourdescartonera.wordpress.com>>

Puerto Rico:

Atrarraya Cartonera: <<http://atarrayacartonera.blogspot.com>>

República Dominicana:

Luzazul Cartonera: <<http://luzazulcartonera.wordpress.com>>

Uruguay:

La Propia Cartonera: <<http://lapropiacartonera.blogspot.com>>

Alemania:

Mehr als Bücher: <<http://mehralsbuecher.blogspot.com>>

España

Cartopiés Cartonera: <<http://cartopies.blogspot.com>>
Meninas Cartoneras: <<http://es-la.facebook.com/profile.php?id=100000639607812>>
Editorial Ultramarina Cartonera & Digital: <<http://editorialultramarina.blogspot.com>>

Francia:

Yvonne Cartonera: <<http://yvonnecartonera.blogspot.com>>
La Guêpe Cartonnière: <<http://guepecartonniere.tumblr.com>>

Suecia

Poesía con C: <<http://poesiaconc.blogspot.com>>