Las editoriales cartoneras mexicanas y la democratización de la cultura: retos y propuestas de la edición alternativa

Dissertation

zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie

am Romanischen Seminar der

Europa-Universität Flensburg

im Promotionsfach Romanische Philologie/Spanisch

vorgelegt von Jania Kudaibergen

Betreuer und Erstgutachter:

Prof. Dr. Marco Thomas Bosshard

Zweitgutachterin:

Prof. Dr. Laura Morgenthaler García

05.09.2018

Contenido

1. Introducción 1
1.1. Planteamiento del problema 1
1.2. Estado de la cuestión 4
1.3. Preguntas y objetivo de la investigación 11
1.4. Metodología 13
1.4.1. Limitaciones 18
1.5. Reflexiones teóricas 18
1.6. Guía del trabajo 22

2. Fundamentos teóricos 26
2.1. Las industrias culturales y el acceso a la cultura 26
2.1.1. La cultura como espacio de hegemonía: ¿Cultura para la élite o para las masas? 31
2.1.2. Las industrias culturales en América Latina 33
2.1.2.1. Las industrias culturales en México 35
2.2. La democratización de la cultura y los derechos culturales 39
2.2.1. El acceso democrático a la cultura y los derechos culturales 45
2.2.2. El espacio público como parte fundamental para una cultura democrática 52
2.3. El mercado editorial y el acceso a los libros en México 59
2.3.1. Historia breve del libro en México 60
2.3.2. El mercado editorial mexicano actual y el acceso a los libros 63
2.3.3. Las editoriales independientes y alternativas: hacia la democratización del libro 70

3. Las editoriales cartoneras en América Latina 77
3.1. Antes del cartón: algunos posibles antecedentes de la edición cartonera 77
3.1.1. Los pliegos de cordel 77
3.1.2. Las vanguardias históricas: una reconceptualización del arte y sus medios 78
3.1.3. Las vanguardias latinoamericanas 82
3.1.4. El surgimiento del libro de artista y las primeras *protocartoneras* 86
3.1.5. La década de los 80 en México: el punk, el *hazlo tú mismo* y los fanzines 92
3.2. Las editoriales cartoneras en América Latina 95
3.2.1. Las editoriales cartoneras en el campo cultural 102
3.2.2. Las editoriales cartoneras y la democratización de la cultura: acercamientos teóricos al fenómeno 105

4. Las editoriales cartoneras mexicanas: cinco estudios de caso 119
4.1. La Cartonera 120
4.1.1. Objetivos, autores y títulos publicados 123
4.1.2. Distribución 132
4.1.3. Los talleres 136
4.1.4. Lo comercial: equilibrando el trabajo y la editorial 139
4.1.5. Importancia de La Cartonera como espacio alternativo de publicación 141
4.2. La Ratona Cartonera 145
4.2.1. Gestos amigables 147
4.2.2. La elaboración de los libros: el cartón y los talleres 151
4.2.3. Distribución 157
4.2.4. Las cartoneras y los monopolios: ¿Una posible democratización del libro? 160
4.3. Santa Muerte Cartonera y 2.0.1.2./3. Editorial 164

4.3.1. Santa Muerte Cartonera 165
4.3.1.1. Una editorial nómada 167
4.3.1.2. Autores 168
4.3.2. Nacimiento de 2.0.1.2./3. Editorial 169
4.3.2.1. Autores 171
4.3.2.2. Distribución 174
4.3.2.3. Actividades editoriales 178
4.4. La Rueda Cartonera 180
4.4.1. En la contracultura de Guadalajara: el nacimiento de La Rueda Cartonera 180
4.4.2. Los talleres: el corazón de La Rueda 184
4.4.3. Autores, venta y distribución 187
4.4.4. Las Noches Cartoneras y las contraferias de Guadalajara 192
4.4.5. Redes de apoyo y una economía solidaria 194
4.5. Cohuiná Cartonera 199
4.5.1. Autores y títulos 200
4.5.2. Venta y distribución 204
4.5.3. El cartón y la unidad de sentido 207
4.5.4. Los talleres 210
4.5.5. La familia cartonera, la democratización del libro y los derechos de autor 212
4.6. El Espacio Cartonero: una distribución conjunta 215

5. Las editoriales cartoneras mexicanas: contribuciones a una democratización de la cultura 221
5.1. Las prácticas cartoneras como fortalecimiento de una ciudadanía cultural a través del uso y la creación de un espacio público cultural 221
5.2. ¿La muerte del *copyright*? La libre distribución de los libros y la redefinición de los derechos de autor 233
5.3. Economía solidaria y el poder de las redes: una redefinición de economía y sociedad 237
5.4. Las cartoneras y la bibliodiversidad: diversificando la edición y la literatura 242
5.5. El mayor reto a la democracia: las cartoneras ante la situación de violencia en México 247
5.6. Los límites de la contribución de las cartoneras a la democratización de la cultura 252
5.6.1. El público y el impacto limitado de las cartoneras 252
5.6.2. La relación de las cartoneras con el sistema económico y el manejo de los derechos de autor 256
5.6.3. Los editores cartoneros y la administración financiera de la editorial 260
5.6.4. La precariedad y la inconstancia de la existencia de las editoriales cartoneras 265

6. Conclusión. Las editoriales cartoneras mexicanas: potenciales y límites de una democratización de la cultura 267

7. Bibliografía 287

Índice de imágenes 305

1. Introducción

1.1. Planteamiento del problema

> *[C]uando las grandes imprentas sean unos dinosaurios obsoletos y hayan desaparecido Anagrama, Mondadori, Planeta, sólo existirán los libros electrónicos y los libros hechos a mano, sólo sobrevivirá el Kindle y las ediciones cartoneras.*
>
> *Raúl Zurita*

El paisaje literario-cultural alternativo de América Latina se ha visto profundamente renovado desde la llegada de Eloísa Cartonera en 2003, la primera autodenominada editorial cartonera que transforma la basura en arte y que nació en la Argentina de poscrisis cuando un grupo de escritores decidió producir libros por su propia cuenta, de manera artesanal y con cartón reciclado, además de involucrar a los *cartoneros* —personas que colectan cartón en las calles para venderlo a las fábricas de reciclaje— en el proceso de creación. El objetivo es publicar a autores[1] poco conocidos, elaborar libros de manera artesanal en un proceso colectivo y vender las obras a precios asequibles. De esta manera se ha creado un modelo de una editorial de carácter más inclusivo y social que se esfuerza por llevar obras artístico-literarias al público sin convertir el libro en un lujo destinado a un círculo reducido, sino hacerlo accesible también a personas con pocos recursos.

En muy poco tiempo, el modelo de la editorial cartonera ha proliferado en casi todo el subcontinente latinoamericano y otras partes del mundo. Hoy existen aproximadamente 280 cartoneras entre América, Europa, Asia y África (Canosa, 2017; Mora, 2018). En 2008, este fenómeno llegó a México con la fundación de La Cartonera, la primera editorial mexicana de este tipo que dio inicio a un verdadero movimiento cartonero en el país en los siguientes años. Encaradas con circunstancias sociales, económicas y geográficas distintas a las de sus homólogas argentinas, las cartoneras mexicanas se insertaron en un discurso con características muy propias, como los "talleres culturales, colectivos editoriales de número y recursos variables para encontrar nuevos canales de distribución, fuera de los académicos y/o los institucionales" (Meza, 2014), así

[1] En este trabajo haré variaciones en la adscripción de género a los sustantivos generalizadores en plural y singular (editores/editoras, investigadores/investigadoras, el/la participante, etc.), utilizando a veces la versión femenina, a veces la masculina; aunque prevalezca el uso de los sustantivos masculinos, es preciso enfatizar que siempre se ven incluidos tanto el género femenino, como el masculino.

como la omisión de los propios cartoneros —las personas que colectan cartón— en el proceso de la elaboración.

El modelo de trabajo de las cartoneras las diferencias de las empresas editoriales y su lógica mercantilista, ya que desafía las formas neoliberales de concebir el libro y la labor del editor. En consecuencia, tanto la editorial como los editores, los títulos publicados y la manera de trabajar no cumplen las normas de una editorial tradicional, por lo cual figuran como editoriales alternativas. Algunas características típicas de la edición cartonera son la selección de autores en su mayoría desconocidos y fuera del perfil de un *bestseller*[2], géneros menos "exitosos" en el mercado editorial —poesía, géneros mixtos, fragmentos—, formatos no convencionales —libros artesanales, únicos, de material reciclado—, formas diversas y en parte más inclusivas de trabajar —en colectivos o de manera individual, en talleres abiertos o en un grupo cerrado—, y la actitud —compartida por muchos de los editores— hacia un acceso libre a los bienes culturales, por ejemplo, a través de la publicación de sus obras de forma gratuita en internet. Algunos rasgos primordiales y característicos de las cartoneras son la impartición de talleres en los cuales comparten su conocimiento de escritura o encuadernado a interesados, y el involucramiento general con sus comunidades en eventos culturales, artísticos o políticos. Por medio de estas prácticas, las cartoneras proponen una manera distinta de hacer cultura, de producir y circular sus bienes. A través de este acercamiento distinto o alternativo a la producción cultural, las cartoneras mexicanas tienen el potencial de brindar un acceso más democrático a la cultura, tanto a los bienes culturales —en este caso, los libros cartoneros— como a la formación o producción cultural, al compartir con las personas su conocimiento sobre el proceso de la creación de un libro, pero también al proporcionar a autores menos conocidos la oportunidad de publicar. Por lo que, en varias ocasiones, el trabajo de las cartoneras latinoamericanas fue postulado, incluso desde la academia, como una democratización o desjerarquización cultural (véase Bilbija, 2009a; Griffin, 2016; Meza, 2014; Schwartz, 2018).

Las cartoneras están sumergidas en un mercado editorial que, regido por la máxima del mayor beneficio económico, se convirtió en un terreno de batalla conformado

[2] Aunque también se han publicado autores de renombre como Mario Bellatin y Juan Villoro en La Cartonera y La Ratona Cartonera, respectivamente (véase capítulo 4).

por empresas editoriales y grandes conglomerados transnacionales. Con la creciente y acelerada globalización, neoliberalización y transnacionalización, las industrias culturales —las cuales incluyen la actividad editorial— están cada vez más ligadas a la economía, lo que pone en riesgo el funcionamiento de una cultura democrática (García Canclini y Piedras Feria, 2008). En este paisaje, las editoriales cartoneras se desplazan en los márgenes del campo cultural debido a sus prácticas y formas no convencionales de trabajar, por lo cual no cumplen con las normas manejadas por las editoriales tradicionales (Bourdieu, 1992/1995b).

El formato bastante singular de las cartoneras, sus modos de trabajar, sus ideales y su situación precaria dentro del mercado editorial mexicano, así como su potencial de democratizar el escenario cultural y literario en el país, me impulsaron a llevar a cabo la presente investigación. La hipótesis de la que parto plantea que las editoriales cartoneras tienen el potencial de contribuir a una democratización de la literatura y de la cultura, al tomar en cuenta, por un lado, las propias convicciones e intenciones de los editores y, por otra parte, sus prácticas editoriales, literarias y culturales. A partir de las últimas, las cartoneras tienen la posibilidad de facilitar el acceso a los libros como bienes culturales y a la producción cultural en diferentes aspectos, tanto para el público en general, por medio de talleres y otras actividades, como para escritores poco conocidos que logran acceder a la publicación y entrar al mercado de libros. El manejo general de la editorial cartonera, como cooperativa —o afín a la idea del cooperativismo— y como plataforma multifuncional para actividades culturales, sugiere un acercamiento más social, inclusivo y holístico al quehacer del editor y a la noción tradicional de una editorial.

El fin del presente trabajo consiste en retratar y analizar algunas de estas editoriales alternativas y sus maneras de trabajar con el fin de averiguar de qué manera y hasta qué grado pueden contribuir al desarrollo de una cultura más democrática, dentro del discurso actual de teóricos e instituciones sobre la necesaria democratización de la cultura.

A pesar de la creciente atención que el fenómeno latinoamericano de las editoriales cartoneras ha obtenido por parte de la academia, la falta de estudios empíricos y enfocados regionalmente es evidente. No existe, por ejemplo, un estudio científico y extenso sobre las editoriales cartoneras mexicanas, por lo que considero que abordar estas editoriales marginales y alternativas es una oportunidad única para una investigación

interdisciplinaria con la cual espero complementar el conocimiento científico ya existente sobre las cartoneras, así como ampliarlo y aportar nuevas opciones de contextualizaciones teóricas que lleven a una comprensión más profunda de estos actores culturales y su impacto dentro del campo cultural, para futuros estudios de la temática en distintas disciplinas.

1.2. Estado de la cuestión[3]

Al indagar en el tema de las editoriales cartoneras mexicanas, resalta el abundante material —tesis y artículos principalmente— sobre el fenómeno que se ha acumulado en la última década. Destaca, en primera línea, *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina / Akademia Cartonera: A primer of Latin American cartonera publishers* (Bilbija y Celis Carbajal, 2009), la primera aportación académica al fenómeno que hasta el día de hoy se considera una publicación fundamental para la investigación de las editoriales cartoneras. Fruto del encuentro "Libros cartoneros: reciclando el paisaje editorial en América Latina", realizado por la bibliógrafa Paloma Celis Carbajal y la académica Ksenija Bilbija de la University of Wisconsin-Madison, el libro contiene tanto artículos académicos sobre el tema de las cartoneras como los manifiestos de las editoras y los editores cartoneros, además de un catálogo de las publicaciones cartoneras. Se abarcan los temas del origen y la expansión de las cartoneras (Bilbija, 2009a; 2009b; Kunin, 2009), el análisis de las cartoneras como parte de la edición independiente en América Latina (Vargas Luna, 2009), los antecedentes de editoriales independientes en Argentina (Epplin, 2009), los principios estéticos de Eloísa Cartonera (Trajković, 2009), el rol de Animita Cartonera en el camino del Chile posdictatorial hacia la democracia (Griffin, 2009), el hacer libros como estética relacional en el caso de Dulcinéia Catadora (Azevedo Lima, 2009), las maneras en la que las personas se han relacionado históricamente con el libro-objeto (Pagel, 2009) y la aplicación de la "técnica cartonera" para dar talleres en escuelas (Sommer, 2009). Esta recopilación sentó las bases importantes en el sentido de un panorama o una introducción a la temática de las editoriales cartoneras, reflexionadas desde múltiples puntos de vista y que incluye la voz de los propios editores cartoneros.

[3] Este apartado abarca el discurso general que ha surgido sobre el fenómeno cartonero, mientras algunas de las contribuciones con mayor significancia para la problemática de la democratización de la cultura se discutirán en más detalle en el capítulo 3.2.2.

Aunada a la anterior publicación, cabe destacar la Cartonera Publishers Database, creada en 2006 por Paloma Celis Carbajal, bibliógrafa de los Ibero-American Studies en la University of Wisconsin-Madison mencionada anteriormente. Se trata de un banco de datos *online* con más de 1300 ejemplares —imágenes digitales de la tapa y contratapa de los ejemplares físicos de los libros cartoneros y descripciones bibliográficas— que representan a más de 84 diferentes cartoneras de todo el mundo (University of Wisconsin-Madison Libraries, s.f.). Además, en la página se pueden encontrar archivos de audio con entrevistas de editores cartoneros y un mapa que enseña la ubicación de distintas cartoneras en el mundo. Este recurso multimedia ha sido considerado una instancia significativa en la academia por "su rigurosidad investigativa" y "su rastreo constante del fenómeno" (Mora, 2018: 23).

Para la publicación de *Akademia Cartonera*, la académica y coeditora del libro Bilbija dedicó varios de sus trabajos al tema de las cartoneras (sobre todo para el caso de Eloísa Cartonera; véase 2010; 2014), en los que explora el tema del valor del libro y la manera en la que las cartoneras "crean trabajo alterando el circuito, la lógica de producción y hasta la distribución de libros" (2010: 95), donde estima que es "evidente que las editoriales cartoneras generan un valor agregado en el mercado del libro" (ibídem: 113).

Otra aportación importante es aquella de Johana Kunin, quien fue la primera investigadora en realizar un estudio empírico sobre las cartoneras (2013) [4], en el cual la antropóloga argentina analiza la multiplicación de las editoriales cartoneras por América Latina con base en su trabajo de campo. Kunin deja entrever cómo se establecieron las diferentes conexiones entre las primeras editoriales de este fenómeno y cómo se manifiesta cada una de ellas en su país. La autora constata que los objetivos de las cartoneras son divergentes y que las mismas se presentan "como una alternativa a las grandes editoriales transnacionales que se manejan con criterios neoliberales" (ibídem: 1). En un panorama bastante general y más bien descriptivo, Kunin concluye que "el principal logro de las editoriales cartoneras sería entonces revelar la importancia del poder simbólico de los libros", y que "su existencia señala que existe la posibilidad para mucha

[4] Como en este caso se trata de un trabajo de maestría que la autora aún no ha publicado, la fuente más cercana que refleja los resultados de su investigación es la presentación de su trabajo en las I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales de la UNSAM (Argentina).

gente de escribir, editar y hacer libros por ellos mismos" (ibídem: 15).

Poco después de estas primeras aportaciones al fenómeno cartonero, aparecieron cada vez más artículos y tesis, además de numerosos artículos en periódicos (principalmente en el periódico argentino *Página 12*, pero también en prensa mexicana como *Excélsior*, véase Bautista, 2013; 2015; Zapata, 2012) que retratan a las cartoneras en un marco general y como fenómeno novedoso. Académicos como Jesús Cano Reyes (2011) han identificado el potencial democratizador de las editoriales al afirmar que "se consigue una democratización del acceso a la literatura, ya que cualquier persona puede adquirir libros a un precio tan económico" (ibídem: 1). En 2013, Beatriz Martínez Arranz —integrante de la editorial española Aida Cartonera— escribió la tesis de maestría que se enfoca en el área de comunicación con fines sociales aplicada a su propio trabajo como editora cartonera (2013); mientras que, en 2014, Cynthia García Mendoza investigó los "Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas" para su tesis de maestría en los estudios de arte. En cambio, el artículo de Nayeli Sánchez Guevara representa una reflexión personal desde su papel de cofundadora de la primera editorial cartonera mexicana La Cartonera (2014). Cabe mencionar, además, el artículo "Libros cartoneros: Olvidos y posibilidades" de Edgardo Civallero, que se publicó en *Acta Académica*, una plataforma en línea para el acceso libre a la producción académica, y que pretende "realizar una aproximación básica e inicial a las posibilidades del libro 'cartonero' como herramienta de transformación" (Civallero, 2015: 4).

Para el caso de las cartoneras mexicanas, una contribución significativa es el artículo "Editoriales cartoneras: hacia una posible genealogía", redactado por Aurelio Meza, miembro de la tijuanense Kodama Cartonera, quien ha tratado de "escribir estas líneas no como investigador de la cultura o como escritor, sino como editor y, sobre todo, como manufacturero" (2014). Meza esboza la genealogía de las cartoneras a nivel latinoamericano y propone criterios para el estudio de las cartoneras que las ligan a otras editoriales independientes —por ejemplo, el *copyleft*, la conciencia ecológica, los tirajes abiertos o la desjerarquización del oficio de la edición de libros—. El editor también recurre a su propia experiencia en el proceso de la producción y comparte su visión de "una ruptura de las relaciones verticales de jerarquización en la literatura en general, a través de la acción directa del autor con su obra y el lector" (ibídem). A pesar del carácter informativo y algunas asignaciones del trabajo cartonero a temáticas específicas, también

este ensayo se convierte en una evaluación personal con poca profundidad teórica y, sobre todo, no aporta cuáles son las condiciones en el mercado editorial mexicano.

En años más recientes, Diego Mora (2018) desarrolló su tesis doctoral sobre las "hibridaciones culturales del fenómeno editorial cartonero en Latinoamérica", donde se enfoca en el caso del Taller Leñateros en Chiapas, al que posiciona como parte de la proliferación de editoriales cartoneras, con la argumentación de que el fenómeno "más allá de la importancia del cartón, forma parte de un auge editorial alternativo, resultado de la privatización y *bestsellerización* del campo editorial latinoamericano en los años 90; que abrió espacios para la bibliodiversidad desde una literatura menor" (ibídem: 8-9). El académico costarricense plantea la importante pregunta sobre los criterios según los cuales una editorial se puede considerar cartonera y cuándo deja de serlo, argumentando que "más que una propuesta editorial alternativa son un fenómeno identitario por medio de la apropiación del *aura* 'cartonera' como capital simbólico, productor de un mismo 'apellido' pero con diferentes 'personalidades'" (ibídem: 8)

Al adentrarnos en el contexto de la democratización de la cultura y el uso del espacio público, temas correlacionados, han surgido algunos estudios al respecto: Jane Griffin, quien también contribuyó con un artículo a *Akademia Cartonera*, profundizó aún más en los nexos entre la democracia y las prácticas culturales de la chilena Animita Cartonera en *The Labor of Literature* (2016), mientras que Marcy Schwartz, también académica estadounidense con contribuciones de suma importancia para el estudio de las editoriales en cuestión, aportó un trabajo que demuestra de qué manera prácticas como la lectura colectiva en el espacio público —de programas públicos, pero también como parte de las actividades cartoneras— pueden fomentar la participación cívica y llevar a una creciente democratización y el desarrollo de una ciudadanía cultural (2018). Además, debo mencionar el estudio hecho por Felipe Cala Buendía (2014) sobre las prácticas de los integrantes de Eloísa Cartonera en su papel de productores culturales, quienes han podido crear cambios sociales y practicar nociones alternativas de ciudadanía (ibídem) por medio de la acción cívica. Por último, considero pertinente mencionar un artículo que surgió con base en este trabajo doctoral, en el que analizo las cartoneras y los procesos generales de empoderamiento dentro de las industrias culturales y creativas mexicanas que presentan también algunos rasgos típicos de las cartoneras, tales como el uso de

circuitos alternativos de distribución y el manejo de las editoriales como plataformas multifuncionales y sociales (Kudaibergen, 2015).

Para aproximarnos al tema del acceso a los bienes culturales, resulta imprescindible revisar la literatura actual sobre las industrias culturales en México y América Latina. La recopilación de Delia Crovi Druetta (2013b) representa una importantísima actualización del debate en torno a las industrias culturales para el caso de México, en la que aporta planteamientos teóricos, además de reflexiones sobre los diferentes medios y las políticas públicas del gobierno mexicano en este sector. También los investigadores Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria elaboraron una contribución sustancial al tema de *Las industrias culturales y el desarrollo de México* (2008), donde no sólo esbozan el estado actual de la cultura en México después de los "ajustes neoliberales" que se dieron en el contexto de la economía globalizada, sino que también crean una vinculación crucial de estos desarrollos con el derecho a la cultura, el cual implica "el acceso a las industrias culturales y las comunicaciones" (ibídem). Los autores identifican como problemática central el hecho de que "en las industrias culturales se está jugando también la democratización y la modernización del país, y la formación de la sociedad" (ibídem: 118). Asimismo, Marilena Chaui (2008) y George Yúdice (2002) han hecho aportaciones fundamentales a la discusión en torno a la democratización de la cultura y los derechos culturales al elaborar el concepto de *ciudadanía cultural* y aportar propuestas para su ejecución[5].

El acceso inequitativo a los bienes culturales y a la producción cultural resulta, en consecuencia, un tema muy actual dentro del estudio del desarrollo cultural de México y los demás países del subcontinente. La validez y pertinencia de las investigaciones sobre las industrias culturales desde el enfoque de la industria editorial se justifican en la necesidad de identificar las problemáticas actuales del acceso al libro como bien cultural en conjunto con el desarrollo de las tecnologías de la información (García Canclini y Piedras Feria, 2008). Entre los temas centrales figura la polémica disputa sobre la exclusividad de los derechos de autor en el concepto del *copyright* manejado por empresas y sus "contrapartes": la piratería, las licencias de libre distribución —como el *copyleft* o

[5] Reflexiones sobre los cambios del papel de la cultura, su desarrollo y la integración latinoamericana ya se han hecho anteriormente de forma múltiple por García Canclini (véase 2000; 2002; García Canclini y Moneta, 1999); para reflexiones en torno al valor de la cultura en el contexto de la economía en México véase Piedras Feria (2004).

Creative Commons—, y la concepción general de los productos culturales considerados patrimonio de la humanidad (Gallegos, 2015).

Un trabajo empírico importante en esta área es el estudio coordinado por Néstor García Canclini y Maritza Urteaga Castro Pozo (2011), en el cual examinan las estrategias creativas y las redes sociales y culturales empleadas por actores culturales en México dentro de las artes visuales, la edición independiente joven y la música popular alternativa para autogenerar empleos y actuar en redes de creatividad y sociabilidad. Los resultados revelan que "predomina la vasta exclusión de las mayorías y la condena de los creativos a la intermitencia y la precariedad" (ibídem: 139). Resaltan el papel de la cultura como marcador de diferencias dentro del ciclo económico y "el acceso inequitativo a la formación cultural en la escuela y los medios, tanto para producir cultura como para apropiarse de sus bienes" (ibidem: 7). Ante la falta de datos concretos de artistas, escritores y editores alternativos en México, el trabajo de García Canclini y Urteaga Castro Pozo puede ser considerado una posible propuesta para aproximarse al problema actual en la industria cultural, ya que proporciona una referencia crucial para el estudio de emprendedores independientes, categoría donde también se encuentran los editores independientes.

En cuanto a la presente situación del mercado editorial en América Latina, resulta revelador consultar la antología reciente coordinada por Marco Bosshard (2015), en la que se analiza, entre otros aspectos, el estado actual de los mercados editoriales iberoamericanos (Boix García, 2015) y la supuesta independencia de las editoriales independientes en la era de los conglomerados transnacionales (Padilla, 2015). Otra contribución significativa es el análisis del "mercado editorial en lengua española" de Sealtiel Alatriste (1999), artículo que apareció como parte de *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* de García Canclini y Carlos Moneta (1999), en el que nos brinda un recorrido histórico de la industria editorial hispana a partir del exilio español del siglo pasado. En un panorama bastante extensivo, el autor examina el mercado y se adentra en aspectos económicos y políticos, además de enfocarse en los mercados de Argentina, España y México, principalmente.

En el caso específico de la industria editorial mexicana, destaca el artículo de Lucila Cruz Covarrubias y Pedro Aguilar Pérez (2009), en el que los autores identifican que el desarrollo de un mercado de lectura sostenido y el desarrollo de una oferta

adecuada para éste son los retos actuales de la industria editorial mexicana (ibídem: 159). La falta de lectores y la difícil distribución constituyen sólo algunos de los puntos que en este momento contribuyen a la crisis en la industria, por lo que proponen que varios actores, tales como el gobierno, las industrias privadas y la sociedad en general (ibídem), tomen las medidas necesarias ante este desafío.

Además, cabe mencionar al escritor y crítico mexicano Gabriel Zaid, quien analiza el mercado nacional de libros y sus problemáticas actuales en sus artículos escritos para la revista *Letras Libres*, así como en su aclamada publicación *Los demasiados libros* (1972/2010), donde reflexiona acerca de la sobreproducción de libros, un problema que el también poeta confiere a los universitarios que "no leen", y señala que producen más escritos que contribuyen a la acumulación de los "demasiados libros" en el mercado.

En las últimas décadas ha surgido el concepto de la *bibliodiversidad*[6] o la *democratización del libro*, que se ha vuelto una pauta para muchas editoriales independientes en América Latina. En la plataforma *online* de Editores Independientes, una asociación de cuatro editoriales independientes latinoamericanas y referencia crucial en el mundo de la edición independiente, se encuentra un vasto material en torno al tema de la bibliodiversidad, la diversidad cultural y el acceso al libro (véase Danieli, 2006; *Declaración de los editores independientes del mundo latino*, 2005; Esparza, 2004; Uribe, 2006). De igual manera, el artículo de Ivana Mihal (2013) se adentra en el tema de la gestión de la bibliodiversidad al tomar en cuenta las políticas culturales e implicaciones para el Estado y los sectores privados. También resulta pertinente considerar la publicación de Gilles Colleu, quien posiciona la edición independiente como "herramienta protagónica de la bibliodiversidad" (2008).

La revisión de los trabajos mencionados demuestra, a pesar de la gran variedad de contribuciones sobre el tema de las editoriales cartoneras con índoles muy diversas —periodísticas, académicas, etc.—, una aparente necesidad de estudios científicos más rigurosos, profundos y puntuales, sobre todo para el caso particular de México. Un estudio sobre las cartoneras mexicanas, como el que se propone en esta tesis, serviría para ubicarlas no únicamente como parte del fenómeno general panamericano, sino también

[6] *Bibliodiversidad* es un término que surgió en el mundo editorial hispanoparlante, el cual implica la diversidad cultural y la multiplicidad en la industria editorial, así como el fomento de editoriales alternativas e independientes.

como parte de las industrias culturales nacionales y el mercado editorial actual en México, específicamente en el contexto de la democratización en el ámbito editorial y cultural. Esto último permitiría brindar herramientas para definir cuáles son los mecanismos específicos con los cuales las cartoneras fomentan el proceso democratizador que ya se observa en el campo cultural mexicano, además de situar estos desarrollos en el discurso global sobre la necesidad del ejercicio fáctico de una ciudadanía cultural, de los derechos culturales y de una cultura democrática.

1.3. Preguntas y objetivo de la investigación

A partir de las observaciones hechas en este apartado y las problemáticas mencionadas que se generan en torno al tema de las editoriales cartoneras mexicanas, este trabajo tiene como objetivo retratar a algunas cartoneras mexicanas y sus modos de trabajar, y demostrar de qué manera su trabajo contribuye al fomento de un acceso más democrático a la cultura, tanto a los libros en su función de bienes culturales como a la producción cultural, al crear un espacio para compartir los conocimientos de encuadernación y/o creación literaria, y para la publicación de autores locales o menos conocidos. Con el fin de alcanzar tal objetivo, el trabajo se enfoca en responder a la pregunta de investigación principal:

¿De qué manera las prácticas de las editoriales cartoneras mexicanas contribuyen al desarrollo de un acceso más democrático a los bienes culturales y a la producción cultural?

Parto de la hipótesis de que a) tanto las prácticas culturales de las cartoneras mexicanas como las ideas o las actitudes de sus editores crean un espacio público o emancipatorio que facilita el acceso al libro, al conocimiento sobre su fabricación, a la literatura, a la edición y a la cultura; b) este proceso resulta en un empoderamiento general de los ciudadanos —tanto de actores culturales como personas sin conocimiento o educación previa en el área de las artes— que les permite apropiarse de herramientas cruciales para participar en la cultura y producirla. Esta creación de un espacio público que brinda un acceso a los bienes culturales y a la producción cultural, así como el

consiguiente empoderamiento de las personas, llevan a una democratización de la cultura[7] que se basa en una participación directa de los ciudadanos.

En este contexto, la idea de un acceso más democrático a la cultura se basa en la suposición de que en el actual sistema capitalista neoliberal, la industria cultural fomenta una división social al diferenciar entre una élite "culta" y una masa "inculta", en vez de garantizar "el mismo derecho de todos a la totalidad de la producción cultural[8]" (Chaui, 2008: 59. La traducción es mía). Tomando como pauta el objetivo propuesto por varios actores culturales dentro del discurso sobre la democratización de la cultura (véase Cala Buendía, 2014; Chaui, 2008; García Canclini y Piedras Feria, 2008), el cambio que beneficiaría a la mayoría de los ciudadanos en una sociedad de clases sería concebir la cultura como un derecho que ellos pueden ejercer, un derecho de "acceso a los bienes y obras culturales, derecho de hacer cultura y de participar en las decisiones sobre la política cultural[9]" (Chaui, 2008: 6. La traducción es mía). Por consiguiente, el trabajo se enfocará en averiguar si las prácticas de las cartoneras mexicanas pueden propiciar las condiciones para hacer la cultura más accesible a los ciudadanos por medio de múltiples mecanismos, tales como sus políticas editoriales y, sobre todo, el uso del espacio público, el cual tiene el inherente potencial de democratizar a la sociedad, según la fundamental concepción de Jürgen Habermas (1962/1990).

Al tratarse de un fenómeno bastante marginal de la cultura mexicana, se entiende que la práctica cartonera difícilmente podría "revolucionar" el sistema cultural mexicano o generar un cambio drástico en el acceso al libro y a la cultura. Por lo tanto, esta investigación procura esbozar cómo las cartoneras pueden contribuir a la democratización de la cultura entendida como un *proceso* o *desarrollo*. A través de la descripción y el análisis de las cartoneras mexicanas y sus prácticas, se intenta proporcionar un panorama general de su trabajo, además de delinear su posible contribución a la tendencia actual y colectiva hacia la creación de un acceso más democrático a la cultura que se percibe en las distintas áreas culturales en el país. Es importante subrayar que este trabajo se enfoca principalmente en el análisis de los procesos de *creación* de este acceso democrático a la

[7] En este trabajo uso el término *democratización de la cultura* como noción que engloba diferentes áreas culturales como la edición, la literatura y el arte, dada la esencia multidisciplinaria de las actividades realizadas por las cartoneras.
[8] "o mesmo direito de todos à totalidade da produção cultural" (Chaui, 2008: 59).
[9] "acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural" (Chaui, 2008: 61).

cultura; es decir, en los productores y agentes culturales, no en los mecanismos del acceso fáctico por parte de los receptores, los participantes, lectores o compradores de los libros[10], pero tomando en cuenta la reciprocidad entre ambos partidos.

Se analizarán los modos de producción y distribución de las cartoneras mexicanas para descubrir la forma en que funciona la editorial como espacio social o plataforma multifuncional, a partir de la cual los editores no sólo publican, sino también emprenden acciones sociales y culturales. ¿Cuáles son las actividades inclusivas que permiten la participación del público, autores y otras personas en el proceso de la elaboración o publicación del libro? ¿En qué sentido estas acciones pueden ser consideradas maneras de brindar un acceso más democrático al libro o a la formación cultural? ¿Cómo se inscriben las cartoneras, a partir de estas prácticas, en el discurso sobre la bibliodiversidad y la democratización del libro? Y, finalmente, ¿de qué manera contribuyen las cartoneras al proceso de la democratización de la cultura?

Con esta aproximación intentaré responder a la pregunta principal de investigación y cumplir el objetivo del presente trabajo, con el fin de insertar la temática de las editoriales cartoneras mexicanas en el contexto de las industrias culturales y la problemática del acceso limitado a sus bienes y a la producción cultural.

1.4. Metodología

Una vez definido el objetivo y las preguntas expuestas, resultó indispensable contar con una aproximación interdisciplinaria y un uso metodológico variado para abordar el tema de las editoriales cartoneras mexicanas. En este sentido, los métodos que consideré más pertinentes para la naturaleza de mi exploración fueron las herramientas de la investigación cualitativa y el análisis de los datos empíricos. La investigación cualitativa, dada su vasta expansión por numerosas disciplinas —incluyendo la sociología, la psicología o la economía— permite una mejor comprensión e interpretación de realidades en la vida social, por lo que se justifica su uso también en las ciencias culturales y las materias emparentadas (Flick, von Kardorff y Steinke, 2013).

Adentrarme en la literatura relevante me permitió encontrar un hueco dentro del

[10] El acceso a los libros de editoriales cartoneras por parte de los lectores o compradores podría constituir un tema interesante para un estudio aparte que, contrario a este trabajo, probablemente requeriría el empleo de métodos cuantitativos; véase *Limitaciones* en este capítulo.

conocimiento científico del fenómeno joven de las editoriales cartoneras, y ubicarlas dentro de los marcos teóricos seleccionados; mientras que la investigación de carácter empírico enriqueció los datos con información obtenida directamente de los actores culturales —los editores de las editoriales cartoneras— y de las observaciones hechas dentro del campo, lo que imbuye el trabajo con un sentido más práctico y menos cargado de teoría (Bourdieu, 1992/1995b: 266; Pickering, 2011: 5). El entrelazamiento de la teoría con la práctica es parte esencial en las pautas científico-sociales establecidas por Bourdieu, puesto que "las elecciones técnicas más 'empíricas' son inseparables de las elecciones más 'teóricas' de construcción del objeto" (Bourdieu, 1995a: 167). Con la directriz de las exigencias del sociólogo francés, el presente trabajo concuerda en la necesidad de una ruptura con el "monoteísmo metodológico", visto que la cientificidad también implica "contravenir a las normas vigentes y desafiar los criterios ordinarios de rigor científico" (ibídem: 183), lo que se logra con la utilización de una gama variada de métodos, con el fin de incluir todas las técnicas que parezcan pertinentes y sirvan al estudio (ibídem: 169).

Dentro del análisis de literatura relevante, recurrí a un abanico de material variado. Además de bibliografía básica en el campo de los estudios culturales, utilicé revistas científicas, publicaciones de tesis recientes y publicaciones *online* de diferentes tipos —artículos, blogs— sobre la edición independiente y el fenómeno de las editoriales cartoneras, dado que la información más reciente sobre estas novedosas editoriales —a veces redactada directamente por sus integrantes— se encuentra en su mayoría en internet. En casos específicos, también hice uso de algunas publicaciones impresas de las editoriales cartoneras mexicanas, aunque más bien con fines descriptivos y no analíticos, puesto que este trabajo no se enfoca en el análisis del contenido de los libros cartoneros.

Los métodos de investigación cualitativa aplicados fueron entrevistas con los editores cartoneros y observación participante, y se llevaron a cabo durante el trabajo de campo en México que se detalla a continuación. Durante la estancia de investigación en México de 2014 a 2015, realicé entrevistas en profundidad con los integrantes de cinco editoriales cartoneras mexicanas. Las entrevistas que se llevaron a cabo fueron semiestructuradas, es decir, me guié por una serie de preguntas que servían de guion general, pero fui flexible durante el proceso para permitir un final abierto (Bernard, 2006: 210). Escogí a editores de cinco cartoneras radicadas tanto en la capital como en ciudades

en el interior de la República para ser informantes. Al conocer las dinámicas bastante centralistas en cuanto a iniciativas culturales en México, fue muy importante para mí reflejar la diversidad de los emprendedores culturales alternativos, no sólo reducirme a los capitalinos —que por lo regular gozan de más infraestructura y acceso a la cultura—, sino también a aquellos de la periferia para hacer un poco de justicia a la multiplicidad de editoras cartoneras que existen en el país y contrarrestar una sobregeneralización del fenómeno. Otro criterio crucial en la elección de las cartoneras fue la duración de su existencia: era esencial que las editoras y los editores pudieran basar su experiencia en varios años de edición cartonera para contar con informantes que tuvieran una trayectoria de al menos un par de años y que hubieran vivido el comienzo del "estallido cartonero" en México. Por esta razón, escogí como informantes principales a las editoras y los editores de algunas de las primeras cartoneras que surgieron en el país: La Cartonera de Cuernavaca, La Ratona Cartonera de la misma ciudad, Santa Muerte Cartonera/ 2.0.1.3. Editorial —iniciada por el poeta Yaxkin Melchy en la Ciudad de México—, Cohuiná Cartonera —originada en San Cristóbal de las Casas, en el momento de mi estancia radicada en Cuernavaca— y La Rueda Cartonera de Guadalajara. En la mayoría de los casos, entrevisté a sólo una parte del equipo editorial, es decir, una o máximo dos personas. Esta decisión corresponde, por un lado, a cuestiones de logística —por ejemplo, cuando el equipo completo no se encontraba en la misma ciudad o cuando un integrante ya no estaba presente o activo en la editorial en el momento de la entrevista—; y por el otro, al rol o la posición, así como la experiencia de los editores en la cartonera. Mi propósito era entrevistar a los fundadores de las cartoneras que fueran los editores principales y tuvieran una visión amplia del quehacer editorial y, por lo tanto, que estuvieran involucrados en todas las etapas del proceso de edición de los libros. Adicionalmente a las cinco cartoneras, incluyo en este trabajo al Espacio Cartonero, un concepto de distribución ambulante y gratuita de libros cartoneros y alternativos manejado por Emmanuel Vizcaya al momento del presente trabajo; la entrevista con el distribuidor independiente resultó valiosa para los fines de esta investigación, puesto que complementa el análisis de las editoriales cartoneras mexicanas con su experiencia desde el ángulo práctico de la distribución.

Además de las entrevistas con mis informantes, realicé conversaciones casuales con gente relacionada al ámbito —editores de editoriales establecidas y no establecidas, actores culturales— quienes no formaran parte de aquel círculo, con el fin de obtener una

visión menos parcial de las editoriales en cuestión y poder analizarlas de una manera más crítica.

La observación participante se realizó en los eventos y lugares principales de actuación de los editores cartoneros: sus casas —donde casi siempre fabrican los libros y organizan talleres abiertos al público—, las ferias del libro grandes y las independientes (como la Feria Internacional del Libro en el Zócalo de la Ciudad de México, la Feria Internacional del Libro en Guadalajara y sus "contraferias": las "Noches Cartoneras" y "La Otra Fil", así como el Encuentro Internacional de Editores Independientes-EDITA en Puebla), en lecturas de poesía, presentaciones de libros de cartoneras y otras editoriales alternativas, así como eventos literarios y culturales relacionados con las cartoneras dentro y fuera de la Ciudad de México. La observación participante me permitió entrar en confianza con mis informantes y establecer un nexo más íntimo con ellos, al convivir con ellos en situaciones cotidianas o significativas para su labor editorial (Bernard, 2006: 342; Lüders, 2013). Bernard enfatiza la gran importancia de este método, pues es crucial para crear una relación con los informantes y permitir que los mismos modifiquen lo menos posible su comportamiento normal en la presencia de la investigadora (2006: 344). El antropólogo afirma que "[l]a observación participante involucra sumergirse en una cultura y aprender a quitarse de esta inmersión todos los días, para poder intelectualizar lo visto y escuchado, ponerlo en perspectiva y escribir sobre ello de manera convincente[11]" (ibídem. La traducción es mía).

En cuanto a la interacción con los informantes, debo destacar que la gran ventaja de estar adentro de los círculos de los editores y la confianza entregada por su parte traía, a la vez, el riesgo de ser parcial debido a sus opiniones y juicios. En todo momento estaba consciente de tal posibilidad y procuré, en la medida de lo posible, tomar una postura crítica respecto a la información obtenida de ellos y en el análisis de ésta. También he tenido presente en todo momento mi posición como "europea" o persona del "primer mundo" en un país previamente colonizado, realizando un estudio que pretende representar a ciertas personas y temáticas a través de un discurso académico occidental. Esta polémica condición de desigualdad moldeó mis relaciones personales con los participantes. Las reflexiones autocríticas sobre la relación entre la investigadora, las

[11] "Participant observation involves immersing yourself in a culture and learning to remove yourself every day from that immersion so you can intellectualize what you've seen and heard, put it into perspective, and write about it convincingly" (ibídem).

personas representadas y la representación escrita de las personas son de gran importancia en el proceso de la investigación y se basan en el discurso sobre reflexividad que surgió en las ciencias sociales, cuando se empezaron a cuestionar las relaciones de poder y la producción de conocimiento, en especial dentro de la crítica de la colonización (véase Clifford y Marcus, 1986; Foucault, 1980). En este sentido, traté de ser consciente sobre mi papel como investigadora durante todo el proceso de investigación y cuestionar hasta qué grado podía ser una auténtica *insider* en el círculo de los editores cartoneros, dejando del lado la anticuada dicotomía de *insider/outsider* y, en cambio, asumiendo el hecho híbrido e inherente a las investigadoras que pertenecemos tanto al mundo de las ciencias como al mundo cotidiano (Narayan, 1993: 682). Por tanto, es importante reconocer la imposibilidad de una objetividad y el hecho de que mi punto de vista es limitado y subjetivo; además de que el conocimiento producido por mí es parcial, puesto que "desde posiciones particulares, todo entendimiento se vuelve basado en la subjetividad y forjado por medio de interacciones dentro de los campos de relaciones de poder[12]" (ibídem: 679. La traducción es mía).

El análisis de los datos cualitativos obtenidos posteriormente a su recolección me permitió "encontrarles sentido" y colocarlos en el marco del planteamiento del problema (Hernández Sampieri, Fernández-Collado y Baptista Lucio, 2006: 624). Los resultados de la investigación se vincularon con la teoría y se complementaron con mis propias aportaciones a ésta para verificar mi hipótesis inicial: los distintos aspectos de las prácticas de las editoriales cartoneras mexicanas se interpretaron bajo los criterios y las características de lo que se ha definido como una cultura democrática dentro del discurso oficial anteriormente retratado. Es preciso resaltar que cada caso de las editoriales cartoneras es único y, por lo tanto, los retratos en conjunto resultan bastante dispares y heterogéneos. Cada editora o editor tiene otras preocupaciones, otros enfoques para su cartonera, otorgándole mayor o menor importancia a un tema específico, además de que cada cartonera tiene otras "especialidades" —por ejemplo, proporcionar talleres, publicar literatura poco editada o *underground*, promocionar la literatura local, etc.—. Debido a ello, y a pesar de una sistematización de los datos obtenidos fundada en criterios en común, la mayor parte se interpretó de manera particular y con mucha sensibilidad para

[12] "from particular locations all understanding becomes subjectively based and forged through interactions within the fields of power relations" (ibídem: 679).

cada caso específico —lo que corresponde a la afirmación de que el análisis de datos cualitativos nunca es estándar (ibídem: 623).

1.4.1. Limitaciones

Debido a que este trabajo se concentra en la perspectiva de los productores culturales, más que en la de los receptores, un elemento importante que ha sido imposible considerar es la recepción de las obras cartoneras por parte del público. Sería pertinente conocer el impacto que tienen las obras y los esfuerzos de las editoriales cartoneras en los lectores/compradores con el fin de proporcionar declaraciones directas de las personas a las que se dirigen los libros y los eventos cartoneros. La importancia del objetivo de esta tesis yace en los esfuerzos hechos por las editoras y los editores cartoneros para la creación de un acceso más democrático al campo cultural, interpretados con base en los datos obtenidos y las teorías entrelazadas con este tema. Aunque se toma en cuenta quién es el público objetivo de las cartoneras, la meta no consiste en conocer el impacto fáctico de los libros o del trabajo de las cartoneras en los receptores —es decir, saber cuántas personas compran los libros, qué perfil tienen, si los compran por interés literario o estético—, sino en incorporar a nivel teórico las prácticas de las editoriales cartoneras en el discurso actual sobre el acceso democrático al libro como bien cultural y a la producción cultural. Sin embargo, una investigación más rigurosa —y cuantitativa— de los receptores complementaría los datos obtenidos y sería necesaria para futuros estudios más extensivos, tanto sobre los productores como los consumidores del libro cartonero como producto cultural.

Además, cabe mencionar que esta investigación abarca las obras de las editoriales cartoneras de una manera instrumental; es decir, se concentra en su función como bienes culturales que circulan en el campo cultural dentro de las prácticas de las cartoneras. Por lo tanto, no se evalúa el valor literario del contenido de los libros publicados. El aspecto estético dentro del campo literario, relativo a la ciencia de la literatura, forma una rama de investigación aparte que sería interesante detallar y analizar en un trabajo con un enfoque literario sobre las editoriales cartoneras y sus publicaciones.

1.5. Reflexiones teóricas

Para responder adecuadamente a las preguntas de este estudio, se ubica a las editoriales

cartoneras mexicanas dentro de la problemática del acceso inequitativo a la cultura, definidas como editoriales alternativas dentro del mercado editorial mexicano. En consecuencia, y para los fines de esta investigación, el trabajo de las editoriales cartoneras se aborda desde la noción de las *industrias culturales*. Las editoriales cartoneras se configuran como industria editorial, que a su vez forma parte de las industrias culturales. Para proporcionar una mejor comprensión de estas últimas y conocer el desarrollo que ha habido dentro del mercado de libros, es imprescindible recurrir al concepto fundamental del *campo cultural* de Pierre Bourdieu. Según el sociólogo francés, "la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico), que funcionan con una fuerte independencia" (García Canclini, 1990: 13). Cada campo está constituido por un capital común —simbólico, social, cultural, económico— y la lucha por su apropiación. Este capital conforma el cimiento del poder y la autoridad del campo, de manera que se desarrollan estrategias de conservación por aquellos en posesión del capital acumulado; mientras que aquellos que carecen de ese capital escogen las estrategias de subversión. De tal manera, las luchas dentro del campo son cambiantes, puesto que se contiende constantemente por conservar o transformar la configuración de las fuerzas.

El campo cultural es un sistema de relaciones constituido por actores como editores, artistas, críticos o el público, quienes establecen las condiciones bajo las cuales se producen y circulan sus productos (ibídem: 12). Los campos culturales, en los cuales se incluye el campo editorial, se consideran los más autónomos, gracias a un mayor capital simbólico y a las leyes propias inherentes a estos campos. Este desarrollo se debe a la fuerte independización de las diferentes áreas de la vida humana y al surgimiento de la burguesía en el mundo occidental, lo que ha generado la formación de un mercado propio para los bienes culturales. Como nuevo criterio de consagración, las artistas ahora compiten por la legitimidad cultural en vez de solicitar la autorización de la Iglesia, ya que para el escritor las instancias legitimadoras serían primero los salones literarios y, más tarde, las editoriales. De esta manera, los objetos artísticos empiezan a circular dentro de su campo obedeciendo a las leyes propias de éste.

Es así como se justifica también la autonomía metodológica en el análisis del campo cultural. Según Bourdieu, el estudio sociológico se debe centrar en el carácter y las dinámicas de la lucha por la apropiación del capital cultural en el campo. En esta constitución de las luchas por la legitimidad y el poder, encontraremos el cimiento de la

sociedad y los enfrentamientos entre las clases sociales. La teoría de campos con sus batallas inherentes ha proporcionado los instrumentos elementales para el estudio y la interpretación de procesos culturales y sociales en la sociología y sus disciplinas hermanadas.

En *Las reglas del arte* (1992/1995b), Bourdieu explica el dilema inherente al campo de la producción de bienes culturales, en el cual los productores se encuentran entre dos polos opuestos: el valor simbólico y el valor comercial de los bienes. Esta "economía al revés" se debe a la naturaleza de los bienes simbólicos que figuran como mercancías y simultáneamente como significaciones, manteniéndose así separados estos dos valores:

> Estos campos son la sede de la coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. En un polo, la economía anti-"económica" del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la "economía" (de lo "comercial") y del beneficio "económico" (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma; esta producción, que no puede reconocer más demanda que la que es capaz de producir ella misma pero sólo a largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital "económico" negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios "económicos". En el otro polo, la lógica "económica" de las industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado por ejemplo en función de la tirada, y se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela (ibídem: 214).

El campo editorial —siempre sujeto a las dos lógicas, dado el doble valor inherente a los libros en forma de productos culturales— ha experimentado una inclinación cada vez más propicia a la "lógica económica". El planteamiento de la fuerte autonomía de los campos culturales fue la solución que Bourdieu proporcionó en los años 70 y 80 para responder a las preguntas pertinentes a aquella época. Sin embargo, desde entonces, la acelerada transformación de la cultura en una industria ha hecho decrecer la autonomía de los campos culturales, haciéndolos cada vez más dependientes de factores económicos. De ahí que resulta pertinente utilizar la categoría de *industrias culturales* para interpretar las dinámicas en el campo de la edición actual.

El término *industria cultural* fue planteado por primera vez por Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la ilustración* (1944/2003), y con esto se sentaron las bases para las futuras conceptualizaciones en torno a la cultura en la era de su industrialización. Los filósofos alemanes han sido algunos de los primeros en explicar la transformación de

la cultura en mercancía durante el capitalismo tardío debido a la aparición de un mercado cultural y al nuevo fenómeno de la cultura de masas, además de definir como industria cultural al conjunto de los medios de comunicación. La producción cultural es igualada a los modos que tienen otras industrias de fabricar bienes de consumo, lo que convierte la cultura en una operación igualmente sujeta a la repetición, la estandarización y la producción en serie. De esta manera, la industria cultural está completamente sumisa a la lógica capitalista, y sus mercancías dependen de los "sectores más poderosos" en términos económicos (ibídem: 130), además de que se crea una cultura de masas que transforma al público en consumidores.

Con los rápidos cambios tecnológicos, la creciente industrialización y globalización en las últimas décadas, los diferentes campos culturales se han ido fusionando cada vez más con el campo político y económico, lo que ha generado la necesidad de expandir la noción de industria cultural para incluir "dinámicas diferentes pero agrupadas, con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura" (Bustamante, 2009: 2), por lo que los economistas franceses Huet, Ion, Lefebvre, Miège y Péron retomaron el término y lo convirtieron en el plural *industrias culturales* (1978). En este mismo sentido, Hesmondhalgh (2007) afirma que, a partir de la década de 1980, las industrias culturales se han entrelazado más con la actividad económica en muchas partes del mundo, lo que ha propiciado que numerosas empresas ya no se enfoquen en una industria cultural específica —como por ejemplo el cine, la edición o la televisión—, sino que actúen a través de varias industrias culturales. Recientemente, éstas también han sido nombradas *industrias creativas*[13] o *industrias de contenido*, con el fin de enfatizar la cualidad de los medios de ser "portadores de significados que dan sentido a las conductas, cohesionan o dividen a las sociedades" (García Canclini, 2002).

Con el marco referencial de las industrias culturales, este trabajo pretende examinar las editoriales cartoneras mexicanas como parte de la industria editorial, sujetas

[13] Hoy en día, se usan los términos *industrias culturales*, *industrias creativas* o *economía creativa* de manera intercambiable, aunque Crovi Druetta señala los distintos orígenes de los dos primeros: *industrias culturales* nació de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, mientras que *industrias creativas* se creó por los organismos internacionales, por lo que su validez es polémica en la academia (2013a). Para un conocimiento profundo sobre las industrias creativas y la economía creativa, véase respectivamente Florida (2002) y Howkins (2001).

a las dinámicas del campo en el que actúan, tomando en cuenta siempre las luchas de poder que se despliegan con otros actores y la posición que las cartoneras ocupan en el campo, según su capital acumulado.

1.6. Guía del trabajo

El trabajo está dividido en una introducción, una parte teórica, una empírica —la presentación y el análisis de los datos cualitativos— como coro de la tesis, así como una conclusión.

En el primer capítulo, la introducción, presento el planteamiento del problema, el estado de la cuestión, así como la pregunta y el objetivo de la investigación, la metodología aplicada y sus limitaciones y, finalmente, la estructura del trabajo.

En el segundo capítulo proporciono el marco teórico en el que se inscribe el fenómeno de las editoriales cartoneras desde la propuesta de esta tesis. Para situar las cartoneras en el campo en el cual se desplazan y desde el cual se articulan es necesario entender la industria editorial como parte de las industrias culturales que se forjaron en las últimas décadas, y que fueron una consecuencia de los desarrollos tecnológicos y la continua globalización. Por lo tanto, hago un repaso sobre el desarrollo de las industrias culturales, desde la concepción del término hasta su aplicación al caso latinoamericano y mexicano. Al analizar el estado actual de las industrias culturales, se podrá evaluar cómo el campo cultural se ha vuelto un espacio cada vez más hegemónico, dominado por las empresas transnacionales, en el cual el factor económico ha ido ganando peso significativamente. Me interesa señalar cómo, con el paso del tiempo, el sistema económico del neoliberalismo ha dado paso a una sociedad cada vez más dividida, lo que a su vez ha convertido a los artefactos y las experiencias culturales en privilegios reservados a la élite, de difícil acceso para una parte sustancial de la población. Partiendo de la aseveración de que la creciente fuerza económica en la actividad editorial pone en riesgo el funcionamiento de una cultura democrática (véase García Canclini y Piedras Feria, 2008), se expondrán los actuales discursos llevados por teóricos, el gobierno mexicano y órganos internacionales donde se define qué es una cultura democrática y el ejercicio de los derechos culturales concretamente en una sociedad de clases. Como parte de esta línea de pensamiento, se incorporará la teoría de Jürgen Habermas sobre el espacio público y su potencial de fungir como un espacio democratizador en la sociedad. Este

aspecto se volverá importante cuando analicemos las prácticas de las editoriales cartoneras, en las cuales los talleres, las lecturas o la mera presencia en los espacios públicos forman una parte esencial de su labor y fungen como plataformas de cohesión e inclusión social. En el siguiente apartado, esbozo una breve historia del libro en México, así como la situación actual del mercado editorial en México y las problemáticas que predominan en éste, tales como el acceso restringido a los libros y la difícil sobrevivencia de las editoriales independientes y alternativas en el sector. Como parte de los discursos sobre la necesidad de una cultura democrática, se generaron propuestas en el ámbito editorial latinoamericano en torno a la bibliodiversidad o la democratización del libro, un proceso que dio como resultado la formación de diversas redes e iniciativas de editoriales independientes para el establecimiento de condiciones más democráticas para las mismas.

En el tercer capítulo ofrezco un panorama sobre la génesis y multiplicación de las editoriales cartoneras en América Latina. Primero trazo los posibles antecedentes de la edición cartonera, entre los cuales figuran los pliegos de cordel, el surgimiento del libro-objeto con las vanguardias históricas, las experimentaciones con el libro por las vanguardias latinoamericanas, las primeras *protocartoneras* en América Latina y los desarrollos de revistas, fanzines y editoriales *hazlo tú mismo* desde la década de los 80. Luego se esbozan los orígenes del fenómeno cartonero, el cual comenzó con la formación de Eloísa Cartonera en Buenos Aires, seguido por una expansión inesperada de editoriales cartoneras por todo el subcontinente. Asimismo, se proporciona una síntesis sobre algunas teorizaciones que han surgido en los últimos años y que han colocado estas editoriales artesanales en el contexto de una democratización de la cultura y la literatura.

En el cuarto capítulo, primera parte empírica de este trabajo, presento las cinco editoriales cartoneras mexicanas estudiadas para esta tesis: La Cartonera, La Ratona Cartonera, Santa Muerte Cartonera/2.0.1.3. Editorial, La Rueda Cartonera y Cohuiná Cartonera. El objetivo de este apartado, de índole más bien descriptiva, es proporcionar un retrato general de cada editorial y sus prácticas: desde las historias personales de los editores, sus motivaciones para crear la cartonera, sus posibles preocupaciones en cuanto al acceso a la literatura y la cultura en México, los autores y títulos incluidos en sus catálogos —y los criterios para la selección de éstos—, las estrategias de distribución, las actividades editoriales que permiten la participación del público, la impartición de los

talleres y otros eventos que se organizan en el marco de las publicaciones, así como la manera en la cual se relacionan con otras cartoneras o editoriales alternativas.

El capítulo cinco complementa el anterior y constituye el análisis de los datos obtenidos sobre las editoriales cartoneras mexicanas. Esta parte busca señalar de qué manera las prácticas de los editores cartoneros permiten abrir un espacio más democrático y accesible a la literatura, a la edición y a la cultura. Demostraré que las cartoneras mexicanas refuerzan la ciudadanía cultural al usar y crear un espacio público cultural que funge como un espacio que empodera, donde los editores hacen uso de sus derechos culturales a la vez que brindan la oportunidad para que otros ciudadanos hagan lo mismo, especialmente en sus talleres. Al evitar el *copyright* y al usar licencias como *Creative Commons*, los editores cartoneros abogan claramente por la libre distribución de contenidos literarios, para que sean accesibles a toda persona interesada, no únicamente a aquellas con los recursos para poder comprar las obras. Otro punto que demuestra las aportaciones de las cartoneras a una cultura democrática es la economía solidaria que las mismas practican y las redes sociales que se tejen como alternativa: es una economía que contradice —aunque no por completo— la lógica capitalista, puesto que sus ejes principales son los lazos sociales, los trueques, la solidaridad entre compañeros y la aspiración a valores en común dentro de la sociedad. A continuación, examino en qué medida las cartoneras practican y alcanzan la bibliodiversidad o la democratización del libro: las cartoneras mexicanas logran practicar la bibliodiversidad en base a la diversidad de sus autores, de sus actividades, de su manera de concebir y manejar las editoriales y, prominentemente, la diversidad en el uso del material que utilizan en sus libros. Por estos y otros aspectos, las cartoneras se pueden considerar un gran ejemplo de editoriales que se inscriben en el discurso sobre la bibliodiversidad y así contrarrestan la homogeneidad del mercado; aunque se esclarece que ciertos rasgos del último, como la mercantilización del libro, son inevitables en el esquema económico desde el cual se articulan. Un criterio integral que es inevitable para la interpretación social de las prácticas de las cartoneras es la situación sociopolítica del país donde están inmersos los editores, puesto que factores como la violencia que se vive en México actualmente, la poca confianza en el gobierno y en la seguridad que éste pudiera brindar al pueblo tienen relación directa con la emergencia de proyectos culturales alternativos que crean sus propios "espacios emancipatorios", sus trincheras culturales desde las que se articulan. Planteo este marco social como el mayor obstáculo para la democratización de la cultura en México, dado

que forma la base y el trasfondo de la creación de cualquier editorial alternativa en un país que ha pasado por muchos traumas colectivos que de manera directa o indirecta se tratan y traslucen a través del trabajo editorial y las obras literarias de las cartoneras. Finalmente, señalo los límites del potencial de las cartoneras para democratizar la cultura, principalmente el impacto limitado de sus prácticas ya que, al tener un público muy específico y reducido, las editoriales sólo logran democratizar —hasta cierto grado— su propio círculo en el subcampo de la producción cultural alternativa, lo que tiene un alcance mínimo dentro de la sociedad. Además, la falta de lazos institucionales permanentes hace que el fenómeno cartonero carezca de un elemento importante para convertir sus prácticas en políticas culturales. En muchos casos, el no saber manejar las ganancias de la editorial ocasiona que muchos editores realmente no generen un ingreso sustancial con la venta de los libros, sino que terminen en números rojos y deban invertir su propio dinero en el proyecto. Al tratarse de proyectos precarios e inconstantes que los editores emprenden en su tiempo libre, corren riesgo de desaparecer cualquier día, de parar sus actividades, por lo que no constituyen proyectos firmes que logren contribuir a una democratización constante o garantizada. Esto también se debe a la precariedad inherente a estas editoriales y a la falta de apoyo institucional o a una infraestructura más favorable para productores culturales independientes.

El presente trabajo concluye con una recapitulación de los resultados, así como unas propuestas sobre las medidas que se pudieran tomar para que las editoriales cartoneras mexicanas alcancen una mayor democratización dentro del campo cultural. Las reflexiones críticas en torno al potencial de las cartoneras para democratizar la cultura revelan algunas problemáticas irresueltas que expongo al final de esta tesis con el fin de que constituyan un terreno para futuras investigaciones sobre el fenómeno.

2. Fundamentos teóricos

2.1. Las industrias culturales y el acceso a la cultura

En las últimas décadas, la creciente actividad económica en el sector cultural ha llevado a un reconocimiento más amplio de la importancia de la cultura para su estudio dentro de las ciencias sociales, tal es el caso de la sociología o la economía. Al analizar la producción, la circulación y el consumo de los procesos culturales, se le concedió su lugar correspondiente en el ciclo económico. Este desarrollo se remonta a las dinámicas de la industrialización del siglo pasado, cuando los bienes culturales se transformaron en mercancía. Los críticos Max Horkheimer y Theodor Adorno, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, fueron los primeros en utilizar el término *industria cultural* con fines de ubicar los procesos culturales dentro del funcionamiento capitalista. A partir de la traumática experiencia del fascismo en la Alemania nazi, así como aquella de su exilio posterior en los Estados Unidos, los autores encuentran un denominador común entre los modos de la vida en la democracia capitalista y aquellos del fascismo, desenmascarando la transición de la dialéctica histórica de la razón ilustrada a la "irracionalidad que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica" (Martín-Barbero, 1987/1991: 50). En su libro *Dialéctica de la ilustración* (1944/2003), los filósofos alemanes señalan que el fenómeno de la cultura de masas es una consecuencia del desarrollo de la industria cultural, donde los procesos de producción de los productos culturales son igualables a la manera en la que otras industrias producen bienes de consumo. Así, las obras de arte pierden su aura, un elemento místico que las caracteriza y eleva su valor simbólico, tal como había formulado Walter Benjamin —también perteneciente a la Teoría Crítica— en su ensayo fundamental "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936/2003). En la producción en masa, los productos culturales son homogeneizados y estandarizados, dejando poco espacio para obras realmente originales (Horkheimer y Adorno, 1944/2003: 128). Las personas a las que llegan los bienes se hacen, consecuentemente, meros consumidores pasivos, puesto que la maquinaria de la industria no las incentiva a desarrollar un pensamiento independiente o crítico, puesto que "para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. El arte vulgar para el pueblo

cumple aquel idealismo soñador que iba demasiado lejos para el crítico[14]" (ibídem: 133. La traducción es mía). De esta manera, la mecanización, la reproducción y la repetición de lo ya conocido se convierten en la característica principal de una industria cuyo único fin es el beneficio basado en el consumo.

El pensamiento de la Teoría Crítica le dio un giro esencial al estudio de la cultura en la era industrial. A pesar del "radical pesimismo" reclamado por sus críticos, Horkheimer y Adorno asentaron la base para el análisis crítico de la cultura en la sociedad capitalista (Bustamante, 2009: 2). El término *industria cultural* fue novedoso y provocativo, puesto que contraponía la idea de la cultura pensada como arte, crítica utópica y capacidad creativa del ser humano, a la concepción de la cultura como mera mercancía; sin embargo, los dos conceptos que inicialmente se consideraban opuestos, se amalgamaron gradualmente en el capitalismo (Hesmondhalgh, 2007: 16).

En las siguientes décadas, con el auge de las industrias de la televisión, de la música y del cine, la cultura se entretejió cada vez más con cuestiones comerciales, implicando importantes consecuencias políticas y sociales. La creciente integración de la cultura en el mercado —internacional— hizo que el término acuñado por Horkheimer y Adorno marcara la pauta para interpretar estos cambios. De esta manera, un grupo de sociólogos franceses (véase Huet et al., 1978; Miège, 1979; Morin, 1962), así como actores públicos —por ejemplo, la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)— retomaron el término y lo convirtieron en el plural *industrias culturales*. Este desarrollo se dio con el fin de acentuar que la producción cultural implica actividades más diversificadas, conformando un campo no tan claramente definido o coherente como podría implicar el uso en singular de *industria cultural*, sino uno más complejo y difuso, en el que cada modo de producción obedece a una lógica distinta (Miège, 1979). La nueva aportación de los sociólogos a la temática es una inherente crítica a ciertos aspectos en la concepción de Horkheimer y Adorno de las industrias culturales, ya que los primeros se alejan del planteamiento de que la cultura ya haya sido "vencida" por el capitalismo y, en cambio, parten de la noción de la cultura como campo de batalla, en el que hay resistencias y luchas continuas por la apropiación de éste. Principalmente, Miège propone otra perspectiva al proceso de la mercantilización de la

[14] "Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre. Die traumlose Kunst fürs Volk erfüllt jenen träumerischen Idealismus, der dem kritischen zu weit ging" (ibídem: 133).

cultura, menos pesimista que la de los críticos alemanes, al insistir que dicho proceso también puede ser benéfico para el desarrollo de la cultura e implicaría la toma de nuevos rumbos.

El término *industrias culturales* se ha vuelto cada vez más adecuado para englobar las diferentes actividades e implicaciones que ya no se podían caracterizar con los términos *cultura de masas* o *comunicación de masas*. Con el aumento de la integración económica de la cultura surgieron distintas propuestas para su investigación, derivadas de diferentes disciplinas. Así, desde la década de 1960 y 1970, con la sociología de la cultura, Pierre Bourdieu proponía dividir la cultura —como toda la vida social— en diferentes campos, enfatizando el valor simbólico de los bienes culturales. Muy similar fue el planteamiento de Raymond Williams, personaje clave en la fundación de los *Cultural Studies* en Gran Bretaña, quien tuvo un acercamiento a la cultura como un estilo de vida holístico y un sistema significante realizado (1981: 209), implicando las prácticas, los significados y los valores que son creados y recreados por los individuos y que circulan en la sociedad, en la cual pueden ser aceptados o refutados. La concepción de Williams y la academia inglesa generó un cambio drástico en la percepción de la cultura, puesto que, contrario a la Teoría Crítica que concebía al individuo como receptor pasivo o a la idea de la cultura ligada solamente a las artes, supieron otorgarle un significado mucho más englobante a la cultura en el sentido antropológico de la palabra al hacer hincapié en la noción de comunidad. Como indican Szpilbarg y Saferstein, fue en esa época que el término también se empezó a usar por organismos internacionales, mientras que el concepto formulado por los filósofos alemanes se siguió estudiando en la academia en el contexto de los estudios culturales (2014: 105). De esta manera, gradualmente, el concepto de *industrias culturales* se ha ido institucionalizando, junto a "la expansión de la comunicación y la toma de conciencia por parte de los Estados nacionales en vehiculizar a la cultura como medio para el desarrollo" (ibídem).

En la década de 1990, aparece el concepto de *economía creativa*, que le otorga un rol central a la creatividad, pensada como impulsora de la innovación —tecnológica— y, sobre todo, como ventaja crucial en la competencia comercial. Con ello se empieza a emplear el término *industrias creativas*, que acentúa esta capacidad creativa y el talento en la producción de bienes y servicios culturales. Aunque desde entonces se han usado los conceptos *industrias culturales*, *industrias creativas* o *industrias de contenido* de

manera intercambiable, algunos investigadores insisten en la gran diferencia en la derivación de los términos; mientras *industrias culturales* en el sentido clásico se establece a partir de la Teoría Crítica, *industrias creativas* no sustituye el término anterior, ya que no abarca el mismo tipo de fenómenos, al ser creado por los organismos internacionales y utilizado en el sector político con el fin de obtener ciertos beneficios (Crovi Druetta, 2013a; Toussaint, 2013). Sin embargo, lo que todos ellos tienen en común es la vinculación del valor simbólico inherente a la cultura y el arte con la economía y las industrias, incorporando sobre todo los temas de la propiedad intelectual y el derecho de autor. Desde entonces, las industrias culturales se han estudiado de manera más sistemática y crítica por autores de diferentes países y disciplinas como Enrique Bustamante (2003), Nicholas Garnham (1990), David Hesmondhalgh (2007; Hesmondhalgh y Pratt, 2005), Armand Mattelart (1992); en el contexto mexicano, por García Canclini y Piedras Feria (2008) y, más recientemente, Delia Crovi Druetta (2013b).

Cabe, entonces, preguntar: ¿Qué se entiende bajo el concepto de industrias culturales hoy? Al analizar por las numerosas —y diversas— definiciones que se han formulado en las últimas décadas, se evidencia la dificultad de encapsular esta noción debido al acelerado ritmo del desarrollo de las tecnologías y las nuevas formas de producción cultural, entre otras razones. El antropólogo Néstor García Canclini define las industrias culturales como "el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías" (García Canclini, 2002); mientras que el investigador argentino Octavio Getino también subraya la importancia de los contenidos simbólicos de los bienes y servicios, cuyo fin es la reproducción económica, ideológica y social (Getino, 2011: 140). La UNESCO, que desde hace un tiempo se ocupa del tema de las industrias culturales y creativas como una rama de sus actividades, las caracteriza como "los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial" (UNESCO, 2010), destacando en esta definición el énfasis en el arte y el patrimonio.

En su trabajo crucial *The Cultural Industries*, el teórico británico David Hesmondhalgh lista los cambios principales que se han dado en las industrias culturales desde el principio de la década de 1980 hasta hoy. Entre éstos destacan el creciente acercamiento de las industrias culturales a la actividad económica, la transformación radical de la gestión de la propiedad y la organización de los conglomerados —debido a que ya no se especializan en una sola industria, sino manejan diversos contenidos culturales—, la circulación cada vez más global de los bienes culturales —y con ella un posible decrecimiento de la dominación de los Estados Unidos sobre el comercio cultural—, la extensión de las nuevas tecnologías de comunicación —principalmente del internet—, un cambio en las políticas culturales, que ya se llevan a cabo a nivel internacional, así como un creciente cuestionamiento de las distintas formas de autoridad cultural (véase Hesmondhalgh, 2007: 2-3).

Ante este panorama, Hesmondhalgh identifica el patrón de *cambio/continuidad* en las industrias culturales: argumenta que a pesar de tantos cambios que ha habido, muchos elementos tienen una continuidad en la cultura —por ejemplo, la televisión como fuente principal de información y entretenimiento para muchas personas o la promoción de productos por medio de "estrellas"—. La importancia que las industrias culturales cobran hoy para nosotros consiste en la cualidad de sus bienes, sobre todo aquella en la que los medios —como libros, películas, comics, música, juegos de video, periódicos— influyen en la manera en la que percibimos y comprendemos el mundo, por lo cual "los productos de las industrias culturales son más que sólo una manera de pasar el tiempo o una mera diversión de otras cosas más importantes. De cualquier manera, la pura cantidad de tiempo que pasamos experimentando textos[15], aunque lo hagamos distraídamente, hace de las industrias culturales un factor poderoso en nuestras vidas[16] (ibídem: 3. La traducción es mía).

Como he mencionado anteriormente, uno de los cambios fundamentales en la esfera de la cultura hecha comercio es la creciente aparición de conglomerados transnacionales, corporativos multimedia y compañías multi-industriales que fusionan

[15] El autor usa el término "textos culturales", considerando que es un término más adecuado para referirse a todo tipo de obras culturales producidas por las industrias culturales (véase Hesmondhalgh, 2007: 2).
[16] "the products of the cultural industries are more than just a way of passing time – a mere diversion from other, more important things. All the same, the sheer amount of time that we spend experiencing texts, however distractedly we might do so, in itself makes the cultural industries a powerful factor in our lives" (ibídem: 3).

diferentes campos de actividades comerciales. Al cubrir así más ramas de productos culturales, los consorcios contribuyen a la concentración de los contenidos. Las empresas tradicionales están integrando las tecnologías digitales para encontrar nuevos canales de comunicación y modelos de negocio. Efectivamente, en la última etapa de la industrialización de la producción cultural, con la digitalización de todos los productos simbólicos y su difusión inmediata a cualquier parte del mundo, su alcance se incrementó a un público masivo y hasta global (Toussaint, 2013). Crovi Druetta identifica dos rasgos esenciales dentro de estos cambios que sobresalen: "[L]a mercantilización creciente de la cultura y su fusión con el entretenimiento, adaptando los principios de organización del trabajo a la producción cultural cada vez más dirigida hacia el consumo de masas" (Crovi Druetta, 2013a: 13). La consecuencia de este proceso es el aumento de la privatización en las industrias culturales y una disminuida participación del Estado en las decisiones sobre los asuntos culturales.

A partir de estas reflexiones se clarifica, entonces, por qué resulta tan necesario estudiar las industrias culturales, la producción y la circulación de sus productos, ya que su análisis nos podría ayudar a entender por qué las industrias culturales ocupan un papel crucial en las sociedades contemporáneas. Las dos vertientes opuestas que, en el fondo, hoy se forman en los estudios sobre las industrias culturales son, por un lado, la insistencia en la conceptualización de la cultura como una actividad económica que debe ser puesta a la par con las industrias de otros sectores económicos en el mercado neoliberal —a pesar de sus características muy propias, como el valor simbólico de sus bienes que la distingue de otras industrias—; por el otro, la cultura considerada como derecho de los ciudadanos y patrimonio de la humanidad que debe ser gestionado mediante políticas culturales por los gobiernos con el fin de "tener injerencia en las industrias culturales, para 'proteger' a la cultura de una lógica puramente mercantil y promover prácticas sociales en consonancia con una 'democratización cultural'" (Szpilbarg y Saferstein, 2014: 106).

2.1.1. La cultura como espacio de hegemonía: ¿Cultura para la élite o para las masas?

Con el fin de retomar la noción de campo cultural de Bourdieu, con sus inherentes luchas por la hegemonía (véase Capítulo 1), podemos emparejar estas dinámicas con la presente situación en las industrias culturales. Más específicamente, Bourdieu habla del *campo de*

producción cultural, que comprende distintos campos como el artístico o el literario[17], y en el que se crean los bienes culturales o simbólicos. Este campo se encuentra, a su vez, en el *campo de poder*, donde lo que está en juego es la constante lucha por la consagración o la legitimación de los diferentes partidos, efectuada por las instituciones e instancias que tienen el poder de legitimar —o no— a un artista o una obra de arte. En este campo, los que se encuentran en esta batalla son, por un lado, los productores culturales o artistas ya establecidos, quienes luchan por defender su posición, y los "recién llegados" o contestatarios, quienes normalmente se esmeran por ser reconocidos por las instancias legitimadoras para cambiar y mejorar su posición en el campo (Bourdieu, 1993: 30).

En la teoría de Bourdieu, todos los campos culturales gozan de una autonomía relativa; es decir, las "reglas del juego" en estos campos se rigen por leyes muy propias que contribuyen a su independización. No obstante, hay una dependencia del factor económico y político que pone a muchos de estos campos —en especial el artístico o el literario— en una posición dominada (ibídem: 38). De esta manera, siempre y en cada campo de poder existe una tensión entre dominante y dominado, entre ortodoxia y herejía; esta lucha es perpetua, de ella se nutre el campo, dado que "mientras hay lucha hay historia, es decir, esperanza" (ibídem: 79).

A pesar de estas contribuciones valiosas y elementales para los análisis culturales por parte del sociólogo francés, en los últimos años ha habido mucho debate en torno a la aplicabilidad de sus nociones sobre la autonomía a la producción cultural —masiva— contemporánea. Considerando que Bourdieu aplicó sus observaciones al campo literario de Francia del siglo XIX, no sorprende que su visión se haya visto anticuada y, por ende, se haya tenido que revisar y ampliar para adaptarla a la actual realidad. A través de las reconfiguraciones en las industrias culturales y la fuerte dominación del campo cultural por las corporaciones multinacionales, la autonomía de éste se ha visto gradualmente disminuida. De esta manera, en vez de hablar del mundo del arte y de la literatura, hoy es indispensable abordar la cultura desde las industrias de los medios y culturales para analizar la situación en el ámbito (Hesmondhalgh, 2006: 221).

[17] En una entrevista hecha al sociólogo francés en 1986 (publicada en *Cosas dichas*, 2000), Bourdieu deja abierta la definición del campo de la producción cultural, lo que implica que en éste se pueden situar los distintos campos de toda actividad cultural.

Las ideas de Bourdieu sobre el campo cultural y sus inherentes dinámicas hegemónicas con las luchas por el poder nos sirven para interpretar de qué manera las prácticas sociales relacionadas con la producción de bienes simbólicos sirven a la clase dominante. Retomando la idea marxista de la diferenciación social, Bourdieu habla de la sociedad que se divide en clases sociales que mantienen relaciones de lucha. La clase dominante reina mediante su poder económico y puede reproducir esa dominación si consigue hegemonizar simultáneamente el campo cultural. Esta división de clases lleva a una división cultural en la que coexiste la cultura *letrada* con la cultura *popular* o de masas. Chaui señala a la complejidad de la noción de *cultura* que en su larga trayectoria ha pasado por un cambio drástico en su concepción (2008). Al tener su origen en la idea del cultivo y la plena realización de las potencialidades, en la idea de una comunidad indivisa y el bien común, durante la Ilustración la cultura pasó a ser igualada a *civilización*, lo que implicaba una sociedad moderna e individualista basada en la separación de sus intereses y deseos. Con el auge del capitalismo y la sociedad de masas, las industrias culturales fueron separando los bienes culturales por su valor de mercado, diferenciando entre obras destinadas a la élite "culta" y la masa "inculta" con lo que reforzaban así la división social y cultural (ibídem: 59). La investigadora brasileña prosigue a describir cómo las industrias culturales crean la ilusión de un acceso igualitario a los bienes culturales, cuando en realidad lo que cada clase o grupo social va a consumir ya está determinado.

La situación en el campo cultural deja entrever que la dominación por las clases sociales con más poder económico determina a gran escala todo el marco en el que se produce, se vende y se consume la cultura. El acceso evidentemente inequitativo a ella, tanto a su consumo como a su producción, muestra que "en las diferencias y desigualdades culturales se manifestaban las disputas por lo que la sociedad produce, así como los modos de distinguirse entre las clases y los grupos. La cultura pasó a ocupar un lugar reconocido en el ciclo económico de la producción de valor y en el ciclo simbólico de organización de las diferencias" (García Canclini, 2011: 7).

2.1.2. Las industrias culturales en América Latina

La globalización, la privatización y la transnacionalización de la propiedad de los medios han llevado a una reconfiguración tremenda en toda América Latina en el transcurso de las últimas décadas, penetrando los sectores económicos, políticos y culturales de los

distintos países a una velocidad acelerada y haciéndolos cada vez más dependientes del sistema capitalista mundial. Con una concepción neoliberal de "progreso", los países "en desarrollo" adaptaron un modelo que tiene como meta alcanzar el nivel del primer mundo, con lo que se ajustan a sus principios a través de los tratados de libre comercio, la apertura a las inversiones extranjeras y la abstención del Estado de su rol regulador en cuestiones económicas dentro de lo que se denomina el *mercado libre*. De esta manera, la producción de las industrias culturales, las cuales han aumentado en importancia dentro de la economía, ha sido sujeta a una concentración en Estados Unidos y los países anglosajones; mientras que la producción en los propios países ha ido en declive, con menos aportes estatales y la transnacionalización de la propiedad de los medios (García Canclini, 2000: 94). Esto se refleja en el hecho de que el mayor flujo de bienes culturales, que ha crecido de manera exorbitante en las últimas décadas, transcurre entre una cantidad pequeña de países como Alemania, Estados Unidos, Japón e Inglaterra (Sánchez Ruiz, 2000). Como señala Getino, el término *cultura* ni siquiera había sido empleado dentro de las constituciones de los países de América Latina hasta hace unas tres décadas, lo que demuestra que los asuntos culturales han ganado significativamente peso en las agendas nacionales (2011). Principalmente, los medios de comunicación se han vuelto más importantes y han entrado en casi todas las esferas de la vida privada de los ciudadanos y de la esfera pública, contribuyendo así a la interconectividad entre personas de diferentes países.

A pesar de una evidente "dependencia cultural" (Altamirano y Sarlo, 2001: 163) y desventaja para los países "en desarrollo" frente a los países con mayor poder económico —consecuencia de la idea de la *globalización* como supuesta interacción horizontal entre los pueblos—, la dominación económica y política, principalmente por parte de los Estados Unidos sobre el continente, no se puede reducir a un proceso unilateral —como podrían suponer términos como *neoimperialismo* o *neocolonialismo* en este respecto—, puesto que también es contestatario. Williams afirma que el proceso de construcción de hegemonía implica que las contrahegemonías y hegemonías alternativas pueden existir simultáneamente, si tomamos en cuenta que "el proceso cultural no debe ser asumido como si fuera simplemente adaptativo, extensivo e incorporativo[18]" (1977: 114. La traducción es mía). Con base en esta observación

[18] "Thus cultural process must not be assumed to be merely adaptive, extensive, and incorporative" (1977: 114).

podemos aseverar que durante la "occidentalización" de los países latinoamericanos siempre ha habido mecanismos de resistencia, asimilación, transculturación o hibridación por parte de las poblaciones de diversas culturas, como lo formuló García Canclini en su teoría fundamental de las culturas híbridas (1989/2009). De esta manera, en el subcontinente se crearon formas muy propias de asimilar lo "nuevo", lo "impuesto", aquello que Martín-Barbero llama "verdad cultural": el mestizaje entre la modernidad y las discontinuidades culturales, por ejemplo, la fusión de lo popular con lo masivo en los medios de comunicación (1987/1991: 10).

Ahora, con los acuerdos comerciales como el Tratado de Libre Comercio de América del Norte —TLCAN o NAFTA, por sus siglas en inglés— o el Mercado Común del Sur —Mercosur—, han aumentado los intercambios y las colaboraciones entre los diferentes medios de comunicación a nivel multinacional, impulsando que, por ejemplo, haya convenios entre empresas de distintas industrias culturales y entre varios países. Esto, en cambio, genera varios desafíos en el sector cultural que conciernan la regularización de la producción y de la comercialización cultural internacional, así como de la propiedad intelectual (García Canclini, 2000: 94). Lo último, el asunto sobre los derechos de autor o el *copyright*, se vuelve más complejo en la era digital y causa conflictos, dado que aún no hay reglamentos precisos para la protección de los derechos intelectuales en casos como la artesanía, la propiedad comunitaria o la difusión digital de contenidos culturales también considerados como patrimonio.

2.1.2.1. Las industrias culturales en México

Desde la década de 1980, México ha experimentado una modernización muy rápida con base en su apertura a la inversión extranjera y los consiguientes pasos como el establecimiento del TLCAN entre Canadá, Estados Unidos y México en 1994. El nuevo modelo neoliberal, guiado sobre todo por el ejemplo del vecino al norte de la frontera, afectó todos los ámbitos de la vida social en el país: el político, el económico y el cultural, con el afán de seguir la tendencia mundial de crear una "sociedad de la información". El auge en las industrias petroquímica, turística y cultural contribuyó a estas transformaciones (García Canclini, 2008: 14).

Las consecuencias de la fuerte industrialización de los distintos sectores —que siguieron a la crisis económica de 1982— se notaron poco tiempo después, tales como la

fuerte privatización —gracias al fomento de los grupos privados por parte del gobierno— y la concentración del poder en monopolios. Así, por ejemplo, el duopolio Grupo Televisa y Televisión Azteca en la industria de la televisión y el Grupo Carso con Teléfonos de México (Telmex) en la telefonía provocaron una progresiva uniformidad en los contenidos (Crovi Druetta, 2013a: 14). Este nuevo escenario, en el que las grandes empresas suprimían la competencia, generó grandes desventajas para los ciudadanos que tuvieron que encarar precios elevados de los productos y servicios, además de una disminución en su calidad.

Otro desarrollo importante que se dio en las industrias culturales es la llamada *convergencia digital* de los medios de comunicación tradicionales y los nuevos, que dio lugar a efectos de naturalezas aparentemente contradictorias: por un lado, se facilitó el acceso a contenidos no dictados por los medios principales, por ejemplo radios comunitarias o televisión local transmitida por internet; por el otro, el fusionar distintos medios para sus bienes y servicios culturales fomentó un fortalecimiento de los grandes conglomerados, lo que significa un riesgo para la diversidad cultural, por ejemplo con la polémica "Ley Televisa" que privilegia a los concesionarios de radio y televisión, mientras causa grandes daños al interés público (ibídem; García Canclini, 2008).

Aunque se estima hoy que la producción cultural forma aproximadamente el 6.7% del Producto Interno Bruto en México (Piedras Feria, 2008), ha habido poco interés por parte del Estado por las industrias culturales, lo que "está empobreciendo la diversidad y la comunicación cultural de lo que se produce" (García Canclini, 2008: 26). Factores importantes como el centralismo que reina en una república con regiones tan variadas y disímiles, así como la creciente urbanización de las ciudades contribuyen a la complejidad del problema. La transnacionalización del comercio ha hecho más difícil regularizar "lo nacional", ahora intrínsecamente conectado con "lo internacional", llevando a que la noción de una cultura nacional se vuelva cada vez más interconectada con elementos de otras culturas y regiones del mundo. García Canclini insiste en que aquí "el asunto no es que en México nos estemos americanizando, sino la subordinación de las producciones nacionales y locales a una reorganización transnacional, y la debilidad de las políticas mexicanas que podrían favorecer la producción endógena" (ibídem: 32). Estos procesos han resultado en un acceso limitado a la cultura por una parte significativa de la población

en México, e incluso en un retraso en el uso de las industrias culturales y en la garantía de un acceso a ellas.

Evidentemente, el papel del Estado es crucial en el tema. Ante los fenómenos de la globalización, la transnacionalización y la convergencia de los medios en el campo cultural, el Estado como regulador tiene tanto el poder de democratizar la sociedad y la cultura como de dejar ese poder en manos de unos pocos actores que no buscan la diversidad cultural, sino un público masivo. En uno de los más recientes estudios que revisan y actualizan el debate sobre las industrias culturales en México, coordinado por Crovi Druetta (2013b), el tema se aborda desde el enfoque de los estudios de la comunicación, insistiendo en la ampliación del marco teórico para aproximarse de una manera crítica a los fenómenos que se observan en ese campo, como es la concentración económica, la digitalización o la convergencia tecnológica. La pregunta más importante para Crovi Druetta es "¿cuáles han sido las políticas públicas del gobierno mexicano respecto a las industrias culturales en los últimos lustros, […] que han llevado a consolidar la concentración de esos recursos comunicativos?" (ibídem: 14-15). Siguiendo esta línea de pensamiento, Sánchez Ruiz subraya la evidente antinomia que se aparenta en este contexto: por un lado, la *concentración*, caracterizada por los monopolios, la carencia de opciones y un acceso limitado; por el otro, la *diversidad cultural*, la cual implica competencia, mayor libertad en el establecimiento de los precios, más opciones y un mayor acceso o incluso la participación del consumidor. De modo que el asunto central es "[el] acceso o no acceso a los bienes/servicios culturales-mediáticos" (2006: 207).

Es precisamente por la falta de datos empíricos o estudios más profundizados sobre las reconfiguraciones en el campo cultural en México que se sabe poco sobre el impacto que han generado estos cambios en el transcurso de las últimas décadas. Los pocos estudios que se han realizado coinciden en que los servicios y bienes culturales en México pasaron de ser manejados como servicio público a ser posicionados dentro de los esquemas del libre mercado, súbditos a los intereses particulares económicos (véase Piedras Feria, 2004; García Canclini y Piedras Feria, 2008; Crovi Druetta 2013b). Uno de los grandes problemas que surge con los desarrollos en las industrias culturales en México —y toda América Latina— tiene que ver con la garantía de los derechos culturales de los ciudadanos, puesto que "en las industrias culturales se está jugando también la democratización y la modernización del país, y la formación de la sociedad"

(García Canclini y Piedras Feria, 2008: 132). Este hecho tiene que ver con la desresponsabilización por parte de los Estados con respecto a las industrias culturales, dejando a éstas en manos de empresas privadas, lo que ha llevado a un significante declive de la vida pública (véase García Canclini, 2000: 90). En el análisis de García Canclini, las industrias culturales representan factores elementales para la comunicación social y la constitución de la esfera pública, puesto que expresiones artísticas como la literatura o la música han sido cruciales para la construcción de los discursos sobre la identidad de una nación en los países latinoamericanos (véase ibídem: 92). La vida pública es un tema central en el contexto de la industrialización o neoliberalización de la cultura, considerando que al retirar el Estado su involucramiento en los intereses públicos dio paso a la privatización y transnacionalización de los procesos culturales, resultando en que las industrias culturales pudieran penetrar en y adueñarse del espacio público en la vida social.

Al ser las industrias culturales una "espada de doble filo", es difícil atribuir toda su magnitud al valor económico, mientras los valores simbólicos continúen siendo los factores principales que las constituyan y definan. En el estudio de Piedras Feria, el autor investiga las industrias culturales desde el campo económico y encuentra que las mismas "agregan valor económico y social a las naciones y a sus individuos. Constituyen una forma de conocimiento que se traduce en empleos y abundancia, consolidándose la creatividad (su 'materia prima') para fomentar la innovación en los procesos de producción y comercialización", mientras igualmente "son centrales en la promoción y el mantenimiento de la diversidad cultural, así como para el aseguramiento del acceso democrático a la cultura" (Piedras Feria, 2004: 25). Getino, en cambio, enfatiza que, más que por su valor económico, la importancia de las industrias culturales se mide "por el aporte de valores simbólicos producidos que efectúan, real o potencialmente, al mejoramiento del espacio público nacional y regional. Es decir, a la información, a la educación, a la cultura y al conocimiento, atendiendo a sus necesidades de desarrollo equitativo y democrático" (2011: 140). En base a estas observaciones se elaboraron planteamientos y preguntas que, a pesar de sus diferencias, parecen converger sobre todo en la idea de que el Estado se haga responsable de las industrias culturales, a través de una gestión democrática de las mismas y para garantizar un acceso más equitativo a los bienes y servicios culturales a los ciudadanos.

2.2. La democratización de la cultura y los derechos culturales

Como se ha expuesto, la negación del papel social de la cultura por parte del mercado neoliberal ha llevado a una exclusión de ciertos grupos de la participación en el desarrollo cultural, lo que provocó una división cada vez más profunda en las sociedades de una América Latina ampliamente globalizada. Esta división de clases parece ser el obstáculo principal que impide un funcionamiento democrático o equitativo dentro de la sociedad y la cultura. Mientras las relaciones sociales —según la definición de Bourdieu— sean relaciones de lucha —una dinámica indudablemente intensificada por el capitalismo neoliberal—, y mientras el tránsito de las actividades de las industrias culturales siga desplazándose hacia el campo económico, el aumento del acceso inequitativo a los bienes culturales y a su producción será parte de una ecuación lógica y esperada. Ante tal desequilibrio en la situación socioeconómica, crecen cada vez con más vigor los reclamos por parte de ciudadanos, artistas, activistas, teóricos e intelectuales por una cultura democrática y una democratización de la cultura. Sin embargo, antes de adentrarme en el panorama de estos discursos, es preciso clarificar a qué me refiero cuando hablo de *democracia* y *democratización*, y esbozar los debates teóricos que ha habido en torno a estos términos —específicamente en su aplicación a la política y cultura actuales en América Latina—, para así poder trabajar con los mismos.

El término *democracia* se compone de las palabras griegas *demos* y *kratein*, que se refieren al poder o gobierno por el pueblo y tienen sus orígenes en la filosofía griega. El uso actual del término democracia, como un modo de gobierno, se basa en las revoluciones occidentales a finales del siglo XVIII. En el siglo XX surgieron principalmente dos procedimientos que se han usado en las teorías sobre la democracia: los empíricos y los normativos. Los primeros se enfocan más en la descripción del *status quo* con base en datos empíricos, apoyándose en el principio de la representación y menos en la participación de los ciudadanos. La obra de Alexis de Tocquevilles sobre la democracia en América (1840/1966) fue un hito para el análisis empírico de las democracias modernas porque destaca aquellas teorías clasificadas como elitistas —que separan las masas de la élite gobernante y crean así una dicotomía—, sobre todo la de Max Weber (p.e. 1922/2002) y Joseph Schumpeter (1942), así como la de Anthony Downs (1956), quien se orientaba en los hechos y cuyos trabajos son primordiales en la teorización moderna de la democracia. Cabe mencionar, adicionalmente, a Robert Dahl (1971) y su teoría de la poliarquía que implica tener varias instituciones que vigilen e

impidan que el gobierno se vuelva tiránico. Más recientemente, Samuel Huntington (1991) estudió la democracia como procedimiento para constituir un gobierno —siguiendo la tradición de Schumpeter—, a raíz de lo cual considera un sistema político democrático "en la medida que sus responsables colectivos más poderosos son seleccionados por medio de elecciones justas, honestas y periódicas, en las cuales los candidatos compiten de manera libre por votos y en las cuales prácticamente toda la población adulta es elegible para votar[19]" (ibídem: 7. La traducción es mía). Es decir, la elección de un gobierno por medio de una población adulta sería el único procedimiento democrático. Aunque fuertemente criticados por derivar su ideal político de democracia con base al estado actual y a hechos empíricos, algunos teóricos que se inclinan a esta vertiente afirman que la "verificación" empírica es necesaria para tener ideales constructivos (Sartori, 1992).

Las teorizaciones normativas, en cambio, se guían por ideales y buscan explicar el por qué y cuándo se precisa de la democracia según principios morales, haciendo hincapié en una participación directa de los ciudadanos y basándose en su mayoría en las ideas de Jean-Jacques Rousseau sobre una soberanía popular y la *volonté générale*. En esta tradición resalta sobre todo Benjamin Barber con su concepto de *strong democracy* (1984/2004): la participación de todo el pueblo en —por lo menos— algunas áreas de esta soberanía. El autor argumenta que un exceso de liberalismo socavó las instituciones democráticas, lo que produjo múltiples crisis en la actualidad, como la indiferencia para votar, la privatización y una parálisis de las instituciones públicas. Por ello, el autor aboga por políticas participativas —que los ciudadanos gobiernen en la mayor medida posible, en vez de delegar su poder a representantes— y propone métodos prácticos para alcanzar tal meta. Con esta contribución, Barber sigue la tradición de Hannah Arendt (1958) de una participación activa y bajo propia responsabilidad de los ciudadanos. La democracia deliberativa, cuyo representante más destacado es el filósofo alemán Jürgen Habermas, forma parte de esta vertiente: la participación de los ciudadanos en la democracia se lograría a través de un debate o discurso político, también llamado deliberación, lo cual se puede poner en práctica efectivamente al formar una esfera pública a través de la

[19] "to the extent that its most powerful collective decision makers are selected through fair, honest, and periodic elections in which candidates freely compete for votes and in which virtually all the adult population is eligible to vote" (ibídem: 7).

comunicación[20]. Esta aproximación prescriptiva a la democracia tiene sus trampas en el hecho de que tiende a pasar por alto las realidades existentes y tiene expectativas inalcanzables o inaplicables a los ciudadanos. Lo importante, al discriminar las teorías empíricas y las normativas, es recordar que la línea entre estas dos no está muy definida, pues "lo que *es* la democracia, no se puede separar de lo que ella *debería* de ser[21]" (Sartori, 1992: 16. La traducción y las cursivas son mías); es decir que el empirismo y la norma están estrechamente ligados, por lo que sólo se puede señalar a ciertas tendencias generales —e históricas— que no se han de percibir como absolutas. Para expresarlo en palabras de Huntington: "Los regímenes políticos nunca van a caber perfectamente en marcos intelectualmente definidos, y cualquier sistema de clasificación tiene que aceptar la existencia de casos ambiguos, dudosos y mixtos[22]" (1991:8. La traducción es mía). Vemos, entonces, que en la teoría de la democracia hay mucho espacio para moldearla y redefinir los conceptos, adaptándolos a las circunstancias actuales.

Los procesos de democratización en América Latina se proponen en este trabajo como parte de la llamada "tercera ola de democratización", una idea planteada por Huntington (ibídem) y vastamente utilizada en las teorizaciones que le siguieron. El autor articula que la democracia del siglo XX se desarrolló en tres olas o etapas que demuestran las mismas características: primero, la democratización en Europa Central y Europa Oriental después de la Primera Guerra Mundial; posteriormente, la democratización en Alemania, Italia y Japón después de la Segunda Guerra Mundial; y, por último, la democratización en América Latina y Europa Oriental a finales de los años 80. Avritzer (2002), quien investiga la relación entre la democracia y el espacio público en América Latina, critica en su trabajo las teorías establecidas sobre la democratización en el continente (Linz y Stepan, 1996; O'Donnell, Schmitter y Whitehead, 1986; Stepan, 1986;), ya que éstas usan como pauta de análisis la restauración de la competición política entre las élites, en vez de asumir y estudiar la presencia fuerte de acciones colectivas y populares a nivel público, que son muy visibles y abundantes en la región (Avritzer, 2002: 11). En esta última ola de democratización hubo un reforzado surgimiento de acción cívica, ausente en la etapa anterior. Con los ejemplos específicos de las experiencias en

[20] Para una profundización en el tema del espacio público, véase el siguiente apartado sobre Habermas y su teoría sobre la esfera pública.
[21] "Was Demokratie ist, lässt sich nicht davon trennen, was Demokratie sein sollte" (Sartori, 1992: 16).
[22] "Political regimes will never fit perfectly into intellectually defined boxes, and any system of classification has to accept the existence of ambiguous, borderline, and mixed cases" (1991: 8).

Brasil, Argentina y México, el autor aclara estos puntos: para el caso de México, resalta la creación de la Alianza Cívica después de las fraudulentas elecciones en los años 80 y las subsiguientes protestas, y finalmente la formación del Instituto Federal Electoral (IFE), encargado de vigilar las elecciones en México en un proceso que Avritzer denomina "ciudadanización" (ibídem).

Avritzer quiere retar las teorías sobre la transición a la democracia que provienen de una tradición elitista, al demostrar que la acción colectiva en América Latina creó un espacio para la participación popular y transformó las concepciones tradicionales sobre las políticas. En síntesis, el autor aspira a cambiar el marco teórico a través del cual se concibe la democracia, intenta disipar la dicotomía entre élite y masas en la teoría democrática al proponer aproximarse a la democratización por medio de un análisis de las prácticas públicas y la formación de un espacio público que permite a los ciudadanos participar de una manera equitativa. De este modo, "la democratización deja de ser concebida simplemente como la institucionalización de la competición política y se convierte en una práctica societaria que necesita ser institucionalizada[23]" (ibídem: 11. La traducción es mía).

Cuando hablamos de una cultura democrática o una democratización de la cultura es preciso recordar a Bertolt Brecht y Walter Benjamin, algunos de los primeros en comentar el uso de los medios de masas que apenas se empezaban a utilizar. En su teoría de la radio, plasmado en su conocido texto "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat" ("La radio como aparato de comunicación") de 1932, Brecht propone encontrarle un uso democratizador a la radio, no usarla simplemente como aparato de difusión, sino como aparato de comunicación que involucre al radioescucha, que entienda hacerlo "no solamente escuchar, sino también hablar y no aislar, sino relacionarlo[24]" (1932/1967: 134. La traducción es mía). En el mismo período, Benjamin atribuye en su discurso "Der Autor als Produzent" ("El autor como productor") de 1934 un papel social al artista o escritor en el proceso de producción, y una responsabilidad política al romper las supuestas contradicciones de los roles sociales —como aquella de artista/intelectual—. Según el filósofo alemán, la tendencia política del artista o escritor revolucionario es

[23] "democratization ceases to be regarded simply as the institutionalization of political competition and becomes a societal practice in need of institutionalization" (ibídem: 11).
[24] "den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen" (1932/1967: 134).

contrarrevolucionaria mientras "experimente su solidaridad con el proletario solamente por medio de sus ideales, mas no como productor[25]" (1934/1982: 695. La traducción es mía). Es decir, la manera en la que la cultura se puede volver democrática es cuando todos accedan a ella y, por ende, sea también moldeada y criticada por todos. De esta manera, tanto Brecht como Benjamin fundaron la base para la concepción de una cultura democrática por medio del acceso y la participación de la gente "ordinaria" en los medios de comunicación masivos.

Para el caso de América Latina, *De los medios a las mediaciones* (1987/1991) de Jesús Martín-Barbero es una obra clave donde el teórico cultural analiza el proceso de la comunicación desde las mediaciones, es decir, desde el lado del receptor y la apropiación de los contenidos mediáticos desde los usos. Elaborando una conexión entre la comunicación y la cultura, se concentra en el fenómeno de los medios de masas, el papel de las élites en la cultura y el concepto de lo *masivo* y lo *popular*. Explica que, en lo que el autor formula la "redefinición de la cultura", resulta primordial el proceso productor de significaciones, por lo que el receptor no sólo decodifica mensajes, sino que también funge como productor (ibídem: 228). Es decir, el consumo capitalista también es una creación de sentidos, pues más importantes que la posesión de ciertos objetos resultan los usos que se les da en el contexto social, y en los que "se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales" (ibídem: 231). Martín-Barbero enfatiza repetidamente en la importancia de concientizarse sobre la sociedad de masas, al considerar que lo que sucede dentro de ella forma la base de la democracia, por lo que solamente se puede democratizar a la sociedad a través del mayor tránsito de mensajes y bienes. El autor da un paso más allá con la idea de que "la cultura contemporánea no puede desarrollarse sin los públicos masivos, ni la noción de pueblo —que nace como parte de la masificación social— puede imaginarse como un lugar autónomo" (García Canclini, 1987/1991: 5). En este sentido, Martín-Barbero apuesta por políticas culturales que dejen de dividir la "alta cultura" de la "cultura de masas" o "popular" para crear lineamientos generales que abarquen toda la sociedad, es decir, las "verdaderas" masas: el fundamento de la democracia.

[25] "nur seiner Gesinnung nach, nicht aber als Produzent seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt" (1934/1982: 695).

En su artículo titulado "Cultura y democracia", la filósofa brasileña Marilena Chaui, militante y miembro del Partido de los Trabajadores, formula su visión de lo que sería, según ella, una cultura democrática (2008). Chaui plantea la cultura como un derecho que tenemos los ciudadanos en una sociedad de clases, un "derecho a acceder a los bienes y obras culturales, derecho de hacer cultura y de participar en las decisiones sobre la política cultural[26]" (ibídem: 61. La traducción es mía).

Sin embargo, en la actual cultura neoliberal, las obras culturales están transformadas en mercancías, lo que las convierte en privilegio de clase y en una herramienta para preservar el régimen imperante. En consecuencia, la masificación de la cultura es lo contrario de su democratización, puesto que no garantiza el derecho a la totalidad de la producción cultural, sino contribuye a una división cada vez más tajante entre una élite "culta" y una masa "inculta" (ibídem: 59). Basándose en la experiencia brasileña, Chaui subraya la imposibilidad de que el Estado sea el productor de la cultura: si la cultura se concibe en su sentido más "completo" como proceso de creación y actividad social que instaura un campo de signos y símbolos, de valores y prácticas, se vuelve evidente que el Estado no es productor, sino *producto* de la cultura que expresa la división y la multiplicidad sociales (ibídem: 64). La autora propone que, para lograr una cultura realmente democrática, el Estado debe tener una nueva relación con ésta: concebirla como un derecho del ciudadano. El Estado debe proveer el derecho al acceso a las obras culturales, a disfrutarlas y a producirlas y, consecuentemente, el derecho a participar en las decisiones sobre las políticas culturales (ibídem: 65). Entonces, un hecho significante al que señala la académica es la importancia de incluir en la producción cultural a las personas "que no son pintoras, ni escultoras, ni danzantes, también son productoras de cultura, en el sentido antropológico de la palabra: son, por ejemplo, sujetos, agentes, autores de su propia memoria[27]" (ibídem: 66. La traducción es mía). Una manera de posibilitar la producción cultural a aquellas personas podría ser proporcionarles las condiciones teóricas y técnicas para el registro y la preservación de su memoria, en el sentido de una memoria social. Es decir que el objetivo de una cultura democratizada no debe ser excluir las personas de la producción cultural, sino garantizarles el derecho de producir la cultura de la mejor forma posible (ibídem). Con

[26] "direito de acceso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural" (ibídem: 61).
[27] "que não são pintoras nem escultoras nem dançarinas, também são produtoras de cultura, no sentido antropológico da palavra: são, por exemplo, sujeitos, agentes, autores da sua própia memória" (ibídem: 66).

estas propuestas, Chaui nos transmite la idea de una ciudadanía cultural que va más allá de una cultura reducida al entretenimiento o las pautas del mercado; se trata de la cultura ejercida como un derecho a partir del cual la división social de las clases se puede manifestar y los conflictos pueden ser trabajados, con el fin de propulsar el proceso cultural. Más adelante, en este trabajo veremos cómo Cala Buendía (2014) se une a estas ideas al proponer una definición de ciudadanía que incluya las prácticas culturales de los ciudadanos y al demostrar cómo la ciudadanía, los derechos culturales y una cultura democrática se ejercen exitosamente en el ejemplo concreto de Eloísa Cartonera.

El presente trabajo utiliza los conceptos normativos sobre la democratización de la cultura propuestos por Avritzer y Chaui para el caso de América Latina, para así integrarse en el discurso sobre una cultura democrática con base en la toma de poder de la sociedad civil, de asociaciones, de cooperaciones y uniones impulsadas por los mismos ciudadanos. La participación ciudadana y los derechos culturales aparecen aquí como conceptos claves que se van a retomar en la parte analítica de esta tesis para demostrar cómo las editoriales cartoneras mexicanas ejercen estos derechos culturales, a la par que brindan un acceso fácil a otros ciudadanos para involucrarse en la vida cultural y artística a partir de las actividades de las editoriales.

2.2.1. El acceso democrático a la cultura y los derechos culturales

En las últimas décadas surgieron con fuerza reclamos y argumentos vehementes en favor de los derechos culturales. En 2007, el Grupo de Friburgo —un grupo internacional de trabajo que se creó a partir del Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo, Suiza— lanzó la *Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales*[28] que se dirige a todas las entidades y personas que deseen formar parte en el desarrollo de las propuestas que se plantean en ella; los derechos culturales se presentan como parte fundamental de los derechos humanos y se resalta, entre otras cualidades, su importancia para la dignidad humana, la prevención de guerras, en el ámbito educativo, y para el acceso y la participación en la vida cultural (Freiburger Gruppe, 2007). En este sentido, los derechos culturales abarcan el derecho a elegir su identidad cultural, a conocer

[28] La declaración fue un proyecto a partir de una reunión en 1995 de expertos que fue iniciada por la UNESCO, el Consejo de Europa y el Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo, cuyos resultados fueron publicados por la UNESCO en 1998 y después, en una versión actualizada, en 2007.

su propia cultura y las diversas culturas que componen el patrimonio de la humanidad, la libertad de elegir con qué comunidad(es) cultural(es) una prefiere identificarse, el derecho a la educación, a la recepción de información libre y pluralista, el derecho a participar por medios democráticos en el desarrollo cultural de las comunidades a las que pertenece, y el derecho de acceder y participar en la vida cultural de manera libre, excluyendo cualquier frontera y con base en actividades de elección propia (ibídem: 6-7). El último derecho que se menciona incluye la libertad de expresión en el idioma elegido, de ejercer las prácticas culturales de elección, y de llevar a cabo un estilo de vida que permite valorar sus recursos culturales, en específico el uso, la producción y la divulgación de bienes y servicios (ibídem). Para un gobierno democrático, toda persona y todos los agentes culturales —de los sectores públicos, privados y civiles— tienen obligaciones y responsabilidades que seguir. Los últimos deben tomar iniciativas para que los derechos se cumplan, desarrollar maneras en las que también las personas con pocas ventajas puedan participar y les sean respetados sus derechos culturales, y concientizarse a sí mismos y a los demás sobre el aspecto cultural de los derechos humanos para que todas las personas puedan apropiarse de ellos, además de asegurar que los bienes y servicios culturales se ejerzan respetando estos derechos. A los actores públicos y los Estados se les adscribe la responsabilidad específica de incorporar dichos derechos en sus legislaciones y prácticas, respetar y protegerlos, brindar ayuda a toda persona para salvaguardar sus derechos y reunir los medios de cooperación internacional que sean necesarios para poner en práctica estos lineamientos (ibídem: 8-9).

Esta propuesta, la cual el Grupo de Friburgo presentó junto con la UNESCO y con el apoyo de numerosos actores de los derechos humanos, sacó nuevamente a la luz un capítulo que ha cobrado cada vez más importancia en el ámbito cultural internacional y que tuvo una fuerte resonancia entre los actores culturales. No fue la primera vez que públicamente se llamó la atención al asunto, ya que en la fundamental *Declaración Universal de Derechos Humanos* de las Naciones Unidas de 1948 ya se hizo mención de los derechos culturales, los cuales se definieron a grandes rasgos como parte de los derechos humanos. Desde la segunda mitad del siglo XX ha habido diversos pactos, tratados y convenios que dieron paso a una reorganización de los poderes públicos de las políticas culturales; varios países como México, Brasil, Gran Bretaña y Australia arrancaron la llamada "institucionalidad cultural" que permitió una administración pública en el ámbito cultural (Harvey, 2008: 5). Como parte de estos cambios en la gestión

cultural, se aprobó el *Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (ICESCR) en 1966 por la Asamblea General de las Naciones Unidas que entró en vigor en 1976, el cual reconoce tales derechos y compromete a los Estados participantes —alrededor de unos 160— a proteger y garantizarlos. En los siguientes años también hubo un seminario internacional sobre derechos culturales y una conferencia intergubernamental enfocada en políticas culturales por parte de la UNESCO, donde ser consideraba que los gobiernos debían tomar medidas para garantizar el ejercicio de los derechos culturales y el acceso de toda persona a la cultura. Otro instrumento es la *Convención Americana sobre Derechos Humanos*, aprobada en 1969, a partir de la cual se crearon la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y la Corte Interamericana de Derechos Humanos; mientras que en 1976 la UNESCO aprobó la *Recomendación relativa a la participación y la contribución del pueblo en la vida cultural*, un documento que enfatiza en que "la cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades, sino que es a la vez adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida, necesidad de comunicación" (UNESCO, 1976). Dicho documento presentó medidas a tomar por los distintos Estados con el fin de democratizar las políticas públicas para que los ciudadanos pudieran vivir de manera libre su derecho a la cultura, para gozar de y participar en ella. Más adelante, en 2001, la UNESCO lanzó más específicamente la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* que también aboga por una diversidad y un pluralismo cultural y su defensa como derechos humanos (UNESCO, 2001). En esta última, los derechos humanos se plantean como garantes de la diversidad cultural, la cual ha de defenderse. El Artículo seis de la *Declaración*, que trata el tema de la "diversidad cultural accesible a todos", estipula lo siguiente:

> Al tiempo que se garantiza la libre circulación de las ideas mediante la palabra y la imagen, hay que velar por que todas las culturas puedan expresarse y darse a conocer. La libertad de expresión, el pluralismo de los medios de comunicación, el plurilingüismo, la igualdad de acceso a las expresiones artísticas, al saber científico y tecnológico —comprendida su presentación en forma electrónica— y la posibilidad, para todas las culturas, de estar presentes en los medios de expresión y de difusión, son los garantes de la diversidad cultural (ibídem).

Además, se destaca que los bienes y servicios culturales son "mercancías distintas a las demás", los cuales se definen como portadores de identidad, de valores y sentido, y por ende "no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás" (ibídem). También en este documento se les obliga a los Estados a implementar políticas culturales que creen "condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y

servicios culturales diversificados", para lo cual es necesario "definir su política cultural [la del Estado] y aplicarla utilizando para ello los medios de acción que juzgue más adecuados, ya se trate de modalidades prácticas de apoyo o de marcos reglamentarios apropiados" (ibídem).

También en México el acceso democrático a la cultura se ha vuelto una máxima dentro de la legislación. La Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) estableció el "Derecho de acceso a la cultura", el cual afirma que "[t]oda persona tiene derecho para acceder a la cultura y a sus beneficios, así como a disfrutar de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia" (CNDH, s.f.). En la Ciudad de México, la Asamblea Legislativa aprobó en 2015 la Ley de Derechos Culturales —vigente en la capital—, que se apoya en parte en la *Declaración de Friburgo* e insiste en el desarrollo de la cultura como un instrumento para fomentar la economía y la inclusión social, y para proteger el patrimonio cultural y reconocer la identidad cultural. En dicha ley se afirma que toda persona "individual o colectivamente tiene el derecho de acceso, creación, promoción, información y participación libremente en la vida cultural a través de las actividades que elija sin discriminación alguna, según los ordenamientos normativos vigentes en la materia" (Ramírez, 2015). Destaca el compromiso prometido por parte de las autoridades de garantizar "el diseño de programas tendientes a promover, proteger, fomentar y difundir las expresiones culturales de niños y niñas, personas jóvenes, personas adultas mayores, grupos vulnerables y discapacitados y comunidades indígenas, promoviendo su participación e inclusión de manera libre y plural" (ibídem).

A pesar de este aparente avance en el marco legal de los derechos culturales en México, el reconocimiento de éstos no ha demostrado su exitosa y amplia realización a nivel nacional[29]; por ejemplo, a través de un programa consistente y permanente que garantice el acceso al capital y al conocimiento cultural para toda la población —aunque existen becas para artistas por parte de instituciones como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), así como algunos programas de fomento de lectura o para promover la cultura en las comunidades indígenas del país—. Dorantes Díaz insiste en el mejoramiento cultural como herramienta indispensable para que haya una verdadera

[29] En su análisis sobre el derecho a la cultura en México, Dorantes Díaz proporciona una comparación de las medidas tomadas para garantizar los derechos culturales entre México y Alemania, señalando a la descentralización de los servicios culturales en los distintos *Bundesländer* (el hecho de que cada entidad federativa tiene su museo, su escuela de artes o su orquesta sinfónica) como medida exitosa para facilitar el acceso a la cultura (2013: 857).

democracia en México, y en que el derecho cultural empieza con la garantía de la dignidad humana de una nación tan multicultural (2013). Aparte, el abogado advierte de otro factor importantísimo que atribuye al fomento del acceso a la cultura: el hecho de que la mayoría de los mexicanos no están informados sobre el reconocimiento del derecho a la cultura e incluso que para algunos puede resultar "irrelevante" (ibídem: 846). Es cierto que, aunque a nivel legislativo haya habido muchos cambios y un verdadero progreso en este asunto, muchos ciudadanos no toman en cuenta el derecho cultural como un derecho fundamental, lo que, de nuevo, nos da prueba de la poca importancia que se pone a la cultura no sólo por parte de los gobiernos, sino desde la misma población.

Al analizar los desarrollos según los discursos oficiales en cuanto a la cultura, se aclara que aún son pocos —y/o geográficamente más concentrados— los países que garantizan el derecho a la cultura a sus ciudadanos. Aunque, por otro lado, parece que hay una creciente ola en el ámbito de las políticas culturales en la que gobiernos e instituciones se apropian de las pautas elaboradas por la UNESCO o el Grupo de Friburgo y las integran en sus constituciones o reglamentos. Sin embargo, todavía resulta difícil evaluar de qué manera las leyes se han puesto en práctica para cada nación, región, o municipio. Debido a la falta de una definición clara del término *cultura* en el ámbito de las políticas culturales, quedan aún muchas dudas en torno a la aplicabilidad de las propuestas uno a uno para las distintas culturas y naciones. En cada caso se vuelve evidente que la interpretación de *cultura* y de los conceptos que ésta implica varía mucho.

El sociólogo Rodolfo Stavenhagen propone una diferenciación entre las concepciones de la cultura como capital, como creatividad y como actividad cotidiana. En el primer caso, se interpreta la cultura como "patrimonio material acumulado de la humanidad", a partir de lo cual "el derecho a la cultura significa la igualdad de derecho de acceso de los individuos a ese capital cultural acumulado" (2001: 22). Evidentemente, como parte de los derechos culturales, se menciona el derecho el patrimonio cultural[30] en las distintas convenciones e instrumentos normativos para regularizar las políticas

[30] La noción de patrimonio cultural es bastante amplia e incluye tanto el patrimonio cultural material como inmaterial, lo que implica (pero no se limita a) tradiciones orales transmitidas, rituales, conocimientos, las distintas expresiones de artes o el saber de la artesanía tradicional. En el discurso de la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial es crucial para sostener la diversidad cultural, a su vez, considerada patrimonio común de la humanidad que "en todas sus formas, debe ser preservado, realzado y transmitido de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e inspirar un verdadero diálogo entre las culturas" (2001).

culturales. En la segunda concepción, la cultura llega a ser vista como un "proceso de creación artística y científica" que se concentra más bien en el individuo que crea cultura, a partir de lo cual el derecho a la cultura sería "el derecho de ciertas personas a crear libremente sus obras culturales sin restricción alguna, y el derecho de todos a disfrutar de libre acceso a esas creaciones en museos, salas de concierto, teatros, bibliotecas, etc." (ibídem: 23). En el tercer caso, la cultura se concibe como modo de vida, en el sentido antropológico, es decir "'la suma total de las actividades y productos materiales y espirituales de un grupo social determinado que lo distingue de otros grupos similares'" (ibídem: 24). Stavenhagen señala el hecho de que, con base en esta formulación, la cultura también es un sistema de valores y de símbolos, así como una serie de prácticas que ejerce un determinado grupo cultural y que son importantes herramientas para el comportamiento y las relaciones sociales de los que conforman este grupo (ibídem). Al coincidir, entonces, con la anteriormente mencionada definición de cultura elaborada por Williams, aquí se hace énfasis en cómo la cultura es percibida por los integrantes de un grupo, otorgándoles plena validez y valor —lejos de la obsoleta idea de que existe una única cultura "objetiva"— y considerando la cultura como proceso constante de creación y recreación.

Lo más sobresaliente en el caso de los derechos culturales, en comparación con otros derechos como los derechos económicos, es que no tienen una fuerte base legal en la que se pudieran apoyar, por lo cual se dificulta aún más su validez y "justiciabilidad" (Yúdice, 2002: 36). Clasificados, por esta razón, como los derechos "menos desarrollados dentro del grupo de derechos humanos" (Nieć, 2001: 279), hablando en términos jurídicos, Nieć detecta que lo que más hace falta ahora es el fomento del contenido jurídico de los derechos culturales, para que haya una base a partir de la cual se reconozca su importancia. En la colección de ensayos que se publicó en el marco del cincuentenario de la *Declaración Universal de Derechos Humanos* de la UNESCO, dicha autora propone diversas estrategias para que los Estados pudieran cumplir con los derechos culturales, como serían una encuesta nacional permanente que refleje los progresos del empleo de los derechos anualmente; un esfuerzo común de los ciudadanos por promover los programas que concientizan a la población sobre sus derechos culturales, así como la creación de una red de organizaciones internacionales no gubernamentales que se encarguen de las cuestiones culturales (ibídem: 296). Estas medidas y propuestas aún no van más allá de ser recomendaciones normativas, aunque esbozan de una manera factible

cómo funcionaría una cultura democratizada en la que los ciudadanos hicieran uso de su derecho a la misma.

Cabe retomar en este punto algunas ideas del sociólogo Boaventura de Sousa Santos en su polémica obra *Una epistemología del sur* (2009), en la cual propone aproximaciones para construir alternativas epistemológicas a la crisis del saber occidental. En lo que el autor llama una "globalización hegemónica", las posibles alternativas son las "globalizaciones contrahegemónicas" en las que se trata de "construir una nueva pauta de relaciones locales, nacionales y transnacionales, basada en el principio de la redistribución (equidad) y en el principio del reconocimiento (diferencia) […] Dicha pauta conduce a una cultura política transnacional encarnada en nuevas formas de socialidad y subjetividad" (ibídem: 228). Argumenta que el modelo hegemónico de democracia siempre ha sido acompañado de otras formas subalternas; conforme la democracia liberal va perdiendo su credibilidad y legitimidad en muchos países donde se ha establecido, surge una crisis tanto de representación como de participación. De Sousa Santos también observa el hecho de que diferentes comunidades a nivel global están cuestionando a las autoridades y al sistema vigente, y están emprendiendo "experimentos e iniciativas democráticas basados en modelos alternativos de democracia, en los que las tensiones entre democracia y capitalismo, entre redistribución y reconocimiento, se avivan y se convierten en la energía positiva que respalda pactos sociales más justos y abarcadores, no importa qué tan circunscritos sean por el momento" (ibídem: 259). Es decir que el reconocimiento de la pluralidad de las distintas manifestaciones de resistencia tiene que ser una parte inherente a lo que el autor denomina "sistemas alternativos de producción", que implican una producción y distribución no capitalistas de servicios y bienes como cooperativas o mutualidades. Se trata, al final, de una batalla por crear "formas alternativas de justicia" y "nuevos regímenes de ciudadanía" (ibídem: 261).

Podemos aplicar estas observaciones sobre la aparición de otras maneras de crear democracia a ciertos desarrollos en el ámbito cultural de muchas sociedades, y también, como veremos más adelante en este capítulo, en el caso de las editoriales independientes. Nos daremos cuenta de que están surgiendo muchas propuestas de actores culturales periféricos que se juntan en colectivos o de manera individual a ciertas tendencias que comparten los valores de una cultura democrática. Se busca la creación de una comunidad, además de evitar vías comerciales convencionales de creación, consumo y

distribución de la cultura, con lo cual estos llamados *prosumidores*[31] se insertan de formas no tradicionales en el mercado de trabajo (García Canclini y Urteaga Castro Pozo, 2011) y, al mismo tiempo, siguen los ideales de crear un acceso equitativo a la cultura y cesar con el elitismo fomentado por el sistema neoliberal. Se pone un gran énfasis en el trabajo colectivo, en la asociación y en la autogestión de proyectos para encontrar maneras más democráticas de co-crear la cultura. Esta (re)apropiación de las herramientas para producir cultura parece ser una reivindicación por una parte significativa del pueblo de aquello que siente suyo, algo que es básico e inherente a las comunidades: la idea del bien común y el derecho a cultivarlo (Chaui, 2008).

2.2.2. El espacio público[32] como parte fundamental para una cultura democrática

Cuando hablamos de un acceso equitativo o democrático a la cultura, resulta inevitable retomar la dialéctica entre lo público y lo privado. En el transcurso del último medio siglo, el espacio público ha llamado la atención de muchos teóricos por su inherente potencial de crear una esfera democrática en sociedades divididas, permitiendo el acceso a la cultura por personas de diferentes clases sociales. En los estudios culturales ha habido una revaloración de lo público que ha sido identificada como un elemento clave en muchos asuntos, tales como la economía, el alfabetismo o la ciudadanía, y cada vez más en el contexto latinoamericano, donde el impacto del neoliberalismo y la privatización han generado un discurso sobre la "urgencia regional de reclamar lo público — conceptualmente, ideológicamente y en la planeación y la elaboración de políticas[33]" (Schwartz, 2018: 24. La traducción es mía).

La definición de *espacio público* implica por lo menos dos nociones intrínsecas: el espacio que se limita al espacio físico y aquel percibido como un "universo mental" compuesto por las actuales discusiones sobre asuntos públicos (Geenens y Tinnevelt, 2009). Los expertos Jordi Borja y Zaida Muxí conciben el espacio público como "el de la

[31] *Prosumidores* es un acrónimo compuesto por las palabras *productores* y *consumidores* que designa a las personas que empiezan a producir o crear y, de esta manera, dejan de ser meros consumidores pasivos en el sistema económico, aunque también se quedan con este papel. Es decir, un *prosumidor* puede ser una persona que hace arte, que lo transmite y que a la vez es receptora de los productos o servicios artístico-culturales.

[32] En este trabajo hago uso de los términos *espacio público* y *esfera pública* de manera indistinta con el fin de simplificar la lectura, aunque soy consciente de que hay una diferenciación en los discursos sobre los mismos. En este caso, *esfera pública* es el término principal con el cual se traduce al español la noción *Öffentlichkeit* de Habermas.

[33] "the region-wide urgency to reclaim the public – conceptually, ideologically, and in planning and policy making" (Schwartz, 2018: 24).

representación, en el que la sociedad se hace visible", que es a la vez "un espacio físico, simbólico y político" (Borja y Muxí, 2003: 8-9). Sin embargo, cualquier discusión sobre el espacio público se remite inevitablemente a la teoría fundamental de Jürgen Habermas presentada en *Strukturwandel der Öffentlikchkeit* (1962/1990), en la cual demostró que el espacio social es tanto el físico como los conceptos que lo conforman. En dicha obra, el filósofo alemán examina la vida pública de la sociedad burguesa y su desarrollo hacia una sociedad de masas por medio de múltiples procesos —mediáticos, políticos, económicos—. En este contexto, el siglo XVIII es demostrado como un tiempo incisivo para la democracia, dada una serie de avances como el capitalismo de imprenta[34] o las administraciones estatales que contribuyeron al surgimiento de una verdadera esfera pública. Habermas esboza la forma en que, gracias a discusiones y críticas públicas, la sociedad cortesana —como antigua forma de vida pública— dio lugar de manera paulatina a la emergente esfera pública burguesa. La esfera pública se encontraba en la *ciudad*, el centro económico y social, opuesto a la *corte*, lo cual permitió una temprana vida pública literaria a través de sus instituciones como los *salones* y los *coffee houses* en Francia e Inglaterra, y más tarde, también los *Tischgesellschaften* —"sociedades de mesa"— en Alemania (ibídem: 89). Las últimas figuraban como espacios físicos indispensables para las reuniones que posibilitaron la circulación de los novedosos pensamientos del liberalismo. Lo especial de estos espacios fue que fungieron como zona neutra entre la esfera privada y la política, como centros de una crítica que al principio fue meramente artístico-literaria y, más tarde, también política. Es ahí que se empezó a formar una equidad entre los cultos, compuesta por la sociedad aristócrata y los intelectuales burgueses (ibídem: 92). Las jerarquías sociales se superaron porque ahora los ciudadanos (*Bürger*) y los cortesanos se encontraban de igual a igual (ibídem: 94). Ya no estaba en juego el poder económico o el rango social de la persona porque en aquellos espacios se empezó a formar una igualdad de estatus en la que predominaba la "autoridad del argumento". En este sentido, las personas privadas (*Privatleute*) conformaban el público por la manera en la que se derogaba el poder de los cargos públicos y se suspendían las dependencias económicas y las leyes del mercado (ibídem: 97). De esta manera se fue marcando la división entre el Estado y la sociedad civil que dio lugar a lo

[34] Habermas sostiene que la aparición de periódicos críticos en Europa en los siglos XVII y XVIII —primero con las críticas literarias y culturales, y más adelante con las cuestiones políticas y sociales, — contribuyó sustancialmente al surgimiento de la esfera pública burguesa.

"público" como una esfera donde los individuos privados tuvieran oportunidad para discutir críticamente sobre los asuntos y las políticas del Estado y la sociedad civil.

La emergencia de la esfera pública —primero la literaria y, basada en ésta, la política— tuvo muchas implicaciones políticas e institucionales: principalmente contribuyó a la formación de los estados en Occidente y al reconocimiento de la libertad de expresión y de palabra —a través de la esfera pública— como un derecho fundamental garantizado por el Estado. La esfera pública de la burguesía, en la que el gobernante representaba el poder ante la gente, dio lugar a una esfera donde la propia gente o el pueblo monitoreaban públicamente a la autoridad del Estado, a través de un discurso informado y crítico.

Habermas sostiene que la esfera pública burguesa no existió por mucho tiempo, por lo que el autor habla de un "declive" de la misma. Éste se debió a diversos factores, como la cada vez más borrosa división entre el Estado y la sociedad civil —entre lo público y lo privado—, el decrecimiento de la importancia de los salones y *coffee houses* como centros de reunión, y el sometimiento progresivo de los periódicos a los intereses de instituciones y medios de comunicación comerciales. Con su creciente mercantilización, los medios de comunicación y el espacio público como plataforma para el debate crítico se transformaron en esferas para el consumo cultural manejadas por grupos de interés, por lo cual perdieron el sentido que al principio los caracterizaba. Según el crítico, estos desarrollos llevaron a la "refeudalización" de la vida pública, en la que las instituciones o personas enmascaraban los intereses privados como intereses públicos o generales a través de las *public relations* (ibídem: 292). De esta manera, lo que siguió fue la disolución de un público crítico, la exclusión de una vasta mayoría de la población del discurso público —puesto que éste se convirtió en mera apariencia de una vida pública—, y la consiguiente decaída de una política realmente democrática, a medida que se les otorgaba más poder y voz a los políticos. Es decir, la esfera pública burguesa se transformó en un espacio fragmentado en donde los ciudadanos se convirtieron en meros consumidores y los debates públicos en comerciales y espectáculos producidos y manipulados por los medios de comunicación.

Aunque la idea de Habermas sobre el espacio público fue sin duda esencial para un nuevo entendimiento de la democracia, su modelo liberal ha sido sumamente criticado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo por los cambios esenciales en el

paisaje mediático-cultural y en el análisis de la cultura (véase Calhoun, 1992; Fraser, 1992; Thompson y Held, 1982). En primer lugar, lo que los críticos destacan es la implícita universalidad de un "público burgués" —lo que implica en realidad a la alta burguesía— que no abarca a todos los ciudadanos, principalmente no incluye a la plebe[35], a los personajes periféricos como trabajadores, campesinos o mujeres (Benhabib, 1992), y, por ende, resulta altamente clasista[36]. También el "declive" del espacio público fue refutado con vehemencia al considerar el creciente público lector —gracias a la expansión de instituciones educativas, el crecimiento de bibliotecas públicas y museos—, los nuevos espacios públicos que se han creado con el advenimiento del internet y la conformación de sociedades cada vez más multiculturales (Løvlie, 2001). Por último, la normatividad de la aproximación de Habermas deja entrever su búsqueda de un público burgués "ideal" de aquella época y un esmero por reconstruir una base racional para una sociedad democrática liberal. El punto de convergencia de muchas de estas críticas es la necesidad de una verdadera democratización de la esfera pública con base en una falta de "traducir el debate en acción[37]" (Garnham, 1992: 371. La traducción es mía).

Por su parte, McGuigan va más allá y desarrolla el concepto *habermasiano* de la esfera pública literaria en una "esfera pública cultural", que no se limita a la "república de las letras" del siglo XVIII, sino que incluye:

> [L]os diversos canales y circuitos de la cultura y el entretenimiento masivos-populares, las reflexiones estéticas y emocionales mediadas rutinariamente sobre cómo vivimos e imaginamos la buena vida. El concepto de una esfera pública cultural alude a la articulación de políticas, públicas y personales, como un terreno de contienda a través de modos de comunicación afectivos (estéticos y emocionales)[38] (2004: 435. La traducción es mía).

El aspecto fundamental que expande la noción de esfera pública se encuentra en la inclusión de la comunicación afectiva, que incluye las reflexiones de las personas sobre los hechos culturales y sus maneras de navegar en los sistemas de la vida cotidiana. La esfera pública cultural provee estos "vehículos" para los pensamientos y las emociones,

---

[35] Garnham habla de una esfera pública plebeya que se desarrolló de manera paralela a la burguesa; que inclusive tenía valores y maneras de organizarse completamente opuestas a aquellas de la burguesía, como sindicatos y solidaridad en vez de individualismo competitivo (1992: 359).

[36] En reflexiones durante las décadas posteriores a la publicación de *Strukturwandel*, Habermas reconoció la necesidad de revisar su perspectiva inicial, así como la de tener un enfoque más flexible y no prejuiciado que incluya otras formas y movimientos culturales (populares o plebeyas).

[37] "translating debate into action" (Garnham, 1992: 371).

[38] "the various channels and circuits of mass-popular culture and entertainment, the routinely mediated aesthetic and emotional reflections on how we live and imagine the good life. The concept of a cultural public sphere refers to the articulation of politics, public and personal, as a contested terrain through affective (aesthetic and emotional) modes of communication" (McGuigan, 2004: 435).

para la imaginación y argumentos (ibídem), lo que puede llevar a una comunicación más democrática (Cala Buendía, 2014).

También en América Latina ha surgido un creciente interés en el tema de la vida pública y su relación con los desarrollos básicamente en todos los campos de la vida social. Por ejemplo, destaca la recopilación coordinada por García Canclini, *Reabrir espacios públicos: Políticas culturales y ciudadanía* (2004), que recopila las contribuciones de expertos en el área como Jordi Borja, Eduardo Delgado y Roger Bartra, quienes plantean maneras de redefinir, manejar y reapropiarse del espacio público en el subcontinente a través de algunos casos específicos. Desde las ciencias políticas, Leonardo Avritzer propone que la democratización se puede lograr al transformar nuevas prácticas dentro de la sociedad en una toma de decisiones a nivel público; así se haría un puente entre la esfera pública —con su esencia democrática— y la esfera política que contiene su propia "cultura política" (2002). Avritzer llama "públicos participatorios" a estos nexos en los que el autor ve el potencial de cambiar y utilizar efectivamente la esfera pública para lograr un cambio cultural al ejercitar un activismo democrático dentro de este espacio (ibídem). En el caso específico de América Latina, Avritzer afirma que especialmente los movimientos sociales y las organizaciones no gubernamentales son una parte de acción de la esfera pública en los cuales los países latinoamericanos han experimentado las transformaciones más democráticas en comparación con los procesos anteriores de la democratización.

Para expandir esta idea, Gisela Cánepa Koch señala el carácter excluyente de la esfera pública y la necesidad de "considerar tanto las diferencias estructurales que determinan el acceso al espacio público hegemónico, y a los medios de producción y circulación de discursos, como a las diferencias culturales que se encuentran codificadas en los estilos y repertorios deliberativos propios de públicos distintos" (2009). La antropóloga pone como ejemplo a los congresistas de origen étnico indígena en el Perú, quienes sólo son admitidos como congresistas cuando el discurso se lleva a cabo en español, práctica que excluye al idioma quechua el cual no se acepta como válido en la esfera política, sino únicamente en el ámbito de la cultura y el arte (ibídem). Debido a esto, al igual que Chaui, Cánepa Koch advierte que la inclusión y la expresión de las diferencias socioculturales en el espacio público son necesarias para lograr una verdadera democratización de éste. Igualmente, al incorporar a las personas y las acciones

discursivas diversas a esta esfera, obtienen la oportunidad de legitimarse y así se garantizaría a cada grupo la producción y gestión de sus diferencias (ibídem). Para lograr tener una esfera pública más democrática que respete los derechos culturales, la participación —o *performatividad*— es un elemento indispensable. La acción pública debe tener no solamente un sentido deliberativo, sino también una "fuerza práctica; es decir, capacidad de intervención directa en la configuración de la vida y el orden social, de modo que opinión y acción se complementen de manera eficaz" (ibídem).

Las propuestas actuales enfocadas en el aspecto democratizador de la esfera pública complementan los vacíos que la teoría de Habermas parece haber dejado. A pesar de que existen algunos puntos débiles en la teorización del filósofo de la *Frankfurter Schule*, es innegable que Habermas logró demostrar que la democracia implica participación y comunicación. Para ilustrar este argumento usó los encuentros sociales y los periódicos que dieron vida a una ciudadanía y a una esfera pública inclusiva. Es más, el autor mencionó explícitamente la imprescindible inclusión de un público más amplio en la cultura: todas las personas que pueden adquirir bienes culturales o participar como lectores, oyentes o espectadores en la vida cultural, ya se están apropiando de la misma y por ende también forman parte de ella (véase Habermas, 1962/1990: 98). Los dos elementos importantes mencionados por el autor que se deben entender como una condición previa para poder formar parte de la cultura son la educación y la posesión. Una vez más este punto afirma que ya desde entonces, hace más de dos siglos, la cultura —o lo que en la posmodernidad clasificaríamos como *alta cultura*— estaba apartada para las clases altas, educadas y adineradas. Habermas no incluye las clases populares o de poco poder adquisitivo, por lo que no se puede hablar de una cultura accesible a todos, pero sí demuestra que la cultura que estaba confinada a los cortesanos se fue abriendo a la sociedad burguesa —clasificada según el filósofo como personas educadas y letradas— con ayuda del espacio público. Si aplicamos el mismo razonamiento a las problemáticas actuales en las sociedades latinoamericanas, podemos preguntarnos si la cultura que está limitada a las personas que pueden adquirir sus productos o pagar por sus servicios se puede democratizar al hacerla accesible a más personas, de procedencias y de poder adquisitivo más diversos, por medio del espacio público o la esfera pública cultural.

Vale la pena, en este punto, adentrarnos un poco al tema de los encuentros literarios, las lecturas y tertulias, que conforman iniciativas literarias en las cuales se hace uso del espacio público para ofrecer a las personas interesadas un foro en el cual pueden

ver, leer, escuchar e incluso participar. En el contexto hispano, las tertulias cuentan con una tradición que inició en España y se extendió a sus antiguas colonias americanas donde hoy aún mantienen su carácter informal y se llaman de distintas maneras. El romanista Andreas Gelz hizo un extenso y fundamental estudio del vínculo entre la literatura y la sociabilidad en las tertulias españolas de los siglos XVIII y XIX —época en la que más se desarrollaron— con base en textos de ficción de aquella época y encontró que estas reuniones fueron una parte esencial de la vida social en el país (2006). Las tertulias tenían lugar en los espacios públicos parecidos a los que describe Habermas —salones y cafés— y allí la gente debatía sobre temas relacionados al arte, la filosofía, la política o la cultura. Se juntaban, sobre todo, artistas o escritores quienes con sus ideas y debates allanaron el camino para importantes innovaciones en el arte y la literatura, para encauzar de esta manera el futuro movimiento de las vanguardias del siglo XX. La tertulia fungía como un significativo intermediario entre la comunicación oral y la escrita —incluso contemplaba un momento para la lectura *dialógica*— donde la literatura servía para reflexionar sobre asuntos sociales y estéticos. Había surgido un nuevo espacio público basado en la necesidad de la gente de reconfigurar tanto los espacios comunicativos como las normas de aquella época. De hecho, Gelz sitúa las tertulias entre lo privado y lo público, ya que al inicio estos encuentros eran de naturaleza más bien subversiva debido a que cuestionaban a la institución y al gobierno en el país; incluso eran descritos como un nuevo modelo de interacción social (ibídem: 264). Para el siglo XIX, esta forma de reunión se estableció también entre la clase media y alta, aunque ya con un tono más conservador, poco crítico; la tertulia se volvió, poco a poco, parte de la tradición en España y se practicaba con más frecuencia entre familia, amigos y otros grupos de personas. Para Gelz, esta transformación en la percepción de la tertulia es una prueba de su integración exitosa en la sociedad.

En este sentido, las tertulias fueron una parte importante en el desarrollo de la sociabilidad, la interacción y la reflexión en la sociedad, puesto que impulsaron tales prácticas y llevaron a un intercambio comunicativo entre la gente. Sin embargo, una vez más, quienes frecuentaban las tertulias eran los burgueses, los artistas, los bohemios de aquellos tiempos, de modo que aquellos lugares funcionaban más como espacios de representación y en menor medida como espacios democráticos accesibles a todas las personas. Lo que puede aportar a la línea de pensamiento expuesta aquí es la noción de las tertulias como encuentros literarios, con las lecturas literarias que éstas implicaban y

como espacios de sociabilidad, muy parecido a lo que hoy practican las editoriales cartoneras y otras editoriales alternativas mexicanas.

Hoy en día, en América Latina existen tales encuentros o eventos culturales en diferentes niveles, ya sea dentro de la cultura de élite como dentro de la cultura alternativa también llamada *underground*. Las grandes editoriales organizan lecturas en librerías o cafés establecidos —comerciales—, en lugares públicos pero frecuentados por personas con poder adquisitivo más alto, mientras muchas editoriales alternativas o independientes organizan lecturas y eventos en cafés independientes, centros culturales, centros experimentales o librerías de barrio —aunque desde luego existen muchos gustos diferentes en cuanto al lugar y sin duda muchas editoriales pequeñas o autores autoeditados hacen uso de espacios públicos pensados para distintos niveles socioeconómicos—. Sin duda, hay muchos factores en común entre las antiguas tertulias españolas y las prácticas de las cartoneras mexicanas en cuanto al uso del espacio público cultural, dado que las prácticas de éstas incluyen encuentros y lecturas públicas, presentaciones de libros, presencia física en espacios públicos —por ejemplo, en ferias del libro— y sobre todo talleres de carácter sociable e interactivo pensados para un público diverso. Las preguntas que entonces surgen basadas en estas reflexiones son: ¿Las editoriales cartoneras logran crear un espacio de sociabilidad y de mejor acceso a la literatura y a la cultura con base en sus actividades? ¿Puede la labor de las cartoneras, por su carácter público, social e incluyente, crear un espacio democrático que facilite el acceso a la cultura y la participación en ella?

2.3. El mercado editorial y el acceso a los libros en México

> *Leer no es un ejercicio muy popular en el mundo, y leer buenos libros es todavía más impopular lo mismo en México que en otros países, con la única diferencia de que en los países ricos la población culta es más amplia, el tiempo del ocio más prolongado y mejor invertido y la tradición editorial y literaria más respetada y estimada.*
>
> Juan Domingo Argüelles

El mundo de la edición en México y el resto de América Latina se ha reconfigurado de una manera muy acelerada en las últimas décadas. Los países del continente hispanoparlante comparten demografías altamente heterogéneas, brechas grandes entre las distintas clases sociales, en muchos casos bajos niveles de alfabetización y/o de

lectura, e industrias avanzadamente globalizadas y homogeneizadas. Estos desarrollos se ven reflejados en el paisaje editorial de hoy, dominado por los grandes grupos que conforman un monopolio en el sector y que han modificado la manera tradicional en la que se editaban los libros. Si antes el editor era quien se encargaba de la edición, la distribución, la venta y la promoción de los libros, hoy esta tarea se lleva a cabo por los mismos conglomerados. De esta manera, las relaciones entre autor, editor, obra y lector se han visto excesivamente transformadas. Sin duda, estos grupos han contribuido a la actual "crisis del sector" que se vive en México y en el resto del mundo industrializado, en la que prevalece la sobreproducción, la falta de compradores, el bajo índice de lectores, el alto costo de la producción de libros y el decrecimiento de librerías.

2.3.1. Historia breve del libro en México

Para contextualizar el fenómeno de las editoriales cartoneras en el siglo XXI, se buscará en este apartado esbozar la historia mínima del desarrollo del libro en México a partir del siglo pasado. Debido a la temática y a las especificidades formales de esta tesis, me limitaré a mencionar épocas y eventos puntuales, consciente de no poder abordar los orígenes del libro y la escritura en México y América, como los códices mesoamericanos, la llegada de los primeros libros tradicionales en la época colonial, la instauración de la primera imprenta en el continente o el surgimiento de las hojas sueltas, los volantes, las gacetas y el periódico[39], todos sin duda primordiales para entender la efervescencia de los libros artesanales y los libros-objeto en las últimas décadas. Sin embargo, fueron sobre todo los desarrollos del siglo pasado los que marcaron la formación de editoriales y libros alternativos, autoeditados y artesanales en México.

Históricamente México ha sido uno de los países más importantes en cuanto al desarrollo del mercado editorial en el continente americano. Sin duda, el intelectual y escritor José Vasconcelos fue uno de los personajes claves en la etapa posrevolucionaria, quien supo transformar la cultura y la educación mexicana desde sus cimientos. Al permanecer a cargo de la Secretaría de Educación Pública de 1921 a 1924, se encargó de regenerar el país a través de la cultura y la educación por medio de un programa editorial estatal de dimensiones sin precedentes. Empezó una campaña con el fin de poblar el país

[39] Para ahondar en la historia del libro en América Latina, véase la obra de Gregorio Weinberg (2010), así como el artículo de Gero Arnscheidt (2015); para la historia del libro y la edición artesanal en México, la tesis de maestría de Jacinto Martínez Olvera (2016).

y contrarrestar el analfabetismo; creó centros culturales, escuelas rurales y bibliotecas; generó apoyos para promocionar las artes y la formación de maestros. Con esta estrategia de educación popular, Vasconcelos logró institucionalizar y expandir el conocimiento a una gran parte de la población, convenciéndole por estos medios de la causa revolucionaria. Se publicó una colección de clásicos nombrada "los libros verdes" que se vendía a un precio asequible, y décadas más tarde apareció el libro de texto gratuito en las escuelas primarias como consecuencia de las políticas educativas de Vasconcelos, de manera que la lectura se volvió "el motor del desarrollo, del progreso en México" (Alatriste, 1999: 209)[40].

El exilio español debido a la Guerra Civil (1936-1939) y a la dictadura franquista (1936-1975) provocaron la migración de muchos intelectuales de la Península Ibérica hacia América Latina, donde fundaron casas editoriales que se consolidaron con el tiempo, tales como Espasa-Calpe y Sudamericana en Argentina; mientras que, en México, los exiliados fundaron las primeras editoriales. El establecimiento de la Casa de España —más tarde convertida en El Colegio de México— y del Fondo de Cultura Económica contribuyó sustancialmente a la expansión del mercado editorial en el país.

Con la gradual inclusión de México al mercado global y la creciente industrialización de la imprenta hubo un incremento de tirajes, títulos y autores (Martínez Olvera, 2016: 67). A mediados del siglo XX, tanto México como Argentina y España estaban forjando una actividad editorial notable a la par de un auge económico, con lo que contribuyeron a desarrollar sustancialmente el mercado de libros en lengua española. La relación comercial entre España y América Latina se solidificó con el intercambio de libros; las editoriales latinoamericanas empezaron a incluir a autores nacionales en sus catálogos y, más tarde, también a autores extranjeros; las librerías mexicanas, por ejemplo, recibían ediciones de Argentina y de España (Alatriste, 1999). A pesar de que en México el mercado creció a un paso menos acelerado, la lectura se valoraba cada vez más como un elemento imprescindible para una cultura y sociedad avanzada, lo que contribuía también a la consolidación de la burguesía. La apertura del mercado editorial a lo foráneo y el *boom* de la literatura latinoamericana desde los 1960 hasta los 1980 causaron un tajante giro comercial y una distribución masiva de la literatura del

[40] A pesar de los avances que se deben a Vasconcelos en el área de la educación, existen bastantes polémicas que rodean las políticas vasconcelistas, tales como el fomento del nacionalismo y la desaparición de las lenguas indígenas a causa de la castellanización como parte de su campaña.

subcontinente en el mundo. Sin embargo, con la caída de la economía en el país a causa de la crisis financiera en la década de los 80, el mercado empezó a tener sus rezagos. Por otra parte, las dictaduras militares que irrumpieron en países como Chile y Argentina contribuyeron a tendencias similares en los mercados editoriales de prácticamente toda América Latina. Otras consecuencias fueron la devaluación de la moneda mexicana, que llevó al declive de muchas librerías y del intercambio de libros en la denominada "década perdida". El entonces editor mexicano Sealtiel Alatriste quien vivió los cambios en el mercado recuerda:

> [D]espués, so pretexto de la crisis, llegó el desinterés educativo, la ignorancia política (de la mano de los tecnócratas), la pelea sin ton ni son por el poder, y los gobiernos neoliberales que no solamente están saldando su gestión con la mayor inequidad económica vista en mucho tiempo, sino con un empobrecimiento cultural de nuestros ciudadanos que tal vez nos remita a cifras del siglo pasado. Se nos olvidó (o tuvimos que olvidarnos) que en la cultura habíamos encontrado la fuerza y dejamos que esa riqueza se nos fuera de las manos. Se empobreció el mercado y se empobreció nuestra cultura, se ocultó la inquietud por conocernos y se ocultó nuestra inteligencia, escaseó la lectura y escaseó la libertad (ibídem: 213).

A partir de los años 80, la producción del campo editorial se ha concentrado en las manos de los conglomerados que han adquirido las pequeñas editoriales, lo cual debilitó también a las pequeñas librerías, mientras las cadenas de las grandes librerías florecieron (ibídem). El incremento de la privatización llevó a la monopolización del poder en el mercado, hoy liderado por los cinco conglomerados más grandes en el mundo: Harper Collins, Penguin Random House, Hachette Livre, Simon & Schuster y Macmillan (Mora, 2018: 9). Las consecuencias de estos procesos fueron la *bestsellerización* de la literatura, la exclusión de títulos menos lucrativos de los catálogos y un difícil acceso de las editoriales independientes a los canales e instrumentos necesarios para estar a la altura de los grandes grupos que además manejan "contenidos culturales" y no sólo libros; es decir, otros medios que incrementan sustancialmente sus ventas como DVD, CD, revistas, y otros productos. Sin embargo, con la llegada del internet aparecieron nuevos canales de difusión y distribución de los libros, nuevos espacios que permiten a las editoriales pequeñas, independientes y alternativas encontrar otras vías para circular sus títulos. Tanto la globalización neoliberal como la *World Wide Web* transfiguraron de manera profunda el funcionamiento y el rol de la industria editorial a un ritmo acelerado.

2.3.2. El mercado editorial mexicano actual y el acceso a los libros

En México actualmente existen unas 500 librerías para los más de 120 millones de habitantes, de las cuales casi la mitad se concentra en la capital; un número sumamente bajo y una repartición evidentemente centralista (Vértiz de la Fuente, 2015). Las librerías tradicionales continúan siendo el canal principal para la venta de libros, aunque muchas de éstas han tenido que cerrar debido a que el mercado está dominado por las comercializadoras grandes de libros como Gandhi, Porrúa o El Péndulo, y grupos transnacionales como Grupo Planeta que tienen su sede en España u otras partes del mundo, además de sucursales en América Latina donde incorporan otras editoriales y así expanden los mercados locales. México es el país con más casas editoriales internacionales en América Latina —30 de ellas españolas y 14 de otros países (Boix García, 2015: 89)—, y ante tal panorama, el resultado es la existencia de pocas librerías pequeñas, mientras que paralelamente nacen más franquicias. De este modo, el mercado editorial hoy se encuentra casi por completo en manos de la economía privada, aunque esto en buena medida se atribuye también al Estado editor, principalmente a la enorme edición de libros escolares publicados por la Secretaría de Educación Pública (SEP).

El estancamiento que se percibe en el sector editorial y los múltiples problemas implicados que van de la mano tienen varias causas en las que se entretejen factores económicos, políticos, sociales y culturales. En los últimos años se han vendido menos libros —en promedio los mexicanos han adquirido un libro al año—. La Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM) publicó un informe sobre la producción editorial que deja entrever una ligera disminución de libros editados en el mercado abierto —de 99.3 millones en 2010 a 97.1 millones en 2014—, mientras que las ediciones de los programas de gobierno aumentaron notablemente —de 29.9 millones en 2010 a 44.3 millones en 2014—, según un estudio de la CANIEM (s.f.). A estas cifras se suma el hecho de que muchos libros españoles son importados al mercado mexicano a un precio muy bajo, mientras que los libros locales que se exportan a la Península Ibérica son relativamente pocos, lo que deriva en una relación desequilibrada en perjuicio del mercado nacional.

Otro de los problemas, quizás el más prominente, es la falta de lectores o el bajo índice de lectura, que frente a múltiples estadísticas de distintas fuentes ya no se puede pasar por alto. En México se leen 3.8 libros al año, según datos del Instituto Nacional de

Estadística y Geografía (INEGI, 2016), por lo que ocupa un lugar inferior en comparación con otros países como Argentina (4.6) o Chile (5.4) (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe-CERLALC, 2012a), y aparece en el penúltimo lugar en la lista del índice de lectura entre 108 naciones de la UNESCO (Villamil, 2013). Los datos del INEGI no son muy congruentes con el informe oficial de la Encuesta Nacional de Lectura y Escritura del extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) —hoy Secretaría de Cultura[41]—, llevada a cabo en 2015, en la que se detectó un promedio de 5.3 libros al año (CONACULTA, 2015); una cifra bastante superior que, quizás, refleja un esfuerzo del gobierno para favorecer el estatus del país en la competencia internacional.

De cualquier modo, comparado con los años anteriores, el promedio ha aumentado significativamente si consideramos que no hace mucho en México se leía, según las estadísticas oficiales, un solo libro al año. Sin embargo, el problema persiste: la gran diversidad étnica, cultural, educativa y social en el país está reflejada en un comportamiento lector igualmente heterogéneo. En *El espacio iberoamericano del libro 2012* del CERLALC, se revela el alto porcentaje de "no lectores de libros" en México que con un 73% toma el primer lugar entre otros países latinoamericanos (2012b). Ante tal cantidad de personas que declaran ser "no lectores", sorprenden las cifras del INEGI, según las cuales el nivel de alfabetización en la población mexicana se eleva a unos 94% (INEGI, 2015). El gobierno ha invertido en programas para el fomento de la lectura, como el reciente Programa de Fomento para el Libro y la Lectura (PFLL) 2016-2018 (elaborado por el Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura, creado en 2008 y encargado de elaborar tal programa), cuya intención es "garantizar el acceso al libro y la lectura" e incluir, entre sus numerosas actividades previstas y en parte ya realizadas, el aumento de los espacios de lectura, la impartición de talleres y la capacitación para el fomento de la lectura (Secretaría de Cultura, 2017). Es necesario mencionar el programa de salas de lectura en México —con más de 20 años desde que se instauró y coordinado por la Secretaría de Cultura—, en el cual voluntarios se dedican a posibilitar el acceso a la lectura y la escritura a poblaciones diversas, con lo cual convierten espacios cotidianos en espacios de lectura. A nivel legislativo, destaca la Ley de Fomento para la Lectura y

[41] En 2015 el CONACULTA se convirtió en la Secretaría de Cultura, la cual entró en vigor el 18 de diciembre de 2015 con la finalidad de asumir las partes de promoción y difusión de la cultura y el arte que previamente eran responsabilidad de la Secretaría de Educación Pública.

el Libro, expedida en 2008 para promover la lectura y el acceso a títulos publicados en México. Con estas medidas se espera elevar el nivel y los hábitos de lectura en los mexicanos para competir con otros países latinoamericanos y a nivel mundial, aunque hasta ahora los resultados han sido poco prometedores —por ejemplo, no se han creado nuevas librerías, ni ha habido apoyo estatal a las librerías pequeñas y/o independientes.

El crítico y poeta mexicano Juan Domingo Argüelles, en su libro *Ustedes que leen* (2006) y otros similares, aborda la problemática de la lectura en México y señala que la raíz de los bajos niveles de lectura es la "sacralización del libro", por lo que apuesta por un proceso de "desacralización". Argumenta que "el error ha sido una excesiva sacralización de los libros y creer que además únicamente los libros del canon (los clásicos) son dignos de leerse" (Argüelles en "Experto afirma desacralizar la lectura es camino para fomentarla", 2006). Por lo tanto, según el autor, no hay que obligar a las personas a leer, sino dejar que lean por gusto o por recomendación de otras personas. El autor opina que el alto precio de los libros no es la razón por la cual en México "no se lee"; afirma que "[e]l problema no está en el precio de los libros sino en su aprecio. Definitivamente hay una cultura del libro y ésta te lleva a apreciar más unos objetos que otros" (ibídem). Además, sitúa el problema en los ámbitos económico, social, educativo y cultural. Algo parecido describe José Ignacio Echeverría Ortega, antiguo presidente de la CANIEM, quien opina que para muchas personas es más "atractivo y más barato comprar un *six* de cerveza que un libro que puede adquirir hasta en 50 pesos o menos" (Echeverría Ortega en Becerril, 2014). Esta visión deja entrever que la supuesta "falta de lectores" y el acceso limitado a los libros es una preocupación compleja y multilateral, que no solamente depende del manejo de la producción y la difusión de los libros por parte del Estado o por la industria, sino también de la disponibilidad de los ciudadanos a leer y del hecho de que hayan recibido o no una educación que les permita valorar el capital cultural y simbólico representado por los libros.

Quizás la problemática tiene su raíz en la definición de *lector*, el cual no se puede medir por el número de visitas a la biblioteca pública o de libros comprados; ni por la cantidad de libros leídos al año, ya que existen lectores más lentos quienes quizás disfruten más un solo libro en comparación de aquellos lectores rápidos que devoran numerosos títulos en poco tiempo. Además, en relación a lo que Argüelles denomina "analfabetismo cultural", aparece otro factor sumamente decisivo: el desinterés o la falta

del hábito de lectura por parte de personas "cultas" quienes "no creen que la lectura cotidiana de libros constituya una experiencia digna de disfrutarse", aunque sepan leer o decodificar frases, páginas, palabras, conceptos (2002: 55). Estas personas deciden no leer por ocio o por el disfrute mismo de una obra, sino que mayoritariamente consultan libros por cuestiones prácticas, asociadas con sus estudios. De hecho, el intelectual mexicano Gabriel Zaid sostiene, en su aclamada obra *Los demasiados libros*, que la sobreproducción de libros se debe principalmente a los graduados universitarios, por lo que no hay que buscar el origen de la falta de lectores "en los millones de pobres que apenas saben leer y escribir, sino en los millones de universitarios que no quieren leer, sino escribir" (1972/2010: 55). El autor explica que un estudiante obtiene más mérito por los libros que aparecen en su bibliografía que con aquellos leídos por ocio; del otro lado, la constante expectativa de publicar escritos propios ocasiona que se produzcan más libros de los que se leen.

¿Qué significan estas cifras y estos diagnósticos para el mercado de libros mexicano? En un principio, para la industria no importa tanto el *lector* sino el *comprador*, por lo que no es lo mismo una falta de lectores que una falta de compradores. Las cifras de venta no reflejan el nivel de lectura, así que si consideramos que un libro comprado no es necesariamente leído, y si tomamos en cuenta las abundantes prácticas de lectura de fuentes no comerciales que no se incluyen en las estadísticas de venta tales como préstamo de libros en bibliotecas, libros de segunda mano o libros en formato digital bajados de manera ilegal del internet, nos percatamos de que el problema comercial de la industria editorial no es el mismo problema social de la lectura que se vive en el país, aunque ambos estén estrechamente vinculados.

El precio único del libro que se estableció en la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro está pensado para ampliar las posibilidades de competencia, incrementar el número de librerías en el país y evitar la centralización del poder en unos pocos puntos de venta, principalmente a través de descuentos (Cámara de Diputados, 2008). Aunque muchos editores y gente relacionada al ámbito argumentaron que el precio único del libro iba a fomentar la lectura con base en mayor competitividad e igualdad, en crear un acceso más democrático al libro, en favorecer "que la[s] librerías aparezcan en todos los rincones y compitan por su servicio, por su surtido, por su localización, por su especialización, por su capacidad de atender la demanda diversa" (Uribe, 2006), después de su

implementación, algunos de ellos consideraron difícil que se crearan tales logros; aseveraban que se dejaba de respetar la "libre concurrencia" y la "sana competencia" al intervenir el Estado en la fijación de los precios y al prohibir ofrecer descuentos. Además, el economista Ernesto Piedras Feria afirma que "por mucho que disminuya el precio como resultado del precio fijo, la demanda por libros no aumentará significativamente. Esto dificulta sustentar que la determinación de un precio fijo efectivamente contribuirá a aumentar la venta y, por ende, la lectura de libros en México" (2008: 98). La promoción de la lectura a través de la *Ley del Libro* incluso se llegó a considerar un fracaso, ante lo que Echeverría Ortega sostiene que:

> No existe una política de fomento a la lectura en México pese a todas las declaraciones oficiales, no hay políticas públicas claras hacia el tema. Cuando les dije a los diputados que necesitábamos 1,200 millones de pesos para un programa de fomento, que representa apenas 40 pesos por alumno del sistema escolar público, con el fin de que se tenga dos libros para cada uno en sus bibliotecas…se espantaron, se fueron de espaldas (Echeverría Ortega en Gutiérrez, 2014).

Echeverría se queja de que la SEP incumple con sus programas de fomento a la lectura debido a la falta de materiales y el bajo financiamiento. La falta de subvención estatal sería también una posible respuesta a otro problema que en la actualidad impide un buen desarrollo competitivo entre las editoriales y las librerías, y que afecta a toda la industria: la llamada "piratería". La UNESCO define este término como "la reproducción y distribución de copias de obras protegidas por el derecho de autor, así como su transmisión al público o su puesta a disposición en redes de comunicación en línea, sin la autorización de los propietarios legítimos, cuando dicha autorización resulte necesaria legalmente" (UNESCO, s.f.). Desde hace ya muchos años, incluso décadas, la piratería de una variedad de bienes culturales perjudica a las industrias culturales mexicanas, mientras que permite a la población adquirir productos como discos, libros o DVD a precios muy bajos. Con la llegada del internet se ha vuelto más fácil poner obras a disposición en línea y crear así un suelo fértil para su rápida expansión en la red; pero una de las actividades más extendidas en México sigue siendo el fotocopiado ilegal. Según el Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor (CEMPRO), en 2013 se imprimieron ilegalmente 145.7 millones de libros en México, lo cual lo convierte en el cuarto país consumidor de piratería (Melchor, 2014). Por esta razón, el CEMPRO asumió como una de sus tareas combatir la piratería. Echeverría Ortega la describe como "una competencia totalmente desleal, ilegal" y opina que el consumo de piratería tiene que ver más con la educación que con el nivel económico (Echeverría Ortega en Melchor,

2014). Apunta a las mafias que están detrás de los miles de títulos pirateados y que escogen principalmente *bestsellers* que venden a precios mucho más bajos, causando un daño considerable a la industria editorial. Aunque hay algunos intentos por denunciar estos círculos de distribución ilegal, la infraestructura sociopolítica del país —con factores importantes como la corrupción— ha hecho difícil que se le pueda combatir de manera permanente y efectiva.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que ante una sociedad tan heterogénea como la mexicana, con grandes brechas entre las clases sociales, el fotocopiado ilegal y la piratería de libros resultan consecuencias muy lógicas de un sistema económico que excluye a quienes tienen menos recursos y acceso para comprar libros. En muchos casos, esta práctica cotidiana no aparenta un acto criminal, como en el ámbito escolar y académico donde es común descargar documentos en formato PDF del internet en vez de comprar un libro que resulta difícil de conseguir o cuyo costo rebasa el presupuesto de la estudiante. Efectivamente, la piratería en el ámbito editorial que ha existido en México se debe a la poca o nula distribución de algunos libros en ciertas regiones; hoy, sin embargo, a este efecto se suma la rápida reproducción de libros por máquinas que son más fáciles de manejar, lo que desemboca, por un lado, en las mencionadas mafias, así como en la infracción de la Ley Federal del Derecho de Autor (Ángel Quintanilla, 2005). El derecho de autor protege los contenidos de las industrias culturales, que son resultados del esmero creativo de una artista, escritora, artesana, y de todos los involucrados en la cadena de producción, y evita —en teoría— que sus obras sean reproducidas de manera no autorizada. Se ha creado un debate cada vez más polémico entre lo que parece un acceso libre y justo a las obras culturales y la defensa de la propiedad intelectual y los derechos de autor que claramente se ven dañados en los casos de piratería. Desde un enfoque económico, Piedras Feria asevera que:

> En el caso de México, existe un amplio campo de mejora para la aplicación y cumplimiento de los derechos de autor. Si bien se cuenta con un conjunto de leyes de protección, la aplicación de su obligatoriedad en la práctica es limitada. Así, su violación sin sanción alguna es común en la forma de reproducciones parciales o totales de libros, de reproducciones por medios electrónicos sin autorización de sus creadores, de copia de campañas publicitarias, de reproducciones de discos y casetes al por mayor, etcétera. Debido a que las leyes en México no se hacen respetar del todo, el Banco Mundial, en su indicador de cumplimiento de la ley, Rule of Law, nos da una de sus calificaciones más bajas: nos ubica en una situación precaria en cuanto a cumplimiento de las leyes en comparación con otros países (2004: 30).

No queda claro si el uso y la reproducción de contenidos protegidos con fines no comerciales representan actos de piratería y si, por ende, se deben castigar igual que los actos que sí tienen una intención comercial. En este aspecto existen diversas opiniones, entre las cuales se han encontrado pocos puntos convergentes. ¿Dónde empieza el derecho del ciudadano y termina el derecho del autor? ¿Qué pasa con el derecho a la cultura y los bienes considerados patrimonio cultural de la humanidad?

Naturalmente, los más afectados por la piratería expresan su explícita preocupación por las prácticas ilegales, como el presidente del Grupo Planeta, José Creuheras, para quien la piratería de los libros "más allá del daño económico, está propiciando un daño mayor, el menosprecio de una parte de la sociedad hacia el valor de los contenidos culturales" (Creuheras en "El presidente de Planeta, José Creuheras: 'La piratería supone un daño económico y un desprecio cultural'", 2016). Sin embargo, hay quienes defienden el libre acceso y la divulgación de bienes culturales, tal como el filósofo y escritor mexicano Enrique Gallegos —autor publicado por La Rueda Cartonera de Guadalajara—quien en su libro *Diez tesis en favor de las descargas libres (piratería) de bienes culturales* argumenta en pro de la divulgación y la preservación del patrimonio cultural:

> Si la cultura es patrimonio de la humanidad, entonces se le debe difundir por todos los medios posibles. Pero no sólo difundir, sino también buscar que el mayor número de personas acceda efectivamente a ella […] Por ello, sostener que las copias y las descargas libres de libros, música, videos, etcétera, en internet son dañinas, resulta un argumento incompatible con la obligación de preservar el patrimonio cultural (2015: 11).

En este mismo espíritu surgieron también las licencias *copyleft* y *Creative Commons*, siendo la última una organización que otorga licencias de derechos de autor como herramientas jurídicas para permitirle al público compartir obras creativas bajo las condiciones establecidas por el autor. En un afán de liberar sus obras del *copyright* y de compartirlas con el público, cada vez más artistas y organizaciones deciden divulgar los bienes culturales bajo aquellas licencias —entre ellos muchos autores y editoriales alternativas como las cartoneras—, lo que demuestra una tendencia global a favor de la difusión libre de contenidos culturales.

En resumen, podemos constatar que los causantes de la crisis en el mercado de libros no sólo son numerosos, sino también interconectados y similares a los desarrollos de la industria editorial en otros países globalizados. La fácil reproducción de los libros,

su divulgación por internet, una aparente "falta de educación" en la población mexicana, así como el desequilibrio entre oferta y demanda dejan concluir que el escenario editorial se encuentra en un proceso de profunda transformación de los roles y las maneras tradicionales en las que se producían, circulaban y se difundían los libros. Después de este panorama acerca del *status quo* en el discurso oficial del mercado de libros, vale la pena preguntarnos sobre el papel que desempeñan las editoriales independientes y alternativas en relación a este último. A pesar de que proliferan cada vez más los obstáculos para sobrevivir en el mercado donde los "gigantes" marcan las pautas, continúan surgiendo actores marginales con propuestas en su mayoría divergentes de las normas comerciales.

2.3.3. Las editoriales independientes y alternativas: hacia la democratización del libro

Cuando hablamos de editoriales independientes, tenemos que tomar en cuenta los cambios en la definición del término *independiente* en el transcurso de las últimas décadas en el sector editorial. En un principio, se denominaba "independientes" a las editoriales que no dependían económicamente de conglomerados empresariales o grupos de inversión, que tomaban sus propias decisiones sobre todas cuestiones relacionadas con la editorial. Sin embargo, este término se ha vuelto cada vez más polémico en el ámbito editorial, debido a las intensivas transformaciones en la época de la globalización. Hoy en día existen diferentes tipos de editoriales independientes; incluso varias editoriales tradicionales o grandes ya tienen su sello independiente —por ejemplo, Grañén Porrúa constituye un sello independiente de la editorial y librería Porrúa—, con lo que intentan abarcar a un público más amplio, en este caso uno que busca algo diferente a los libros *bestsellers*. Por otro lado, hay muchas editoriales independientes subvencionadas por el gobierno o por fundaciones, debido a la arraigada tradición de promoción estatal de la cultura en México —como lo son las becas del FONCA—. Ante las dificultades de mantenerse a flote como editorial independiente, tal fenómeno parece una consecuencia congruente, por lo que también se dice que las editoriales independientes de México son de hecho las más dependientes del Estado, en comparación con el resto de América Latina (Padilla, 2015: 107).

Desde luego, también existen las que desde un inicio eran independientes, que empezaron sin ningún apoyo financiero y entraron cada vez más en el campo de la

producción cultural de mayor importancia hasta establecerse; es decir, hacerse de un "nombre", sostenerse de sus ventas y tener cierto prestigio como proyectos diferenciados a los tradicionales. De las editoriales independientes más establecidas existen unas 63 desde hace tres décadas (Bautista, 2013), entre las que figuran Sexto Piso —desde 2002— y Almadía —desde 2005—. Por último, quedan aquellas que en este trabajo se identifican como *editoriales alternativas*[42]: aquellas que no son visibles para el mercado principal, que pueden estar o no dadas de alta ante el Sistema de Administración Tributaria (SAT) de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, y que no cuentan con financiamiento externo, por lo que invierten recursos propios y por lo regular no pueden generar ganancias significativas, por lo cual podríamos considerarlas como editoriales "realmente independientes" de cualquier instancia. Apuestan por la literatura marginal, arriesgada, poco popular para el mercado, literatura local y joven, pero también —como veremos más adelante— les gusta reeditar literatura popular, clásicos y hasta autores que están "de moda". En pocas palabras, las editoriales alternativas son tan diversas que sería un reto clasificarlas o asignarles los mismos criterios que poseen las demás editoriales. Por su naturaleza y su gran número es casi imposible estimar cuántas editoriales alternativas existen en México, ya que son bastante efímeras —aunque no todas— y precarias por la falta de un sostén económico asegurado.

El problema principal de las editoriales independientes hoy consiste en el hecho de que están siendo compradas por las grandes corporaciones y deben luchar para mantener su independencia en el mercado ante la falta de financiamiento, de compradores, de vías de distribución y otros obstáculos. Aunque más de la mitad de sus títulos se venden en librerías, la extinción fáctica de estas últimas dificulta encontrar canales de distribución eficaces, por lo que sus libros también circulan en bibliotecas, en ferias del libro o en el marco de ventas extraordinarias; por ejemplo, en presentaciones de libros, que pueden tener lugar tanto en una librería Gandhi —para las editoriales independientes más establecidas— o en un café, una casa de cultura —para el caso de las alternativas—. Otra gran ayuda son las coediciones, que contribuyen a disminuir los costos, y las becas, que pueden ser estatales (aunque éstas a veces conllevan condiciones desfavorables para los editores), universitarias o de instituciones extranjeras.

[42] El término *editoriales alternativas* está, desde luego, englobado en el concepto genérico de *editoriales independientes*, por lo que frecuentemente en este trabajo se usarán ambos términos para hacer referencia a las editoriales cartoneras.

De esta manera se vuelve muy evidente que a muchas editoriales independientes y alternativas se les dificulta encontrar canales de distribución efectivos y constantes, así que batallan con la visibilidad y el acceso al público, que es un punto en común para muchas de ellas. El acceso efectivo al libro se ha vuelto una de las máximas de muchas editoriales pequeñas y medianas en América Latina, razón por la cual han formado agrupaciones y alianzas en las últimas décadas con tal de crear una red de apoyo entre ellas. Una de las primeras fue Editores Independientes, fundada en 1998 por cuatro editoriales de países hispanoparlantes: Ediciones Era de México, Lom Ediciones de Chile, Ediciones Trilce de Uruguay y Txalaparta Editorial del País Vasco en España. Sus principales objetivos son el reconocimiento del valor del libro fuera de su rendimiento económico, "mantener y alimentar la diversidad editorial y la difusión de los textos, además de incluir todas las formas de colaboración posibles", haciendo claro énfasis en "garantizar la libertad y diversidad editorial frente al monopolio y el pensamiento único" (Editores Independientes, s.f.). Las editoriales independientes mantienen una red de apoyo mutuo para expandir la distribución de sus títulos a los distintos países de habla hispana, mientras al mismo tiempo se conserva la independencia de cada una de las editoriales que forman parte del conjunto. El trabajo en común les permite ahorrar en la compra de los derechos de autor o usar traducciones y manuscritos conjuntamente; en cuanto a la edición, intercambian sus conocimientos en el aspecto editorial, así como en el comercial. Otra gran ventaja que tiene Editores Independientes es que actúan como colectivo en ferias u otros eventos, compartiendo el espacio y aprovechando las mismas oportunidades. En lo que atañe a las coediciones, el grupo encontró que la red de apoyo es la mejor manera para difundir sus libros también en el extranjero, especialmente cuando un país decide coeditar una publicación ya existente de otro país (ibídem). Uno de los logros de la agrupación fue juntar algunas editoriales independientes del continente en su Primer Encuentro de Editoriales Independientes de América Latina, que tuvo lugar en Gijón, España, en el 2000, y desembocó en la *Declaración de Gijón* en el mismo año.

A nivel iberoamericano se han formado numerosas agrupaciones como Bibliodiversidad. Comisión de pequeñas editoriales/Asociación de editores de Madrid de España, Asociación de Editores Independientes de Chile, Libre (Liga Brasileira de Editoras) de Brasil, Alianza de Editores Independientes de la Argentina por la Bibliodiversidad, y otras más. En 2002 nació Contexto de Editores, una agrupación conformada mayoritariamente por editoriales independientes españolas, entre las cuales

figura Sexto Piso, editorial independiente mexicana de renombre, con un catálogo de más de 200 títulos y una oficina en la Península Ibérica. Las siete editoriales fundadoras de Contexto incluso han sido galardonadas con el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial por el Ministerio de Cultura de España en 2008 por su trabajo innovador y su habilidad de enlazar la edición con la distribución y las librerías. Mientras que en el año 2004 surgió la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), la cual comprende 13 sellos independientes y se dedica a publicar libros alternativos en diferentes géneros. La AEMI forma parte de la Alianza Internacional de Editores Independientes (AIEI), una red compuesta por 400 editoriales y grupos editoriales de 46 países que desde 2002 abogan por la bibliodiversidad. Desde su fundación, la AIEI se ha esmerado en divulgar el concepto de bibliodiversidad y ha tenido una gran resonancia en otras agrupaciones editoriales a nivel latinoamericano, lo que demuestra que la mayoría de las editoriales independientes están claramente en su favor, ya que necesitan de apoyo mutuo, fomento de su actividad y un espacio para intercambio y visibilización.

Entre las actividades de la AEMI está la realización anual de la Feria del Libro Independiente en la librería capitalina "Rosario Castellanos", llevada a cabo gracias al apoyo del Fondo de Cultura Económica (FCE). Esta Feria es una de las pocas oportunidades para los más de 70 editores independientes para exhibir sus títulos y acercarlos a los lectores en un espacio bastante concurrido y establecido de la Ciudad de México donde incluso participó La Cartonera, primera editorial cartonera mexicana. Los títulos que se exhiben son de poesía, filosofía, teatro, literatura infantil y otros géneros; además se organizan mesas redondas y diversas actividades en torno a las publicaciones. La Feria tiene lugar en una librería/centro cultural en la Ciudad de México, lo que resulta ser una buena estrategia para acercar a más lectores a aquellas publicaciones difíciles de conocer o conseguir. Sin embargo, hay que reconocer que representa un evento único en la República Mexicana, limitado, en su mayoría, a editoriales independientes parcialmente establecidas —en 2016, por ejemplo, participaron Almadía, Arlequín, Ermitaño, Moho, Nitro/Press, Sexto Piso y Trilce— y con menor cabida para las editoriales alternativas.

En cambio, hubo un evento que sí fue establecido precisamente para editoriales marginadas y que manejaba políticas más tolerantes y abiertas en cuanto a la participación: el Encuentro Internacional de Editoriales Independientes (EDITA) que

tuvo sus inicios en 1994 en España y que se pensó como punto de encuentro e intercambio entre ediciones alternativas y como plataforma de colaboración entre ellas. Su fundador, el poeta y editor Uberto Stabile explica que "[c]reemos en la bibliodiversidad como concepto de sostenibilidad cultural, que permite al mismo tiempo la participación ciudadana y el desarrollo de los lenguajes emergentes en el arte" (Stabile en "Editores independientes: Entrevista con Uberto Stabile", 2014). Con base en este encuentro se fundó la Red Internacional de Editores y Proyectos Alternativos (RIEPA), mientras EDITA también participó en el Foro Iberoamericano de la Bibliodiversidad en Huelva, España. En 2010, EDITA también llegó a México y perduró hasta 2015, con una resonancia muy fuerte entre editoras alternativas mexicanas, incluyendo a varias cartoneras. La encargada de EDITA México Merari Fierro, escritora y fundadora de Endora Ediciones, sostiene que un proyecto con enfoque en construcción y crecimiento era necesario desde hacía mucho tiempo; de igual manera afirma que un espacio como EDITA era muy importante en el mundo editorial mexicano, puesto que:

> [N]o existe una comunicación día a día entre nosotros […] como no existe una carrera de edición, una mirada hacia la edición como algo profesional, tampoco existe la protección ni la comunicación, ni nada […] Aquí [en EDITA] se permite porque es tan relajado, estás tan a gusto que entonces te sientes como en familia digamos, y la gente comparte y en verdad se hacen muchas alianzas. La gente se hermana y salen proyectos nuevos, es muy bonito (Fierro, entrevista personal, 8 de septiembre de 2014).

Los encuentros como EDITA —proyecto único en su formato— se volvieron más comunes entre las editoriales pequeñas, pues brindan la oportunidad de interconectarse, debatir sobre los problemas que encaran y generar acciones. Así, en 2005, 70 editoriales firmaron la *Declaración de los Editores Independientes del Mundo Latino* en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en la que se afirma que las reconfiguraciones globales en la industria del libro representan una amenaza para la bibliodiversidad, debido a la concentración económica de los grandes grupos editoriales. Esta *Declaración* constata que la mercantilización del sector editorial no es compatible con la creación y la divulgación de bienes culturales, por lo que en "todas partes la bibliodiversidad corre peligro" (*Declaración de los Editores Independientes del Mundo Latino*, 2005). Por lo tanto, se sugieren la toma de acciones, tales como la agrupación de las editoriales independientes para solidarizarse y defender sus derechos, el ejercicio de políticas culturales respetuosas de la actividad editorial y el establecimiento del precio único del libro. Se argumenta que el precio único permite "sobre todo mantener y desarrollar las librerías independientes de tal forma que la población pueda tener acceso al pensamiento

y a los debates intelectuales de nuestro tiempo" (ibídem). Se insistía mucho en que las autoridades aprobaran esta ley —lo que sucedió 3 años más tarde—, recordando también el papel decisivo que juegan las editoriales para el desarrollo y la democratización de las sociedades. Esta declaración, junto a los demás desarrollos observados, demuestra que una de las preocupaciones más urgentes del mundo editorial alternativo e independiente es el acceso al libro a la mayor cantidad de lectores posible, para lo cual se necesitan estructuras de distribución que no dependan de las grandes empresas.

Se ha señalado desde diversos sectores que la edición independiente está en peligro en este momento de la historia, que corre riesgo de desaparecer y, por ende, de poner fin a la diversidad cultural en el panorama editorial. Estos discursos han generado consciencia sobre la problemática, incluso en organismos como la UNESCO, el CERLALC o el antiguo CONACULTA. En 2013, el CERLALC publicó la *Nueva agenda por el libro y la lectura: recomendaciones para políticas públicas en Iberoamérica*, en la cual constata que:

> Las debilidades y fortalezas de la red de distribución actual están sujetas a la solidaridad de los actores sociales. Los pequeños aportan la riqueza de la diversidad y la especialización, indispensables a la promoción de la creatividad y a la construcción de una oferta variada para una sociedad de minorías [...] Es de esperar que, en la particular resignificación de los diversos actores, no falte la disposición hacia la solidaridad que debe adoptar la cadena como conjunto frente a los nuevos desafíos. Si se admite una transición, lo mejor que puede ocurrir es que los modelos estén en discusión abierta y participativa [...] Es evidente que el sector se dinamiza lentamente y que en la edición y la distribución independiente encuentra uno de sus principales motores. Es tan evidente que una parte significativa de lo nuevo que ocurre, con origen dentro del propio sistema, tiene lugar en esos márgenes, como que el sistema se sostiene como un todo con base en la distribución de las grandes tiradas (2013: 86).

Lo sobresaliente en este escrito es el énfasis en la solidaridad entre "los pequeños" y su reconocimiento como actores principales para la industria editorial, debido a la gran diversidad que aportan y fomentan en un paisaje monótono y monopolístico. El trabajo en conjunto es una tendencia ascendente entre los editores independientes y parece ser lo que podrá fortalecer y visibilizar la voz de los editores independientes y alternativos. Marcelo Uribe, director editorial de Ediciones Era, en su apología por la implementación del precio único en México, expone que una clave potencial para la aspirada diversidad cultural puede ser precisamente el precio único y la diversidad de librerías:

> No hay librería, ni cadena de librerías capaz de albergar esos cientos de miles de libros que existen hoy en nuestra lengua. Por ello, la concentración y la desaparición de librerías pequeñas e independientes es particularmente grave y actúa precisamente en contra de la diversidad cultural que nuestro país ha defendido hace apenas unos meses en la UNESCO.

> Es preciso que exista una cadena amplia, diversa, con capacidad para especializarse en distintas áreas, con intereses de distinto género para que esa enorme producción se abra camino hacia los lectores que la requieren, e históricamente es el precio único lo que favorece el crecimiento de esa red (2006).

El editor estima el valor del libro como "uno de los instrumentos democratizadores y civilizadores más valiosos de los que dispone el género humano" (ibídem), por lo que es de suma importancia cuidar que toda la población tenga acceso a los libros. Uribe insiste en que "[l]o único que se pretende es que el comercio del libro no elimine ni limite esa diversidad y que esa competencia se mantenga en todo el territorio y se beneficie al público con un acceso igualitario y democrático, en condiciones más favorables de precio, al mismo tiempo que se diversifique la cadena de librerías" (ibídem).

En su búsqueda de soluciones para hacer frente a la crisis, los editores y los demás actores culturales coinciden en que, aparte de agruparse, las editoriales pequeñas necesitan ser apoyadas por los gobiernos a través de políticas públicas que coloquen la edición independiente entre los asuntos culturales importantes que tratar —entre los cuales el precio único sería sólo una entre muchas estrategias—. Mientras algunas editoriales independientes logran integrarse al campo de producción cultural más comercial, muchas microeditoriales o editoriales alternativas quedan atrás y no obtienen ningún apoyo del Estado. De esta manera parece que a estas últimas sólo les quedan dos opciones: luchar contra los grandes grupos y, por ende, mantenerse invisibles para el gran mercado, o incorporarse a éste aceptando sus reglas para jugar el juego. La democratización del libro, entonces, gana cada vez más importancia y está prácticamente en la boca de todos los editores independientes. Es innegable el esfuerzo que han hecho hasta hoy los editores y otros actores culturales para sobrevivir en el mundo editorial, incluido el gobierno —aunque en este último caso las iniciativas demuestran todavía muchas carencias—. Lo que hace falta son políticas públicas que giren en la dirección de una cultura editorial democratizada y que garanticen no solamente un acceso al libro por parte de los ciudadanos, sino también una base esencial para los editores pequeños que les brinde una oportunidad realista de sostenerse a largo plazo en la industria.

3. Las editoriales cartoneras en América Latina

3.1. Antes del cartón: algunos posibles antecedentes de la edición cartonera

Las editoriales cartoneras —como fenómeno iniciado en 2003— no fueron las primeras en usar cartón y otros materiales reciclados con el fin de experimentar con ellos para fabricar sus libros. Tampoco fueron las primeras en producir literatura con fines sociales y de mayor acceso a ésta. Si distinguimos su aspecto estético, artesanal, literario y social, podemos trazar algunos posibles antecedentes que se considerarían los precursores de las editoriales cartoneras latinoamericanas.

3.1.1. Los pliegos de cordel

En el aspecto social resulta primordial recordar la literatura de cordel, una manifestación popular de literatura que surgió en la Península Ibérica a finales del siglo XV y que se caracterizaba por los denominados *pliegos de cordel*, pequeños cuadernillos que se colgaban en cuerdas para su exhibición. Las coplas o poemas eran cantadas por personas ambulantes y gozaban de gran popularidad entre el pueblo de la Península, con lo cual tenían una amplia difusión (Díaz Maderuelo, 1989). Se estima que estos panfletos de poesía folklórica llegaron a Brasil con los primeros colonos, aunque esto es difícil de comprobar (Slater, 1982). Lo cierto es que los pliegos florecieron a finales del siglo XIX en el país sudamericano, donde fueron conocidos como *folhetos*, particularmente en el noreste del país (ibídem). Parecida a los romances o las coplas de ciego, la literatura de cordel constaba principalmente de canciones y poemas en forma rimada, cuyo origen eran relatos orales y escritos, tratando una vasta gama de temas populares como hechos cotidianos, históricos o religiosos (Díaz Maderuelo, 1989). Los vendedores recitaban o cantaban los versos de los pliegos de cordel en lugares públicos, deambulando de una plaza a otra, lo que convertía a esta literatura en una especie de noticiero popular. Lo peculiar de este fenómeno en el contexto brasileño fue que los pliegos estaban destinados a las personas iletradas, ya que "estuvieron siempre al alcance de las gentes menos afortunadas, para las cuales constituían probablemente la única forma de distracción literaria" (ibídem: 197), y a pesar de la aparente paradoja de crear "impresos para analfabetos", Díaz Maderuelo apunta al hecho de que la finalidad de las obras colgadas de un tenderete era "la lectura en una reunión de gentes que escuchan las historias en prosa o verso de manera colectiva, pasan después a comentarlas, las memorizan, toman

en sus manos los ejemplares para observar atentamente los grabados que las ilustran, etc." (ibídem). De esta manera, aunque en un grupo hubiera personas sin conocimiento de lectura, éstas podían escuchar las historias y entender el sentido principal de las obras. Un aspecto valioso de la literatura de cordel es, entonces, el hecho de que abría un espacio social de lectura a las clases desfavorecidas y las reunía.

Otra característica que destaca de estos pliegos populares fue el arte en sus portadas —en su mayoría elaborado con técnica de xilografía[43]— que siempre llevaba ilustraciones relacionadas al contenido de la obra, ayudando al comprador poco letrado a ubicar y memorizar el tema tratado. Aunque anteriormente considerada como literatura para el vulgo, hoy la tradición de la literatura de cordel se mantiene viva en Brasil y es valorada como una importantísima herencia nacional del arte popular (Slater, 1982). Tanto en el aspecto social como artesanal, los pliegos de cordel evidencian similitudes con Eloísa Cartonera: sus portadas llamativas, la inclusión social de personas desfavorecidas y su presencia en las calles y otros lugares públicos de la ciudad. Sin embargo, una de las grandes diferencias entre estas dos maneras de publicar corresponde a la temática de los libros: Eloísa Cartonera publica —en su mayoría— literatura marginal y alternativa, con un público bastante conocedor, sin tratar temas banales o fáciles de entender. Disfrazada de literatura popular y a un precio accesible, la literatura de Eloísa Cartonera no deja de ser una literatura de alta cultura que, aunque pueda ser leída por las clases populares, podría estar pensada para que principalmente personas con los mismos referentes socioculturales la descodifiquen.

3.1.2. Las vanguardias históricas: una reconceptualización del arte y sus medios

Cuando hablamos de libros artesanales, resulta indispensable remontarnos a los precursores de las experimentaciones con materiales y textos —la vanguardia histórica de principios del siglo XX—, quienes asentaron nuevas pautas en el arte y la literatura. Estas vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX nacieron como reacción a la burguesía, a la institucionalización del arte y a las guerras en Europa. No es de sorprender, entonces, que los *ismos* se distinguían no sólo por su resistencia a los valores establecidos en la sociedad, sino primordialmente por su posicionamiento político en ella. El primer uso de la palabra *vanguardia* aplicada al arte lo encontramos en el ensayo

[43] La xilografía es una técnica artística de grabado en madera.

"L'artiste, le savant et l'industriel", publicado en 1825 por Olinde Rodrigues, discípulo del socialista utópico Saint–Simon. En este texto, el autor atribuye al arte una función social y pragmática, así como el potencial de revolucionar la sociedad mediante una vanguardia artística (Calinescu, 1987). También Bosshard señala la existencia de una "primera revolución decimonónica" (2017: 12) a partir de los poetas franceses del siglo XIX, quienes cambiaron el lenguaje poético, por lo cual la noción del libro como objeto se atribuye en gran parte a las prácticas del poeta simbolista Stéphane Mallarmé. En 1897, el poeta francés publicó *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard*, poema escrito sobre una partitura, que desafía al lector por medio del uso de diversos tamaños de palabras, la composición inusual del texto en el espacio y el juego con los sonidos. De esta manera, Mallarmé creó un nuevo concepto de libro:

> [Q]ue no solamente es libro en tanto que medio de presentación y conservación de texto, sino que le añade al 'dispositivo semiótico' tradicional de la poesía un nuevo aspecto visual anclado en una tipografía y una maquetación innovadoras que aprovechan las posibilidades del soporte físico y material que constituye el libro como medio de comunicación (ibídem: 13).

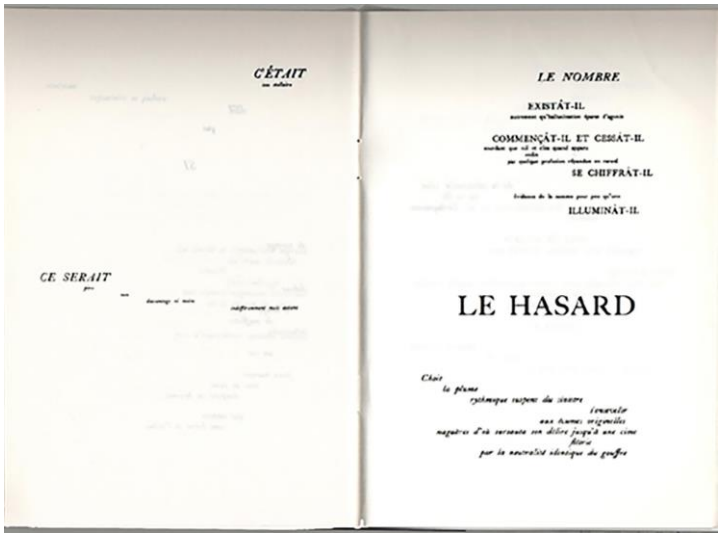

Fig. 1. Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés*.

Este antecedente del libro vanguardista se transformó en fuente de inspiración para un sinnúmero de artistas en las décadas por venir. A partir del manifiesto futurista de 1909, lanzado por Filippo Tommaso Marinetti, el libro —o la hoja impresa— se transformó en un espacio para la creación artística, para expresar su inconformismo y practicar la subversión. Por tanto, el contenido —el texto— como el continente —el

formato de la impresión— se usaron ahora como expresiones artísticas que en conjunto podían formar una sola obra de arte.

A nivel estético, las innovaciones de la época de las vanguardias estimularon las experimentaciones con texto y formato —libro, revista, plaquette, collage, caligrama, entre otros—, contribuyendo a la formación del libro-objeto y el libro de artista. Especialmente, los formatos novedosos de los poemas–collage de André Breton y Paul Éluard, los poemas caligramas de Guillaume Apollinaire, los collages de Max Ernst, los rayogramas de Man Ray y los *readymade* de Marcel Duchamp allanaron el camino a transformaciones esenciales en el arte tipográfico. Como afirma Mora, fue sobre todo Georges Braques —quien junto a Picasso fundó el cubismo— "al que se le atribuyen nuevas técnicas que serán fundamentales para entender la estética cartonera" (2018: 112), como la incorporación de materiales novedosos en sus obras, entre los cuales figura el cartón. Estas técnicas innovadoras que se conocieron como *papiers collés* y collages dieron pauta a las experimentaciones posteriores con base en papel y cartón, entre otros materiales, por los artistas vanguardistas.

Fig. 2. Marcel Duchamp, *Boîte–en–valise*.

El expresionista ruso Wassily Kandinsky publicó *Klänge* en 1913, una serie de poemas e ilustraciones xilográficas que corren paralelamente, estableciendo así un juego entre los sonidos —palabras vaciadas de significado— y los colores de las imágenes. Duchamp comenzó a usar el formato de libro-objeto con sus cajas, por ejemplo, en *La boîte en valise* de 1936 —una monografía en miniatura portátil que incluye 69

reproducciones de las obras del artista (véase fig. 2)—. Esta aportación fue crucial para el desarrollo del concepto del libro de artista y el uso de los objetos dentro de éste (Haro González, 2013).

De esta manera el surrealismo y las otras corrientes vanguardistas —entre las que destaca el dadaísmo, con su constante provocación y la incorporación de los *objets trouvés* a las obras de arte— marcaron nuevas pautas en la edición y la producción de libros con su revolucionaria simbiosis entre las diferentes disciplinas, abriendo así un espacio para la espontaneidad y el azar durante el proceso de creación. Estas obras fueron las primeras que desacralizaron el libro y lo despojaron de su "aura benjaminiana". En poco tiempo, el libro se convirtió en terreno para la desenfrenada exploración artística con el efecto deseado por los artistas: el cambio de lo sagrado a lo profano, una transformación radical de concebir las obras de arte que marcaría la diferencia entre la etapa moderna y la postmoderna, que se caracteriza por el cuestionamiento de la racionalidad del ser humano, de las grandes narrativas, de lo establecido y de la verdad absoluta, fruto de los rápidos desarrollos, del trauma colectivo de las guerras y los conflictos del principio del siglo.

Peter Bürger señala la importancia de las vanguardias históricas como punto de referencia, puesto que a partir de ellas "pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa" (2000: 57). Según el teórico alemán, la vanguardia fue la primera corriente artística que alcanzó el "estadio de la autocrítica", en el cual se cuestionaba la institución arte dentro de la sociedad, es decir "tanto [el] aparato de producción y distribución del arte como […] las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras" (ibídem: 62). Las vanguardias históricas renovaron para siempre las formas tradicionales de producción, recepción y circulación de las obras artísticas, otorgándole al arte el poder transformador dentro de la sociedad. Según José Miguel Oviedo, con ellas comenzó realmente la época contemporánea, gracias a la "ruptura radical con el legado decimonónico" que produjeron (2001a: 289). El crítico literario peruano capta de una manera contundente el profundo e histórico significado de las vanguardias cuando afirma que hay que entenderlas:

> [C]omo acción, como actividad casi conspirativa, una acción simultánea en muchos campos que exigía la participación colectiva de sus miembros […] Tras ellos, el modo de practicar la literatura y las otras formas de creación ya no fue nunca más el mismo […]

> bajo su impacto, cayeron las viejas barreras que separaban a las artes y enriqueció poderosamente a todas (ibídem: 290–291).

Es sumamente importante reconocer esta característica multidisciplinaria de las vanguardias, su concepción como un conjunto de acciones que van más allá de sus obras literarias o artísticas, para comprender el fenómeno de las editoriales cartoneras. El discurso vanguardista logró penetrar y fusionar los campos artísticos, e incorporó descubrimientos de otros campos para demostrar "que el acto creador es un gesto capaz de transformar cualquier cosa en otra completamente diferente" (ibídem: 291). Como fruto hubo una colaboración entre escritores y artistas de diferentes esferas que contribuyeron a que los medios impresos tuvieran un significado más allá de sus contenidos, que se convirtieran también en *vehículos* para transmitir ideas y mensajes. La importancia de una obra de arte se delegó de su contenido a su forma: "Solamente la vanguardia permite percibir el medio artístico en su generalidad, porque ya no lo elige desde un principio estilístico, sino que cuenta con él como medio artístico" (Bürger, 2000: 58).

3.1.3. Las vanguardias latinoamericanas

Las primeras repercusiones de las vanguardias europeas en América Latina se perciben de manera casi inmediata después del lanzamiento del *Manifiesto Futurista* en 1909 y de su reseña redactada poco tiempo después por el mayor exponente del modernismo, Rubén Darío (Schwartz, 2002: 36). Aunque los historiadores no se han puesto de acuerdo sobre la periodización exacta de las vanguardias latinoamericanas, un referente primordial es el manifiesto *Non serviam* lanzado en 1914 por Vicente Huidobro, con el cual el joven poeta chileno asienta las bases para el creacionismo, el cual "representa el momento inaugural de las vanguardias del continente" (ibídem: 37). El creacionismo se basa en la idea del artista como creador, no como imitador de la naturaleza, y del poema como algo verdaderamente nuevo que crea su propia realidad, independiente del mundo externo:

> El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo […] *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas (Huidobro en Schwartz, 2002: 101).

El poeta chileno también fue uno de los pioneros en jugar con los caligramas en sus poemas, en los que las palabras se juntan en formas que completan o extienden el

significado de lo expresado. El primero que escribió usando esta técnica es el poema "Triángulo armónico" en 1912. En 1922, Huidobro organizó una exposición de trece caligramas pintados en París, en la que resaltaba la dimensión plástica de su literatura, aquella estética innovadora y, seguramente, bastante polémica que el joven vanguardista creó a partir de la unidad de las artes. Otro innegable predecesor de la experimentación con el libro fue Carlos Oquendo de Amat, quien publicó su único libro *5 metros de poemas* en 1927 en la editorial limeña Minerva. Esta obra, indispensable para el desarrollo del libro–objeto, destaca porque consiste en un solo papel en forma de acordeón, que mide casi 5 metros, como dice el título (Bosshard, 2017: 18). Además, en esta obra destaca el juego entre el contenido y la forma: las palabras y sus sentidos se intercalan en una diagramación original que contribuye a la velocidad en la lectura. Con esta novedosa y desafiante lectura, Oquendo de Amat creó un hito en el desarrollo del libro–objeto en el continente, ya que se convirtió en una importantísima referencia para los creadores vanguardistas por venir[44].

En 1921, el joven veracruzano Manuel Maples Arce lanzó el manifiesto *Actual. Hoja de vanguardia* en la Ciudad de México, el cual dio inicio al estridentismo, movimiento vanguardista mexicano que estalló como contrapeso a la narrativa de una cultura nacional ligada intrínsecamente al Estado posrevolucionario y a su ideología. El estridentismo asimilaba diferentes corrientes tales como el ultraísmo o el futurismo; en sus publicaciones —entre las que figuran dos revistas— destaca la irreverencia y el radicalismo, la crítica y la burla hacia la poesía consagrada, ya que uno de sus objetivos principales era revolucionar la estética de la poesía y el arte de la época al resaltar, por ejemplo, los valores de las máquinas del mundo moderno. El grupo heterogéneo y multidisciplinario estaba constituido de artistas variados, como el poeta Germán List Arzubide, el artista plástico Germán Cueto y la fotógrafa Tina Modotti, quienes se reunían en el "Café de Nadie" —conocido como "Estridentópolis" en sus obras—, donde organizaron una exposición de música, literatura y artes plásticas en 1924 a la que acudieron diversos artistas. A pesar de la corta vida de este grupo, tras su disolución en 1927 —rasgo característico de las vanguardias de esta época—, su trabajo y su espíritu revoltoso desencadenaron un discurso iconoclasta en el arte y la literatura mexicana.

[44] Existe una clara referencia a la obra *5 metros de poemas* por parte de Cohuiná Cartonera, que en 2014 publicó *La Partitura Peruana* del poeta peruano Enrique Verástegui, la cual consta de una sola hoja de pergamino de 6 metros de largo, similar a la obra de Oquendo de Amat.

Frente a la consolidación del fascismo y las guerras, el mundo artístico en Europa entró en una profunda crisis en la que se reevaluaron las bases ideológicas del arte. Su consecuencia fue la inevitable politización de los artistas y los movimientos vanguardistas. El año 1938 quedó marcado, por una parte, por la importante "Exposición Internacional del Surrealismo", organizada por André Breton y Paul Éluard en París; por la otra, debido al posterior encuentro entre Breton y el exiliado disidente León Trotsky en México, el cual desencadenó la expansión rápida de las ideas del surrealismo en el país. Junto a Diego Rivera redactaron el manifiesto *Pour un art révolutionnaire indépendant*, un escrito de suma importancia "por su influencia en la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina" (Schwartz, 2002: 40). La presencia de André Breton, Benjamin Péret y Antonin Artaud en México tuvo un gran impacto en artistas mexicanos como Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo (Oviedo, 2001b: 113). También la poesía surrealista del peruano César Moro y la "Exposición Internacional del Surrealismo" que organizó junto con Wolfgang Paalen y otros artistas en la Ciudad de México en 1940 dejaron una huella profunda en el mundo artístico mexicano.

Es necesario resaltar la importancia que ocupaban las revistas literarias para los escritores vanguardistas, ya que en éstas los miembros de las diferentes corrientes tenían la oportunidad de divulgar sus ideas a un público más grande, especialmente en periódicos de gran tiraje. Además, proporcionaban un espacio donde experimentaban abiertamente y estaban en un constante diálogo con sus contemporáneos. Respecto a esto, Schwartz explica:

> Justamente en las revistas de vanguardia las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad. Debido a su esencial carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales, ellas mantienen una relación pragmática con el público lector, emplean un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presentan un estatus mucho menos 'aurático' […] que la poesía o la prosa de ficción (2002: 44).

Entre las revistas más significativas de las vanguardias latinoamericanas figuraban *Prisma* (1921), iniciada por el mismo Jorge Borges; la también argentina *Martín Fierro* (1924–1927), que obtuvo el mayor tiraje entre las revistas vanguardistas del continente; así como *Amauta* (1926–1930) de Perú, dirigida por José Carlos Mariátegui. Todas ellas representaban rupturas tajantes en el pensamiento, una constante renovación de la literatura e incluso una apertura hacia "el pensamiento más radical de la época" (Schwartz, 2002: 46).

En Europa y otras regiones del mundo, el fin de la Segunda Guerra Mundial y sus ecos llevaron a nuevas rupturas y cambios ideológicos y estéticos en la literatura. Había un gran descontento y una negación entre las nuevas generaciones, una inquietud emblematizada por el movimiento *beat* en Estados Unidos, encabezado por los poetas Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, que tuvo grandes repercusiones en la poesía subversiva latinoamericana y asentó el fundamento para los movimientos de contracultura que le sucedieron (Oviedo, 2001b: 144). Uno de sus homólogos más importantes en el subcontinente fue el escritor chileno Nicanor Parra, autodenominado *antipoeta*, quien abrió nuevos senderos al quebrar el impenetrable halo creado por Pablo Neruda en la poesía chilena y renovó el lenguaje poético latinoamericano al rebelarse contra éste. Como réplica a las vanguardias históricas, Parra deshacía, desmontaba, descubría y ridiculizaba el canon de la poesía chilena, a través de un lenguaje coloquial, cotidiano, irónico y burlón, perceptible en su obra clave *Poemas y antipoemas* de 1954. Parra —precursor de la neovanguardia poética— desencadenó un cambio irreversible para la poesía que iba surgiendo en América Latina desde entonces, impregnándola de un tono crítico, disonante e inconforme.

Bajo el estilo de una poesía neorrealista situada en el mundo moderno, cosmopolita y urbano, se formaron también los poetas neovanguardistas de los años 60, entre ellos Enrique Lihn, Roque Dalton y José Emilio Pacheco. Con los recursos que heredaron de la primera vanguardia, como el discurso contestatario, buscaban otras formas de representación y de retórica más situadas en la práctica cotidiana y en el involucramiento directo con su entorno y la sociedad. También empezaron con una deconstrucción gradual del libro en la que los artistas cuestionaban y exploraban las funciones y las formas del libro, como sucedió en la poesía concreta protagonizada por los brasileños Augusto y Haroldo de Campos, quienes en los años 50 experimentaron con la poesía desde todos los sentidos humanos, jugando con la semántica, la fonética y la gráfica de la palabra y entrelazando la poesía con las artes visuales. Otros movimientos importantes que surgieron en América Latina en aquella época fueron el nadaísmo de Colombia, los Mufados de Argentina o el poeticismo de México.

En 1976, apareció en México un manifiesto que dio inicio a otro movimiento neovanguardista con gran relevancia para el mundo literario: el infrarrealismo. Con la publicación de *Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento*

infrarrealista, el grupo —integrado por alrededor de 20 poetas, entre quienes se encontraban el ya famoso chileno Roberto Bolaño y el mexicano Mario Santiago Papasquiaro[45]— aludía directamente a sus precursores surrealistas, apropiándose del término *infrarrealista* que Roberto Matta usó por vez primera en los años 40 (Castañeda Barrera, 2010). Inspirado por la generación beat y, primordialmente, por el estridentismo, el infrarrealismo se basaba en la libertad de expresión, aunque principalmente los *infras* se rebelaban contra el *status quo* de la cultura que oscilaba entre la cultura oficial —amparada por el PRI con sus becas y subvenciones a los escritores— y la cultura popular —de espíritu izquierdista, callejera, que buscaba expresarse de maneras autogestivas y en colectivos—. Debido a esto, el objetivo de los *infras* era romper con el canon literario imperante y seguir la consigna de Matta: "[V]olarle la tapa de los sesos a la cultura oficial" (Madariaga Caro, 2010: 62-63), muchas veces por medio de actos irreverentes antes que con su propia obra. Además, los poetas crearon un vínculo estrecho con los integrantes del grupo neovanguardista Hora Zero, formado en 1970 en Perú, el cual se distinguía por una propuesta estética y ética basada en la libertad y la urgencia de crear una nueva poesía, más aterrizada en el mundo cotidiano, con lo que desafiaban el canon y el elitismo en la literatura peruana de aquel entonces. Esta reconceptualización de la poesía y la toma de una posición distinta frente al acto creador coincidieron con los valores de los infrarrealistas.

Desde entonces, el infrarrealismo ha tomado especial importancia dentro de la literatura *underground* mexicana actual, no sólo porque la muerte de Bolaño derivó en un verdadero culto entorno a su figura, lo cual hizo resurgir este movimiento en términos culturales y comerciales, sino también —como veremos más adelante— por los estrechos vínculos entre algunos infrarrealistas, editores cartoneros y publicaciones de obras menos conocidas o inéditas de los poetas en versión cartonera en los últimos años.

3.1.4. El surgimiento del libro de artista y las primeras *protocartoneras*

Fue en la mitad del siglo XX que apareció por primera vez lo que hoy conocemos como libro de artista. Gracias al avance tecnológico, los escritores y artistas tenían más recursos y técnicas para explorar la literatura y su soporte, el libro. Salvador Haro González explica el surgimiento del libro de artista a principios de los años 60 de la siguiente manera:

[45] Seudónimo de José Alfredo Zendejas Pineda.

> El sustrato material y tecnológico vino dado por el perfeccionamiento y abaratamiento de los medios de impresión que, a principios de los años sesenta, permitían reproducir textos e imágenes a bajo costo, que se continuó con el desarrollo y universalización de las fotocopiadoras. Estos nuevos medios, especialmente el *offset*, permitieron a los artistas experimentar en el territorio del libro, desligándose de los convencionalismos a los que estaban sujetos sus predecesores, y a establecer nuevos códigos visuales, verbales y gráficos. Cierta bonanza económica y el desarrollo cultural contribuyeron también a la eclosión del género (2013: 44).

El suizo–alemán Diether Roth y el estadounidense Edward Ruscha son considerados los primeros en crear libros de artista. En los años 50, Roth empezó a utilizar algunas técnicas de imprenta que había aprendido cuando trabajaba en una agencia de publicidad, imprimía poemas concretos, formas geométricas y columnas de periódicos sobre todo tipo de materiales como plástico; incluso usó comida para la elaboración de sus libros. Sin embargo, es hasta la publicación de *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963) de Ruscha que el primer libro de artista se llega a conocer como como tal, debido a que todos los procesos del libro fueron ejecutados por el mismo artista: la idea, la concepción y la maquetación. Tal como sugiere el título, se trata de 26 fotografías en blanco y negro de gasolineras en diferentes lugares desolados de la "Route 66" en los Estados Unidos, las cuales llevan como texto únicamente los datos técnicos, además de que el libro está impreso en offset, con una técnica de producción comercial para representar imágenes cotidianas. Con esto Ruscha consiguió la transformación del libro en una obra de arte al mutar el sentido de los objetos representados, el juego entre forma, contenido y la lectura. La idea de los libros de artista fue la "democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo autoeditado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico", lo que convirtió estos libros en una "alternativa a los mecanismos establecidos en el mercado del arte oficial, intentando escapar al control del sistema de galerías, marchantes, críticos, museos, instituciones" (ibídem: 43).

Durante esos años y con propósitos similares se creó el grupo Fluxus, un conjunto internacional de artistas, poetas, diseñadores y personas de otros ámbitos, quienes mezclaban diferentes disciplinas artísticas, experimentaban con diversos medios y hacían *performance*, música *noise*, así como artes visuales y poesía concreta, sólo por mencionar algunas de sus innumerables obras y actos radicales y provocadores. Los artistas hacían énfasis en el proceso de creación de una obra, no el resultado final, bajo la noción de que

todos podían ser artistas, con lo que acercaban el arte al "hombre común", a la sociedad, para sacarlo de los circuitos comunes y elitistas del arte, tales como los museos y las galerías. Algunos de sus integrantes conocidos eran el artista alemán Joseph Beuys, Yoko Ono y Nam June Paik. En el marco de Fluxus e inspirados profundamente en las cajas creadas por Duchamp, el concepto de libro empezó a mutar, y se creó el *antilibro*, una forma de deconstruir el soporte libro y explorarlo en todas sus facetas, sirviéndose de postales, cajas, panfletos y hasta películas y tornillos, todo con el objetivo de "democratizar el arte" (ibídem: 162). La obra *Grapefruit* de Yoko Ono fue reproducida en tirajes de miles de ejemplares, lo que según Haro González llevó a que por "primera vez un libro de artista [tuviera] acceso a un público masivo" (ibídem: 163).

Es bajo la influencia del entorno de Fluxus, de la poesía concreta, del neodadaísmo y otras formas experimentales del arte que se formó un artista mexicano significativo para las editoriales cartoneras mexicanas posteriores: Ulises Carrión. Aunque sus inicios fueron como escritor, Carrión dejó la escritura y su país natal México para comenzar de nuevo en Ámsterdam como artista conceptual y para romper con las tradiciones canónicas. Resultado de la exploración de diversos tipos de libros, poesía visual, correo y arte postal en los años 70 y 80, Carrión crea el concepto de *bookwork* u obra-libro, que más allá del libro de artista fue una obra "en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto —un elemento más—, sino una bibliopoiesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro" (Yépez, 2013). En 1975, se publicó su incisivo ensayo "El arte nuevo de hacer libros", en el que Carrión propone que el autor forme parte del proceso de edición de sus libros, que se apropie del proceso de producción con el fin de obtener un "producto cultural" más completo a través del empleo de diversas técnicas y medios. En sus reflexiones sobre lo que el artista mexicano ha denominado el "arte nuevo", opuesto al "arte viejo", Carrión formula:

> En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros. En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero. / En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros (2012: 39).

Con este acercamiento a la obra literaria y al libro, Carrión es el pionero en postular una teoría general sobre la obra-libro, la cual representa una noción de "desafío y ruptura múltiples" (Yépez, 2013). Con la reciente edición en español de *El nuevo arte*

de hacer libros (Carrión, 2012) por Tumbona Ediciones, así como varias exposiciones de su obra en múltiples museos, las contribuciones de Carrión están tomando mayor relevancia posteriormente a su muerte, al punto que hoy se cataloga como "el teórico de arte y el escritor posliterario más innovador que haya nacido en México" (Yépez, 2013). Es innegable la gran influencia que ha tenido el personaje y la obra de Carrión en los editores de cartoneras mexicanas y otros editores alternativos. Como veremos más adelante, Mariana Rodríguez —cofundadora de Cohuiná Cartonera— menciona al artista mexicano como una importante referencia para el concepto de nuevas formas de lectura y la experimentación con el formato libro.

Sin embargo, la que se considera la precursora inmediata de las editoriales cartoneras en México —y así lo constatan los mismos editores cartoneros mexicanos— es la editorial Ediciones El Mendrugo, creada por la poeta argentina Elena Jordana a mediados de los años 70. La editora multifacética, quien vivió por algún tiempo en México, hacía ediciones artesanales en tiradas limitadas que se distribuían en México, Argentina y Estados Unidos. Entre los autores publicados por Ediciones el Mendrugo figuran Octavio Paz, Ernesto Sábato y Nicanor Parra. Raúl Silva, periodista y cofundador de La Ratona Cartonera, conoció los libros de Ediciones el Mendrugo y recuerda que estaban hechos "de cartón, sí, eran doblados y las hojas eran papel, lo que se llama papel estraza, es un papel como papel kraft, como el cartón, casi casi del mismo color del cartón; y mimeografeados […] [la mimeografía] se le utilizó mucho en los movimientos sociales, cuando se hacían carteles o volantes para repartir en las marchas"; además confirma que "éste es el antecedente más lejano" de las cartoneras (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014). Lo que resalta de esta editorial son las características que comparte con las actuales editoriales cartoneras: los libros se hacían por la autora misma y con amigos "con jarras de vino y canciones" ("El antecedente mexicano", 2008), usando cartón, para producir ediciones limitadas —el primer libro que se editó fue *Vuelta* de Octavio Paz, publicado en 1971, con 75 ejemplares que llevaban la firma del autor—. Respecto al tema del manejo de los derechos de autor, debemos mencionar que para la publicación de *Carta a un joven escritor*, Ernesto Sábato cedió sus derechos de autor, de manera que el libro se pudo exponer en 1974 en la Feria del Libro en Buenos Aires. El aspecto tipográfico innovador y experimental, el aspecto material, el catálogo muy diverso que incluía tanto autores consagrados como noveles y, principalmente, el aspecto comunitario, hacen de Elena Jordana una precursora importantísima de las ediciones cartoneras, aunque es de

suponer que pocas cartoneras realmente conozcan este antecedente, y menos que se hayan inspirado directamente en él para crear sus editoriales.

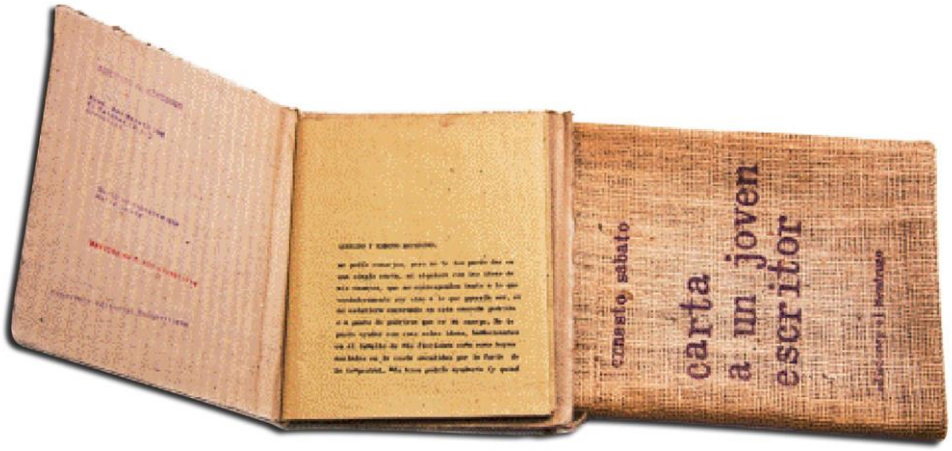

Fig. 3. *Carta a un joven escritor* de Ernesto Sábato. Ediciones El Mendrugo.

En los años 70, la poeta estadounidense Ámbar Past decidió echar raíces en el estado mexicano de Chiapas y, profundamente impactada por la poesía de los pueblos mayas de la región, fundó el Taller Leñateros, una editorial dedicada a "documentar, enaltecer y difundir los valores culturales autóctonos y populares: la literatura en idiomas indígenas, las artes plásticas, el códice pintado" (Taller Leñateros, s.f.). El objetivo era rescatar técnicas antiguas, con las cuales el colectivo, conformado en su mayoría por mujeres mayas, fabrica su propio papel —por ejemplo, al extraer colorantes de hierbas— . Según la propia editorial, han creado los "primeros libros escritos, ilustrados, impresos y encuadernados […] por el pueblo maya en más de 400 años" (ibídem). Sus libros destacan por la variedad de técnicas de impresión manual usadas, como la xilografía, cestografía o petalografía, así como el extenso uso de cartón; publican poesía y gráfica en inglés, español y en maya-tsotsil, la lengua de la región (Martínez Olvera, 2016: 86).

Una publicación de importancia es *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas* (1997), libro que se compone de cantos ancestrales de mujeres tsotsiles basados en poesía oral, y que figura como uno de los libros más elaborados del Taller Leñateros, con 60 serigrafías de pintoras mayas en sus 200 páginas, así como una portada hecha con cartón reciclado, seda de maíz y café, en la cual se discierne un rostro tridimensional que representa a la diosa maya Kaxail (Mora, 2018: 87). Así, los libro-objeto muy elaborados

del Taller Leñateros llegaron a cierta popularidad y reconocimiento en los círculos literarios, al punto de estar presentes en diversas ferias del libro y en colecciones especiales nacionales e internacionales. Mora (ibídem) concentra su tesis doctoral en dicha obra del Taller Leñateros, situándola como parte del fenómeno cartonero; sin embargo, y aunque la editorial chiapaneca comparta muchos aspectos con las editoriales cartoneras, nació en otro contexto y representa un fenómeno único que ha tenido una gran influencia en algunas de las actuales cartoneras mexicanas —por ejemplo, como veremos más adelante, en las colaboraciones entre Ámbar Past y el editor cartonero Yaxkin Melchy y sus diferentes proyectos cartoneros e híbridos.

Mora menciona otras editoriales que se pueden considerar precursoras de las cartoneras en aquellos años, como la Editorial Losada de Argentina, que publicó un libro de Pablo Neruda en 1965, con encuadernación de cartón y papel hecho a mano, y Editorial Galerna, con su publicación en 1969 de *Los poemas de Sidney West* de Juan Gelman, con portada de cartón corrugado; según el autor, este libro es "el más antiguo hecho con portadas de cartón corrugado que se ha registrado (ibídem: 118). En México, destaca Antonio Castañeda, poeta mexicano que a mediados de los años 70 fundó la editorial Papeles de Estraza, la cual creaba pequeños cuadernos con papel de estraza y cordel, promoviendo a "los jóvenes escritores sin acceso a las editoriales comerciales u oficiales, autores que hoy gozan de prestigio, como Francisco Hernández, Juan Trigos, el mismo Castañeda […] o Blanca Luz Pulido" (ibídem: 121). También en la década de los 70 surgió Taller Martín Pescador, una importante imprenta artesanal fundada por Juan Pascoe, quien reconstruyó una prensa manual con la cual publicó en 1976 el poemario *Reinventar el amor* del renombrado Roberto Bolaño (Díez–Canedo, 2008). Los títulos de la imprenta se volvieron muy populares e incluyeron autores como Carmen Boullosa y Efraín Huerta. De los proyectos autogestivos que aparecieron en la década posterior en México, debemos mencionar también la editorial Papeles Privados del poeta Mario del Valle, la cual producía ediciones artesanales con tapas duras e ilustraciones de artistas.

Un antecedente crucial para la editorial chilena Animita Cartonera fue la poeta y artista visual Carmen Berenguer, quien, en 1983, durante la dictadura chilena, imprimió clandestinamente el poemario *Bobby Sands desfallece en el muro,* con el cual estuvo en riesgo de ser asesinada, dada la índole subversiva del contenido. El libro, hecho de manera artesanal y con un tiraje de sólo 200 ejemplares, reproduce el camino hacia la muerte del

poeta irlandés Bobby Sands, revolucionario que murió en una huelga de hambre, y se convierte en una especie de homenaje hacia él. En 2006, Animita Cartonera reeditó esta incisiva obra de Berenguer como "homenaje a la resistencia de forma genérica, interpelando directamente a la resistencia de los reprimidos en Chile" (Animita Cartonera, 2009b). Berenguer ha impactado la literatura chilena en su figura de escritora de resistencia y de rupturas, además de ser reconocida por algunas cartoneras como precursora importante por la manera artesanal de crear sus libros —por ejemplo, por la escritora y cofundadora de Cohuiná Cartonera, Mariana Rodríguez, quien menciona a Berenguer como influencia importante para su trabajo editorial.

Pasando de Chile a Cuba, cuando se habla de libros hechos a mano, es imprescindible recordar a Ediciones Vigía, editorial fundada en 1985 en Matanzas por Alfredo Zaldívar y Rolando Estévez, la cual con el tiempo adquirió cada vez más atención e importancia en el círculo literario y el de coleccionistas. Sus libros, que incorporan la literatura con el arte y con partes extraíbles, están hechos con una gran diversidad de materiales reciclados, como flores secas, hojas de papel de carnicerías, cartón corrugado y textiles (Nochi, s.f.). Los creadores hacían los libros sólo con un mimeógrafo y una máquina de escribir, "[con tan sólo usar] nuestras manos y nuestra imaginación[46]" (Alegría, Estévez y Zaldívar, 1994: 830. La traducción es mía), con un tiraje limitado de 200 ejemplares de cada título. En sus inicios, publicaban a autores cubanos poco conocidos, con lo cual expandieron poco a poco su catálogo para incluir también a autores reconocidos como Nancy Morejón, César López y Gabriel García Márquez. Con su trabajo, Ediciones Vigía ha contribuido al desarrollo del libro-objeto en Cuba y, pronto, también más allá de sus fronteras. Actualmente, la editorial artesanal cubana goza de bastante prestigio en el mundo, con una colección significativa en el Museum of Modern Art de Nueva York y otros museos de renombre, premios internacionales y la presencia en muchas ferias del libro importantes alrededor del mundo.

3.1.5. La década de los 80 en México: el punk, el *hazlo tú mismo* y los fanzines

Gracias al estallido del punk en México a finales de los años 70, los hábitos del *hazlo tú mismo* (*do it yourself*, *DIY*, por sus siglas en inglés) y de la recolectivización de las tribus

[46] "More than anything, we use our hands and our imagination" (Alegría, Estévez y Zaldívar, 1994: 830).

urbanas —postura rebelde y contrahegemónica encaminada hacia la reapropiación del proceso de producción— se esparcieron en la escena muy pronto. Con rapidez se expandió la práctica de las fotocopias, la cual ha sido la manera más barata de reproducir obras y revistas, ejercicio que más tarde sería esencial para el fenómeno cartonero. De inmediato se empezaron a tejer redes en las subculturas urbanas dando lugar al nacimiento de un sinfín de revistas y fanzines —acrónimo de las palabras en inglés *fan* y *magazine*, a veces referido simplemente como *zine*—, las cuales originaron del punk británico de los años 70, como espacios contestatarios donde los aficionados del punk y géneros emparentados se expresaban libremente. El trabajo era completamente voluntario y la circulación gratis; el hecho de fotocopiar las revistas y obras importantes —por ejemplo, de filósofos anarquistas— también servía para que las personas sin acceso a ellas pudieran leerlas, y además establecer ciertos lazos entre las distintas escenas punk mexicanas con aquellas de otros países (Peña, 2016). Otro hábito característico que se estableció paulatinamente fue el intercambio de casetes y, más tarde, de discos. El legendario *tianguis*[47] "El Chopo" en la Ciudad de México, que persiste hasta el día de hoy, es ejemplo por excelencia de las prácticas de intercambio que se fortalecieron en los años 80.

En esa época hubo una efervescencia de editoriales independientes y autogestivas, subterráneas e informales; algunas se consolidaron, mientras que otras desaparecieron o se mantuvieron en el *underground*. De las revistas contraculturales mexicanas que se establecieron poco a poco destacan *Generación* de Carlos Martínez Rentería, *La Pus Moderna* de Rogelio Villarreal y *Moho* de Guillermo Fadanelli, quienes hoy ya se consideran personajes consolidados en el ámbito, colaborando en parte con instituciones y creando así una polémica sobre una Contracultura (con mayúscula) institucionalizada que, algunos argumentan, ya no pertenece al *underground* mexicano.

Sin embargo, es importante entender esta etapa de autogestión editorial para trazar los orígenes de las editoriales cartoneras en México. A diferencia del caso argentino, cuya crisis puntual y otras circunstancias socioeconómicas propiciaron la fundación de Eloísa Cartonera, el trasfondo de la edición cartonera en México yace en esta etapa, cuando apareció la opción de autoeditar sus libros y de crear un espacio relativamente autónomo y contestatario dentro del campo cultural, en el cual se podía crear un discurso diferente

[47] *Tianguis* es un término derivado del náhuatl que se usa tradicionalmente en México y otros países de Centroamérica para nombrar los mercados que por lo regular están al aire libre y se ponen ciertos días de la semana en distintos barrios de la ciudad.

al del gobierno, de las instituciones o de la industria. Además, los fanzines, las revistas y las editoriales alternativas no tenían intenciones de lucro en un principio, sino que buscaban difundir información y generar una comunicación entre las personas del mismo círculo, de modo que contribuyeron significativamente a la unificación entre estos aficionados. Este fenómeno también nos ayuda a entender la cualidad efímera y precaria de las cartoneras mexicanas que, al igual que los fanzines, tienden a perderse en las vías subterráneas por su informalidad y se vuelven difíciles de encontrar a veces. No obstante, la llegada del internet en los años 90 y 2000 ha contribuido a una mayor visibilidad y difusión de proyectos editoriales alternativos, incluso el avance de la tecnología y la *World Wide Web* han reconfigurado tremendamente la manera en la que se escriben, fabrican, maquetan, imprimen y distribuyen hoy en día los impresos autogestionados, facilitando el proceso y cerrando cada vez más la brecha entre la edición *amateur* y profesional.

3.2. Las editoriales cartoneras en América Latina

Corría el año 2003 y Argentina estaba sufriendo las repercusiones de lo que fue denominada la peor crisis en su historia: económica, social, política e incluso humanitaria. Dos años antes, durante el colapso del 2001, el país estaba en llamas: la gente tomaba las calles para protestar y expresar su enojo mientras gritaba "¡Qué se vayan todos!" al unísono. Durante esa catástrofe nacional reinaban los disturbios, la inseguridad y el descontento de un pueblo entero contra la política del *corralito*[48]. Algunos años más tarde, las calles de Buenos Aires continuaban llenándose de miles de personas desempleadas que recogían cartón en los basureros de la capital para venderlo por kilo, ejerciendo así el nuevo oficio llamado *cartonero*[49]. En muchos sentidos, su aparición se volvió "uno de los fenómenos visuales de esa crisis de 2001", como lo describe Leandro Calle en "Noticias de cartón" (2013), ilustrándonos las circunstancias y el impacto de la labor cartonera en aquella época:

> De repente, casi mágicamente las calles se poblaron de carros y caballos y un sinnúmero impreciso de personas que revolvían los desechos y la basura buscando cartón, papel, plástico y vidrio. La palabra cartonero cobró un sentido concreto. En Buenos Aires, por ejemplo, en pleno microcentro de la ciudad, emergían estos seres casi misteriosos en el mismo momento del crepúsculo. Provenían de los barrios humildes, de las villas, de la provincia. Algunas viejas paquetas de barrio norte incorporaban en su cuidado lenguaje de 'papa en la boca' un áspero 'está lleno de negros'. Pocos se dieron cuenta del trabajo infantil que allí estaba a la vista de todos, menos aún de las condiciones del trabajo, insalubre y peligroso. De algún modo en muchas ciudades argentinas, la manifestación casi hierofánica de esos seres era como la metáfora cruel de la crisis, era su visibilidad más real y contundente. Es a partir de este contexto cuando nace la experiencia latinoamericana de las editoriales cartoneras (ibídem).

Frente a la manifestación de los cartoneros, el descomunal aumento del precio del

[48] Se denomina *El corralito* a la política implementada por el ministro de economía Domingo Cavallo en diciembre del 2001. Con el fin de rescatar los recursos del sistema financiero, impuso una restricción al retiro de efectivo de los depósitos bancarios de los ciudadanos, lo que desencadenó una protesta masiva por parte del pueblo. La protesta del 19 de diciembre de 2001 fue la que llevó a la renuncia del presidente Fernando de la Rúa, al que siguieron diferentes presidentes en una misma semana, incontables *cacerolazos* (protestas durante las cuales la gente golpeaba cacerolas), saqueos en supermercados y varios muertos en los enfrentamientos del pueblo con las fuerzas policiales.

[49] Civallero brinda una definición bastante precisa de los cartoneros: "En Argentina, se denomina cartoneros a los recolectores urbanos de materiales reciclables —sobre todo cartón— rescatados fundamentalmente de los contenedores y bolsas de basura de la ciudad. Trabajan generalmente de noche, recogiendo y clasificando los elementos que luego venderán, a muy bajos precios, a intermediarios o a empresas de gestión/reutilización de este tipo de residuos. Suele tratarse de habitantes de barrios periurbanos, generalmente excluidos y marginados, que han generado un complejo sistema de búsqueda, traslado y venta a pesar de las numerosas prohibiciones legales. Sus figuras —arrastrando grandes carritos, montados en carros tirados por caballos o incluso a bordo de camiones— se hicieron más visibles (probablemente por haberse multiplicado su número, y por haber perdido el miedo o la vergüenza) a partir de la crisis de 2001, y hoy, en algunos casos organizados en cooperativas, son inseparables del paisaje de cualquiera de las grandes (y no tan grandes) urbes del país y de muchos otros rincones del continente" (2015: 5).

papel y las pocas oportunidades de mantenerse a flote como productores creativos, un grupo de artistas decidió contrarrestar los efectos arrasadores de la crisis, siguiendo el dicho popular "no hay mejor maestra que el hambre". El colectivo de trabajo encabezado por el escritor Washington Cucurto[50] y los artistas plásticos Javier Barilaro y Fernanda Laguna crearon Eloísa Cartonera, proyecto editorial autogestionado y autosustentable que pretendía generar no solamente literatura y arte, sino también empleo a través de la práctica de comprar el cartón a los cartoneros a un precio más alto que las plantas de reciclaje e involucrarlos en el proceso de encuadernación. En su pequeño taller "No hay cuchillo sin rosas" se les invita a pintar las tapas de la "editorial más colorinche del mundo", a compartir el proceso de creación de obras literarias y artísticas. Se publica material "inédito y/o desaparecido, border, de vanguardia y de culto", según cuentan los fundadores de Eloísa (Lorenzano, 2007), con tirajes de 200 a 1000 ejemplares, dependiendo de la demanda y el dinero disponible en el momento, con páginas fotocopiadas e impresas en la propia impresora.

Lo que hace de Eloísa una editorial con un tono social, diferente a las tradicionales, es que venden sus libros a precios asequibles para la mayoría de las personas en diferentes librerías de la ciudad y en su puesto de ventas en Avenida Corrientes de la capital argentina, pero también de manera ambulante en eventos, ferias y marchas, donde la gente tiene fácil acceso a libros de autores conocidos y menos conocidos. Los autores renuncian al *copyright*, lo que se manifiesta en la siguiente frase en los libros de Eloísa: "Agradecemos al autor su cooperación, autorizando la publicación de este texto". La idea es publicar de manera económica, promover la lectura, reinvertir el dinero ganado de la venta en el mismo proyecto y de ese modo ser autosustentables.

[50] Seudónimo de Santiago Vega.

Fig. 4. Eloísa Cartonera. *Cartonería en brandsen.*

Así es como nace la autodenominada *cooperativa editorial latinoamericana*, un modelo al parecer más socialmente inclusivo para hacer libros y transformar la basura en arte, revalorizar el cartón para "apropiarse del libro como arma contra las injusticias del capitalismo salvaje", como dice Cucurto (en Bravo, 2004). Hoy esta editorial cuenta con un catálogo igual de "colorinche" que sus tapas: entre los cerca de 200 títulos actuales se encuentran autores desconocidos, atrevidos, argentinos, latinoamericanos e internacionales. Podemos hallar autores consagrados tales como Julio Cortázar, Rodolfo Fogwill y Alan Pauls, así como la vanguardia nueva y establecida de poetas chilenos como Enrique Lihn, Raúl Zurita y el mismo Cucurto. Han conseguido incluso que autores de renombre como César Aira y Mario Bellatin cedieran sus derechos de autor para publicar en esta editorial cartonera sin recibir ningún tipo de remuneración a cambio. Eloísa Cartonera cuenta con varias antologías de poesía contemporánea procedente de diversos países latinoamericanos.

Lo que inició como un producto de la crisis, se convirtió en un proyecto bastante reconocido dentro del mundo editorial: los libros de Eloísa se pueden encontrar en distintas librerías de la capital argentina y muchas otras ciudades latinoamericanas y han viajado por ferias internacionales del libro. Después de más de una década de existencia, Eloísa sigue creciendo, la cooperativa tiene unos 10 miembros, publica más títulos, tirajes más grandes, es sostenible gracias a la venta de los libros y, además, ha comprado una hectárea de tierra donde construirán "un espacio alternativo de producción y creación

popular. Esto es sólo el comienzo", confirma María Gómez, parte del clan editorial (en Andradi, 2013). En 2012, los integrantes de la editorial obtuvieron el Gran Premio Príncipe Claus de Holanda, un galardón anual otorgado en Ámsterdam y dotado de 100.000 euros, debido a "la excelente calidad estética y literaria de sus libros hechos a mano, por crear belleza, democratizar la literatura y ser pionera en un modelo de producción cultural a pequeña escala y de base artesanal que contrarresta el paradigma neoliberal" (ibídem), trayendo así un reconocimiento internacional significativo para el proyecto.

Fig. 5. Póster de Eloísa Cartonera.

El fenómeno de la edición cartonera se ha expandido fervorosamente por casi todo el continente americano a una velocidad vertiginosa. Tan sólo un año después de la aparición de Eloísa Cartonera, sus libros viajaron a una librería en Chile, donde inspiraron a la peruana Milagros Saldarriaga a crear su propia cartonera en Lima. La fundación Sarita Cartonera significó usar el formato de libro como una alternativa para poetas y narradores que hasta aquel entonces se difundían principalmente a través de revistas en Perú (Kunin, 2013: 6). Las editoras también empezaron a trabajar con personas que vendían cartón en las calles, a capacitar a los lectores mediante el concepto de lectura creativa y participativa, creando así el taller "Libros, Un Modelo Para Armar" (L.U.M.P.A.). Después de Sarita Cartonera se formó Animita Cartonera en Chile en el 2005, "con un fin social, cultural y artístico" (Animita Cartonera, 2009a: 81), y a ésta siguieron Mandrágora Cartonera en Bolivia, poco después Yerba Mala Cartonera en el mismo país, Dulcinéia

Catadora en Brasil, Yiyi Jambo en Paraguay y Matapalo en Ecuador. Según Meza, podríamos considerarlas como la "primera generación" de cartoneras en América Latina, ya que fueron las pioneras en traer el modelo adaptado directamente de Eloísa a sus países y entornos (véase el esbozo genealógico elaborado por Meza, fig. 6). Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la multiplicación de las cartoneras en América Latina no se ha dado de manera "uni–nodal", como explica Kunin (2013), es decir que no todas las cartoneras han surgido a partir de Eloísa, sino que se han ido dando a partir de diferentes cartoneras en lugares y países distintos, de manera que se han creado conexiones divergentes.

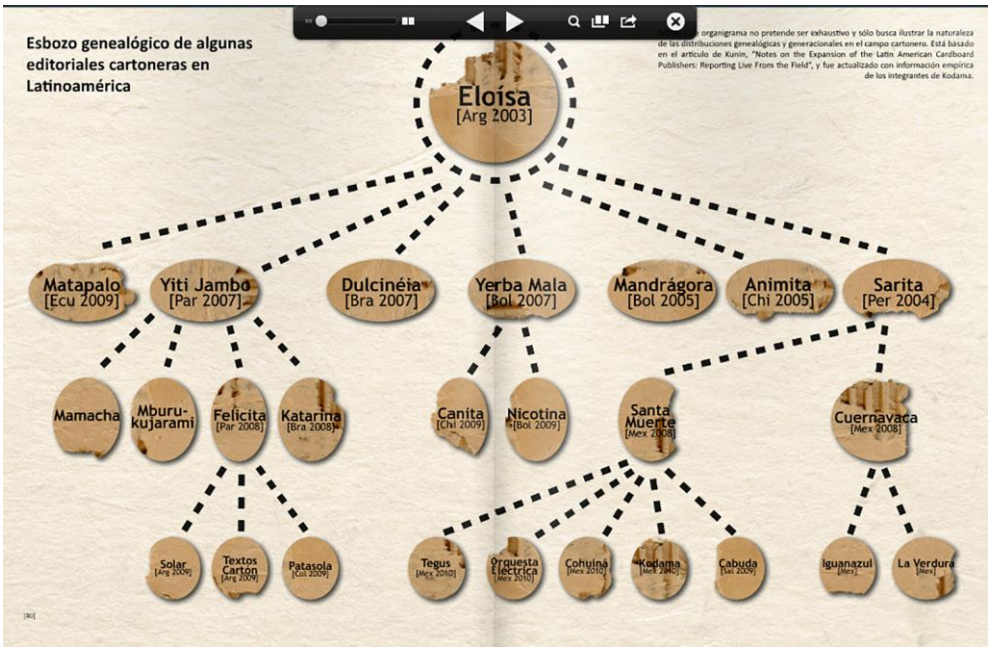

Fig. 6. Esbozo genealógico de algunas editoriales cartoneras en América Latina, de Aurelio Meza.

La elección del propio nombre de las editoriales es un detalle curioso: el nombre de *Eloísa* se atribuye a la homónima muchacha boliviana quien, según cuenta la leyenda, conquistó y rompió el corazón de Javier Barilaro, cofundador de la cartonera pionera; en consecuencia, algunas de las editoriales latinoamericanas siguieron con esta tradición de poner nombres femeninos que a veces se relacionan con la región; por ejemplo, aquel de una santa en el caso de Sarita Cartonera, en referencia a la santa patrona peruana Sarita Colonia, de algún culto como Santa Muerte Cartonera en México, o de alguna particularidad de su país, como Animita que debe su nombre a un lugar de veneración religiosa en Chile. Mientras algunas se inclinan más por el quehacer social o comunitario, otras aprovechan la edición cartonera como plataforma de creaciones literarias

innovadoras o de vanguardia. Destaca la situación de los integrantes de Yerba Mala Cartonera: en Bolivia, un país donde más de un millón de personas son analfabetas, Roberto Cáceres, Crispín Portugal Andrade y Darío Luna decidieron llevar libros poco convencionales al pueblo e instalar su puesto en lugares públicos como la calle o el mercado. Esta estrategia tuvo éxito, así que muchas personas tomaron el gusto por las obras cartoneras, lo que hizo que el proyecto creciera. En cuanto a la elección del nombre de esta cartonera, Cáceres explica:

> La yerba mala crece en cualquier parte, sobre todo en el lugar que tú menos la desees, y siempre se la quiere extirpar porque es molesta. La vas a sacar y va [a] crecer otra vez. Hemingway decía que los pobres somos como la yerba, crecemos en cualquier parte. Por eso nos ha gustado Yerba Mala, porque nos van a matar, pero van a venir otros atrás... Es una suerte de terquedad por la supervivencia (Cáceres en Friera, 2008).

En Paraguay, Yiyi Jambo Cartonera apuesta por literatura innovadora y representativa de la región, como se evidencia casi emblemáticamente en los libros del poeta Douglas Diegues, escritor provocativo que escribe en *portunhol selvagem*, es decir, en aquella lengua no oficial compuesta por guaraní, portugués y español que se habla en la triple frontera entre Paraguay, Brasil y Argentina.

Fig. 7 . Página web de Yiyi Jambo Cartonera.

La edición cartonera ha seguido creciendo, llegó también a Colombia, Costa Rica, El Salvador, México, Panamá, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela e incluso a los Estados Unidos, mientras que en algunos de los países latinoamericanos han surgido cada vez más editoriales cartoneras que hoy conforman una red nacional bastante extensa, como sucedió en Argentina, Colombia, México, Chile y Perú. Poco a poco la idea de crear libros

de cartón reciclado —dentro del fenómeno iniciado por Eloísa Cartonera— también obtuvo resonancia en los continentes europeo y africano, tal es el caso de Meninas Cartoneras en España, Papka Kartonbuchverlag en Alemania y Cephisa Cartonera en Francia; mientras que en África se creó la primera cartonera mozambiqueña Kutsemba Cartão. Hoy existen alrededor de 280 cartoneras en el mundo (Mora, 2018; Canosa, 2017)[51], aunque es difícil tener un dato preciso de ellas, ya que no están inscritas en ningún registro oficial y con suerte tienen —aunque no todas— su propia página web, un blog o una página de Facebook; se conectan especialmente a través de las redes sociales, y en el plano físico en encuentros nacionales e internacionales, donde también intercambian libros e incluso se vinculan por publicaciones en conjunto.

Lo fascinante de la expansión de las editoriales cartoneras es que ninguna se iguala a otra, puesto que no se copian entre sí, sino que cada una opera con sus propios enfoques, sus propias ideologías y formas de elaborar y difundir los libros. Como afirma Kunin, el concepto de la editorial cartonera "ha sido viajado" [*sic*] por el mundo, haciendo que el proceso de apropiación fuera idiosincrático en cada caso, lo que nos demuestra una vez más que "los procesos de globalización no necesariamente implican homogeneización" (2013: 13). Tal vez es esa flexibilidad del modelo cartonero que atrae a tantos actores creativos y los incentiva a forjar algo semejante, adaptándolo a su entorno social, cultural y geográfico, otorgándole un toque muy propio. En realidad, parece como si América Latina hubiera estado esperando justamente este pequeño impulso hacia una forma de edición que uniera bajo un mismo nombre editoriales alternativas de diferentes países para compartir actitudes, ideales y principios. Sólo de esta manera podemos explicar la gran resonancia que tuvo la idea de los libros hechos de cartón, a tal punto que los creadores de Eloísa Cartonera no se esperaban tal éxito en cuanto a la aceptación, apropiación y multiplicación de su concepto editorial en el continente. Sin embargo, los editores bonaerenses siempre acentúan la importancia del concepto de cooperativa que ha

[51] A pesar de la dificultad de calcular la cantidad de editoriales cartoneras activas del presente, ha habido varias estimaciones que se hicieron por parte de teóricos, así como algunas editoras y editores cartoneros, que oscilan entre 100 y 280 cartoneras en el mundo. Entre las fuentes académicas que existen, destaca aquella de la antropóloga Johana Kunin, quien, posterior a su trabajo de campo con las primeras cartoneras en América Latina, calculó unas 80 editoriales "entre las activas, meramente activas y cerradas" en el 2010 (2013: 2). Las estimaciones de Mora (2018) y Canosa (2017), en cambio, son de las más recientes, aunque bien pueden incluir numerosas cartoneras ya inactivas. Además, una de las fuentes más importantes es la base de datos de la University of Wisconsin–Madison y su mapa en el cual se indican las cartoneras y sus ubicaciones, basándose en la colección de cartoneras de dicha universidad del 2013 (University of Wisconsin–Madison Libraries, s.f.).

perdurado en su proyecto hasta el día de hoy y que ha marcado una pauta fundamental para las demás cartoneras.

3.2.1. Las editoriales cartoneras en el campo cultural

La aparición de las editoriales cartoneras en el mapa cultural ha despertado el interés de muchos actores diferentes: desde los periódicos hasta las instituciones académicas. La curiosidad por la novedosa edición basada en reciclaje no ha cesado, lo que ha traído a los editores cartoneros numerosas invitaciones y oportunidades que en parte han sido creadas por los fundadores de estas editoriales —si tomamos en cuenta que muchos de los editores son a la vez escritores, artistas, actores culturales en general, académicos, estudiantes o tienen contactos con gente relacionada a la prensa y la academia—. Podemos trazar algunos de estos éxitos en cuanto a la visibilidad de las cartoneras en el campo cultural y para un público mayor, así que tal vez el primer y más importante acontecimiento para dar a conocer a los cartoneros fue la organización de un encuentro de las primeras editoriales cartoneras titulado "Libros Cartoneros: Reciclando el Paisaje Editorial en América Latina", organizado por la bibliógrafa mexicana Paloma Celis Carbajal y la académica Ksenija Bilbija, en la University of Wisconsin-Madison. El objetivo de este encuentro fue reunir por primera vez a los editores de las ocho primeras cartoneras —Eloísa Cartonera de Argentina, La Cartonera de México, Animita Cartonera de Chile, Sarita Cartonera de Perú, Mandrágora y Yerba Mala Cartonera de Bolivia, Dulcinéia Catadora de Brasil y Yiyi Jambo de Paraguay— con académicos en la universidad estadounidense para compartir opiniones y conocimiento acerca de este nuevo fenómeno; así que realizaron talleres de encuadernación de libros con cartón y, finalmente, surgió la publicación del libro bilingüe *Akademia Cartonera: A primer of Latin American cartonera publishers/Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*[52] (2009). Este libro es el primer acercamiento académico al tema, en el cual se encuentran tanto aportaciones académicas de investigadores y escritores independientes sobre el fenómeno, como los manifiestos de las ocho cartoneras que asistieron.

En 2006, Paloma Celis Carbajal —después de conocer a integrantes de Eloísa Cartonera durante una visita a Buenos Aires— había iniciado la Colección Cartonera en

[52] En adelante, se referirá a la obra como *Akademia Cartonera.*

la Biblioteca Memorial de la University of Wisconsin-Madison, hoy la colección más extensa de libros cartoneros que cuenta con más de 1.300 ejemplares de más de 84 editoriales cartoneras de 23 países de América, el Caribe, Europa y África[53] (Celis Carbajal, 2017). Junto con la colección, Celis Carbajal y sus colaboradores iniciaron la Guía de Investigación de Editoriales Cartoneras y la Base de Datos de Editoriales Cartoneras en la página web oficial de la Biblioteca (University of Wisconsin-Madison Libraries, s.f.), las cuales contienen las imágenes de las tapas y las primeras páginas de los libros cartoneros presentes en el acervo, cada una con descripciones detalladas sobre el aspecto artesanal y textual, así como entrevistas con miembros de algunas de las editoriales cartoneras en forma de archivos de audio.

Mientras tanto, en la Harvard University, la profesora Doris Sommer —quien también contribuyó con un artículo en el libro *Akademia Cartonera*— invitó a Milagros Saldarriaga de Sarita Cartonera y a Javier Barilaro de Eloísa Cartonera en 2007 para que, durante una semana, impartieran talleres de encuadernación de libros cartoneros y dieran pláticas, a las que asistían participantes de distintas escuelas de la región. En los talleres, Saldarriaga compartió no sólo el conocimiento sobre la creación de libros, sino también la manera de usarlos en el salón de clase, ya que uno de los enfoques de Sarita Cartonera es el uso pedagógico de los libros cartoneros. Después de estas sesiones reveladoras, la profesora Sommer empezó a utilizar la técnica cartonera como parte fija en su proyecto "Pre–Texts", un programa de entrenamiento para maestros que consiste en usar el arte —en este caso la elaboración y el uso de libros cartoneros— como medio para fomentar la alfabetización, el pensamiento crítico y la ciudadanía en escuelas públicas en Boston y diferentes ciudades latinoamericanas (véase Sommer, 2009; 2014).

En 2012, Chile fue el invitado de honor en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara y, sorprendentemente, las creadoras de la chilena Animita Cartonera fueron convocadas para exponer sus libros. En este marco, se organizó una mesa redonda sobre el papel de las cartoneras en el campo editorial, a la cual también se unieron los editores de La Cartonera (Cuernavaca) y de La Rueda Cartonera (Guadalajara), así como Celis Carbajal, lo que resultó en una plática fructífera y una importante visibilización de la edición cartonera, pues entre el público se encontraban libreros nacionales e

[53] Otras bibliotecas que poseen colecciones significativas de libros de editoriales cartoneras son The British Library en Londres y el Instituto Ibero–Americano en Berlín (este último con unos 400 títulos, lo que la convierte en la colección más numerosa de cartoneras en Europa).

internacionales que después retomaron contacto con algunos de estos proyectos cartoneros. Después de la mesa hubo una entrevista por parte del canal de noticias CNN en Español con Nayeli Sánchez de La Cartonera y Ximena Ramos de Animita Cartonera (véase Zapata, 2012).

Esta primera reunión pública de editoriales cartoneras inspiró al encargado de la Sala de Lectura de la Biblioteca de Santiago de Chile Sergio Rodríguez Quezada a organizar el "Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras" a partir del 2013, un evento que actualmente se celebra anualmente en esa institución y el cual reúne a editoriales cartoneras e investigadoras de diferentes procedencias, entretejiendo así la reflexión teórica del fenómeno con la exhibición de libros. El Encuentro se ha vuelto una referencia significativa en el mundo cartonero y para la edición independiente que en los últimos años ha contado con la participación de la mencionada bibliógrafa mexicana Celis Carbajal, la académica estadounidense Jane Griffin y numerosas editoriales como La Cartonera de México, las editoriales chilenas Olga Cartonera, La Vieja Sapa Cartonera, La Joyita Cartonera, así como varias cartoneras de Perú, Colombia, Brasil, Argentina y otros países. Rodríguez Quezada afirma que con este evento buscan "tener una forma [de] mantener la memoria del material y no perder su registro, ya que éstas [*sic*] son las que relatan el fenómeno bibliográfico de las editoriales cartoneras, quienes [*sic*] democratizaron el acceso a los nuevos autores y han situado al libro como un objeto de arte" (en Vilches, 2014). El reconocimiento de la importancia de las cartoneras en el espacio editorial, literario y cultural es, sin duda, un gran avance que no se puede dar por hecho; la existencia del Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras —organizado por una institución principal de la capital chilena— refleja una gran apertura a las propuestas que vienen desde los márgenes del campo editorial con el fin de incorporarlas en estructuras formales existentes.

En los últimos años han crecido cada vez más este tipo de reconocimientos hacia las editoriales cartoneras por parte de la prensa, principalmente en artículos periodísticos impresos y *online*, en revistas académicas y no académicas, en tesinas de estudiantes y con el uso de su modelo para replicarlo en talleres de libros cartoneros. Por tanto, las cartoneras ya están lejos de ser un fenómeno "subterráneo" y son percibidas por diferentes actores culturales, sociales y políticos. En las investigaciones, las académicas han tomado diversos caminos divergentes para intentar teorizar el fenómeno desde la propuesta de un

posible "nuevo boom latinoamericano" (Cano Reyes, 2011) hasta su concepción romantizada de un movimiento revolucionario y solidario, unificado (véase Bilbija, 2009a). Es precisamente la gran diversidad de cartoneras que hace difícil encasillarlas en un único fenómeno específico, ya sea social, educativo, ecológico, izquierdista, alternativo, marginal o de otra índole. De alguna manera, las cartoneras son todo eso y mucho más, dado que cada una se maneja de una manera muy particular, adaptada a su entorno geográfico y sociocultural, con lo que se ha forjado un panorama caleidoscópico de estos proyectos alternativos. Sin embargo, para los fines de este trabajo analizaremos un denominador común que se ha encontrado entre las diferentes teorizaciones y conceptualizaciones aplicadas a esta expresión artístico-literaria: el aspecto democratizador que se le otorga a la labor cartonera.

3.2.2. Las editoriales cartoneras y la democratización de la cultura: acercamientos teóricos al fenómeno[54]

Raúl Zurita, uno de los poetas chilenos tal vez más controversiales y aplaudidos del presente, tiene una fuerte conexión con las cartoneras por haber sido publicado por varias. Debido a la gran admiración que les tiene, ha dicho en una entrevista:

> Las ediciones cartoneras son una creación genial, no sólo por lo que son, sino por lo que significan. Hay algo profundamente democrático en su manufactura, en todo lo que interviene: el papel, el cartón de la tapa, la portada única, que tiene algo de ghandiano, una refutación al histerismo de la tecnología y un regreso a la manualidad como si, más incluso que libros, Eloísa Cartonera fuera una propuesta de vida (Zurita en Friera, 2008).

Efectivamente, al observar las prácticas de las cartoneras y tomando en cuenta principalmente el modelo original de la cooperativa Eloísa Cartonera —cuyo propósito es acercar la literatura a un público con menor poder adquisitivo—, destacan como rasgos principales —que contradicen la lógica del mercado neoliberal y por lo tanto sobresalen dentro del campo editorial—: hacer libros con una causa social —aunque no en todos los casos—, renunciar a un salario, publicar a autores que de otra forma tal vez no tendrían plataformas para difundir su trabajo, publicar de manera sostenible, usar el *copyleft* o

[54] Este apartado tiene la intención de presentar el discurso que se está llevando sobre las editoriales cartoneras en el contexto de la democratización de la cultura. Debido a la gran cantidad de trabajos que ya existen sobre dichas editoriales, con temáticas afines a la de esta tesis, no me será posible mencionar a todos ellos, por lo cual intentaré presentar a los más pertinentes y puntuales en cuanto a la tematización de una cultura democrática a partir de las cartoneras. Para un panorama más general de trabajos académicos sobre las editoriales cartoneras, véase capítulo 1.2 de este trabajo.

Creative Commons para una libre circulación de la obra, entre muchos otros factores. Con una actitud que pareciera un anticapitalismo feroz, accionando desde los márgenes del campo cultural, las cartoneras surgen casi como las antagonistas perfectas de los monstruosos conglomerados que devoran a las editoriales pequeñas y tienen fines mucho más enfocados en la ganancia que en crear una diversidad cultural. Por lo tanto, no sorprende que las actitudes y prácticas de las cartoneras, en contraste con sus semejantes con mayor poder económico dentro del sistema neoliberal, se hayan considerado democratizadoras, y que el movimiento cartonero esté ligado a la petición colectiva por una bibliodiversidad y una democratización del libro que emitieron varias editoriales independientes y uniones de éstas en las últimas décadas.

El aspecto democrático de las cartoneras ha surgido no únicamente en el discurso de escritores como Zurita, sino también de teóricos, académicos, actores culturales y, en algunos casos, de los propios editores cartoneros. Iván Castro Aruzamen —miembro de la boliviana Mandrágora Cartonera, considerada una de las pioneras en el continente— sostiene:

> Mandrágora es un proyecto social y cultural, inserto en la lucha contra la deshumanización del neoliberalismo, pero no desde una óptica marxista o socialista. Sabemos que el modelo causa estragos en sectores como los recicladores y que los nuevos parias entre los parias son los cartoneros y los chicos de la calle; pero pensar que haciendo libros les vamos a dar un futuro mejor, es una quimera. Sólo buscamos democratizar el acceso al libro y difundir literatura (en ibídem).

En los comentarios de este y otros editores cartoneros trasluce una actitud considerablemente realista y autocrítica sobre las repercusiones de su labor como editorial alternativa, aunque permanece la intención de democratizar la literatura, sabiendo de antemano que el alcance no es amplio y que los talleres y los libros probablemente no podrán cambiar las condiciones sociales. En este punto hallamos uno de los problemas de las cartoneras en el contexto de una cultura democrática: la mayoría tiene la intención de llevar la literatura a gente de escasos recursos con la esperanza de que ésta transforme a las personas que quizá leen poco, o de llevar los talleres a barrios humildes para compartir herramientas poderosas con los habitantes —el poder de crear el libro como un medio— . Sin embargo, y probablemente con base en la práctica y la experiencia aprendida a lo largo del tiempo, son conscientes de que esa posible democratización —término que quizá los editores cartoneros no usen— tiene sus límites y de que, muchas veces, no pueden hacer otra cosa que poner al alcance su conocimiento y los libros, dejando que el público decida si quiere o no acercarse a este tipo de publicaciones.

A pesar de las críticas muy entusiastas al fenómeno cartonero —acerca de la unión de las editoriales independientes y un acceso democrático a las personas— hay que tener en cuenta que en muchos casos tal democratización no estaba prevista entre los objetivos principales de los editores —salvo en casos explícitos como aquel de Mandrágora—, y que a veces son ideas impuestas por la crítica en un afán de categorizar a todas las cartoneras bajo el mismo techo. Por ello, abordo el tema con un ojo crítico considerando la arbitrariedad intrínseca de la proliferación del fenómeno y tomando las precauciones al colocarlo en un marco teórico. Sin embargo, tampoco hay que ignorar el significado de situar el trabajo de las cartoneras en el contexto de la democratización de la cultura, dado que esta tendencia refleja la importancia del acceso a la cultura en la actualidad y se deriva de la situación dentro de las industrias culturales descrita anteriormente en este trabajo, que revela un fuerte contraste al comparar las cartoneras con las editoriales tradicionales y los conglomerados que hoy predominan en el sector.

Algunas de las primeras contribuciones teóricas al fenómeno que hacen referencia explícita al aspecto democrático de las editoriales cartoneras son los artículos que forman parte del libro *Akademia Cartonera* (2009), indiscutiblemente un hito y un elemento imprescindible en el estudio de las editoriales cartoneras. En el prólogo de esta colección, Celis Carbajal describe a las editoriales cartoneras como un "movimiento que está cuestionando el proceso editorial existente en el sistema económico neoliberal al establecer una nueva forma de producción editorial en la cual se busca la democratización de la literatura" (2009: 11). Las contribuciones que siguen se componen, por un lado, de los manifiestos de las primeras cartoneras —Eloísa, Sarita, Animita, Mandrágora, Yerba Mala, Dulcinéia, Yiyi Jambo y La Cartonera—, así como de artículos académicos que también se encuentran añadidos en un CD–ROM en el libro.

Entre los últimos se encuentra la aportación de la coeditora Bilbija, quien invoca una idea algo romantizada de un movimiento latinoamericano social y unido, reflejada visiblemente en el título de su artículo, "¡Cartoneros de todos los países, uníos!" (2009a). La académica sostiene que "[la] práctica de las editoriales cartoneras es, usando el vocabulario gramsciano, una respuesta contrahegemónica, y en términos de Raymond Williams, sería una práctica emergente" (ibídem: 10). A lo largo del artículo, Bilbija hace un recorrido por las primeras ocho editoriales cartoneras que se crearon a partir de Eloísa —incluyendo la pionera argentina—, describiendo brevemente la historia de creación de

cada una y sus maneras de trabajar, para demostrar los rasgos democratizadores que tienen en común, desde la colaboración con los recolectores de cartón, la revalorización del trabajo comunitario, los participantes, la distribución, los ideales de los autores, hasta su alcance, los concursos y las colecciones. En el segundo artículo de la autora dentro de la colección, la académica enuncia de manera muy clara: "En cambio [a la industria editorial principal], las editoriales cartoneras crean nuevos lectores a través de la alfabetización, democratización y otros métodos de acercar el libro a los que no pueden obtenerlo por su excesivo precio" (2009b: 23). Lo que más destaca para la autora es el trabajo que se lleva a cabo con y para los marginados, lo que según ella marca la identidad social, subalterna y democratizadora de las cartoneras. En el caso de Eloísa, por ejemplo, Bilbija habla de una "des-jerarquización" y una "colectivización" de las identidades que forman parte de la producción de libros, aludiendo al cambio de rol del editor y a los derechos cedidos por los autores (2009a: 6). Su conclusión sobre el "fantasma" que recorre todo el continente americano es que "[e]se latir fantasmal se está imponiendo en América Latina como rebeldía contra el neoliberalismo" (ibídem: 26). De este modo, la investigadora construye una distinguida polarización entre el movimiento cartonero y las editoriales tradicionales del sistema neoliberal.

También Kunin afirma que, tentativamente, todas las editoriales cartoneras comparten el objetivo a largo plazo de democratizar el acceso a la literatura y a las posibilidades de publicación (2009: 32). Sin embargo, la antropóloga argentina explora este supuesto objetivo de las cartoneras con escepticismo y señala adecuadamente el hecho de que, a pesar de que los libros cartoneros por lo regular se venden a un precio menor al del mercado, los compradores son, en su mayoría, estudiantes, profesores, editores y otros profesionales de la clase media, es decir, "personas que normalmente tendrían acceso a 'libros tradicionales'[55]" (ibídem: 38. La traducción es mía). Entonces surge la pregunta de si el éxito de las cartoneras podría ser considerado una moda o un deseo de ciertas personas de la clase media de participar en un movimiento alternativo (ibídem). No son las clases sociales de poco ingreso, que carecen de acceso a la literatura, aquellas que consumen estos libros, por lo que Kunin estima que éstas aún deben acercarse más a la literatura de las cartoneras. La investigadora considera a las cartoneras como parte de una tendencia mayor en la edición alternativa de la región —no como un

[55] "people who would usually have access to 'traditional books'" (ibídem: 38).

caso aislado—, las cuales lograron multiplicarse gracias a las tecnologías de la información que facilitaron la edición, el diseño y la promoción de los libros, por lo que propone estudiar este fenómeno en el contexto de los fanzines y otras editoriales de la "prensa alternativa" (ibídem: 41–42). La autora también cuestiona, de manera crítica, la pertinencia de nombrar "fenómeno" o "red" al conjunto de cartoneras, ya que en muchos casos una cartonera no está informada sobre la existencia de otras de sus semejantes, lo que indica una carencia de comunicación fluida (ibídem: 42). El gran logro de las cartoneras para Kunin sería "revelar la importancia del poder simbólico de los libros cartoneros: la oportunidad de demostrar que es posible para mucha gente escribir, editar y hacer libros por ellos mismos y también repensar el significado y el rol del libro[56]" (ibídem: 39. La traducción es mía).

La aportación de Jaime Vargas Luna, antiguo miembro de la editorial peruana Sarita Cartonera, nos concede un vistazo a la temática desde la perspectiva de un editor cartonero que reflexiona, al mismo tiempo, sobre el papel de las cartoneras dentro de la edición convencional y la independiente. Para el editor, el libro tiene un papel esencial en la construcción de los imaginarios colectivos y en la construcción de los ciudadanos, tanto subversivos como dominados (2009: 113). En una industria editorial que se transforma rápidamente y en la cual la masificación y la intercambiabilidad de los productos culturales representan una amenaza a la diversidad cultural y a la bibliodiversidad, es inevitable que las editoriales independientes demuestren cada vez más solidaridad y posicionamientos políticos. Sin embargo, el autor examina críticamente las implicaciones de una bibliodiversidad, con todas sus consecuencias, como la de "los demasiados libros" o la "biblioteca infinita e ilegible" (ibídem: 118); de igual manera apunta a la responsabilidad de los consumidores, los lectores, quienes también contribuyen a la "amenaza" de la bibliodiversidad a través de sus elecciones de consumo (ibídem, 2009). Según Vargas Luna, para forjar la bibliodiversidad y construir ciudadanía es indispensable que tanto el Estado como "la multitud" asuman su responsabilidad para lograrlo, lo que implica un cambio en la lógica de consumo cultural (ibídem: 118). Las editoriales cartoneras, en este escenario, indudablemente contribuyen a la bibliodiversidad, ya que gracias a que sus costos de producción y distribución son más

[56] "to reveal the importance of the symbolic power of the cardboard books: the opportunity to show that it is possible for many people to write, edit and make books themselves and also to re–think the meaning and the role of the Book [*sic*]" (ibídem: 39).

bajos que los de las editoriales tradicionales, "suelen publicar más títulos que el promedio de las editoriales pequeñas de sus países" (ibídem: 124). Además, entre los títulos se encuentran autores de diferentes nacionalidades, edades y "nivel de fama", lo que también contribuye a la bibliodiversidad.

Un punto interesante que el autor peruano plantea es la relación entre las editoriales cartoneras y la construcción de ciudadanía: interpreta el deseo de las cartoneras de organizar encuentros entre ellas e intercambiar catálogos como indicio para la formación de una ciudadanía global o latinoamericana; de igual manera señala que la prevalente publicación de autores locales "evidencia un proyecto de colaborar en la construcción de ciudadanías nacionales, o de alcanzarlas plenamente" (ibídem: 125). Sin embargo, asocia más estos esmeros con el impacto simbólico que con un alcance real de las obras cartoneras, ya que éste es bastante limitado por los tirajes y los canales de circulación. Es decir, las cartoneras tuvieron poco impacto en las personas involucradas, en la cantidad de lectores y niveles de circulación, a diferencia de la que tuvieron en la prensa y la academia. Por tanto, Vargas Luna considera que el valor simbólico de las editoriales cartoneras sería "el haber llamado la atención y, en consecuencia, la reflexión, tanto sobre la necesidad de construcción de ciudadanía, como sobre los mecanismos de consumo cultural, en gran medida gracias al interés mediático y académico" (ibídem: 124).

Vargas Luna cree posible dos escenarios para las cartoneras: por un lado, la restricción del consumo de sus productos a las minorías que "pueden estar a la altura de las exigencias que presenta lo distinto, lo nuevo"; y por otro lado, la absorción de las cartoneras por el sistema, lo cual las volvería mercancía para las masas, resignificando su mensaje contracultural en una moda, haciendo que desparezca el fenómeno, aunque al mismo tiempo así se podría alcanzar el "proyecto democratizador" (ibídem: 125, 127). Describe a los compradores de libros cartoneros como "los consumidores habituales de *lo nuevo*: universitarios de humanidades y artes, los seguidores de los autores publicados, los interesados en el valor del proyecto" (ibídem: 125–126). El antiguo editor cartonero y académico parece tener una visión menos romántica y más realista entre los teóricos sobre la labor cartonera cuando proclama que:

> [E]l rol de transformador social de las editoriales cartoneras parece ser más simbólico que instrumental, parece ejercer más influencia sobre los modos de producción y reflexión de la cultura, que sobre su consumo y sus consumidores. Más que democratizar la lectura o

> integrar a sectores tradicionalmente excluidos a un trabajo más digno y solidario, las editoriales cartoneras parecen cumplir el rol de evidenciar la necesidad de alcanzar esos objetivos, y de hacerlo permanente, insistentemente (ibídem: 126).

El editor peruano llega a la conclusión de que no existe ningún movimiento cartonero, y que el fenómeno cartonero "como algo articulado, con principios comunes y una lógica plenamente (o incluso medianamente) compartida a lo largo de diversas ciudades latinoamericanas, es más una proyección o un deseo exterior que una realidad" (ibídem), por lo que acentúa que cada cartonera tiene sus propias búsquedas y que la trasposición de la idea de un lugar a otro varía e incluso a veces contradice las características comunes de las otras cartoneras. Sin embargo, el autor no duda de que las cartoneras plantean "un aporte significativo a la defensa de la bibliodiversidad para la actual edición independiente latinoamericana" (ibídem: 127).

Al acercarnos a un contexto donde el concepto de democratización cobra un significado más palpable y concreto, la profesora estadounidense Jane Griffin —otra autora de la colección *Akademia Cartonera*— sitúa a la editorial chilena Animita Cartonera en un marco importante respecto al oscuro pasado del país del Cono Sur. A través de investigar el papel de la editorial en la cultura chilena postdictatorial y en el nuevo gobierno democrático, la autora analiza las similitudes y las diferencias entre Animita Cartonera y las prácticas experimentales de artistas y escritores jóvenes durante los años de la dictadura chilena (1973-1989), entre las cuales identifica una conexión directa. Griffin señala que las censuras implementadas por el gobierno durante aquella época, apoyadas en una economía neoliberal y perjudiciales para la producción de libros y la literatura, pusieron estos sectores en desventaja comparado con otros productos culturales (2009: 154). La producción de libros fue considerada peligrosa debido al poder simbólico que poseía el hecho de escribir y sus implicaciones; por ejemplo, el surgimiento de una crítica social y un poder político decreciente (ibídem: 155). La censura de la producción de libros llevó a una debilitación de los ciudadanos sobre la producción material y la distribución de la literatura nacional. En este clima, los escritores jóvenes se juntaban para crear, de manera ilegal, sus propias publicaciones, sin autorización del Estado ni dependiendo de ninguna editorial neoliberal. Griffin resalta entonces las maneras artesanales y clandestinas en las que estas publicaciones se llevaban a cabo, se realizaban libros hechos a mano y revistas con los materiales más baratos y convenientes que podían encontrar, tales como sobres, bolsas y restos de otros materiales (ibídem,

2009). Gracias a este modo de usar materiales reciclados en una producción artesanal de libros no tradicionales, la autora traza vínculos paralelos entre Animita Cartonera y los escritores clandestinos de la época dictatorial que tenían prácticas similares. Aunque hoy ya no hay una dictadura de régimen, Griffin habla de una "represión editorial" iniciada por la dictadura militar a la que responden las editoras de Animita. Sin embargo, las similitudes son limitadas, puesto que la posición que ocupa Animita en una cultura literaria postdictatorial es radicalmente diferente, ya que en la actualidad esta cartonera tiene a su favor las nuevas políticas del programa gubernamental de la institucionalización de la cultura y, por lo tanto, ejerce una labor que en sí es legal y logra ser parte del mercado como editorial independiente, a través de la venta de sus libros en librerías locales y su membresía en organizaciones de profesionistas locales de la industria. A diferencia de otras cartoneras, ésta constituye un negocio de lucro, es decir, una Sociedad de Responsabilidad Limitada (S. de R. L.).

Para Griffin, estas diferencias institucionales entre épocas permiten interpretar el proyecto editorial de Animita como medición del desarrollo democrático de Chile en las últimas dos décadas de reconstrucción política (ibídem: 156). Aunque Animita Cartonera cuenta con el respaldo institucional que le ayuda a construir una literatura nacional y fortalecer su autonomía económica en esta industria, existe un efecto contrario, invocado por una noción económica de la cultura no colectiva ni pública. Esto propicia dinámicas que excluyen y marginalizan la literatura alternativa durante la transición chilena a la democracia, en vez de crear más oportunidades justas. Es decir, la editorial cartonera se encuentra entre la espada y la pared: por un lado, contribuye a las prácticas excluyentes mediante su colaboración con el Estado y el mercado, mientras que simultáneamente las desafía a través de su producción artesanal de ejemplares de libro-objeto (ibídem: 158). Griffin argumenta que Animita Cartonera logra que los actores sociales marginados se conviertan en productores culturales, a través de su modo de trabajar, en el que involucra a la comunidad, hace libros-objeto por medio de un proceso artesanal y crea un espacio social de taller, crucial a su propuesta. Esto, a su vez, implica que la cartonera desafíe realmente la hegemonía neoliberal que ha dominado la cultura literaria chilena desde la época de la dictadura (ibídem: 155).

Griffin continúa esta argumentación al afirmar que Animita Cartonera logra construir un puente entre los dos conceptos de la cultura planteados por Raymond

Williams hace unas décadas: la cultura como espíritu y la cultura como material; la investigadora propone una deconstrucción de esta división, especialmente importante en América Latina, en donde *arte* hoy se entiende como *high art* y élites sociales, mientras el término *artesanía* (*craft*) se asocia con la baja cultura y los sectores sociales marginados. Especialmente en el espacio social que se abre a través de los talleres impartidos por las editoras puede haber una "resurrección del espíritu simbólico de la literatura" al regresar a modos artesanales de producción literaria (ibídem: 161). Por ello la autora habla de los talleres como el cuerpo y el alma —"the body and soul"— del proyecto de Animita y de su contribución a la democracia, ya que a través de los talleres donde se crea literatura no industrial, literatura local hecha de manera cooperativa, se establecen lazos comunitarios.

Animita empodera a los sectores sociales marginalizados como artistas valiosos, dándoles una oportunidad para producir productos culturales únicos y crear una identidad cultural compartida (ibídem: 170). Griffin afirma que, a nivel regional, el movimiento cartonero no necesariamente precisa ser parte de la industria editorial global, ya que tiene el potencial de devenir en su propia institución cultural, cuyo poder económico, social y político no proviene del Estado ni del mercado, sino más bien de la gente "ordinaria" que se congrega en los talleres (ibídem). De esta manera, la autora demuestra que el uso que Animita Cartonera le otorga al cartón reciclado contribuye de múltiples maneras a la democratización de la cultura del país:

> [El uso de materiales reciclados] deconstruye la división entre el valor material de la literatura como bien económico y su valor simbólico como la manifestación de un espíritu colectivo, resucitando de esta manera una definición de la cultura como propiedad comunal del intento de su aniquilación a manos de la dictadura militar de Chile y la hegemonía económica neoliberal. Adicionalmente, el método de usar materiales crudos reciclados ayuda a fortalecer la autonomía de la producción literaria nacional chilena de su dominación por el capital foráneo. Ambos resultados encajan perfectamente en la política del Estado de la democratización de la cultura y explican la íntima colaboración de Animita Cartonera con el nuevo programa de institucionalización cultural de Chile[57] (ibídem: 164. La traducción es mía).

[57] "it deconstructs the division between literature's material value as an economic good and its symbolic value as the manifestation of a collective spirit, thereby resurrecting a definition of culture as communal property from its attempted annihilation at the hands of Chile's military dictatorship and neoliberal economic hegemony. Additionally, the method of using recycled raw materials helps strengthen the autonomy of Chile's national literary production from its domination by foreign capital. Both of these outcomes fit perfectly into the state's policy of cultural democratization and explain Animita Cartonera's intimate partnership with Chile's new program of cultural institutionalization" (ibídem: 164).

La autora considera que Animita Cartonera forma parte de un "movimiento internacional" de editores de cartón reciclado en la región de América Latina, y su conclusión es que este movimiento construye "una solidaridad transnacional de productores culturales basados en la comunidad, quienes ocupan su propio lugar dentro de la diversidad de la cultura global[58]" (ibídem: 171. La traducción es mía).

Para el caso de Chile, el proyecto de Animita refleja el papel crucial que tienen los productores culturales minoritarios para actuar como contrapeso a las políticas del Estado y su transición a la democracia. Tiempo después, en otra investigación (2016), Griffin se enfoca más en la relación entre la democracia y la cultura literaria en Chile, basándose en ejemplos de literatura clandestina durante la dictadura en aquel país y Animita Cartonera como ejemplo del presente. Estos estudios sobre el caso de los libros-objeto en la historia chilena nos demuestran la doble importancia de las ediciones cartoneras en el contexto concreto de un país que vivió una fuerte ruptura después de la dictadura, un país donde hacer ediciones a mano con la comunidad, con el potencial de empoderar a los ciudadanos, no es sólo una cuestión estética o de rebeldía postmoderna, puesto que sus raíces se remontan a la sobrevivencia y a una lucha por una cultura democrática, lo que tiñe los esfuerzos de Animita Cartonera de un marcado significado histórico.

Los conceptos *cartoneras*, *ciudadanía*, *democracia cultural* y *derechos culturales* se mencionan, entonces, de un aliento, y parecen inextricablemente entretejidos; también en el trabajo reciente de Felipe Cala Buendía (2014), quien se enfoca en los productores culturales en América Latina y trata de revelar los entendimientos alternativos de ciudadanía en diferentes iniciativas culturales del continente, incluyendo Eloísa Cartonera. El autor señala el cambio político que marcó a toda América Latina en los años 70 y 80, con la caída del autoritarismo de ciertos gobiernos y el surgimiento o la consolidación de la democracia durante la anteriormente mencionada "tercera ola de democratización" (véase Huntington, 1991). A pesar de estas rupturas radicales, en muchos casos las promesas de la democracia y el neoliberalismo —como una estabilidad económica o una igualdad social— no pudieron ser cumplidas, lo que causó una fuerte decepción en los pueblos latinoamericanos y derivó en lo que el autor denomina una

[58] "the *cartonera* movement constructs a transnational solidarity of community–based cultural producers that occupy their own place within the diversity of global culture" (ibídem: 171).

"economía política de impaciencia": violencia, crimen, acción colectiva, la proliferación de economías informales y otras manifestaciones del descontento de los ciudadanos (Cala Buendía, 2014: 5). Estos desarrollos llevaron a una "democracia disyuntiva", lo que se refiere a procesos de ciudadanía desiguales y desequilibrados. Cala Buendía critica la noción que se tiene comúnmente de ciudadanía y prefiere utilizar la definición de García Canclini, la cual abarca las prácticas sociales y culturales que conceden a los ciudadanos un sentido de pertenencia —y de diferencia—, así como el cumplimiento de las necesidades de quienes se organizan de ciertas maneras y poseen un determinado idioma (véase García Canclini, 2001).

Para el caso concreto de Eloísa Cartonera, Cala Buendía observa que el colectivo estableció una relación opuesta a la hegemonía existente al tener su propia economía y sus políticas morales: "[E]sta oposición se materializó en la realización de una concepción particular del trabajo como fuente de autonomía y conocimiento, sustentada en una serie de valores que no se ajustaron al ethos cultural, económico y social vigente[59]" (2014: 15. La traducción es mía). Iniciativas como Eloísa Cartonera, resultado de una fuerte crisis nacional, hicieron que las dimensiones culturales confluyeran con las áreas políticas, civiles y sociales al llevar a cabo una serie de valores que contrarrestaron el espíritu imperante en aquellas situaciones de declive (ibídem: 7). Vale la pena enfatizar el intento de estos proyectos ciudadanos de reconstituir el capital social al reavivar lo que el autor considera formas perdidas de cohesión, de solidaridad y de identidad comunal. El mensaje principal de estas reflexiones es que iniciativas culturales como éstas pueden afectar el sector político a través de la participación activa en procesos de "reactivación ciudadana", es decir, logran influenciar las políticas públicas y así modificar la manera en la cual se perciben y se entienden las instituciones (ibídem: 13).

El trabajo de Eloísa representa formas democráticas de hacer cultura en cuanto a los precios bajos, cuya intención es proporcionar un acceso democrático a la literatura del continente y a la lectura en general. Sin embargo, el autor critica las aproximaciones de teóricos que plantean el caso de Eloísa Cartonera como una batalla contra el sistema neoliberal, y trasciende estas evaluaciones cuando menciona que es necesario interpretar este fenómeno en sus proporciones adecuadas, e insiste en que esto no ha sucedido. El

[59] "this opposition materialized in the enactment of a particular conception of labor as a source of autonomy and knowledge, sustained in a series of values that did not compound with the ruling cultural, economic, and social ethos" (2014: 15).

autor no considera que Eloísa sea una incentiva contrahegemónica: "Eloísa puede ser concebida, como mucho, como difundiendo y —lo que es más importante— realizando un conjunto de aspiraciones y una economía moral que, aun cuando establece una distancia fluctuante del sistema económico y político vigente, no tiene intenciones de cambiar o desmantelarlo[60]" (ibídem: 133. La traducción es mía).

Lejos de ser pensada como un proyecto altruista que diera trabajo a los desempleados por la crisis económica, Eloísa es una iniciativa que surgió a partir de las repercusiones del "giro neoliberal", que también impactaron a los fundadores de la editorial y se transformaron en un motivo para crear la cartonera (ibídem: 118). Por ende, hay que hacer hincapié en el muy limitado potencial transformador del proyecto y en que sus miembros son conscientes de esta limitación, ya que tampoco tienen la aspiración de cambiar el mundo; no crean ni proponen una hegemonía alternativa (ibídem: 133–134). En vez de considerar que la cartonera es un proyecto revolucionario, hay que ser conscientes de que Eloísa es un "derivado" de un capital social, cultural y político adquirido con anterioridad. Lo esencial en el proyecto para el autor es la producción y difusión de cierto conocimiento, lejos de una búsqueda ideológica. Lo que otorga una característica especial a la editorial cartonera es el hecho de ser una iniciativa cultural que ha encontrado una manera de actuar sin recurrir a los canales institucionales, estableciendo así un nuevo "vocabulario" por medio del cual los ciudadanos logran expresar su insatisfacción con el *status quo*.

Cala Buendía también argumenta que la cartonera se inscribe a la *bibliodiversidad*, a su propia manera y gracias a su gran abanico de autores y títulos, sus libros a precios accesibles y los materiales insólitos y diversos que usa. El autor afirma que los libros ofrecidos por Eloísa no son una alternativa respecto a aquellos disponibles en el mercado, sino que son similares a éstos, pero a un costo más bajo y en un formato distinto (ibídem: 125). Una observación importante en cuanto al tema de los derechos de autor es la característica aparentemente contradictoria que posee la editorial: por un lado, Eloísa se inscribe en la lógica del mercado y el campo de edición, mientras que al mismo tiempo lo repudia, ya que permanece afuera del sistema del *copyright*, lo que aquí se califica como gesto anti-mercado (ibídem). Entonces, uno de los puntos más importantes

[60] "Eloisa can be regarded at the most as disseminating and – most importantly – enacting a set of aspirations and a moral economy that while establishing a fluctuating distance from the ruling economic and political system, does not intend to change or dismantle it" (ibídem: 133).

en este aspecto es el resurgimiento de una concepción de trabajo que vuelve a integrar lo humano e inherente a nosotros: los lazos sociales como un criterio que posee mayor peso que el lucro económico.

Cala Buendía sostiene que Eloísa es tanto una forma de resistencia como una estrategia de sobrevivencia; sus modos de producción retoman un sentido perdido de comunidad y redefinen la labor editorial como un instrumento para alcanzar más autonomía y conocimiento, creando de esta manera un espacio alternativo: "El avance de este sentido revitalizado de comunidad está vinculado aquí a la realización de un concepto particular de trabajo que lo refunde como un sitio privilegiado para la socialización en la cual los roles no son asignados de manera autoritativa o rigurosa, sino más bien son constantemente negociados y redefinidos[61]" (ibídem: 120. La traducción es mía). Los puntos débiles o problemáticos se encuentran en el autofinanciamiento y la autogestión, principalmente debido a las contradicciones que el autor observa entre el discurso y la práctica, ya que los miembros de la editorial fácilmente pueden volver a sumergirse en el mismo sistema político-económico contra el cual, se supone, están actuando, una vez que sus libros circulan en la esfera pública.

Cala Buendía también critica la veracidad del acceso democrático a los libros de Eloísa, puesto que la mayoría de los compradores de sus productos son personas que normalmente tienen acceso a libros de precios elevados —gente de clase media, profesores o estudiantes de universidades—. El autor concluye entonces que iniciativas como Eloísa Cartonera contribuyen al proceso de democratización, haciéndola menos disyuntiva, por lo que categoriza al proyecto como una experiencia relevante que posee valor en sí misma y sienta un precedente simbólico que facilita el entendimiento alternativo de ciudadanía (ibídem: 142).

Entre algunos otros autores que comparten una visión similar a las anteriores y ubican las editoriales cartoneras dentro del contexto de una democratización de la cultura (véase capítulo 1.2.), interpretando su labor como un empoderamiento (véase Kudaibergen, 2015) o una desjerarquización de la labor del editor (véase Meza, 2014), destaca *Public Pages: Reading Along the Latin American Streetscape* de Marcy Schwartz

[61] "The advancement of this rekindled sense of community is here linked to the enactment of a particular conception of labor that recasts it as a privileged site for socialization in which roles are not authoritatively and stringently assigned, but are rather constantly negotiated and redefined" (ibídem: 120).

(2018), uno de los trabajos más recientes y significativos, en el cual la académica estadounidense demuestra cómo el acto de leer en público y sacar la literatura a las calles —práctica común entre las editoriales cartoneras— crea nuevas comunidades de lectores, puesto que "los grupos de cartoneras consideran los libros herramientas para la solidaridad, una manera de reunir a las personas, e instrumentos para fomentar la lectura y la nueva escritura[62]" (ibídem: 159. La traducción es mía). Schwartz acentúa la importancia del uso del espacio público, al considerar que tanto la labor de las cartoneras como algunos programas públicos de lectura "fomentan un espacio discursivo inclusivo para un entendimiento mutuo y para la convivencia[63]" (ibídem: 28. La traducción es mía). La autora concibe que esta reapropiación del espacio público es una respuesta a la privatización neoliberal, y forma parte de las transiciones a la democracia en países latinoamericanos que contribuyen a reconstruir la confianza ciudadana y cuestionan la *ciudad letrada* al expandir el acceso a los libros (ibídem, 2018).

Resulta interesante observar que, últimamente, teóricos como Cala Buendía y Schwartz asocian el trabajo de las cartoneras con el fortalecimiento de una ciudadanía (cultural), a partir del uso y la reapropiación del espacio público y sus valores como la solidaridad. Más adelante observaremos que también las cartoneras mexicanas están inscritas en esta tendencia y la forma en que llevan a cabo sus prácticas, el uso del espacio público y los valores comunitarios que contribuyen a la cohesión ciudadana y a un desarrollo de la democratización cultural.

[62] "Cartonera groups consider books a tool for solidarity, a way to bring people together, and instruments that foster reading and new writing" (ibídem: 159).
[63] "foster an inclusive discursive space for mutual understanding and *convivencia*" (ibídem: 28).

4. Las editoriales cartoneras mexicanas: cinco estudios de caso

En 2006 apareció una publicación llamada *A golpe de Cábala* del proyecto Lulio Cartonero de la librería La Torre de Lulio en la Ciudad de México. Al haber sido ésta su única publicación —ya que después no volvieron a publicar—, hay incertidumbre por parte de editoras cartoneras mexicanas sobre si debería ser considerada como la primera editorial cartonera mexicana. Aunque ha sido reconocida por editores cartoneros como Raúl Silva (véase Silva en Casasús, 2010), la mayoría de las fuentes coincide en que la primera cartonera mexicana —directa o indirectamente surgida a partir de Eloísa Cartonera— es La Cartonera de Cuernavaca. Inspirada en la peruana Sarita Cartonera, La Cartonera fue fundada entre 2007 y 2008 por Silva y un grupo de amigos quienes empezaron a hacer tapas de libros de forma más elaborada, a editar autores de la región, a reeditar clásicos, a ampliar cada vez más el espectro de autores en su catálogo y a incurrir incluso en otros géneros como el teatro para niños. Con estas propuestas frescas y su incansable activismo cultural inspiraron a muchos compañeros que pensaban de igual manera y comenzaron a crear sus propias cartoneras. Difícilmente los integrantes de La Cartonera podían intuir que con su labor contribuirían a desencadenar todo un movimiento alternativo dentro de su país. Lo que siguió es, de alguna manera, historia entre la comunidad cartonera mexicana. En el mismo 2008, dos jóvenes poetas entusiastas, el mexicano Yaxkin Melchy y el chileno Héctor Hernández Montecinos, dieron luz a Santa Muerte Cartonera en la Ciudad de México, aunque con un concepto muy distinto al de la primera cartonera: ahora apostaban por la poesía joven y atrevida. Al siguiente año surgieron La Ratona Cartonera en Cuernavaca, La Regia Cartonera en Monterrey, La Rueda Cartonera en Guadalajara y Cohuiná Cartonera en San Cristóbal de las Casas. Así, poco a poco, ha ido creciendo aquella ola en varias latitudes del país y, posterior a esta "primera generación", se crearon Kodama Cartonera en Tijuana, La Verdura en la Ciudad de México, Tegus en Puebla, Iguanazul en Veracruz —también como proyecto nómada— y numerosas cartoneras. Actualmente se estima que existen unas 20 cartoneras en el país, sin contar las inactivas, aunque bien puede ser que hayan surgido más y este dato sea inexacto debido a que no todas son visibles a la comunidad o a la red.

Sin duda, México conforma uno de los países donde las editoriales cartoneras han proliferado en mayor número, a la par de Argentina y Chile. Un rasgo común e interesante entre estas editoriales alternativas es el gran número de antologías y coediciones que han

surgido, entre las que destaca *Respiración del Laberinto* de Mario Santiago Papasquiaro, el primer gran proyecto de colaboración entre nueve cartoneras latinoamericanas que se lanzó en 2009, así como la antología de jóvenes poetas *Poesía para el fin de mundo* de Kodama, publicada en 2012, además de *Norte/Sur*, publicada entre Cohuiná, Kodama y La Verdura en 2012, antología que comprende contribuciones de autores centroamericanos y mexicanos. Desde que inició la "ola cartonera" en el país, se han organizado varios festivales, talleres y participaciones colectivas en ferias del libro e incluso una distribución en conjunto, incluyendo la creación del Espacio Cartonero, el cual abordaré más adelante. Las cartoneras mexicanas comparten una historia y situación sociopolítica diferente a sus homólogas argentinas: en primer lugar, la figura del *cartonero* o recogedor de cartón —tan esencial y decisiva para el nacimiento de Eloísa Cartonera— no existe tal cual, por lo que el significado de "cartonera" se transforma en términos de esta comparación. Además, entre otros factores importantes, la situación de violencia en un país marcado por la "guerra contra el narcotráfico" deja huellas en todos los estratos sociales y en los círculos culturales, así como en los ámbitos personales de estos editores creativos e independientes. A continuación, me adentraré en los cinco casos de las editoriales cartoneras que formaron parte de esta investigación, con el fin de brindar un perfil general de cada una de ellas, de las editoras, los editores y sus actitudes hacia la edición y la cultura, así como sus maneras de trabajar y de gestionar la editorial.

4.1. La Cartonera

Los inicios de lo que se convirtió en la primera editorial cartonera en México —derivada, de alguna manera, de Eloísa Cartonera— son bastante conocidos en el medio cultural. La aventura de cartón comenzó con un viaje familiar que el editor y fundador de la revista audiovisual *Nomedites* Raúl Silva y su pareja Alicia Reardon —ambos radicados en Cuernavaca— emprendieron a Sudamérica en 2007. Aparte de visitar a familiares, aprovecharon el viaje para llevar el último número de la revista dedicado por completo al infrarrealismo que dieron a conocer tanto en Argentina como en Chile y, por último, en Perú. En Lima, Silva tuvo la oportunidad de presentar su revista en un centro cultural, y fue lo que él considera la mejor presentación. En aquella ocasión se encontraban entre el público Tania Silva y Milagros Saldarriaga, editoras de Sarita Cartonera —la primera cartonera peruana— quienes de inmediato invitaron a Silva a su taller en la Biblioteca Nacional. Entonces, las editoras animaron al mexicano a crear su propia cartonera.

Curiosamente, aunque sabía de Eloísa, Silva no tenía el ímpetu de buscarla en Buenos Aires, y fue hasta que llegó a Lima que se enganchó con la idea de una editorial cartonera. De vuelta en Cuernavaca y con ejemplares de la editorial peruana en su maleta, Silva compartió la idea y sus impresiones con un grupo de gente relacionada al arte con la que se reunía, quienes le tomaron gusto a la propuesta. Aunque pocos se dedicaban a la escritura o a la edición de libros, estaban abiertos a aprender y crear una editorial diferente. La editora Nayeli Sánchez, quien estuvo en aquellas primeras horas del nacimiento de La Cartonera, afirma que lo que le atrajo de la idea de crear este tipo de editorial fue:

> [Q]ue era un proyecto que podría adaptarse a lo que la escena cultural de Cuernavaca era en ese entonces, que podríamos darle un toque particular y distintivo gracias a la participación de artistas plásticos que [formaban] parte de un gran equipo que estuvo dispuesto a conocer otra manera de publicar. Que los costos no serían altos, que nos daba libertad de publicar lo que nos pareciera de calidad y que podrían distribuirse más o menos fácilmente[64] (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016).

Así es como nació La Cartonera —también conocida como La Cartonera Cuernavaca— en el año 2007. Sus miembros escogieron el nombre de la editorial en "una especie de homenaje al habla usual de los mexicanos, que solemos anteponer al oficio un artículo o un diminutivo" (Sánchez, 2014). Su primera publicación fue *El silencio de los sueños abandonados*, un cancionero del cantautor local y miembro fundador Kristos Lezama. Fue una edición muy especial que incluía un disco compacto con las canciones de Lezama y que además fue intervenida por Dany Hurpin —fotógrafo y maestro de origen francés— con impresiones en cianotipia sobre papel de algodón para las portadas. De este título se publicaron dos ediciones seguidas de 50 ejemplares, y posteriormente una reimpresión de 100. El cancionero se presentó en febrero de ese año en un centro cultural con un concierto de Lezama como especie de despedida del músico, ya que se mudaba de ciudad. Con esta inauguración arrancó el trabajo de La Cartonera y fue la primera de varias publicaciones que siguieron en el mismo año. Sánchez afirma que desde "esa primera publicación, la intención de La Cartonera fue desacralizar los libros, conjuntando la buena literatura y el arte" (Sánchez y Hurpin, 2017: 115).

Como material principal para hacer las portadas usaban, por supuesto, cartón reciclado. Así como para Eloísa y las primeras cartoneras sudamericanas, también para

[64] En la reproducción de la correspondencia y en la transcripción de las entrevistas con las y los informantes se hicieron mínimas correcciones ortográficas y/u omisiones de palabras de relleno irrelevantes para el contenido del mensaje, con el fin de otorgar una mejor y más fluida lectura.

los editores mexicanos el cartón fue no sólo la base y el símbolo de los tiempos en los que vivimos, sino incluso "en primera instancia nuestro modo de identificación. Es el material que da el soporte a la obra gráfica que le da personalidad a nuestro trabajo. La pintura que utilizamos le permite libertad de creación a los artistas y público que participa en los talleres de creación colectiva" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016). El reúso y reciclaje del material también es parte de su filosofía, lo cual no implica menor calidad, sino que otorga mayor calidad y creatividad al proceso de la creación de libros. Los editores nos dicen acerca de esta característica:

> [El material] tiene una importancia mayúscula dado que representa, entre otras cosas, el primer gesto de apropiación del libro que será elaborado. Lo conseguimos en la calle (ahora esto es mínimo pues comienzan a aparecer cartoneros que pepenan[65] el cartón para venderlo, y muchas veces está sucio), en negocios que nos conocen y saben que usamos el cartón para hacer libros; con familiares y amigos que nos guardan el cartón que llega a sus manos, incluso nos lo dan ya cortado en láminas (ibídem).

En este sentido continuaron con la práctica de las cartoneras sudamericanas, aunque en cuanto al aspecto artístico, planearon libros más elaborados con tapas ilustradas de formas distintas cada una, no querían repetir lo que hacía Eloísa Cartonera. En un artículo sobre los comienzos de su editorial, Sánchez explica:

> [Queríamos darle] un giro diferente a la manera de hacer los libros, es decir, conservar el espíritu de usar cartón para hacer las portadas, pero aprovechar el gran número de artistas visuales con quienes tenemos contacto en Cuernavaca, de tal forma que éstas se distinguieran por su propuesta gráfica, que contrastara con lo que hasta entonces se hacía en el Cono Sur: portadas sencillas donde, con esténcil, se escribía el título del libro y posiblemente se adicionaba un elemento gráfico de manera simple (Sánchez, 2014).

También la encuadernación bastante simple de las homólogas no les satisfacía: buscaban algo que fuera más complejo que doblar las hojas y engraparlas sobre el cartón; querían intentar una variación de la técnica de encuadernación japonesa que les enseñó el padre de la editora Sánchez para que, incluso, pudieran editar libros más extensos —si consideramos que los típicos libros cartoneros por lo regular contienen pocas páginas— y para que los libros duraran más. Con tantos artistas plásticos y visuales que se encontraban en el grupo, la situación era idónea para experimentar más con los diseños y las técnicas. Así que a partir del 2009, los miembros se empezaron a juntar cada sábado en el museo La Casona Spencer, un espacio cultural en el centro de Cuernavaca, con el

[65] *Pepenar* es una palabra de origen náhuatl que se usa mayoritariamente en México como sinónimo para recoger o rebuscar. Está normalmente asociada con el oficio de recoger, pepenar basura.

fin de armar los libros, pintar, platicar y compartir. Estos encuentros se convirtieron en el taller sabatino que ahora es una parte integral del grupo y que siguen ofreciendo en la actualidad de manera regular. Entre las y los artistas que han participado en estos talleres y que han pintado las tapas de los libros se encuentran Cisco Jiménez, Víctor Gochez, Efrén Galván y Gilda Cruz Revueltas, sólo por nombrar algunos.

Los participantes que formaban parte del proyecto en el principio y que decidieron comprometerse fueron ocho, entre ellos Nayeli Sánchez, Dany Hurpin, Rocato, Kristos Lezama, José Antonio Suárez, Raúl Silva, Alicia Reardon y Valeria López. A lo largo de los años, el grupo se ha dispersado; Silva y Reardon se separaron del colectivo original en 2009 para formar La Ratona Cartonera. Algunos integrantes se fueron, otros todavía participan, pero no lo hacen regularmente. Sin embargo, hoy el coro fuerte de La Cartonera está conformado por Nayeli Sánchez, bióloga y profesora de tiempo completo en la Facultad de Ciencias Biológicas de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), y su pareja Dany Hurpin, fotógrafo y profesor de Matemáticas en el Liceo Franco Mexicano de Cuernavaca. Los dos editores llevan a cabo las tareas principales: escoger las obras, editar e imprimirlas, brindar los talleres, participar en ferias y eventos culturales, entre otras. Rocato es el tercer miembro de este colectivo, aunque en este momento tiene un papel más pasivo en la venta de libros. Además de ellos, Sánchez afirma que cuentan con un equipo de más de 15 colaboradores en total que apoyan especialmente en la elaboración de las tapas en los talleres sabatinos.

4.1.1. Objetivos, autores y títulos publicados

Sánchez explica que los objetivos de La Cartonera son:

> [P]ublicar literatura y gráfica que nos guste y que podamos hacer llegar al público, siempre buscando una alta calidad en la propuesta literaria y, por supuesto, en la parte gráfica; hacer sentir al libro como algo diferente a lo que tradicionalmente se tiene; que el libro pueda sentirse como un objeto único, preciado, donde un poco del alma de cada uno de los que participaron en su elaboración (autor, editor, portadista, encuadernador), se quede en cada uno de ellos y el objeto se vuelva algo preciado, admirado (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016).

Otro objetivo esencial es que los diferentes grupos y las comunidades que se apropien de estas técnicas o formas de edición puedan reproducirlas y construir lo que necesiten, “los proyectos que, de alguna manera han derivado del nuestro, dan ejemplo

de ello: cada uno tiene su propia personalidad y apropiación de grupo o comunitaria[66]" (ibídem). Cuando seleccionan una propuesta, tiene que ser literatura que les guste tanto a los editores como a los lectores, pensando siempre en aquello que los editores consideran "la calidez" de las obras que los lectores tendrán entre sus manos.

La Cartonera ha publicado géneros tan diversos, entre ellos, poesía, poesía infantil, novela, ensayo, cuento, canción, gráfica e incluso una obra de teatro. Hasta hoy cuentan con 45 libros publicados, entre los cuales figuran ocho ediciones bilingües: tres en portugués/español, una en inglés/español, una en francés/español y tres en náhuatl/español, de los cuales muchos han sido reeditados debido a su gran demanda. Los títulos tienen un tiraje de 120 ejemplares en promedio y siempre van numerados. El precio de los libros, por lo regular, es de 120 pesos mexicanos, aunque a veces cuando hay ediciones especiales que requieren más trabajo —en el caso de que tenga un CD o una portada especial hecha por un artista plástico— el precio se puede incrementar hasta 150 pesos. Cuando realizan presentaciones en Europa, los precios de los libros oscilan entre 12 y 15 euros aproximadamente. Respecto a los precios, Sánchez comenta que "permiten poder dar libros a los autores, a los colaboradores. Destinar algunos a colecciones y el resto venderlos para que la editorial se autofinancie (con todo lo que ello implica: envíos, distribución dentro y fuera del país, participación en ferias, foros, etc.)" (ibídem). Los títulos que más se han vendido son los ensayos, lo que también sorprende a los editores cartoneros quienes constatan que el género más popular, desde su punto de vista, es la poesía. En el panorama nacional de las cartoneras, La Cartonera es, probablemente, la editorial con más títulos vendidos. "Realmente podemos decir con orgullo que prácticamente todos los libros que hemos puesto para la venta se han vendido. Hay títulos que están agotados y que, por ahora, no pensamos reeditar, pero también tenemos varios títulos que han sido reeditados, incluso, hasta seis veces" (ibídem).

Los autores que publican con La Cartonera ceden sus textos a la editorial, e incluso firman un contrato por medio del cual permiten que la editorial publique sus obras. Así que se pueden hacer las ediciones necesarias teniendo siempre presente que el objetivo principal de la editorial es la difusión de la obra. Los derechos, confirman los editores, pertenecen en todo momento a los autores, quienes sólo ceden parte de sus derechos. Esta

[66] Aquí, Sánchez se refiere a las cartoneras que han surgido a partir de La Cartonera, como La Rueda Cartonera o Santa Muerte Cartonera, pero también las comunidades indígenas donde han brindado talleres de encuadernación cartonera, lo que se especificará en detalle más adelante.

práctica muy común de las cartoneras es una de sus premisas, algo casi implícito cuando una autora o un autor se involucra con la editorial. Sánchez y Hurpin hablan de una cercanía, el espíritu de un colectivo que también se expresa en estos gestos. Los editores no cobran por la publicación y tampoco publican por encargo. Otro rasgo común de las cartoneras que los editores de La Cartonera adoptan es el hecho de que el autor reciba un 20 por ciento extra de los ejemplares destinados a la venta —aparte de aquellos que ya estaban reservados al autor y a los colaboradores— en vez de percibir una remuneración que La Cartonera no podría conceder al autor.

En el comienzo, la idea principal fue seguir publicando autores de la región que escribieran sobre Cuernavaca, el estado de Morelos o temas relacionados a esta parte de México. Sin embargo, con el tiempo empezaron a integrar también títulos de autores de otras partes de la República, mientras llegaban cada vez más propuestas del extranjero, por lo que decidieron incluirlas en su catálogo. Entre los primeros libros que publicaron se encuentran *Marylin Monroe, comunista. Entre el FBI y el 68* (2008, coedición con Ediciones Clandestino) del editor y escritor Rocato, miembro fundador de La Cartonera; el cuento *Cristo en Cuernavaca* (2008) del autor estadounidense Howard Fast; y *Saving Lowry's Eden/Salvando el Edén de Lowry* (2008), un ensayo bilingüe (inglés/español) de John Spencer, artista nacido en Inglaterra quien vivió en Cuernavaca durante 40 años[67] —este título se publicó en la editorial independiente La rana del sur poco después—. En general, La Cartonera ha tenido cierta predilección por títulos relacionados con Malcolm Lowry —el escritor inglés que escribió la obra maestra *Under the Volcano* en 1947, situada en Cuernavaca y basada en la biografía del autor— por lo que decidieron publicar un compilado de varios autores y sus ensayos, poemas y traducciones de textos sobre Lowry en 2012 titulado *Sobre Lowry*. Esta obra fue presentada por los miembros de la editorial en el Simposium Malcolm Lowry que organizó La Fundación Malcolm Lowry y La Casona Spencer en Cuernavaca en 2012; además de que el título fue galardonado con el Premio Al Libro Artesanal 2014 por la Feria del Libro Independiente. Casi todos los años los editores de La Cartonera participan en actividades que giran en torno a la figura de este autor inglés que cobró tanta importancia para esta ciudad, con lo cual subrayan la cercanía literaria de La Cartonera con Lowry. También editaron el libro

[67] La Casona Spencer, en la que se llevan a cabo los talleres sabatinos de La Cartonera, era legado del escritor inglés (por lo cual lleva su apellido) y hoy pertenece a una asociación civil que se dedica a desarrollar y apoyar el arte y a los artistas de Cuernavaca.

titulado *Camino al volcán* del escritor portugués y amigo de los editores Marcelo Teixeira (edición bilingüe español/ portugués) que cuenta de un encuentro imaginario entre Lowry y Fernando Pessoa, y que más tarde fue presentado en la conmemoración de los 100 años del nacimiento de Lowry en La Casona Spencer en 2009.

Otra rama de las publicaciones de La Cartonera está conformada por obras relacionadas al movimiento infrarrealista debido al contacto directo que Raúl Silva tenía entonces con miembros del infrarrealismo, por lo que surgió de manera natural la propuesta de publicar títulos de algunos de los *infras* y gente relacionada con el movimiento[68]. A esta colección pertenecen los poemarios *Con Catulo de Rodilla* (2008) de José Antonio Suárez y *Golpeándome la cabeza* de Edgar Artaud Jarry[69] (2009). Una publicación muy especial fue la del libro *Respiración del Laberinto* del poeta infrarrealista Mario Santiago Papasquiaro, quien había sido compañero de Roberto Bolaño y, por ende, también poeta de cierto reconocimiento y mayor difusión en medios. Silva, quien conoció a Papasquiaro personalmente, estuvo encargado de contactar a la esposa Rebecca López para coordinar la edición, puesto que el poeta mexicano había fallecido en 1998. De hecho, el editor Silva había publicado anteriormente este título en su revista *Nomedites*; sin embargo, esta vez quería que se editara una versión cartonera, por lo que propuso a su equipo editorial publicarlo. Además, quería que *Respiración del Laberinto* se publicara por varias cartoneras en diferentes partes de América Latina, y que cada edición tuviera un prólogo de un autor distinto que estuviera relacionado de alguna manera con los escritores infrarrealistas. Silva explica el porqué de esta publicación:

> Yo propuse que publicáramos el libro, y […] [pensé] en el hecho de publicar […] pues es un autor que les puede interesar y ahorita es un momento donde hay una efervescencia por lo de Bolaño, [así] que seguramente les va a interesar a otras cartoneras. Y ya luego […] se me ocurrió […] la conexión con Mario Santiago [Papasquiaro], y estos países en donde hay cartoneras, es una conexión también con autores que tienen que ver con el infrarrealismo […] Entonces se me ocurrió a mí que se escribiera un prólogo para cada edición. Que la edición chilena tuviera un prólogo de Bruno Montané, que es chileno; que la edición peruana tuviera un prólogo de Tulio Mora, peruano. Y luego en Argentina, hay una poeta que vivió aquí en México, en el exilio de los años 70, poco tiempo, se llama Diana Belessi, que es una de las grandes poetas de esas generaciones [...] Yo le escribí, para invitarla. No la conozco, pero se entusiasmó con la idea de reencontrarse con sus amigos a través de este prólogo; y lo escribió y se publicó este prólogo en Eloísa. Luego, yo tenía una entrevista que le había hecho a [Juan] Villoro, y se la propuse [a Yiyi Jambo Cartonera de Paraguay] [...] Entonces así es como se armó el proyecto, sí se entusiasmó mucha gente. Y hubo buena

[68] En el apartado sobre La Ratona Cartonera (el proyecto que emprendió Raúl Silva con Alicia Reardon después de separarse de La Cartonera) se detalla más a fondo la relación del editor con los poetas infrarrealistas.
[69] Seudónimo de Edgar Altamirano Carmona.

> difusión, en Argentina [el periódico] *Página 12* publicó un artículo [...] Entonces, eso fue la primera vez en que las cartoneras tenían un contacto colectivo (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

Así es como entre diciembre de 2008 y marzo de 2009, el libro inédito de Papasquiaro fue lanzado gracias a una colaboración entre Animita Cartonera de Chile, Eloísa Cartonera de Argentina, Yiyi Jambo de Paraguay, Sarita Cartonera de Perú, Yerba Mala Cartonera y Mandrágora Cartonera de Bolivia, Dulcinéia Catadora de Brasil y La Cartonera de México. Siguiendo la idea de Silva, los distintos prólogos se escribieron por personajes ilustres del mundo literario latinoamericano: Juan Villoro, Bruno Montané, Diana Bellessi, Tulio Mora, Erika Bruzonic, Horacio Carvalho, Camila do Valle, José Antonio Suárez y Pedro Damián. Tal como apunta Silva, fue la primera vez que cartoneras de distintas partes del continente publicaron un libro de manera colectiva, apenas cinco años después de la aparición de Eloísa. Debido a este notable logro, Silva considera que fue el "principal lanzamiento que se hizo" (ibídem) en La Cartonera. Para Sánchez fue un "parteaguas en la forma que tenemos de trabajar en La Cartonera" (Sánchez y Hurpin, 2017: 115). Si en el pasado los editores encargaban la creación de las portadas de sus libros exclusivamente a artistas o grupos de artistas específicos, esta vez el proceso fue distinto:

> Para el libro de Mario Santiago Papasquiaro se había planeado que Ernesto Seco Uribe[70] hiciera las portadas de los 150 ejemplares que se producirían; sin embargo, Seco Uribe preparó una plantilla que se transfirió al cartón con aerosol y la cual fue intervenida libremente, con colores acrílicos, por un grupo de aproximadamente diez personas, entre niños y adultos, todos al unísono, en un ambiente de grata convivencia. Este fue el primer taller de creación colectiva cartonera que marcó la identidad de trabajo de nuestra editorial (Sánchez y Hurpin, 2017: 116).

[70] Ernesto Seco Uribe fue un pintor y escritor también nacido en Cuernavaca, quien llevó a cabo su trabajo artístico entre México y Estados Unidos. Falleció en mayo del 2011.

Fig. 8. “Creación de portadas de *Respiración del laberinto*”.

A partir de *Respiración del Laberinto*, las publicaciones conjuntas entre La Cartonera y otras homólogas latinoamericanas se han repetido, como sucedió entre Dulcinéia Catadora y Mariposa Cartonera de Brasil que coeditaron una obra de Wilson Bueno, cronista, editor y poeta brasileño quien fundó la revista cultural *O Nicolau* —galardonada con varios premios—. Su poema y cuento infantil ilustrado *O gato peludo e o rato-de-sobretudo*/*El gato peludo y el ratón del sobretodo* se publicó en una coedición con Animita Cartonera, Sarita Cartonera, Kutsemba Cartão (Mozambique) y Katarina Kartonera (Brasil). En el caso de las cartoneras hispanoparlantes, las ediciones fueron bilingües (portugués/español)[71], donde resulta interesante destacar que cada editora tradujo el texto al español cubano, mexicano y peruano, respectivamente. Sánchez explica las razones de esta decisión editorial:

> Es de notar que las ediciones de estas colaboraciones cartoneras arraigan el texto publicado a la realidad de cada lugar. No sólo en su forma a través de la singularidad imbuida en cada ejemplar por el trabajo manual y colectivo de la encuadernación, la creación de las tapas y las ilustraciones, sino también en su contenido a través de los diversos prólogos como en *Respiración* o por medio de las sutilezas regionales de la lengua en la que se traduce como en el caso de *O gato* lanzando de esta manera ediciones globales que plasman la complejidad de las culturas, las sociedades y las literaturas contemporáneas (ibídem).

Hubo también una colaboración entre La Cartonera y Kutsemba Cartão para lo que el equipo editorial mexicano envió las imágenes realizadas exclusivamente para esta publicación a Kutsemba, cartonera que publicó el libro sólo pocos días después de que asesinaron a Wilson Bueno en 2010. Respecto a este libro, Sánchez considera: “[N]os sirvió para rendir un homenaje al autor, compartiendo palabras que, a su vez, compartió con Kutsemba Cartão” (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de

[71] Kutsemba Cartão lanzó, incluso, una versión trilingüe del título en portugués, español e inglés.

2016).

También con Meninas Cartonera de España surgió una colaboración fructífera: las editoras de la Península Ibérica rindieron homenaje a Salvador Allende al publicar en 2011 su último discurso antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, titulado *Abrirán las grandes alamedas. Últimas palabras de Salvador Allende*. Con el motivo de la conmemoración de los 40 años de este evento incisivo en la historia chilena, La Cartonera decidió republicar el discurso en 2013, para lo cual solicitaron el texto a las editoras de Meninas Cartonera. Para poner el tema en el contexto sociopolítico y geográfico de México, los editores de La Cartonera agregaron, en su edición, un texto introductorio de Gabriela Videla, artista y periodista chilena exiliada en México —específicamente en Cuernavaca— con su familia en 1974 durante la dictadura chilena. Después de este título, La Cartonera también adaptó *La niña que no era invisible* (2015) de la autora brasileña Rita Siriaka, obra de teatro que aborda el tema de la migración desde el punto de vista de una niña, y que fue publicada primero por Meninas Cartonera. Con la autorización de la autora y al considerarse necesario por estar dirigido a niñas y niños, el texto se tradujo al español mexicano. Cabe mencionar que esta última versión fue presentada y actuada por los miembros de La Cartonera en una puesta en escena fiel a su género[72].

La Cartonera se caracteriza por publicar principalmente autores con perfiles no comerciales, es decir, desconocidos en el mundo artístico-literario —aunque pueden llevar una trayectoria ya bastante larga en la escritura, ser reconocidos literariamente, pero poco difundidos en México—, autores locales, noveles como el caso de la joven escritora Melissa Nungaray, una adolescente que tenía apenas 13 años cuando publicaron su primer poemario *Sentencia del fuego*. Sin embargo, también cuentan con una que otra figura de renombre del mundo literario en su catálogo como es el caso de Mario Bellatin. En 2005, Sarita Cartonera de Perú publicó *Underwood portátil. Modelo 1915* de este autor mexicano, y éste había sido uno de aquellos libros que Silva trajo a México desde Perú en su maleta, con los que arrancó el movimiento cartonero en su país. Años después, La Cartonera consiguió la última versión del texto directamente del escritor, quien también les dio permiso de editarlo. *Underwood portátil. Modelo 1915* se publicó en 2013 y 2014, en colaboración con Vento Norte Cartonero y Dulcinéia Catadora de Brasil, las cuales

[72] Para una descripción más detallada de la presentación, véase capítulo 5.1.

estuvieron a cargo de la traducción de los textos al portugués para su edición.

Otro reconocido autor mexicano quien forma parte del catálogo cartonero es Javier Sicilia —poeta, ensayista, novelista y activista— cuyo poemario *Lectio*, que anteriormente había formado parte de una antología del Fondo de Cultura Económica, se editó en versión cartonera en 2011 con un prólogo de Francisco Rebolledo. Trágicamente, la publicación coincidió con la muerte del hijo del autor, Juan Francisco Sicilia, quien fue asesinado en un incidente violento junto a otras personas, resultado de la tensión acumulada en la región durante la "guerra contra el narcotráfico". El mismo día del suceso, el 28 de marzo 2011, Sicilia dio comienzo al Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad como respuesta a la violencia que ha devastado el país por muchos años. El Movimiento se expandió por todo el país con protestas que comprendían decenas de miles de personas tanto en Cuernavaca como en la Ciudad de México y en otras ciudades de la República. Las protestas pacíficas del Movimiento han perdurado hasta el día de hoy, por lo que también los miembros de La Cartonera se sumaron al luto y a la lucha del ahora activista político Sicilia. En especial, la editora Sánchez ha estado políticamente activa —incluso antes del comienzo del Movimiento por la Paz—, participando con el Colectivo Poemantas por la Paz, que consiste en colocar mantas con poemas escritos en lugares públicos para recuperar los espacios, usar la poesía para denunciar los actos de violencia y a manera de homenaje a Susana Chávez, activista y poeta asesinada durante la guerra[73]. Pocos días después del asesinato de su hijo, Javier Sicilia anunció que se retiraría de la poesía y publicó lo que afirmaba ser su último poema. En vista de estas circunstancias, el libro de Sicilia editado por La Cartonera tomó mayor relevancia en estos momentos cruciales por los que ha atravesado México.

Debemos recordar que La Cartonera, como la mayoría de sus compañeras cartoneras, también publica obras del mismo conjunto de colaboradores, de gente cercana, conocidos y amigos. De hecho, gran parte de los títulos publicados surgió debido a amistades cercanas. Así sucedió con Edgar Artaud Jarry, amigo y poeta infrarrealista, quien cuenta con tres publicaciones con la editorial; con el artista Víctor Hugo Sánchez Reséndiz, asiduo participante en los talleres sabatinos, quien escribió un ensayo y un libro

[73] Una de las actividades principales del Colectivo fue la participación en la acción "100 Mil Poetas por el Cambio" el 24 de septiembre de 2011, que se realizó alrededor del mundo, en más de 450 ciudades. Para más información y material sobre el Colectivo véase su página web http://colectivopoemantasporlapazcuernavaca.blogspot.com.mx

para niños; con los ya mencionados Rocato y Kristos Lezama, quienes también tienen títulos publicados como parte del mismo grupo editorial.

Finalmente, quisiera destacar una característica que atraviesa toda la gama de obras editadas por La Cartonera: el hecho de que son, en su mayoría, temas o autores marginados. Encontramos libros sobre el feminismo y la diversidad sexual en *Constelación* del colectivo Las poetas del megáfono (2011) y *Diversidad somos. Diversidad sexual y Estado laico* de varios autores (2016); libros de escritoras poco conocidas como el poemario de la adolescente Melissa Nungaray; libros escritos en náhuatl por hablantes de esta lengua originaria; libros sobre temas críticos contra el gobierno, entre muchas más temáticas. La marginalidad, aunque no planteada como un criterio decisivo para la publicación, está presente en la mayoría de los títulos, reflejando tal vez la razón de la popularidad de La Cartonera entre los lectores alternativos: la cercanía con varios estratos sociales y círculos intelectuales, la no exclusividad y la apertura hacia propuestas diversas.

Fig. 9. Algunas publicaciones de La Cartonera (de izq. a der.): *Respiración del Laberinto* (2008-2009) de Mario Santiago Papasquiaro, *Cristo en Cuernavaca* (2008) de Howard Fast; *El silencio de los sueños abandonados* (2008) de Kristos Lezama y *Lectio* (2011) de Javier Sicilia.

4.1.2. Distribución

La Cartonera distribuye sus libros tanto por canales de comercio *mainstream* como por canales alternativos. Tiene puntos fijos de venta en algunas librerías independientes[74] en Cuernavaca (Morelos), Cholula (Puebla), Morelia (Michoacán), Oaxaca y en París, Francia. Probablemente sus libros también se encuentran en otras partes de la República y en el extranjero, cuando llegan a otras librerías, cafés o espacios culturales a través de compras o intercambios de los cuales los editores no tienen conocimiento. Sin embargo, la mayoría de los títulos se vende de manera ambulante: en las presentaciones de libros, en foros editoriales o de arte y en ferias. Destaca el número de ferias que los editores de La Cartonera han visitado en los últimos años, entre las cuales figuran La Feria del Libro Independiente —en la librería capitalina Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica, donde ya han participado en seis de las siete ediciones, por lo que también podría figurar como punto fijo de venta[75]—, la Feria Internacional del Libro en el Zócalo, la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, la Feria Internacional del Libro en Guadalajara y la Feria del Libro en Lenguas Maternas en Xoxocotla, Morelos. Además, los integrantes han participado en numerosos eventos dentro y fuera de Cuernavaca, como por ejemplo en la Venta Nocturna de Editoriales Independientes del Centro Cultural España en la Ciudad de México, en el Foro de Editoriales Contemporáneas del Museo de Arte Carrillo Gil, también en la Ciudad de México y en "El Traspatio. Lo que sucede detrás del libro", encuentro de editores y editoriales independientes en Morelia, Michoacán. Aunque los editores consideran que las ventas en las ferias y en los foros son buenas, acentúan: "[C]uando personalmente podemos promocionar los libros y explicar el concepto de cada uno de ellos y de la editorial […], la mejor forma de distribución que encontramos es la de mano en mano" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016).

[74] Uno de ellos fue el Espacio Cartonero, que se encontraba en un café en la colonia Condesa, Ciudad de México, de 2011 a 2015. En un apartado al final de este capítulo ahondaré en la actividad de este medio de distribución de las cartoneras.

[75] Además de exponer sus libros en la Feria del Libro Independiente, algunos de sus títulos fueron incluidos en el catálogo en línea del Fondo de Cultura Económica, el "Fondo en Línea". Véase https://www.elfondoenlinea.com.

Fig. 10. Dany Hurpin en el *stand* de La Cartonera durante la VI Feria del Libro Independiente en la librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica, 2015.

Para que los libros puedan circular de esta manera, los editores de La Cartonera necesitan tener los contactos adecuados y estar inmersos en las redes correctas. Así que considerando las diferentes actividades en las que están inmersos Hurpin y Sánchez, relacionadas a la cultura y el arte entre México y Francia —por la procedencia de Hurpin —, esto no representa demasiadas dificultades para ellos. La editorial se mueve en circuitos muy diferentes, entre los cuales figuran los de arte, ferias del libro dedicadas explícitamente al arte contemporáneo, ferias del libro de artista, otros espacios de arte contemporáneo —como la Zona Maco en la Ciudad de México—, espacios culturales —como La Casona Spencer donde imparten su taller sabatino y otros sitios culturales en Cuernavaca—, aunque más tradicionalmente en ferias y foros del libro. En aquellos espacios, los editores han conocido a personas y fortalecido relaciones, a partir de las cuales han surgido nuevas oportunidades de exponer, de vender, de dar talleres e incluso de nuevas publicaciones y coediciones. Especialmente el contacto con otras cartoneras en el continente americano y en Europa siempre ha sido parte importante en su labor, por lo que Sánchez y Hurpin destacan esa parte de la cohesión cartonera, puesto que también fue parte integral de la existencia de La Cartonera desde el principio y los ha ido formando:

> Adicionalmente, desde que La Cartonera se dio a conocer, comenzamos a tener contacto, más o menos formalmente, con otras cartoneras de América Latina. Primero con las siete que existían para el momento de nuestra fundación y con quienes participamos en el congreso cartonero que se realizó en Madison, [Wisconsin, EE UU], en octubre del 2009.

> Después, con algunas que fueron surgiendo en el camino, incluyendo algunos proyectos que surgieron, directa o indirectamente, a partir del nuestro en México, América Latina y Europa. De tal manera que, hemos intercambiado material de publicación, hemos participado con ellos en encuentros editoriales y cartoneros y, estamos, hasta cierto punto enterados de lo que ellos hacen y ellos de lo que nosotros hacemos. Además, en la ciudad de Cuernavaca y en algunos espacios de la ciudad de México, estamos en constante contacto y formamos parte de la escena cultural por lo que nuestro circuito se amplía de los editores y escritores, a los artistas visuales (fotógrafos, pintores, etc.), promotores culturales, entre otros (ibídem).

Sánchez cuenta que se hicieron amigos con las editoras de Animita Cartonera de Chile, Tania Núñez y Ximena Ramos, con quienes asistieron a la Feria Internacional del Libro (FIL) en Guadalajara en 2012, cuando Chile fue el país invitado. Animita estuvo presente, pero también participaron La Cartonera y La Rueda Cartonera (de Guadalajara), así como Paloma Celis Carbajal, bibliógrafa en Estudios Iberoamericanos y Lenguas Romances de la University of Wisconsin-Madison. Entre todos ellos se llevó a cabo un encuentro fructífero que tuvo como objetivo dar a conocer el fenómeno de las cartoneras, principalmente al público presente, del que hacían parte libreros de diferentes países. Realizaron una mesa redonda en la cual discutieron sobre el papel de las cartoneras en el mundo literario y donde las cartoneras tuvieron oportunidad de intercambiar ideas y experiencias. Un detalle interesante fue el hecho de que la editorial invitada Animita logró exhibir sus libros en el pabellón de Chile, justo en el mismo espacio donde se realizaba la mesa redonda. Sin embargo, La Cartonera no tuvo un lugar designado donde exponer sus obras, de manera que se integraron al Instituto de Cultura de Morelos, donde obtuvieron un área disponible. Sin embargo, participar en la FIL fue de suma importancia para Sánchez, en especial para dar visibilidad al proyecto y también para entrar en contacto con libreros y bibliotecarios —algunos retomaron contacto con La Cartonera posteriormente— y, finalmente, para reforzar la amistad y los lazos entre las cartoneras. Después de la mesa, Sánchez y Ximena Ramos de Animita incluso fueron entrevistadas por el canal CNN en Español, lo que se convirtió en una gran oportunidad para darse a conocer a nivel nacional e internacional (véase Zapata, 2012).

Una vez que los editores se han ganado un espacio de distribución es importante que lo mantengan para estar cerca del público, para que éste se entere del trabajo de La Cartonera y sepa dónde lo puede encontrar. Lo cual, enfatizan Sánchez y Hurpin, "sólo se logra a través de la constancia, de la presencia" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016). Ser constantes es lo que le ha abierto muchas puertas y le ha otorgado cierto renombre a esta primera cartonera mexicana, lo que ha podido, de

cierta manera, justificar el precio elevado de sus libros que es de alrededor de 120 pesos; elevado en relación con otras cartoneras y, quizás, si tomamos en cuenta el salario mínimo en México actual que es de aproximadamente 88 pesos. Esa perseverancia y coherencia que se refleja en el trabajo de La Cartonera destaca en el mundo de las editoriales cartoneras: La Cartonera lleva a cabo un proceso meticuloso desde la encuadernación de los libros, la publicación constante de nuevos títulos, hasta el empeño físico de asistir a los eventos mencionados a lo largo del año, todos los años, y hacer un esfuerzo por dar a conocer la editorial en el "tiempo libre" de los dos editores-maestros cartoneros.

En cuanto a la audiencia, para los editores está claro que es "un público que ya nos conoce y que sabe que puede encontrar esa conjunción entre literatura y arte en cada libro que adquiera. Podemos decir que es un público íntimamente ligado a los circuitos culturales de la ciudad" (ibídem). En las ferias del libro tradicionales, en cambio, el público es distinto, dado que estos espacios son idóneos para dar a conocer una editorial tan diferente a un público más heterogéneo. Los libros cartoneros provocan curiosidad, pero aquellos que finalmente los compran en una de estas ferias son pocos, "entre ellos hay quienes se atreven a comprar algo diferente, algo que se impone a la tradición del libro y entonces llega a los libros artesanales y, en nuestro caso, a los libros cartoneros" (ibídem).

En el internet, La Cartonera está presente con su blog (véase La Cartonera, s.f.), una página que sus integrantes han administrado desde el 2008 y que alimentan constantemente con noticias de sus nuevas publicaciones, lecturas, presentaciones de libros y otras actividades llevadas a cabo hasta la actualidad. Aunque sus libros tienen buena circulación, Sánchez y Hurpin decidieron no publicar las obras *online* en formato PDF —como lo practican algunas cartoneras—, y aunque la difusión en internet parece un paso lógico para hacer accesible la lectura a muchas personas, la decisión de La Cartonera tiene una explicación plausible: "[L]e dejamos la opción a los autores, pero nosotros decidimos no hacerlo, pues el propósito es la distribución del libro como objeto físico" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016). Es decir, una vez más nos damos cuenta de que la materialidad del libro cartonero, como libro-objeto, tiene una importancia primordial para la editorial, y los editores la respetan cuando deciden circular sus títulos en forma física.

¿Cuáles son, entonces, los retos principales en la distribución de libros artísticos y artesanales para La Cartonera? Sánchez y Hurpin consideran que es el hecho de no tener acceso a los "grandes espacios de venta" de libros en el país. Al mismo tiempo, tienen una actitud reluctante hacia la distribución masiva, puesto que consideran que en tal esquema una cartonera estaría fuera de lugar. La Cartonera "no se puede dar el lujo de tener sus libros en un espacio donde no serán valorados y, muy probablemente serán abandonados a la vista del público" (ibídem). En vez de insistir en una distribución que es la más común para las editoriales tradicionales o grandes, el equipo de La Cartonera está muy consciente de que es necesario buscar otros canales de distribución:

> El proyecto requiere ser dinámico y poder mover los libros de tal forma que la obra se pueda difundir porque, finalmente, uno de los objetivos, más que la distribución, es la difusión de la obra de los autores que confían en nuestro proyecto. Nos queda claro que difusión no es equivalente a distribución y lo que queremos es difundir y eso se puede lograr aun publicando relativamente pocos, pero suficientes ejemplares, como en nuestro caso (ibídem).

Sánchez y Hurpin admiten que para cumplir su compromiso con los autores a veces tienen que aceptar ciertos arreglos, hacer cosas que están "de alguna manera fuera de nuestro espíritu de usar materiales reusables y reciclables, por ejemplo, 'retractilar' (poner en plástico) para exhibir y vender en alguna feria —es el caso de la Feria del Libro Independiente del Fondo de Cultura Económica—, nos piden hacerlo como requisito de ingreso. Si queremos que nuestros autores estén ahí, debemos 'ceder un poco'" (ibídem). No siempre es fácil llegar a un equilibrio y a un nivel de cierta autosustentabilidad del proyecto, pero en este caso los editores consideran que tanto el tiraje como la posibilidad de reeditar un título brindan una oportunidad para recuperar lo invertido y difundir entre el público que ellos se han ganado, así como en nuevos espacios.

4.1.3. Los talleres

La Cartonera maneja dos tipos distintos de talleres: el primero es aquel que se ofrece de manera regular cada sábado en La Casona Spencer, el cual se ha impartido desde el inicio del proyecto y continúa hasta el día de hoy. Cada reunión se compone por un grupo heterogéneo de gente de distintos rangos de edad y distintas formaciones académicas, a veces hasta de países diferentes, pues Cuernavaca es una ciudad habitada por numerosos extranjeros, entre ellos el integrante y editor francés Hurpin. La cantidad de participantes cambia cada sábado, dependiendo de si es un taller regular o si hay una publicación

inminente para la que se tienen que pintar 120 tapas en poco tiempo. Sánchez describe este taller de la siguiente manera:

> [D]urante aproximadamente cuatro horas, el cartón cortado a la medida de las portadas es intervenido con colores acrílicos, papel, tijeras, pegotes a manera de collage, todo aquello que la imaginación de quienes participan, artistas e invitados, incluso gente que llega por única ocasión, les hace poner al alcance de quienes serán los lectores. Los artistas, algunos de ellos con reconocimiento a nivel internacional, dan consejos a los novatos y el taller de creación se vuelve un taller de aprendizaje, de convivencia, de café, de plática, de mezcal (Sánchez Guevara, 2014).

Los dos editores principales de la cartonera cuentan que perciben al grupo igual que una gran familia y un colectivo: "Se ha convertido en una especie de ritual que se extraña cuando no se puede realizar. Cuando hemos salido de Cuernavaca por más de una semana, incluso [los integrantes del taller] se han reunido a trabajar, no haciendo portadas, pero sí otras intervenciones artísticas, en la llamada por los compañeros 'falsa cartonera'" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016).

Fig. 11. Participantes en el taller sabatino de La Cartonera en La Casona Spencer.

Aparte de este taller regular, La Cartonera ha impartido talleres en comunidades, escuelas, centros culturales comunitarios, durante las ferias donde participa y en distintas ocasiones. Bajo esa dinámica, los editores facilitaron talleres para niñas y niños en el Liceo Franco-Mexicano de Polanco, Ciudad de México; talleres con motivo del mes del niño en diferentes comunidades de Morelos —bajo el auspicio de la Secretaría de Cultura de Morelos y el Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF)—; en la

Feria Internacional del Libro del Zócalo; en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil; además de talleres para niños y adultos en comunidades de Michoacán, sólo por nombrar algunos.

Debo hacer una mención especial en el empeño de La Cartonera de apoyar a la comunidad indígena de Xoxocotla, Morelos, donde los editores han colaborado desde hace seis años impartiendo talleres de creación de libros. En colaboración con el Centro Cultural Yankuik Kuikamatilistli —nombre derivado de un concepto náhuatl que se traduce como "canción indígena contemporánea"— y otras organizaciones han creado una convocatoria que se lanza anualmente, dirigida a escritores que escriban en náhuatl y en español, en el marco de la Feria del Libro en Nuestra Lengua Materna. Durante la feria, La Cartonera brinda un taller de libros cartoneros, cuyo resultado es la elaboración de un libro. Fruto de estos talleres son los cuatro volúmenes de *Kosamalotlahtol*/*Arcoiris de la palabra* (publicados en 2013, 2015, 2016 y 2017; algunos con reediciones), libros bilingües náhuatl/español que contienen el trabajo de los autores que participaron. Otra publicación que se gestó en este marco fue el libro *Creador de Estrellas* (2012) del maestro Arnulfo Soriano, originario de Xoxocotla, el cual, según los editores, significó "ante todo, un acercamiento desde la literatura a alguien que muchos de los que participaron en el taller conocían; esto es lo que consideramos la calidez de la publicación: la cercanía e identificación de los textos y autores con quienes serán los lectores" (Sánchez y Hurpin, 2017: 118). Un gran logro de esta colaboración fue que el centro cultural creara su propia editorial cartonera derivado de los talleres.

De forma irónica, al principio los talleres en comunidades y escuelas no estaban dentro de los propósitos de La Cartonera, pero estas propuestas fueron llegando a su proyecto,

> hasta convertirse en un espacio importante de nuestro trabajo, aun cuando no tienen una [periodicidad] o incluso un espacio específico para llevarse a cabo. Algunas hemos llegado a caminos que han permitido el empoderamiento de los participantes en nuestros talleres comunitarios (más allá de los que realizamos para la creación artística de portadas), llevándolos a éstos a otra manera de ver y sentir al libro (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016).

Sánchez y Hurpin se sienten contentos de haber impartido este taller en todos estos años, en especial porque participan también los padres de las niñas y los niños que acuden al centro cultural, quienes han iniciado el proyecto de libros cartoneros para difundir la cultura local, objetivo que coincide con el del grupo Yankuik Kuikamatilistli.

Involucrarse con la cultura local y regional cobra relevancia para La Cartonera, debido a que su trabajo ha podido dar frutos gracias a las diferentes personas, artistas plásticos, editores y otros miembros de la comunidad cultural participante. Además de ello, Sánchez y Hurpin mantienen la idea de que "[f]ormamos parte de ese mundo y de la vida cultural de la ciudad y, de alguna manera, del estado [de Morelos]" (ibídem), por lo que participar en las actividades morelenses o de Cuernavaca es fundamental para ellos. En general, las relaciones sociales son el eje de la editorial y podemos notar que son vinculantes: los editores suelen tener una relación estrecha con los autores, los participantes de los talleres y el público; todos permanecen interconectados a través de las obras cartoneras, el trabajo editorial y de encuadernación:

> Para lograr un buen trabajo editorial, en nuestro caso, necesitamos sentir cerca al autor, que se comprometa no sólo con su obra sino con el proyecto cartonero en sí. Claro, hay algunas pocas excepciones —los autores ya fallecidos— pero aun así suele haber alguna conexión con el autor, aun de manera indirecta. Nos interesa que los compañeros colaboradores en la elaboración de las portadas se sientan cerca de la obra para la cual están ilustrando, por eso también es importante el involucramiento personal, cuando los autores pueden participar, aun con su sola presencia, en el taller, el trabajo fluye de mejor manera. La gente que compra intentamos no sea sólo 'un cliente más' sino que sienta al proyecto, que sepa que se hace, cómo se hace, por qué se hace; buscamos la retroalimentación, pues eso nos permite seguir creciendo (ibídem).

4.1.4. Lo comercial: equilibrando el trabajo y la editorial

La Cartonera es, como se ha mencionado antes, probablemente una de las pocas cartoneras que logran generar ganancias con la venta de sus libros. Sin embargo, los editores confirman que éstas no les permiten vivir de la venta, aunque sí han logrado ser autosustentables. Además de la producción de libros, las ganancias les permiten pagar la participación y los costos de los *stands* en ferias y foros, los viáticos para viajar a estos lugares y cubrir los gastos de los talleres —material y empeño personal—. Aunque en un inicio han tratado de mantener cierta independencia, sin apoyos institucionales o gubernamentales, a veces sí los aceptan. Los trabajos profesionales de Hurpin y Sánchez, ambos profesores, son su principal fuente de ingresos, suficiente para cubrir algunos gastos extra que pudieran surgir a lo largo del trabajo editorial. Así sucedió con la producción del libro *Sade, la insurrección permanente* de Maurice Nadeau en 2015, publicación apoyada por la Embajada de Francia en México con un tiraje extraordinario de 500 ejemplares. Para la traducción del libro, los dos editores realizaron un pago anticipado al traductor, debido a que la Embajada no pudo cubrir el monto total necesario

para esta tarea. En ocasiones como ésta, el dúo franco-mexicano aporta de su economía personal si quiere ver terminada la obra que planea publicar.

Otras veces, toman la decisión propia de invertir para beneficiar al proyecto. En 2014, Hurpin y Sánchez hicieron un viaje a Chile para asistir al Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras en la Biblioteca de Santiago y cubrieron sus boletos de avión, hospedaje y demás gastos implicados para esta participación; sin embargo, gracias a la venta de los libros lograron cubrir los costos de consumo de alimentación. Este encuentro fue importante para la cartonera mexicana, ya que ahí convivió y compartió con sus homólogas y con académicas de Chile, Argentina, Brasil Colombia y otras partes del continente. En suma, logró expandir su red, exponer e intercambiar ideas y libros, además de fortalecer amistades. Por estas grandes ventajas y oportunidades que surgen a largo plazo, los editores procuran asistir a eventos y cumplir con invitaciones, aunque ello implique gastos que muy probablemente no logren recuperar. Aun así, han tenido la fortuna de ser invitados con apoyo económico, como en el caso del encuentro de cartoneras en la University of Wisconsin-Madison en 2009.

Notamos, entonces, que los editores cartoneros hacen hincapié en la participación en todo tipo de ferias, foros y eventos de editoriales alternativas. Los editores han observado como algunos compañeros cartoneros no comparten esta actitud, mientras que para Hurpin y Sánchez es indispensable asistir a encuentros, aunque constituyan un gasto:

> [C]uando vemos la situación de otros compañeros de editoriales cartoneras en el país, notamos que la mayor parte de ellos se priva de asistir a ferias del libro (a aquellas donde hay que pagar cuota de inscripción), foros editoriales o reuniones que signifiquen gastos fuertes (pocos han salido fuera del país, por ejemplo); en parte porque los precios de sus libros y el número de ejemplares de éstos no les permiten sino recuperar escasamente los gastos, en parte porque los integrantes de la editorial no tienen trabajos fijos, bien remunerados y en algunos casos son estudiantes (lo que, por otro lado, les da la ventaja de poder solicitar alguna beca que les permita llevar su trabajo editorial a otros espacios). Ciertamente, algunas sí trabajan en la precariedad y, por desgracia, si no saben salir de ésta, difícilmente sobrevivirán, o al menos difícilmente mantendrán un ritmo adecuado y constante de trabajo (ibídem).

La Cartonera es una actividad adicional que Hurpin y Sánchez realizan en sus momentos libres, pero al mismo tiempo, afirman: "[Se convierte en] parte fundamental de nuestra vida pues muchas de las cosas que decidimos hacer están en torno a lo que La Cartonera necesita" (ibídem). Evidentemente, no pueden hacer todo lo que les gustaría hacer con la editorial debido a su trabajo académico, pero cuando es posible Rocato —tercer integrante del equipo, quien por ahora tiene un papel limitado y sólo se dedica a la

venta de los libros— apoya con algunas actividades. En general, la vida personal y los intereses de los editores principales siempre van de la mano, de alguna manera, con el trabajo cartonero: sus proyectos personales son de índole artística; Hurpin se dedica a la fotografía y el dibujo, mientras que Sánchez también se interesa por la fotografía y la escritura. "Claro, hay una conexión porque justamente la fotografía ha sido la que nos ha llevado a toparnos [encontrarnos] con el grupo inicial de editores, escritores y artistas del cual surge La Cartonera. Y, en la actualidad, son estas relaciones con el mundo artístico las que nutren el trabajo de la editorial" (ibídem). Además, Sánchez tiene un compromiso profundo con la política local y nacional, por lo que participa y organiza activamente manifestaciones, respecto a lo que opina: "[D]e alguna manera influye en el cómo se ven las cosas. Dany [Hurpin] no participa en las cuestiones políticas nacionales —como extranjero le están vetadas—, pero eso no impide que esté al tanto de la política en el ambiente internacional y de su país de origen, leyendo, discutiendo, comentando lo que ahí sucede y, por supuesto, eso da una visión de la realidad y de lo que se debe editar" (ibídem). Se trata para ambos de una visión holística, en la que el trabajo editorial converge con toda forma artística, social y política y los forma como seres humanos y editores. Para ambos, Sánchez y Hurpin, la actividad en torno al arte y la cultura, no sólo en el ámbito editorial o literario, sino en torno a las artes visuales, el cine, la danza, el teatro incluso, es muy importante:

> Intentamos asistir, en la medida de nuestras posibilidades de tiempo, a las presentaciones y eventos que se dan en la ciudad pues es parte de nuestro ser cotidiano. Influye en el trabajo como editores, pues nos permite ver las tendencias que hay en el arte y la cultura, pero no lo hacemos por el hecho de ser editores. Más bien [somos] editores por el hecho de ser personas interesadas en el arte y la cultura que llegamos a 'toparnos' con la posibilidad de editar y lo asumimos como parte de nuestra vida (ibídem).

4.1.5. Importancia de La Cartonera como espacio alternativo de publicación

La Cartonera como espacio alternativo de publicación es necesario a los ojos de los editores, pues les brinda la libertad de ir a su ritmo, "a veces publicando mucho en poco tiempo; a veces publicando poco en mucho tiempo", y especialmente de publicar "cosas que podrían no interesar a las editoriales grandes, pero sí que tengan calidad" (ibídem). Según ellos, calidad y formación de nuevos públicos debería ser la premisa de los espacios alternativos, no únicamente las ganancias:

> Las editoriales tradicionales compran lo que se va a vender, pero sobre todo lo que va a dejar ganancias. Como editoriales alternativas o independientes —aunque la pregunta que

> se hace ahora es ¿qué es una editorial independiente?—, nos podemos dar el lujo de publicar sí, lo que se va a vender […] pero no pensando en las ganancias económicas que esto podría dejar, sino en las ganancias culturales que la obra tendrá al ser difundida (ibídem).

Sin duda logran un equilibrio sano de su economía para que los libros que se venden puedan financiar la publicación y difusión de nuevos proyectos. Dejan claro que tampoco se trata de regalar los libros, es decir, que el autor los obsequie a sus amistades y familiares, o de dar talleres gratuitos en todas las ocasiones, excepto los de Xoxocotla que se hacen de manera voluntaria, pero cuando alguna institución o proyecto les puede pagar un taller, los editores reciben ese recurso económico. Podría decirse que tratan de mantener un equilibrio sano entre la venta y el compromiso cultural: "Por supuesto que intercambiamos libros, regalamos, pero también creemos que se debe pagar el precio justo por los libros cuando hay los medios económicos para ello. Por eso, donamos a alguna biblioteca pública mexicana, pero vendemos a la colección de cartoneras en [la University of Wisconsin-Madison], por ejemplo" (ibídem). Aunque admiten hacer libros por el amor a éstos, son enfáticos en la necesidad de vender a precios que ellos consideran accesibles, para permitirles seguir editando de manera libre. Las editoriales independientes son necesarias porque brindan oportunidades únicas a obras y autores que no podrían obtener por parte de editoriales tradicionales o académicas, de manera que, en opinión de los editores, lo que hace falta es abrir espacios para las nuevas voces. Otra ventaja de publicar con editoriales artesanales como las cartoneras es precisamente que las publicaciones lleguen a espacios que a primera vista son poco comunes para difundirlas: escuelas, comunidades o pequeños colectivos.

En cuanto al acceso libre o justo al libro, surge esta interrogante: ¿Es el acceso democrático al libro una de las premisas de La Cartonera? Para Hurpin y Sánchez el derecho a los bienes culturales "no siempre tiene que ser totalmente libre en cuanto a que quienes participan en la creación de éstos también tienen derecho a recibir algo a cambio de la labor que hacen, pero sí debe convertirse en un acceso justo, al alcance de muchos para que entonces pueda haber una verdadera democratización y reconocimiento del derecho a la cultura" (ibídem). La Cartonera crea un acceso más democrático al libro por medio del uso de materiales sencillos, económicos, a través de un proceso de colectividad en la fabricación de libros y también en el hecho de que personas que "no tienen acceso a las grandes editoriales pueden buscar maneras de publicar de una manera más cercada, más cordial, pero siempre con calidad literaria" (ibídem). La editorial alternativa

encuentra su función en este aspecto en el hecho de compartir su conocimiento y experiencia en los talleres destinados a nuevos públicos que reproduzcan lo aprendido y creen sus propios medios de publicación —lo que en muchos casos ya ha sucedido—. También cabe mencionar el factor de contar con la participación de los artistas: varios de los colaboradores de La Cartonera son artistas reconocidos que donan sus obras a la editorial para ponerlas al alcance de un público que de otra manera no tendría acceso a ellas.

Aun así, La Cartonera no piensa que se trate de una democratización del libro, dado que:

> [H]abría que redefinir nuevamente qué es democracia o cambiarle el valor a esas palabras, pero sí podría decir que uno de los objetivos es que la gente se dé cuenta, primero, que el libro como objeto es algo valioso, que perdurará y que, con elementos sencillos, pero con bases sólidas se pueden hacer libros que perduren; cualquiera puede hacerlos, pero que la permanencia de los proyectos que surjan dependerá de qué tanto la gente está dispuesta a involucrarse, a hacer equipo. Ahí sí, a democratizar sus conocimientos (ibídem).

El principio colectivo y la democratización van de la mano con el libro que funge como un intermediario que nos permite crear una reflexión sobre su materialidad y función. Para una verdadera democratización y un reconocimiento del derecho a la cultura, entonces, se necesitaría que hubiera un acceso justo al alcance de muchas personas. Esto es justamente uno de los objetivos de La Cartonera: aquello que los editores llaman la *desacralización del libro*, que implica dejar de ver el libro como un objeto de culto, sino como "un objeto de arte y cultura al alcance de muchos" (ibídem). Los editores opinan que el derecho a la cultura sí existe como parte de la naturaleza humana, aunque "también hay que reconocer que es un derecho que se ejerce poco y sobre todo porque no se conoce, o simplemente no se asume como un derecho" (ibídem).

¿Cuáles serían las principales diferencias entre una cartonera y una editorial tradicional o más comercial, según La Cartonera? Los editores enlistan los siguientes puntos:

- La cercanía con sus autores y sus públicos.
- El conocimiento de todas las etapas de creación de un libro como obra de arte, donde el autor puede involucrarse y conocer a cada uno de los participantes.
- La participación colectiva y principalmente lúdica del acto cartonero.
- Atreverse a publicar obras que las editoriales tradicionales no suelen publicar.

- La búsqueda de nuevas formas y la contribución a la bibliodiversidad.
- Priorizar la búsqueda de una estabilidad económica que dé continuidad al proyecto, antes que enfocarse en las ganancias.
- Evitar denominarse empresa (aunque existen algunas cartoneras que se asumen de este modo).
- Reutilizar materiales sencillos que de otra manera se convertirían en simples desechos comerciales o industriales (véase ibídem).

Habría que añadir que los editores Hurpin y Sánchez usan software libre para editar los textos y diseñar los libros, lo que también consideran es un gesto que los diferencia de las grandes corporaciones. La Cartonera tiene una actitud muy crítica hacia el término editorial independiente, y en todo momento está consciente de que, aunque se considera una editorial alternativa y/o independiente, éste es un adjetivo que "suele significar muchas cosas y al mismo tiempo nada", por lo que prefieren definiciones que apunten hacia la edición de libros que son concebidos "para leerse, para perdurar, dirigidos a los lectores y no exclusivamente a los consumidores" (*Declaración de las editoriales independientes mexicanas*, 2010) y libros con propuestas más diversas que diverjan de aquellas de las grandes empresas editoriales. Por último, los integrantes de La Cartonera argumentan que han conseguido el empoderamiento de las personas que participan en sus talleres, "llevándolos a ver y sentir los libros de una manera diferente", a través del entorno que han creado en la labor editorial, "de convivencia, de colectividad, de aprendizaje continuo y de diversión" (Sánchez Guevara y Hurpin, 2017: 122).

4.2. La Ratona Cartonera

En el transcurso del trabajo con La Cartonera, Raúl Silva empezó a tener diferencias con los demás integrantes de la editorial relacionados principalmente con el cuidado editorial, la organización, entre otras cuestiones. Ya se habían ido algunos integrantes y Silva sentía que debía seguir su propio camino. Así, junto a otros amigos artistas, inició La Ratona Cartonera en octubre de 2009 en la ciudad de Cuernavaca. Con este nuevo proyecto, el editor y periodista cultural tenía más terreno para explorar su pasión por los poetas infrarrealistas, que se convirtió en uno de los principales enfoques de la incipiente editorial cartonera, junto con obras de jóvenes poetas latinoamericanos, de narrativa, ensayo, prosa y cuento. El propósito y motor de la cartonera era, como argumentan sus editores, "ofrecer al mundo una literatura y unas experiencias que no pueden encontrarse dentro de las bibliotecas" (García–Guerrero, 2016), motivo por el que decidieron nombrarla La Ratona. Al final de cada uno de sus libros, se encuentra el siguiente texto:

> En el fondo de su guarida, la ratona construye moradas para las historias que otras mentes inventan con la imaginación. Gesto sencillo, que consiste en asomarse al mundo ofreciendo otros mundos. Hacendosa en su tarea editorial, convida lo que va encontrando en sus caminos subterráneos. Arropada por el cartón y en su necedad de no convertirse en una ratona de biblioteca: busca en la intemperie asombros de la creación.

Además, hay otros significados del nombre de la cartonera: por un lado, alude a las *erratas* que pueden surgir durante la labor editorial, formando así un juego de palabras; por otro lado, "la ratona" también es un muñequito real con mucho significado para los editores, ya que es un regalo que una amiga le hizo a Silva cuando estaba en la universidad y todavía hoy lo guarda en su casa. Desde un principio, lo que le fascinó a Silva sobre la idea de crear una editorial cartonera se relaciona principalmente con la cohesión social y el sentido de unión que se forma a partir de las actividades que se llevan a cabo:

> Lo de las cartoneras fue el entusiasmo de ver que es posible crear algo sin la necesidad de toda una infraestructura que nos rebasa en términos económicos. Entonces, aquí fue algo inspirado por lo que significa o lo que ha significado al menos para mí y lo que he visto que ha significado también [para] quienes le ha tocado compartir su experiencia, otras editoriales cartoneras, que son proyectos que están en las manos de uno y que son formas de comunicación, formas de comunión bien cercana, en donde no solamente está el hecho de publicar libros, sino de establecer distintas formas de diálogos (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

Esa pluralidad y diversidad son lo que más motivan a Silva, puesto que el editor repetidamente compara las reuniones y los talleres cartoneros con fiestas, con ocasiones

para relacionarse de una manera íntima con sus amigos y alude a la importancia del "hecho cultural" que va "más allá de las diferencias" (ibídem).

Silva tiene con un trasfondo literario y afirma que la literatura siempre le ha gustado. En una época estudió letras, pero dejó la universidad porque no le gustaba la academia ni escribir ensayos académicos, sino más bien dedicarse a la ficción o la poesía. Ha colaborado en revistas y libros con textos propios —un libro sobre músicos rupestres y otro sobre el infrarrealismo—, aunque también ha escrito reseñas de libros y hoy funge como periodista cultural de medios radiofónicos e impresos, además de estar en cargo del proyecto de la revista audiovisual *Nomedites*. Podría decirse que su cercanía con la literatura y su área de trabajo están relacionadas con la labor cartonera y el interés en editar libros.

En cuanto al equipo de La Ratona, Silva y Alicia Reardon, su pareja y pintora, parecen haber sido los miembros más constantes —Silva como fundador principal—, mientras que diferentes personas han formado parte del colectivo durante la existencia de la editorial: Laura Burns, amiga de origen inglés; el infrarrealista José Antonio Juárez; Rebeca López, entre otros amigos. La constelación ha sido muy flexible y ha fluctuado bastante —como suele suceder en muchas cartoneras—, tal vez debido a que, según la descripción de Silva, más que tratarse de una estructura fija, La Ratona es "un estado de ánimo" (Silva en Casasús, 2010). Actualmente se han sumado más amigos escritores de Cuernavaca al proyecto de La Ratona.

Fig. 12. Raúl Silva con ejemplares de los títulos de La Ratona Cartonera. En el fondo: el muñeco "la ratona" que inspiró el nombre y logo de la editorial.

4.2.1. Gestos amigables

Como se evidenció desde su participación en La Cartonera, Silva tiene una conexión muy especial con los infrarrealistas, puesto que conoce a varios de los compañeros de Roberto Bolaño en persona. Aunque no tuvo oportunidad de estar dentro del movimiento *infra* a mediados de los 70, conoció a algunos de sus integrantes poco después de que el grupo empezó a desintegrarse: "No me tocó estar cerca, generacionalmente ellos son más viejos y, además, yo llegué al D.F. [Ciudad de México] cuando ya eso había sucedido […] Entonces a mí no me tocó; me tocó conocer a Mario Santiago [Papasquiaro], y ya luego he ido conociendo a los demás; a Bruno [Montané]; a Ramón Méndez; a Pedro Damián [Bautista] ya también lo conocía", cuenta el editor (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014). En su revista *Nomedites* ya había publicado numerosas veces textos de los infrarrealistas, e inclusive ha habido un número dedicado exclusivamente a ellos.

El primer lanzamiento de La Ratona fue, consecuentemente, el libro *Mapas y Escritos* del poeta infrarrealista chileno Bruno Montané, publicado en octubre de 2009. En el prefacio, el también poeta chileno Kato Ramone describe el poemario como el "avistamiento de una Poética Big–Bang" y una "magistral mezcla de visión renacentista con *Sci-Fi*", agregando que "[s]us poemas, que suelen ser breves, están en la situación de un gran estallido inicial cuyo continuo es asible aun en su lectura inversa" (Ramone, 2009: 5-7). La presentación del libro se dio en el marco del Festival de Poesía en Voz Alta que se festeja anualmente en la Casa del Lago[76] en la Ciudad de México. Los miembros de La Ratona consiguieron una invitación al Festival, en donde Montané presentó su poemario en un acto escénico titulado "Mapas y escritos: el mapa eléctrico de Bruno Montané", junto a dos músicos: Rafael Catana, quien tocó canciones propias, y Federico Schmucler, quien aportó ambientaciones sonoras. Este tipo de eventos donde se mezcla la lectura de poesía con actos musicales y la exposición o venta de los libros cartoneros, se ha convertido en un rasgo característico de La Ratona. Con la presentación de *Mapas y Escritos* inició la actividad editorial de La Ratona Cartonera, aunque después de este libro, siguieron publicando obras de otros poetas infrarrealistas: *El último ciclista* de Pedro Damián Bautista, la antología bilingüe *Cabiria* y *Nación Nómada/Nomadic Nation* de Ramón Méndez y *Con Catulo de Rodilla* de José Antonio Suárez —autor que también

[76] La Casa del Lago es un centro cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, inaugurado en 1959 dentro del parque Chapultepec de la Ciudad de México. Hoy cuenta como uno de los espacios más importantes del arte emergente y de actividades culturales en la capital.

formó parte de La Cartonera durante un tiempo—. El porqué de la selección de estas obras en particular se explica, por un lado, debido al gran interés por el infrarrealismo y la amistad que Silva ha tenido con los autores; por el otro, debido al valioso contenido de los textos. Silva describe la literatura de los *infras* como:

> [U]na literatura incómoda, por la expresión, la forma de expresión, por el uso de determinadas palabras, por los temas que tratan. Por ejemplo, uno de los libros que publicamos, *Cabiria*, es la historia de una violación. Otro libro de Pedro Damián […] tiene mucho que ver con las drogas. Es una poesía en donde abundan esos personajes en el mundo de la droga, o situaciones conectadas con la droga. No se trata […] tampoco de una predilección que nosotros tengamos, por el escándalo o por el publicar a autores que tengan una manera de expresarse que desborda las buenas costumbres […] A mí, el movimiento infrarrealista, hay muchas cosas que comparto, que me gustan, hay otras que no me gustan. Sí me parece muy valioso […] el camino que ellos han seguido al margen de la literatura, digamos común y corriente, o la literatura que forma parte del *establishment* cultural mexicano (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

Claramente existe cierta predilección por el tipo de literatura "que reta en muchas formas", por esta "manera de construir la literatura no a partir de la literatura misma, sino a partir del caminar por el mundo, […] una manera de construir la vida desde la palabra mientras uno va caminando" (ibídem). La característica periférica o marginal de la literatura que deciden publicar es clave para la esencia de La Ratona, tal como lo hacen muchas otras cartoneras mexicanas, aunque no todas excluyen de su catálogo la literatura de autores que forman parte del *mainstream*.

Éste fue el caso de *Forward: Kioto*, un cuento de Juan Villoro publicado por La Ratona en 2010. El libro se editó simultáneamente por diversas cartoneras, como ya lo había hecho La Cartonera anteriormente. Esta vez, La Ratona contó con Sarita Cartonera (Perú), La Propia Cartonera (Uruguay), Textos de Cartón y Cartonerita Solar (Argentina), Poesía con C (Suecia) y Ultramarina Cartonera (España). Esta publicación se logró gracias al contacto directo que Silva había establecido desde antes con Villoro: "Por ejemplo, yo conozco a Juan Villoro. Y le pedí un cuento, y nos dio un cuento, 'Forward: Kioto'. Cuando lo presentamos, él vino aquí a Cuernavaca a presentarlo. Se pagó su pasaje, de ida y de vuelta, se quedó aquí en la casa de unos amigos suyos, y fue un buen gesto" (ibídem). Como editor, Silva claramente estaba consciente de que se trataba de un autor reconocido y que por ello podía atraer más público. En mayo de 2010, La Ratona presentó el libro en un café de Cuernavaca, en un evento que no solamente incluía la lectura del cuento hecha por el autor, sino también música en vivo y el convivio típico en este tipo de presentaciones.

Fig. 13. Silva (der.) y Juan Villoro (izq.) durante la presentación de *Forward: Kioto* en La Maga Café, Cuernavaca.

Fig. 14. Presentación de *Forward: Kioto* de Juan Villoro en La Maga Café, Cuernavaca.

La relación —a veces íntima— con los autores no es nada sorprendente e incluso es característica de las editoriales cartoneras. Dada la naturaleza del proyecto cartonero, las relaciones —y a veces hasta amistades—establecidas se vuelven cruciales para invitar a autores, difundir los libros y organizar eventos. Esto fue lo que sucedió también con el reconocido autor mexicano Luis Zapata, famoso por su obra *El vampiro de la colonia Roma* (1979), un clásico de la literatura gay en México, de quien La Ratona publicó *Escena y farsa es la vida* (2014), libro que se ha vendido mucho, según el editor. La obra se presentó con mucho éxito en una librería de la Zona Rosa en la Ciudad de México, conocida por su especialización en libros de diversidad sexual. Esta publicación de Zapata

también se derivó a partir del nexo de Silva con el novelista: "Porque lo conozco también. Entonces, ha habido en algunos casos cercanías. Sí, por ejemplo, en el caso de Luis también ha sido así, por el hecho de conocerlo. Y también, claro, nosotros pensando pues sí es un autor que va a atraer y que va a vender" (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014). A partir de los casos de Villoro y Zapata es evidente que La Ratona no se limita a publicar sólo a autores desconocidos, locales o jóvenes, como podría sugerir una visión romántica de las cartoneras planteadas como editoriales subalternas o "voz del pueblo", sino que publican también a autores renombrados cuando existe la posibilidad, siguiendo el ejemplo de Eloísa y numerosas otras cartoneras. De hecho, cuando Silva describe al público de La Ratona —la mayoría jóvenes lectores de poesía— enfatiza en que ellos buscan sus libros "en parte porque hemos publicado a varios autores del movimiento infrarrealista. Pero también la importancia de autores como Juan Villoro y Luis Zapata ha provocado atención y venta de sus obras" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Podría decirse que el hecho literario y cultural implicado en una publicación es el punto decisivo para Silva: si el autor no es conocido, está bien; y si lo es, mejor. Aunque no podemos pasar por alto que el prestigio inherente a los autores reconocidos hace lucir a la cartonera y le da más difusión, junto con muchos otros beneficios.

En algunas ocasiones, los editores invitan a los autores a participar; en otra gran mayoría de los casos, son propuestas que les llegan directamente por parte de escritores —desconocidos—, a quienes abren las puertas en la medida de lo posible. El proceso de selección es muy simple: los editores escogen un texto con base en sus propios gustos. El editor de La Ratona aclara respecto a este proceso: "[N]o hemos puesto de antemano de decir 'no, este libro es malo' [...] tampoco es que publiquemos cosas que no nos gustan […] Pero puede ser que algunos nos gustaran más que otros" (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014). Silva sólo recuerda una vez que tuvieron que rechazar un libro, pero en general, los criterios de selección de autores y la manera en la que trabajan en equipo es muy diversa, no sistemática: "La idea de cómo publicamos varía, pero forma parte de la misma idea, son gestos de amistad, también, y de comunicación, pues es parte de la misma fiesta, del mismo convivio. Y también creo que cada cartonera tiene sus variantes y sus formas de trabajo" (ibídem).

Entre aquellos "gestos de amistad" tan importantes para Silva en el proceso en el que los escritores y compañeros cartoneros se relacionan, es preciso mencionar uno que

ha sido bastante especial para él. Aparte del interés por el infrarrealismo siempre presente en la vida literaria del editor, Silva también ha sido simpatizante del movimiento peruano de poesía Hora Zero, emparentado con el infrarrealismo. Principalmente uno de sus miembros, el poeta Enrique Verástegui, ha tenido un pequeño auge entre las cartoneras mexicanas, dado que ya ha sido publicado por varias, tales como 2.0.1.3. Editorial y Cohuiná Cartonera. Yaxkin Melchy de Santa Muerte Cartonera /2.0.1.3. Editorial invitó a los integrantes de La Ratona Cartonera a participar en una edición de una obra de Verástegui que se publicó entre cinco editoriales: 2.0.1.3. Editorial, Proyecto Literal, Kodama Cartonera, Grafógrafo Ediciones y La Ratona Cartonera. *Splendor* (2013), obra que se componía de un insólito millar de páginas, sobresale del "marco cartonero" común, puesto que no está hecha de cartón ni encuadernada de manera artesanal, debido a la considerable extensión del libro. Lo significativo en este proyecto para Silva fue —además de la publicación en sí— la colaboración con el editor Yaxkin Melchy —hacia quien demuestra mucha admiración por el cuidado editorial y la visión que tiene, entre otras cosas—. Su cercanía con varios editores y escritores constituye una parte primordial en el andar cartonero de Silva, intrínsecamente ligada a su desempeño como editor.

4.2.2. La elaboración de los libros: el cartón y los talleres

En La Ratona Cartonera, los libros se elaboran de manera artesanal con materiales reciclados, entre los cuales destaca primordialmente el cartón. Silva explica por qué el material tiene tanta importancia y de qué manera está relacionado con el contenido de un libro: "El material y el contenido viajan por sus propios caminos, pero sin duda que un cuento de Juan Villoro, una colección de poemas de Mario Santiago [Papasquiaro], viajan arropados por el material que los envuelve: de la misma manera que la creatividad de las portadas está bien acompañada por la poesía y la prosa de nuestros autores" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Además, los materiales que La Ratona utiliza para los libros —papel reciclado, cartón, hilo, telas— "reflejan un gesto sencillo que consisten en crear asombros" (ibídem), lo que nos confirma una vez más que el editor ve una unión en forma y fondo, considerando estos elementos complementarios.

Un aspecto intrínseco y fundamental de La Ratona son los talleres donde los participantes encuadernan los libros, pintan las tapas, platican y comparten. Para Silva, desde que trabajaba con La Cartonera, esos talleres han cobrado mayor significado en la labor cartonera, puesto que nos explica: "[T]ienen esas características que son como

fiestas. De la misma manera en que uno se reúne con amigos para tomar vino, para comer, para conversar, para drogarse, para abrazarse, muchas veces esos talleres son eso, pero de una manera distinta" (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014). Un recuerdo que quedó grabado en la memoria del editor es el taller llevado a cabo en el marco de la publicación colectiva cartonera panamericana —anteriormente detallada— *Respiración del laberinto* de Mario Santiago Papasquiaro:

> Fue el primer taller grande que tuvimos [con La Cartonera] en la casa de un amigo pintor, Ernesto Seco […] de hecho él hizo la propuesta de la portada, que es un esténcil[77] con el rostro de Mario Santiago, tomado de una fotografía, y ese esténcil fue intervenido por todos los que estuvimos ahí. Ese día hemos de haber sido como 20 personas en la casa que él tenía aquí en Cuernavaca, en Santa María. Nos reunimos a trabajar, y […] en una pausa del taller después de estar trabajando, comimos, había carne asada, había vino, pero todo sucedía. El único exceso, si se puede decir así, era el trabajo para crear las portadas. Porque nos reunimos a pintar todas las portadas, las 120 portadas de esa edición, prácticamente las hicimos ese día, en esa sesión […] A lo mejor de pronto estábamos trabajando, y tú y yo empezábamos a hablar 'no, que la política, no sé qué', pero de pronto yo me iba para otro lado porque necesitaba agarrar agua para los pinceles, […] y tú de pronto platicabas con alguien más, y de pronto dejábamos de trabajar, nos tomábamos un vinito, comíamos, y luego otra vez trabajábamos —entonces era una forma de fiesta—. Entonces, esa parte yo creo que a mí es una de las que más me ha gustado del hecho editorial cartonero (ibídem).

El hecho social de la elaboración de los libros aparece aquí como parte esencial de la labor cartonera, talleres o encuentros que pueden llegar a convertirse en convivios o fiestas. Con La Ratona, Silva ya no dispone de un espacio determinado o de talleres regulares —como en el caso de La Cartonera, cuyos talleres sabatinos en La Casona Spencer permanecen—, por lo que éstos ahora se llevan a cabo en la casa de Silva, junto a su pareja Reardon y otros integrantes, lo que los convierte en encuentros informales entre amigos. Sin embargo, han sido invitados en numerosas ocasiones para facilitar talleres en lugares como la Feria Internacional del Libro de Oaxaca, en 2012, y en el evento del Mes del Niño en Puente de Ixtla, Morelos, en 2013.

[77] El esténcil (derivado del inglés *stencil*) es una técnica en la que se usa una plantilla donde se dibuja y recorta una figura sobre la cual se rocía comúnmente pintura en aerosol para delinear la imagen y así reproducirla múltiples veces en superficies como papel, cartón y muros.

Fig. 15. Alicia Reardon y otros integrantes de La Ratona Cartonera pintando tapas de cartón en la casa de Reardon y Silva.

Un elemento relevante que Silva trata de mantener es el cuidado y la calidad editorial, respecto a lo cual opina: "[S]i alguna crítica yo les haría [a las cartoneras], es al rigor editorial. Yo creo que falta rigor editorial" (ibídem), y sigue explicando:

> [A]un cuando se trabaje en condiciones precarias, aunque también lo precario en estos tiempos ya no es lo mismo que antes, […] nunca se justifica el no tener cuidado en una edición, ahora menos que nunca. Porque las posibilidades existen para tener un verdadero cuidado editorial […] todo eso es un reto constante, […] yo no digo que nosotros nos salvemos de eso y que estos libros sean impecables. No, todo el tiempo estamos batallando porque tampoco nosotros no tenemos un equipo de expertos que diseñen, que diagramen los libros. Entonces, esa parte a veces nos cuesta. Pero sí procuramos tener el mayor cuidado editorial. Y creo que eso debería de ser algo permanente, que debería estar de manera permanente en la forma de trabajar de las editoriales cartoneras, el cuidar la calidad, el cuidar, todo el cuidado editorial que implica hacer un libro. Desde el diseño, desde la manera en que aparecen, la diagramación, las erratas (ibídem).

Puede ser que por la experiencia en su revista *Nomedites* y en otros proyectos editoriales, Silva haya desarrollado un ojo más crítico y profesional en cuanto a la elaboración editorial —un detalle que La Ratona comparte con varias cartoneras mexicanas, cuyos libros también reflejan un trabajo editorial laborioso—, hecho que reta la posible estigmatización o las suposiciones acerca de estas editoriales hechas de cartón reciclado.

Entre 2010 y 2012 La Ratona Cartonera recibió una invitación por parte de la Secretaría de Educación Pública para impartir talleres en comunidades indígenas en el programa de educación indígena, cuyo fin era fortalecer las lenguas indígenas y crear un manual que determinara un acuerdo común en cuanto a los diversos usos de las lenguas tutunakú, náhuatl, hñähñú y maya. Los talleres se realizaron en los estados de Veracruz,

Puebla, Guanajuato, Hidalgo y Guerrero, y se dirigían a maestros bilingües en estas lenguas. Destaca la dimensión de su emprendimiento, puesto que, según Silva, hubo una participación de 600 maestros en los talleres. Los objetivos eran capacitar a los maestros en la creación de libros cartoneros para que tuvieran herramientas dentro de su "ejercicio de reflexión en torno al paso de la oralidad a la escritura" (Silva en Casasús, 2010), compartir este conocimiento obtenido con sus alumnos y editar libros en las propias tradiciones de las comunidades. El resultado de los talleres fue un manual que actualmente forma parte de los programas educativos de la Secretaría de Educación Pública para comunidades indígenas. De esta manera, la Dirección General de Educación Indígena anunció la implementación del proyecto en numerosas escuelas primarias indígenas de Hidalgo donde las niñas y los niños pueden elaborar libros cartoneros en sus lenguas maternas y compartir su conocimiento tradicional, a través de herbarios, historias, biografías, leyendas, recetas de cocina, etc. (Sánchez, 2013).

Según las fuentes, "[a] través de la producción de libros cartoneros, los alumnos permanentemente escriben, editan y distribuyen sus textos en la escuela y comunidad" (Olarte Tiburcio y Zacarías Candelario, 2014). Manuel Sosa Sánchez, un maestro que participó en uno de estos talleres en Veracruz, comenta: "[E]l libro cartonero es una opción magnífica por el sentido que tiene, el sentido de decir que todos podemos hacer un libro, que hacer un libro no es un privilegio de unos cuantos, que es una posibilidad para poder comunicarnos de manera escrita y fortalecer nuestra identidad a partir del registro escrito de todos los conocimientos que tenemos en la tradición oral" (en La Ratona Cartonera, 2014). Sin duda, el conocimiento de la encuadernación cartonera ha tenido un impacto profundo en los miembros de las comunidades, principalmente porque representa —como se evidencia en el testimonio— una herramienta para el fortalecimiento y la preservación de sus tradiciones. El poder inherente a los talleres impartidos por los editores cartoneros consiste en la rápida replicación de la técnica, ya que gracias a su sencillez puede ser aprendida fácilmente. Efectivamente, dentro de poco tiempo los maestros empezaron a organizar sus propios talleres en diferentes comunidades.

Fig. 16. Maestros que han participado en el taller de La Ratona Cartonera en Tlapa, Guerrero.

Silva enfatiza el impacto que este trabajo ha tenido en las comunidades y estima que esta experiencia ha sido "una de las principales aportaciones de La Ratona Cartonera […] A través de este aprendizaje, los maestros bilingües han encontrado caminos para una independencia editorial y un trabajo autogestivo, para publicar sus obras sin depender de un mercado editorial que a menudo los ignora" (Silva, correspondencia personal, 9 de marzo de 2016). El trabajo de La Ratona en las comunidades indígenas, sin duda, destaca en el panorama de cartoneras mexicanas —junto a la propuesta de Iguanazul Cartonera, dedicada a la revitalización de las lenguas indígenas[78]—, por abordar una problemática actual que concierne la división social, demográfica y educativa en el país. En este caso, el valor del trabajo reside primordialmente en el contenido de los libros, en el espacio creado para la expresión de las tradiciones propias de los maestros, y en el significado que conlleva este acto realizado a través de un medio escrito.

Sin embargo, dado que esta serie de talleres se impartió únicamente por un tiempo determinado, resultó difícil darle seguimiento y saber qué ha pasado con los proyectos en las comunidades. De esta manera, Silva sólo puede basarse en el testimonio de otras personas: "[N]os han contado que han seguido en algunos […] dando talleres o han hecho libros cartoneros ellos mismos […] Sé, de referencia, que otros maestros o en otras

[78] Con respeto al trabajo con comunidades indígenas, Iguanazul Cartonera y su fundadora Judith Santopietro juegan un papel primordial, ya que la gestora cultural mexicana se ha dedicado a la revitalización de las lenguas indígenas con su cartonera y con otros proyectos iniciados por ella, primero en Veracruz y actualmente en los Estados Unidos.

comunidades también lo han hecho. Pero, yo creo que sí ha tenido un efecto importante" (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

Además de haber sido una experiencia muy valiosa para los participantes de los talleres, hubo beneficios significativos para los editores: Silva cuenta de la apropiación o el desarrollo de habilidades comunicativas y didácticas que desarrolló con los adultos y niños en las comunidades, a pesar de carecer de formación pedagógica para impartir clases: "Pero cuando estaba ahí, sobre todo con los niños […] de pronto [pude] establecer una comunicación con ellos muy creativa, muy divertida" (ibídem). Este desarrollo de habilidades sociales es un "efecto secundario" de las actividades versátiles de la cartonera, que les permite a los editores acercarse a la gente y, principalmente, a una parte de la población con la que muy probablemente no hubieran tenido ese tipo de contacto en otras circunstancias. Éste es un buen ejemplo de cómo el rol del editor no se limita a actividades relacionadas directamente con la producción o distribución de libros, sino que se amplía a una dimensión más social, ayudando a desarrollar una gama amplia de habilidades al establecer conexiones con círculos diversos. En el caso de Silva, fue el contacto directo con los niños lo que le dejó impactado y transformado. El taller que facilitaron en la sierra de Puebla para unos 150 maestros de distintas comunidades tutunakú es un evento que recuerda en especial:

> [P]orque los talleres eran para los maestros, no para los niños […], y los niños no tuvieron clases, porque los maestros estaban en sus talleres. Pero había niños alrededor. Entonces nosotros llegamos, dimos nuestro taller, y después nos quedamos ahí un día más. En lo que los maestros reflexionaban —ya eran reuniones entre ellos, hablando en lengua indígena, y nosotros estábamos ahí—. Y en un momento, Alicia [Reardon] vio que el material que habíamos utilizado, ya lo empezaron a tirar. Y sí, la mayor parte era ya desecho. Pero luego vio que había unos recipientes con pinturas. Entonces Alicia vio que estaba pasando eso y fue y los recogió, y se sentó ahí en una mesa a pintar. Y se acercaron los niños. Y ya de pronto había como 10 niños. Y dijimos: "¡Pues hay que darles otro taller!". E hicimos un taller. Y después, ya lo pensamos en los siguientes viajes a otras comunidades, que dábamos un taller para los maestros, y luego dábamos otro para los niños. Y eso fue bien bonito, porque los niños entraron en una relación muy creativa (ibídem).

Tanto así que finalmente impartieron talleres para 200 niñas y niños en total, al punto que este éxito en las comunidades inspiró mucho a los editores y le dio un giro inesperado a la serie de talleres.

Fig. 17. Libros elaborados durante el taller en la comunidad tutunakú en Veracruz.

4.2.3. Distribución

La Ratona Cartonera cuenta con un catálogo de 17 títulos, con un tiraje de 120 ejemplares cada uno. El autor recibe 20 copias, mientras que los colaboradores de la editorial se quedan con 10 o 15, y el resto se reserva para los compradores. Silva estima que han vendido un 70 por ciento de las publicaciones, en términos generales. Como cuenta el periodista, tienen diferentes sitios de distribución: la librería Jorge Cuesta —punto de venta permanente— y otros sitios en la Ciudad de México; en los *tianguis* en Cuernavaca; y también en San Francisco, California (Estados Unidos) a través de unos contactos. Además de estos puntos fijos, los eventos culturales en su ciudad y las presentaciones de libros constituyen otro medio importante para hacer circular los ejemplares cartoneros. Las lecturas normalmente se complementan con actos musicales y otras formas artísticas, con platillos que comparten en un convivio con las personas. Una ocasión especial bajo esta dinámica fue la presentación de las publicaciones de *Ex tinta* de la argentina Beatriz Stellino y *Peatonal* del escritor ecuatoriano Martín Cinzano en 2016 en el Museo Universitario del Chopo —recinto creado por la Universidad Nacional Autónoma de México que se dedica a la promoción del arte contemporáneo y se ubica en el centro de la Ciudad de México—. En aquella ocasión participó también un grupo de música contemporánea que había colaborado anteriormente con La Ratona y la entrada al evento fue gratuita. En este tipo de presentaciones las editoriales exponen los libros, los ponen a la venta, hay un intercambio directo entre los autores, los editores y el público, y es ahí donde generan una mayor venta. Además de que el evento logra una cercanía mayor del público con los creadores de las obras literarias y le proporciona una experiencia distinta

a la de ir a una librería para adquirir la obra. En las presentaciones, los asistentes pueden saber quién es la autora o el autor, conocer más acerca de una editorial cartonera, divertirse, convivir con otras personas que tienen gustos similares, y así aproximarse a un libro de una manera distinta. Aunque claramente estos eventos no reciben cantidades rebosantes de asistentes, podríamos hablar de cierto éxito en términos de venta al compararlo con los puntos fijos de distribución.

Silva cuenta que raras veces frecuenta las ferias, aunque son consideradas un medio significativo para exponer el trabajo de las cartoneras, ya que constituyen un punto de encuentro entre éstas. El editor explica las razones: "Nosotros casi no participamos en ferias, en parte porque las experiencias que hemos tenido, a excepción de lo que sucedió en la FIL del Palacio de Minería[79] donde sí vendimos mucho, pero en otras ferias era muy desgastante: era ocupar el tiempo, estar tres, cuatro días y no vender mucho. O sea, mínimo para recobrar la inversión. Entonces nos pareció muy desgastante. Y entonces ya no lo hicimos" (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

El esfuerzo que se hace por parte de los editores para participar en ferias —ya sean a grande o mediana escala, o bien ferias más alternativas— requiere una inversión que raras veces se recupera debido a los gastos que implica: transporte, renta del espacio, estancia en el lugar del evento, entre otros. Por lo cual, las pequeñas editoriales generan más pérdidas que ganancias. Sin embargo, hay otra razón por la que La Ratona no participa mucho en eventos culturales o sociales, contrario a otras cartoneras: "Todo contacto con otras formas culturales nos alimentan y estamos abiertos a recibir esas influencias, pero La Ratona tiene una tendencia muy grande a no ser sociable y prefiere alimentarse en privado[80]" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

La Ratona Cartonera tiene un blog (véase La Ratona Cartonera, s.f.), en el cual los miembros han subido información sobre sus actividades, sus publicaciones y demás información, aunque la página no es actualizada regularmente, mientras que su página de Facebook sirve como plataforma actual para la difusión de sus eventos y sus obras. No obstante, Silva se muestra un tanto escéptico en cuanto al uso del internet para los fines

[79] La Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería se celebra anualmente en la Ciudad de México y cuenta como uno de los eventos literarios más importantes de la capital, ya que en la feria internacional se reúnen numerosas editoriales de países hispanoparlantes.
[80] Sin embargo, últimamente La Ratona decidió abrirse más al público y retomar las prácticas de participar en ferias, como en la Feria del Libro Independiente o la Feria Internacional del Libro en el Zócalo.

mencionados: “Las redes sociales son un buen medio, pero siempre hemos creído que cada libro tiene sus alas propias y a esa creencia nos sumamos” (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Los cambios en sus prácticas reflejan ese espíritu bastante libre y flexible en cuanto al manejo de la cartonera y demuestran que la editorial está en un constante proceso de transformación, abriéndose a ideas nuevas, aunque también demostrando la falta de constancia o sistematización. Silva menciona como retos principales para circular los libros de esta editorial, “el no contar con ISBN y otros registros editoriales —en el título más reciente de La Ratona hemos comenzado a tener esos registros— y el costo excesivo que piden en la mayoría de las librerías. Pero ninguno de esos obstáculos ha impedido que fluyan nuestros materiales” (ibídem).

Otra forma importante de hacer circular los libros es por medio de la demanda individual: algunos títulos se pueden pedir personalmente a los editores, ya sea en algún evento, en un encuentro casual o por internet; asimismo, algunos libros viajan por medio de amigos que los llevan a distintos lugares dentro y fuera del país. Como es evidente, los contactos y los círculos en los que se mueven los editores son cruciales para vender sus títulos, ya sea en las presentaciones de libros, en los *tianguis*, las ferias o en ventas extraordinarias. De esta manera se concreta que también en cuestiones de distribución, Silva no elabora ningún esquema rígido o sistematizado, sino que otorga mucha libertad y confianza en el proceso.

En cuanto al tema de los derechos de autor, Silva aclara: “[N]o tenemos un esquema legal, ni contratos, sólo el trato directo con los autores y todo se mueve a partir de su generosidad” (Silva en Casasús, 2010). Un acuerdo básico y subyacente entre todas las cartoneras es que los autores cedan sus derechos para publicar ya sea una obra existente o una nueva —como en el caso de Eloísa Cartonera, que publicó a César Aira y Ricardo Piglia o La Cartonera con la publicación de Mario Bellatin—. Entendemos que los autores entablan una relación amistosa con los editores, no formal, no de negocio, que no buscan principalmente el lucro, sino la difusión de la obra y de la cartonera, motivos por los que los escritores otorgan permiso para publicar sus obras. Para Silva, las relaciones personales que se mantienen con los autores son de suma importancia y se deben cuidar, puesto que forman parte de la idea general de la cartonera y de sus objetivos: “Cada editorial tiene sus propios caminos para andar por este mundo editorial cartonero. A nosotros nos importa mucho saber corresponder a los autores que generosamente

comparten su obra con nosotros; nos importa que quienes son parte del proyecto creativo compartan las ganancias. Formas que tenemos para no ser parte de este mundo del 'sálvese quien pueda', [por lo que el objetivo de La Ratona es] que la lectura sea un acto necesario y si está relacionado con otras formas de creatividad, mejor" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Silva también nos recuerda que "aun cuando se trata de acciones culturales que en muchos sentidos viajan a contracorriente, su dimensión no se puede valorar por la cantidad de libros que se publican. No olvidemos que en estos tiempos toda acción primitiva, como la de hacer libros de cartón, tiene en la red una nave intergaláctica" (en Casasús, 2010).

Entonces, ¿cómo funciona La Ratona en términos comerciales? A raíz de las explicaciones de Raúl nos queda claro que el proyecto cartonero es un esfuerzo voluntario, por lo que el fin no se centra en producir grandes ganancias de dinero. Han logrado que el proyecto sea autosustentable, "pero no como para vivir de él" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015), ya que Silva y Reardon ganan el pan de cada día en sus respectivos trabajos, aunque lo ven relacionado a las actividades de su editorial: "La producción radiofónica y el arte de la pintura siempre los hemos conectado con nuestra labor cartonera" (ibídem). Silva enfatiza que no considera que La Ratona Cartonera sea un trabajo, sino un proyecto que tiene su motor en la pasión por los libros, la literatura, la edición y la cultura.

4.2.4. Las cartoneras y los monopolios: ¿Una posible democratización del libro?

¿Cómo sitúa Silva a La Ratona en el mercado editorial? ¿Cuánta importancia le da a la consolidación de la editorial entre sus homólogas? El editor contesta: "No sé si La Ratona esté consolidada, el mundo es tan frágil. Cada día es un nuevo día, un nuevo día para seguir adelante o un nuevo día para emprender nuevos vuelos. Eso no nos preocupa, no vivimos atrapados por un solo proyecto" (ibídem). Aquí una vez más se afirma la actitud de Silva, la cual deja entrever que con La Ratona no busca precisamente obtener ganancias económicas, ni el supuesto éxito o la fama de la editorial. Dirigir un proyecto frágil o precario también tiene la ventaja de estar lejos de "vivir atrapados", como lo describe el editor. Si el proyecto finaliza, los integrantes no se verían afectados económicamente, puesto que tienen sus respectivos trabajos y podrían poner en marcha otro proyecto parecido —tengamos en cuenta que La Ratona es fruto de una ruptura con La Cartonera—. Al contraponer las cartoneras con las grandes empresas editoriales dentro

del mercado de libros, Silva tiene muy claro que la gran diferencia radica en la producción: en el hecho de que los libros cartoneros no sean pensados para las masas —contrario a la producción industrial—, en los gestos simbólicos que se crean, en la cercanía humana que abarca todo el proceso, así como en la forma directa en la que se fabrican los libros. Al mismo tiempo, evita estigmatizar el mercado que está lucrando con las obras literarias:

> El mundo editorial masivo está muy marcado, como todo en la vida, por el hecho comercial. Es verdad que fácilmente puede ser visto como una manifestación de la voracidad del imperialismo cultural. Pero también hay hechos que tienen que ver con cuestiones obvias, que se necesita dinero, y estas empresas son como grandes aparatos en donde hay mucha gente trabajando alrededor, y por supuesto que ellos privilegian lo que se vende. Creo que no han logrado crear una lógica en donde lo que se venda […] tenga un verdadero valor cultural. Claro que sí hay muchas cosas que tienen valor y claro que hay muchos autores que venden. Pero también hay todo un esquema muy estereotipado ya o muy previsible, […] incluso tienen gente experta que se dedica a averiguar gustos de los lectores, para ver qué tipo de basura les ofrece. Entonces, en medio de todo eso, claro que hay muchos autores valiosos, y sí hay autores que venden. Pero es toda una maquinaria muy grande y lo que se puede hacer desde las editoriales cartoneras frente a esto es nada. No [en el sentido de que] nosotros no somos nada […] Somos forma de cercanía; yo creo que la existencia de las cartoneras en gran parte tiene que ver con el hecho inmediato […] Y también, en realidad son como actos muy simbólicos, porque no son ediciones masivas. Llegan a un público muy determinado (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

Es innegable que comparar a las cartoneras —editoriales pequeñas, artesanales y personales— con conglomerados transnacionales o empresas a gran escala resulta problemático, dado que las esencias de estos dos tipos de editoriales divergen en muchos aspectos y, por ende, resulta discutible considerarlas como "espacios alternativos", aspecto también cuestionado por Silva. La concepción del editor acerca de las cartoneras es más bien una de "gestos sencillos que consisten en entregarse a la creatividad como un viaje comunitario que, sobre todo, nos haga sonreír. Sí, esto tiene su ingenuidad, pero así somos" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). El hecho social o comunitario está en primer plano, pensado como en contraposición a una producción anónima, industrializada y masificada. Quizá, precisamente, por lo difícil que es situar a las cartoneras en el mismo campo de las editoriales tradicionales, el editor de La Ratona duda de si realmente las cartoneras son una forma de resistencia o de contramovimiento dentro de la industria editorial —principalmente por el hecho de que la edición se ha vuelto más accesible a una mayor cantidad de personas:

> Entonces ya no creo tanto que se pueda decir que es una manera de resistencia entre los grandes monopolios […] porque ya se ha vuelto en cierta manera algo común. Creo que cada cartonera sí enfrenta sus maneras de proponer, a partir de su circunstancia […] Y no es lo mismo que ocurría cuando nacieron las editoriales cartoneras en tiempos recientes, a

> partir de Eloísa Cartonera, principios del siglo más o menos, y en el transcurso de lo que ha ocurrido desde entonces hasta ahora, pues yo creo que ha habido variantes, porque también ya existe una posibilidad mayor de tener en nuestras manos el hecho editorial. De la misma manera que tenemos en nuestras manos el hecho mediático, de para difundir información, audios, para difundir fotografías, para comunicarnos a través de las redes sociales; hay muchas cosas que ya están en nuestras manos, de una manera más fácil. Un músico es más fácil que pueda hacer su disco. Un escritor es más fácil que pueda hacer su libro, sin depender de una editorial (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

Si la producción de los artefactos culturales ahora es más accesible a un número mayor de personas, ¿podría, entonces, el fenómeno cartonero ser una manera de democratizar el mundo editorial alternativo o la cultura en general? Silva se opone radicalmente a esta idea: "Nada se puede democratizar en este mundo", contesta enfáticamente, "[l]a idea del acceso libre al patrimonio cultural suena re bonito y parece una buena bandera para manifestar lo justo, pero también es otra trampa de este mundo. El derecho a la cultura no es una dádiva, es un acto que cada quien practica o no, según su propio espíritu […] Es bien fácil comprarse un buen libro por cinco pesos, lo que no es tan fácil es tener el espíritu para convertirse en un lector" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Como siempre, los argumentos del periodista son contundentes y colmados de una visión que desromantiza, son un cuestionamiento profundo en cuanto al impacto real de las cartoneras.

El dilema de cómo valorar el libro cartonero, primordialmente con vistas a su aspecto artesanal y artístico está implicado en aquella dificultad de insertar a las cartoneras en el discurso de la industria. Lo que Silva trata de evitar es convertir el arte en un privilegio, por lo que, una vez más, destaca que, para él, el gran valor del libro está en el trabajo colectivo que hay detrás:

> [T]ambién tiene que ver con la forma en que se relaciona uno con esa creatividad que puede tener un valor muy grande si se midiera como se mide a veces el hecho pictórico. Porque muchas veces hay portadas que, si en lugar de estar en un libro, estuvieran enmarcadas y con un vidrio, y uno dijera 'la voy a vender', a lo mejor uno diría, pensando en un autor desconocido, […] 'pues la vendo en 500 pesos'. Y es muy probable que uno lo vendiera en 500 pesos. Pero si esa misma portada está aquí [en el cartón], es más difícil que puedas vender el libro en 500 pesos. Se convierte en otra cosa. Pero a mí en parte me parece que también tiene su valor, en el sentido de no privilegiar y no de ver ese hecho creativo como algo exquisito. Aunque alguna gente sí lo ve así, de la gente que compra. Por ejemplo, [a] La Cartonera [le] ha sucedido, que cuando hay presentaciones, hay gente que sabe y va: '¿Éste [libro] es de [el artista] Cisco? Me lo llevo'. Aunque no esté firmado por Cisco, pero cuando hay autores como él que ya tienen un reconocimiento, entonces…, pero son libros que circulan así, sin que exista ese hecho de darle un valor. Puede ser visto como algo que tenga que ver con la desvalorización, pero también puede ser visto como una manera de no darle al arte un sentido así de exquisito, […] tampoco se trata de que son obras en las que uno trabaja durante un mes para terminar una portada. Son actos inmediatos que ocurren en

> una tarde, en un ratito, uno mismo puede pintar cinco, seis, siete portadas. Pero bueno, esa parte del hecho colectivo yo creo que es una de las cosas que sí me parece [importante] (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

La flexibilidad y el desapego a la cartonera marcan a Silva de modo que demuestra una actitud bastante decidida y sabe adaptarse a las circunstancias. El trabajo en la producción radiofónica, en la educación primaria y en la pintura han permitido a Silva y a Reardon dirigir el proyecto cartonero como un *hobby*, una pasión, puesto que sus ganancias no dependen de éste. Fundamentalmente destaca su preocupación por la calidad literaria y editorial, alejada de un supuesto éxito en el mercado, ya que para ambos "[e]l 'éxito', en estos tiempos donde todos quieren aparecer en las pantallas y ser famosos, es una trampa que nada tiene que ver con la creatividad y la calidad" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Silva es fiel a sus valores y sus principios, hecho que se refleja en el trabajo de La Ratona Cartonera y sus andares por el mundo editorial alternativo.

4.3. Santa Muerte Cartonera y 2.0.1.2./3. Editorial

¿Cómo describir a alguien como Yaxkin Melchy? Joven escritor, poeta, editor y actor cultural crucial en la escena *underground* de la Ciudad de México. Nacido en 1985 en la capital mexicana, Melchy resalta por una trayectoria en el mundo editorial y literario como pocos de sus compañeros en la edición alternativa. Graduado en diseño industrial e incansable escritor en búsqueda de formas poéticas transgresoras e innovadoras, ha formado la revista independiente *Trifulca* y ha publicado en numerosos fanzines, plaquettes[81], fotocopias, autopublicaciones y libros cartoneros. Sus poemas aparecen en la antología *4M3R1C4. Novísima poesía latinoamericana* (Editorial Ventana Abierta, 2010) y en *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual* (Dirección de Literatura, UNAM, 2012). Entre su vasta obra personal destaca *Diagrama del sol* (Catafaxia Editorial, 2010), *Ciudades electrodomésticas* (Red de los poetas salvajes, 2009), *Emilio, la danza y la escritura* (Red de los poetas salvajes, 2009) y *El nuevo mundo* (Red de los poetas salvajes, 2008), del cual ha publicado *El nuevo mundo* (Red de los poetas salvajes, 2008), *Los poemas que vi por un telescopio* (Tierra Adentro, 2009; ganador del Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino), *El Sol Verde* (2.0.1.2. Editorial, 2010), *Los Planetas* (Proyecto Literal, 2012) y *El Cinturón de Kuiper* (2.0.1.3. Editorial, 2013). Además, ha coordinado el colectivo la Red de los Poetas Salvajes, así como el Festival Subterráneo de Poesía en la Ciudad de México durante varios años. Sin embargo, el emprendimiento que catapultó a Melchy a los escenarios latinoamericanos alternativos de poesía, y que lo haría más conocido en éstos, fue sin duda Santa Muerte Cartonera, una de las primeras cartoneras en México de descendencia directa del movimiento cartonero que estaba brotando en el sur del continente. Aunque de corta duración (2008-2011), Santa Muerte se distinguió por su actividad editorial intensiva y un catálogo impregnado de autores con cierta trayectoria y renombre dentro del *underground* literario latinoamericano.

[81] Una *plaquette* es una publicación de formato pequeño, extensión corta y de poco tiraje por medio de la cual se difunden poemas o cuentos cortos de escritores noveles. La palabra se empezó a usar a partir del siglo XIX en Francia, donde poetas la usaban como medio para dar a conocer sus obras. Hoy en día este formato se utiliza mucho en América Latina y España con este fin, o bien para publicar anticipadamente textos que luego se incluirán en obras más extensas.

4.3.1. Santa Muerte Cartonera

Mientras estudiaba la carrera de Letras Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el poeta de origen mexicano-peruano empezó a sumergirse en el mundo de la escritura y la poesía: inició amistades con más escritores, expandió sus redes, creó incluso la Red de los Poetas Salvajes y lanzó la revista *Trifulca*. Escribía blogs y le encantaba hacer circular los libros no sólo en *plaquettes* físicas, sino también subirlos al internet. En esa búsqueda de nuevos horizontes, Melchy participó en el Festival Iberoamericano de Poesía "El Vértigo de los Aires", donde conoció a muchos poetas importantes que lo marcarían: "Me fui enterando [de] que había toda una movida de poetas jóvenes, pero además [que] esa movida tenía que ver también con romper esquemas rígidos, de [no] hacer las cosas solamente amparados con institución y todo eso" (Melchy, entrevista personal, 27 de agosto de 2014). Es ahí donde conoció también a Héctor Hernández Montecinos, poeta prolífico y ensayista chileno quien se encontraba en México en aquel entonces. Melchy describe a Hernández Montecinos como "una pieza bien clave", puesto que ya era un escritor reconocido en los círculos de poetas en Chile y, después, en México, con lo que contribuía también a la conexión entre los poetas de distintos países. Hernández Montecinos había entrado en contacto con algunas cartoneras de Argentina, Perú y Bolivia; mientras que Melchy había sido publicado por Yerba Mala Cartonera en 2007 para el Festival "Pokita Fé" en Chile en 200, respecto al cual comentó: "[Me pareció interesante] que pueden hacer un libro para entregártelo en un festival, sin que tenía que ser una cosa tan protocolaria y larga que te puede llevar mucho tiempo" (ibídem). Dado que los dos poetas conocían a Yerba Mala Cartonera de Bolivia, empezaron a idear su propia cartonera en México. Buscaron en internet y encontraron que ya existía La Cartonera de Cuernavaca, después de lo cual Melchy se quedó con la duda, "¿hay que pedir permiso a alguien? […] ¿A quién tienes que avisar?" (ibídem); pero en realidad era mucho más simple de lo que pensaba. Hernández Montecinos le explicó que podían tomar el "apellido común" cartonera, y poner los nombres de las demás cartoneras en la página web para que el movimiento cartonero sea conocido y las personas puedan ubicar a las demás cartoneras. Así que, al pensar en un nombre para su cartonera, se les ocurrió llamarla "Santa Muerte", por las siguientes razones:

> Héctor [Hernández Montecinos] me dijo que las cartoneras tienen esa onda de hay que usar una cuestión de la cultura popular en el nombre, como Eloísa, como Sarita, entonces [dijimos] 'vamos a ponerlo de la Santa Muerte' […] que tiene que ver precisamente con formas indóciles. Por ejemplo, la Santa Muerte es un culto pero no es un culto oficial. Es un culto subterráneo y es un culto marginal, como son las cartoneras también en el mundo

> editorial. Entonces, es equiparable; la Santa Muerte se conoce por la iglesia, y la mayoría de la gente que cree en la Santa Muerte también son creyentes que, de alguna manera, digamos no [son] el estándar del buen creyente de la iglesia, porque pueden ser delincuentes, […] Está padre porque al final de cuentas nosotros también estamos en eso. Estamos haciendo un proyecto *fuera de*, porque no tiene ISBN, no tiene una distribución comercial y, sin embargo, son libros de poesía de lo mejor que hay (ibídem. Las cursivas son mías).

En su blog, los editores cuentan que la idea era hacer libros bien cuidados en la parte del diseño, con autores de buen nivel, además especifican por qué escogieron la imagen de la Santa Muerte, definiéndola como una "forma indócil de fe mexicana", en la cual sus "ilegales fieles" ven "a un ángel representando el triunfo y la utopía del mañana" (Santa Muerte Cartonera, s.f.).

Fig. 18. Logo de Santa Muerte Cartonera.

En el mismo sitio en línea también aclaran que el proyecto se suma a la "inquietante y provocadora iniciativa latinoamericana de producir libros a precio costo [*sic*]", y "a modo de una comunidad informal de editoriales que insisten en la vida nómada del libro, en la lectura como intervención social y en la circulación de los materiales literarios como un desvío a los abrumadores consorcios transnacionales de literatura y publicidad o a los intereses capciosos o herméticos del mercado editorial actual" (ibídem). Queda muy claro el *statement* de Santa Muerte y su apuesta por una literatura joven, subversiva e innovadora, hecha para romper con los cánones existentes. De esta manera se consolidó la existencia de la incipiente cartonera y, aunado a esto, los dos creadores se comunicaron con los integrantes de La Cartonera en Cuernavaca para conocerlos en persona, creando así los primeros nexos en la red cartonera del país.

4.3.1.1. Una editorial nómada

Una de las ideas principales que Melchy y Hérnandez Montecinos plantearon desde el principio fue la de ser una editorial nómada, así que los dos editores, inquietos por compartir la experiencia cartonera en otros países del continente, emprendieron un viaje al sur del país y a Centroamérica, a lo largo del cual conocieron a algunos de los autores que publicaron posteriormente: poetas como ellos, escritores que formarían sus propias cartoneras o editoriales, y gente interesada en el proyecto. Melchy cuenta de esta experiencia:

> [N]os fuimos primero a Chiapas, luego nos fuimos a Guatemala, a El Salvador, a Honduras, presentando todo ese proyecto. Entonces yo siento que ahí fue [cuando] pegó mucho la idea de las cartoneras en México y en otros lugares, porque ya había cartoneras, nada más fue acelerar el proceso. Por ejemplo, en Chiapas conocimos a Mariana [Rodríguez], que es la [iniciadora] de Cohuiná [Cartonera], y ahí fuimos a la universidad y lo presentamos en la universidad. Por ejemplo, ahí, Mariana estaba todavía estudiando […] vio el proyecto y le gustó […] y es que [a] todo el mundo era decirle: 'Esto es muy fácil de hacer y no hay [que] pedirle permiso a nadie' […] y no lo conocían. En Centroamérica, el proyecto entonces les despertaba la idea […] (Melchy, entrevista personal, 27 de agosto de 2014).

El propósito del viaje fue promover el proyecto Santa Muerte Cartonera y a los autores que publicaban, querían "hacer conexión latinoamericana", porque el equipo chileno-mexicano se preguntaba: "Esos poetas, que eran poetas jóvenes y todo eso, o sea ¿en qué momento se iban a publicar por ejemplo en El Salvador o en Honduras? Entonces era proveer más bien las conexiones latinoamericanas y de paso llevar la idea de una editorial que se podía hacer y todavía para ampliar más eso" (ibídem). Primero se fueron a Chiapas, el estado al sur de la República Mexicana, para presentar la editorial y dar una lectura en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH); luego siguieron su viaje a Guatemala, donde conocieron a los escritores Gabriel Woltke y Manuel Tzoc, a quienes publicaron ahí mismo. También encontraron a muchos poetas como Dany Portillo, quien después de conocerlos comenzó La Cabuda Cartonera en El Salvador. A través de este recorrido se adentraron en la escena cultural de los países que visitaban, expandiendo sus redes, dando lecturas de sus obras y también talleres de libros cartoneros. En Honduras conocieron a unos poetas que llevaban el proyecto "Escuela Mágica" en las afueras de Tegucigalpa, en el que hacían trabajos de poesía y papel con niños. Los hondureños llevaron a los editores al vertedero de la ciudad, donde había diferentes proyectos que incluían a la gente que recoge la basura y *pepena*.

En los dos lugares, Melchy y Hernández Montecinos ofrecieron talleres y compartieron sus conocimientos, así que aquel viaje de Santa Muerte fue clave para la consolidación de su proyecto, para redefinirse como editores, para sensibilizar su conexión con otros países de América Latina al conocer a otros escritores y sus realidades, y así también reafirmar su conexión con la red cartonera del continente. A raíz de Santa Muerte Cartonera surgieron al menos tres proyectos que Melchy enumera: Cohuiná Cartonera de Chiapas, Cabuda Cartonera de El Salvador y Atarraya Cartonera de Puerto Rico, aunque seguramente las huellas han llegado a más rincones de los lugares que atravesaron los dos editores cartoneros. Después de esta gira, Santa Muerte siguió con sus actividades literarias en la Ciudad de México, publicando, dando presentaciones de libros y participando en eventos de poesía y literatura.

Fig. 19. Melchy y Hernández Montecinos imparten un taller en la Escuela Mágica de San Juancito, Honduras, 2009.

4.3.1.2. Autores

Santa Muerte tuvo un catálogo con 22 títulos en total, de los cuales 16 eran poemarios, dos eran libros de narrativa, dos de ensayo y dos antologías. Desde el principio, los editores estaban interesados en publicar poesía, especialmente poetas de su generación, poetas que tuvieran una propuesta más experimental, "de alguna manera no canónica a sus propias tradiciones de sus países, sino diferente, más anómala" (ibídem). De alguna manera, Melchy y Hernández Montecinos tenían los contactos con este tipo de autores, por lo que no hubo problemas en encontrarlos o publicarlos en México. Eran libros cortos,

"selecciones que hicieron los propios poetas de libros o de proyectos que tenían en camino. Entonces, servía también un poco de adelanto de cosas que sacaron después" (ibídem). Escritores ilustres, internacionales son los que transitaban el catálogo de la cartonera: se publicaron las obras de poetas desconocidos —pero con una considerable trayectoria de publicaciones— tales como el guatemalteco Alan Mills (*Trenes de alta velocidad*, 2008), el peruano Miguel Ildefonso (*Transformer*, 2008), el ecuatoriano Ernesto Carrión (*Toma esta cabeza mestiza por donde rodará un dios judío*, 2008) y el mexicano Julián Herbert (*This is Sparta*, 2008). Entre los poetas destaca Roxana Miranda Rupailaf, joven poeta mapuche que escribe de manera bilingüe (mapuche/español), quien ha participado en varios compilados en lengua indígena (mapuche) y ha publicado también en castellano; Santa Muerte editó su libro *Invocación al Shumpall* (2009). Asimismo, hay títulos —aunque pocos— de otros géneros como narrativa y ensayo, entre éstos se encuentra *Novela suvenir* (2009) de la narradora brasileña radicada en México Maria Alzira Brum y el ensayo *Porno y postporno* (2009) de Roberto Echavarren Welker. Para la presentación de *Novela suvenir*, Santa Muerte Cartonera y la autora invitaron a la Ratona Cartonera para impartir un taller de libros en el Centro Cultural España de México, adonde acudieron alrededor de 50 personas que pintaron y fabricaron sus propios libros, para llevárselos a ningún costo.

Todos los títulos de Santa Muerte se encuentran agotados, y Melchy declara que todos fueron muy populares. El autor más conocido que publicaron fue sin duda Raúl Zurita, poeta chileno galardonado con el Premio Nacional de Literatura de Chile en el año 2000. Conocido por su uso de la poesía como medio de resistencia y mensaje político durante y después de la dictadura de Pinochet, Zurita —nacido en 1950— destaca al ser un poeta con una larga trayectoria y una intensa actividad literaria, publicado inclusive por Eloísa y Animita Cartonera anteriormente. Con Santa Muerte publicó *Auschwitz* (2009), poemario impregnado de violencia y, de alguna manera, símbolo de su propia experiencia de tortura durante la dictadura. Como un dato adicional, este título se publicó por La Regia Cartonera, proyecto de Monterrey que comenzó en ese mismo año con el libro de Zurita.

4.3.2. Nacimiento de 2.0.1.2./3. Editorial

En 2010, después de más de dos años de existencia, Hernández Montecinos decidió regresar a su tierra natal dado que tenía otros proyectos allá y ya no se podía dedicar por

completo a la editorial cartonera. Con su regreso se puso fin al proyecto de Santa Muerte Cartonera; sin embargo, Melchy aún tenía el deseo de seguir con una editorial, buscando esta vez "un reto mayor": seguir haciendo libros de manera cuidada y artesanal, pero "como formato libro", es decir, libros más gruesos, más extensos y más elaborados (Melchy, entrevista personal, 27 de agosto de 2014). Es cuando el poeta se encontró con un dilema dentro de la edición cartonera, puesto que:

> [S]iempre quedaba esa limitación del espacio, […] había una contradicción porque por un lado me gustaba mucho hacerlos artesanales, pero, por ejemplo, yo escribo mucho y […] mi escritura y la de Héctor también son libros más amplios. Entonces dije: "Es que no me gusta que solamente se escriben fragmentos, cosas así […] Quieres publicar un libro completo, y a ver qué pasa" […] a lo mejor eso ya no es tan cartonero del 'espíritu cartonero' de hacer las cosas de manera más sencilla, porque esto ya […] implica más tiempo, más técnica también (ibídem).

Entonces Melchy dio vida a su nueva creación 2.0.1.2. Editorial, nombre que, según su idea principal, cambiaría cada año —sólo en 2013 cambió el nombre a 2.0.1.3. Editorial—, aunque no repitió el mismo patrón en lo subsecuente. El entonces joven poeta cuenta acerca del proyecto 2.0.1.2.: "[N]ace de la cartonera, pero también nace de otra cuestión, que son los libros objetos, los libros artesanales y de otro lado […] Siento yo que es un híbrido" (ibídem). Santa Muerte Cartonera, sigue contemplando Melchy, comenzó "como un proceso de aprendizaje de una microeditorial, es como el software uno de la edición de libros, después intenté con el software dos que fue el formato de 2.0.1.2. y .3" (Melchy, correspondencia personal, 23 de junio de 2015).

Con la creación de ese híbrido, Melchy salió de alguna manera del círculo cartonero, ya que con su nueva editorial se dedica a trabajar con todo tipo de materiales, no solamente con cartón. Cabe destacar que, en este aspecto, el editor capitalino no fue el único cartonero en salirse del marco; Melchy menciona el ejemplo de Kodama Cartonera: "[D]e repente no usan cartón. Entonces, queda de cartonera más como el gesto y yo creo que la cartonera tiene que ver más como con el gesto de operar de cierta manera" (Melchy, entrevista personal, 27 de agosto de 2014). Después agrega que tener una cartonera incluso se puede tratar de "la identidad de ser cartonera y de sentirse una cartonera […] Y de sentirse también parte de una red de cartoneras, con eso creo que tiene que ver" (ibídem). Para el editor, su nueva editorial tiene otra identidad, una muy propia, y aunque comparte muchas características con las cartoneras, no son libros cartoneros. Al contemplar su importante rol como uno de los pioneros en la edición cartonera en el país

con el proyecto de Santa Muerte, Melchy enuncia otra razón para seguir con un nuevo emprendimiento y dejar de editar con la cartonera:

> [P]recisamente porque eso tampoco me gustó, […] en el momento en el que se genere identidad, se empiezan a generar también […] ciertos códigos que empiezan a […] dar la pauta de cómo son las cosas. Entonces […] de repente yo quería hacer otro tipo de libros. Porque pues sí, me gusta lo de la cartonera, pero […] a pesar de que hay variedad, también tienden a ser homogéneos [*sic*] en cierta medida (ibídem).

De manera que Melchy se arrojó a esa nueva aventura, 2.0.1.2. y 2.0.1.3. Editorial, con la cual se tomó mucha más libertad para la experimentación. Empezó a hacer libros artesanales en diferentes formatos y con materiales variados, todo desde su departamento-convertido-en-taller en la colonia Narvarte en la Ciudad de México. Lo que seguiría más adelante sería una etapa aún más activa del tenaz editor en cuanto a publicaciones, presentaciones de libros, participación en lecturas y eventos culturales.

4.3.2.1. Autores

Con tirajes desde al menos 20 ejemplares y máximo 100, Melchy ha publicado 30 títulos en 2.0.1.2. y 2.0.1.3. Editorial, de los cuales ha vendido entre 80 y 90 por ciento del tiraje de cada libro. Sus libros valen entre 40 y 200 pesos —con algunas excepciones—, en un intento de mantener los precios asequibles. La mayoría de los títulos, el 80 por ciento, es de poesía, el resto narrativa. Melchy ha aprovechado la editorial para publicar obras suyas, tales como *El sol verde* (2012) y *El Cinturón de Kuiper* (2013), esta última alcanzó cierta popularidad y hoy su tiraje de 100 ejemplares cuyo valor era de 250 pesos está agotado. Otro título que se agotó rápido fue *Zodiaca* (2013) de Andrés González, poeta chileno radicado en la Ciudad de México y compañero de Melchy, tiraje de tan sólo 20 ejemplares lanzado en coedición con la editorial La Faunita. González y Melchy también han colaborado para la publicación *Galaxias hermafroditas, planetas alienígenas y niños indios*, también con un tiraje de 20 ejemplares, agotado. Este título destaca por su valor artesanal, dado que las portadas fueron creadas con papel hecho a mano en el Taller Leñateros, un colectivo editorial experimental tzotzil de artistas mayas en San Cristóbal de las Casas que trabaja con papel de su propia manufactura, fundado en 1975 por la poeta estadounidense Ámbar Past (véase capítulo 3.1.4.). Melchy ha mantenido una colaboración y amistad estrecha con Past y el Taller Leñateros.

2.0.1.2. Editorial ha publicado también el libro-tratado *Silicone Baby* (2012) de Pablo Flores Chávez, poeta ecuatoriano, además de otros poetas como David Meza (*El*

sueño de Visnu y *Marta*, 2012), Cecilia Podestá (*La primera anunciación*, 2012) y Carlos Faustino Cruz (*Otro día de mala suerte o Jazztás bluescando otra vez*, 2012). Nicole Cecilia Delgado *(La sed de los oráculos*, 2012) es una poeta de Puerto Rico quien se inspiró en el trabajo de Melchy para crear la editorial Atarraya Cartonera, junto con un compañero. Curiosamente, en el catálogo de ese año también aparece una edición de *Las tres ecologías* (2012) de Félix Guattari, psicoterapeuta y filósofo francés, conocido por su trabajo con Gilles Deleuze.

Fig. 20. Algunas publicaciones de 2.0.1.3. Editorial.

En la siguiente fase, 2.0.1.3. Editorial publicó el título más esperado y popular sin duda: *Splendor* de Enrique Verástegui, poeta, intelectual, ensayista y artista peruano que cofundó el Movimiento Hora Zero y que hoy es considerado uno de los personajes más importantes de la literatura en Perú. Aunque es un poeta reconocido, ha sido poco publicado, por lo que *Splendor* es considerada una publicación especial, debido a su extraordinaria extensión de 1000 páginas. Con este libro, Melchy estaba cumpliendo su inclinación por editar libros más extensos. *Splendor* comprende los cinco libros de toda la labor poética de Verástegui (1972-1994), y en su primera edición (2013) —coeditada por Kodama Cartonera, Grafógrafo, Literal y La Ratona Cartonera—, el tiraje fue de 100 ejemplares y el costo 380 pesos. En la segunda edición (2015), que tiene otro diseño de portada y lleva como título *Epistemología y épica de la complejidad* —coedición con

Kodama Cartonera y Asociación de Escritores de México A.C.—, se editaron 220 ejemplares y el costo subió a 500 pesos. La popularidad de esta publicación ha contribuido, posiblemente, al aumento del precio, aunque también la elaboración del libro podría justificar una parte del alto costo.

Fig. 21. Presentación de *Splendor* en la Casa del Poeta, Ciudad de México, 2013.

Otra publicación significativa es *Munda, primera munda* (2014) de la mencionada poeta y editora Ámbar Past. Con un tono de misticismo espiritual y un juego entre autora y personaje, el libro está compuesto por textos sobre el personaje ficcional Munda Tostón, y otros textos narrados por ella misma sobre su perra/mascota Ámbar, donde al parecer los personajes comparten bastantes rasgos autobiográficos con la autora. Lo que destaca en este libro, además del contenido, es la meticulosa elaboración, los materiales usados y la técnica gráfica: es un libro de tamaño grande y con una portada que lleva la foto de Past de niña, además de otras impresiones en color. La costosa producción se pudo llevar a cabo gracias al apoyo del Centro Cultural La Pirámide —donde Melchy tiene una parte de su sede—, la Asociación de Escritores de México y la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. La presentación de *Munda, primera munda* se realizó en la Casa del Poeta en la colonia Roma de la capital —locación preferida para presentaciones de editoriales independientes— y tomó una forma transgresora, rompiendo patrones establecidos muy en el espíritu de 2.0.1.3. Editorial. Fue una mezcla de lectura, transmedialidad y *performance* en la que primero se proyectaron unos videos en diferentes pantallas donde aparecían autores de distintos países que comentaban el libro, a modo de prólogo; por ejemplo, Héctor Hernández Montecinos desde Chile o Yutaka

Hosono desde Japón. Después Melchy dio detalles sobre la fabricación del libro y la elección de los textos y, finalmente, la autora leyó un diálogo entre Munda y Ámbar, actuado en un *performance* con la editora mexicana Jocelyn Pantoja, en el que las dos llevaban una máscara de cartón de la foto de portada: Munda (Ámbar Past) de niña.

Fig. 22. Presentación de *Munda, primera munda* en la Casa del Poeta, 2014. Del lado izquierdo, Jocelyn Pantoja; del lado derecho, Ámbar Past.

Fig. 23. Presentación de *Munda, primera munda* en la Casa del Poeta, 2014. Instalación multimedia con comentarios de diferentes autores en pantallas.

4.3.2.2. Distribución

Con 2.0.1.2. y 3. Editorial, Melchy ha mantenido una distribución bastante variada por medio de puntos fijos de venta y por mucha actividad ambulante. En los últimos años, el café-librería Wiser Books & Coffee, ubicado en el centro de la capital, se estableció como punto de venta principal de los libros; antes sus ejemplares también se encontraban en el Global Comics —café y librería especializada en comics y ediciones alternativas— por

medio del Espacio Cartonero, hasta que éste tuvo que entrar en una pausa. La editorial ha participado y expuesto en varias ferias, entre las que destaca la Feria del Libro del Zócalo y la Feria de Ediciones Independientes La Hostería La Bota, en el centro de la Ciudad de México. Sin embargo, Melchy, tal como otros editores cartoneros, afirma que las presentaciones de libros generan el mayor número de ventas, además de los pedidos que reciben por correo electrónico: los que los compradores pagan a través del sistema de pago en línea PayPal o Western Union, y el editor envía el pedido mediante correo postal.

Algo que Melchy desearía que mejorara dentro del sistema de distribución es que las editoriales pequeñas tengan su tienda por internet, y para ello se requiere justamente un servicio postal efectivo, lo que no sucede aún en la actualidad, como cuenta el editor: "[D]esgraciadamente es de mala calidad, los paquetes se pierden, etc.; y la paquetería privada siempre termina siendo cara. Un buen servicio postal es indispensable en tiempos en que incluso dentro de la Ciudad [de México] las personas no pueden moverse fácilmente a una librería en particular o un evento específico" (Melchy, correspondencia personal, 23 de junio de 2015).

Conforme a la tradición cartonera, Melchy también apoya la libre circulación de los libros, por lo cual en los blogs de 2.0.1.2. y 2.0.1.3. Editorial comparte algunos de los títulos del catálogo para su descarga en formato PDF (2.0.1.2. Editorial, s.f.; 2.0.1.3. Editorial, s.f.). De hecho, en el blog de 2.0.1.3. Editorial, el editor toma una posición muy clara al anunciar lo siguiente:

> En esta microeditorial artesanal urbana cartonera y alienígena
>
> Apostamos por hacer libros artesanales únicos y por la libre difusión del contenido en Internet
>
> Apoyamos el copyleft y el creative commons
>
> La difusión y distribución es compartida, tanto el autor como la editorial nos proponemos que se comenten, reseñen y crezcan indómitamente como los virus y las esporas. Esto es una complicidad de trayectos personales (2.0.1.3. Editorial, s.f.).

También en los libros impresos hay referencias directas: en *Prisma* de Jhonnatan Curiel se encuentra el siguiente aviso: "Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento–CompartirIgual 3.0 Unported" (ibídem), con lo que 2.0.1.3. Editorial se une a la gran cantidad de editores independientes que prefieren usar esa licencia para difundir el libro de manera libre, siempre y cuando se reconozca al autor de la obra. Bajo esta licencia específica, el lector o consumidor puede no solamente

compartir el libro, sino también adaptarlo; es decir, transformarlo de alguna manera y fabricar una nueva obra a partir de la presente, incluso para fines comerciales. La condición es que se dé crédito a la obra, suministrando un enlace a la licencia y señalando cualquier cambio que se haya hecho. Con la licencia de *CompartirIgual*, una vez modificada la obra, ésta se podrá distribuir si se utiliza la misma licencia que la obra original.

Para distribuir los libros, lo más importante para el joven multitalento son los contactos que tiene, las redes o los circuitos en los cuales se desplaza. Sin embargo, Melchy tiene claro que no existe nada como un "circuito cartonero" porque las cartoneras están inmersas en varias de esas redes, que es también donde el editor ubica su editorial. A Melchy le interesa más generar y participar en "circuitos híbridos" que quedarse con la "identidad cartonera":

> No hay un circuito cartonero. Eso es real, o sea, se han intentado hacer encuentros cartoneros […] Había unos ensayos, ponencias entorno a lo cartonero; pero yo creo que en realidad ha venido más de fuera, de la academia, que realmente haya pasado entre las cartoneras. Porque las cartoneras se vinculan directamente con el espacio donde están, y ahí hay varias cosas: editoriales independientes, fanzines […] o sea, artesanales, […] Entonces está padre porque, por ejemplo, aquí las cartoneras pues nos vinculábamos también con la gente de los fanzines o con la gente de las editoriales independientes, y eso sigue siendo hasta ahora. Entonces, no es una cosa sola. Es más como una moda (Melchy, entrevista personal, 27 de agosto de 2014).

Es importante recalcar que esos circuitos de las editoriales independientes se entrecruzan, y que las cartoneras eventualmente siempre están entrelazadas con otras editoriales alternativas o independientes, ya que hay pocos eventos que sean exclusiva y únicamente pensados por y para las cartoneras. Al parecer, con 2.0.1.2. y 3. Editorial, Melchy también pudo realizar ese paso hacia una editorial que no fuera estigmatizada como cartonera, y con eso no se tuvo que limitar a usar únicamente el cartón y formar parte sólo de la "familia cartonera", sino pudo expandirse artística y profesionalmente. Esto sin duda ha contribuido a que el editor-artista experimental, quien goza de un amplio círculo de amistades y conocidos del ambiente editorial alternativo, se sienta más a gusto en su propio proyecto.

Melchy afirma que el proyecto es sostenible, ya que con las ganancias puede comprar insumos para la siguiente producción de libros y ahorrar para comprar la maquinaria y los materiales necesarios, aunque él no se puede sostener económicamente con la editorial. En este aspecto, Melchy se ha mantenido a flote con diferentes becas de

estudio y de creación artística, además de rentar una habitación del departamento donde vive. “Mi situación es sin lujos. Pero el proyecto es sustentable, aunque desgastante por la parte cada vez más burocrática para los espacios de editor independiente, hay una tendencia a cristalizar el proceso y componerlo con requisitos legales, comerciales, estéticos, etc.”, asegura (Melchy, correspondencia personal, 23 de junio de 2015).

Aún con esos obstáculos como editor independiente, o precisamente por ellos, el joven capitalino no ha perdido la motivación ni la creatividad y sigue co-creando aquellos espacios alternativos de publicación. La gran proliferación de formas múltiples de edición y las fusiones de disciplinas culturales y artísticas que tienen lugar en aquellos espacios se deben, desde su perspectiva a:

> [L]as Tecnologías de la Información que ponen al alcance software y hardware libre (legal o no) para la edición e impresión de textos, libros, etc. También porque intervienen en la expansión del conocimiento de encuadernación, técnicas, procesos y conocimiento de lo que es posible en otras partes del mundo. Es un fenómeno urbano sin duda. Estos procesos se juntan con otras disciplinas en los espacios alternativos y encuentran **su propia economía**: venta + amistad + intercambio + presencia + colaboración (ibídem. Las negritas son del autor).

Aquí se traslucen claramente los valores del editor, que también son los valores de los compañeros en el medio de la edición alternativa y diversa: actuar en un espacio sin barreras ni límites en cuanto a la expresión artística, llevar un proyecto en el que se pueda combinar lo comercial con la amistad y la colaboración, en vez de la competencia que se propaga en el sistema capitalista. Éstas serían las características principales que distinguen propuestas como la cartonera de la del comercio *mainstream*: no tratar de vender *mejor* o *más* que los otros, ni verlos como competidores o enemigos, sino como compañeros, pues aquí se trata de llevar una literatura/editorial marginada a más lectores, lo que indudablemente se logra mejor con un esfuerzo en conjunto. Y esa “propia economía” que se crea entre los cartoneros o alternativos implica, entonces, muchos factores más allá de la ganancia, tales como los valores que tienen que ver con la cercanía humana, la hermandad y la solidaridad. A pesar de que la democratización de la cultura no esté entre los objetivos principales de su editorial, Melchy sí cree en la posibilidad de “otro tipo de alianza económica y política en torno a los libros que sea diferente a la del mercado editorial, y diferente a la de la institución cultural del Estado”, hasta que, finalmente, se cree “un nuevo ecosistema” (ibídem). Y mientras aquel ecosistema “se mantenga con vida, cabe la posibilidad de que las editoriales de este tipo sean el principio de los movimientos de la literatura del futuro” (ibídem).

4.3.2.3. Actividades editoriales

En los mencionados "circuitos híbridos" en los cuales participa 2.0.1.2./3. Editorial, Melchy ha organizado varios eventos donde se mezclan fanzines y editoriales artesanales y alternativas, entre otras cartoneras. En 2008, él y otros amigos poetas dieron inicio al Festival de Poesía Subterránea, que hoy es bastante conocido entre los poetas del *underground* mexicano. El Festival dura varios días y tiene lugar en diferentes locaciones de la Ciudad de México —en 2014, por ejemplo, en el establecido y experimental Museo del Chopo, en la Casa del Poeta e incluso en Bacalar, Quintana Roo—. Este Festival, cuyo subtítulo es "Los lenguajes alienígenas", se caracteriza por la gran libertad artística con la que los poetas se expresan al recitar o actuar sus poemas, involucrando música experimental, multimedia, máscaras, disfraces, proyecciones digitales, performance, danza, etc. Los jóvenes artistas casi siempre son amigos o conocidos de Melchy o, mejor dicho, todos pertenecen a un círculo de amistades de poetas, y tal vez alguna que otra persona nueva que se une, entre ellos también algunos editores cartoneros como Mariana Rodríguez de Cohuiná Cartonera, con quien Melchy ha llevado una estrecha amistad. El propósito del Festival, según los organizadores, es "ocupar espacios públicos para generar poemas-hábitats-comunidades" (El Chopo, s.f.). Se nota, entonces, el afán de los jóvenes poetas por mezclar el lenguaje de la poesía a través de diversas herramientas, expandir sus conceptos y proporcionar un espacio para la expresión y experimentación libre y extática, con un imaginario muy propio de ciencia-ficción y elementos afines. Sin embargo, también aparentan ser eventos bastante cerrados al círculo de los poetas que ya se conocen y tienen su propio lenguaje artístico, el cual puede ser de difícil acceso a gente de fuera, poco familiarizada con un evento tan *sui generis*.

Además del Festival, Melchy ha sido muy activo participando en una variedad de eventos. Durante su presencia en la Feria del Libro en el Zócalo 2014, donde compartió espacio con otras editoriales compañeras como La Verdura Cartonera, La Cartonera y Tegus Cartonera, ha coorganizado y participado en lecturas de poesía, presentaciones de libros y talleres de literatura y libros cartoneros. Desde 2013, Melchy ha mantenido un espacio en el Centro Cultural La Pirámide, un taller que nombró Laboratorio de Ediciones Alienígenas, que el autor utiliza como otra sede desde la cual fabrica y promueve sus libros y organiza eventos. El Centro Cultural lo ha apoyado en muchas ocasiones anualmente, entre éstas en el Festival de Poesía Subterránea que también ha tenido lugar ahí mismo.

En cuanto a su actividad en línea, se puede decir que Melchy también ha sido un muy diligente *blogger* en sus editoriales, alimentando, entre otros, los blogs http://reddelospoetassalvajes.blogspot.com, http://santamuertecartonera.blogspot.com y la más actual que es el blog de 2.0.1.3. Editorial, https://2013editorial.wordpress.com. Asimismo, siempre ha actualizado las cuentas de Facebook de dichas editoriales, donde ha anunciado eventos, presentaciones de libros, participaciones en festivales, entre otras actividades, lo que evidentemente siempre contribuye mucho a la divulgación del proyecto y los títulos en un círculo más amplio.

En general, podemos decir que Melchy es una persona muy polifacética, siempre en movimiento, que aprovecha los múltiples contactos que lo circundan y mantiene varios proyectos al mismo tiempo, por ejemplo, ahora como miembro del Proyecto Literal —con la editora Jocelyn Pantoja— y de la Asociación de Escritores de México. Para el poeta, todos éstos "forman parte de una red de araña o proceso holístico Poesía-Poetas-Libros-Espacios de Encuentro en la Ciudad de México, pero también fuera de ésta" (Melchy, correspondencia personal, 23 de junio de 2015). Aun cuando son asociaciones frágiles o precarias que a veces no duran muchos años, reflejan una incansable búsqueda del editor híbrido-cartonero por expandir sus horizontes en el ámbito artístico, literario, editorial y personal. Melchy no tiene el objetivo de que su editorial se consolide, pues lo ve como un proceso sin fin. La siguiente cita de Raúl Silva de la Ratona Cartonera —con quien ha colaborado— refleja el reconocimiento que le hacen algunos compañeros cartoneros y el gran aprecio y respeto que el editor cuernavaquense tiene por Melchy y su trabajo:

> Melchy es un ejemplo de alguien que ha tenido una actitud con respecto al hecho editorial que ha ido mucho más allá de las cartoneras. De pronto vio que a través de una cartonera podía construir una manera de difundir las cosas, los materiales que a él le interesaban, los cuentos que a él le interesaban, su propia obra y la de sus amigos. Pero él ha seguido y ha seguido creando distintos proyectos […] que tienen una conexión también muy grande con la solidaridad o los gestos amigables de escritores, y de escritores importantes (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014).

4.4. La Rueda Cartonera

Mientras en el centro de México ya estaba brotando la flor cartonera, pronto también se comenzaron a cosechar sus frutos en otras latitudes de la República. Después de que La Cartonera de Cuernavaca había publicado *Respiración del Laberinto* del infrarrealista Mario Santiago Papasquiaro en una publicación conjunta entre varias cartoneras latinoamericanas en 2009, Kristos Lezama —entonces miembro de La Cartonera— le recomendó ese libro a un amigo de Guadalajara. Ese amigo se llamaba Sergio Fong, quien por entonces ya tenía una editorial y una trayectoria bastante prolífica en la escena cultural *underground* de la ciudad jalisciense. Fong, entusiasmado por saber del proyecto de las cartoneras y ávido por encontrar literatura de culto, se puso en contacto directamente con Raúl Silva y lo invitó a hacer una presentación de *Respiración del Laberinto* y de La Ratona Cartonera en Guadalajara. Silva aceptó la invitación y fue con varios ejemplares del libro, para impartir también un taller de libros cartoneros. Fong recuerda: "[C]uando vimos los libros dijimos: 'No, pues, ¡está chingón! Es lo que queremos hacer porque no podemos hacer lo de la editorial [antigua] ¡Esto [la cartonera] lo podemos hacer!" (Fong, entrevista personal, 22 de noviembre de 2014). A Fong y a sus compañeros les gustó tanto la idea que quisieron formar su propia cartonera: "[E]ntonces hablamos con Raúl Silva y dijimos: 'Oye Raúl, fíjate que a nosotros nos interesa, porque tenemos unos libros ahí por publicar. ¿Cómo le podemos hacer? ¿A quién hay que pedirle permiso?'. Nos dijo: 'No, no, ¿cuál permiso? […] ustedes ya están adentro, hagan lo que quieran y… ¡háganlo!'" (Fong, entrevista personal, 22 de noviembre de 2014). Así comenzó la historia de La Rueda Cartonera.

4.4.1. En la contracultura de Guadalajara: el nacimiento de La Rueda Cartonera

Fong es un personaje hoy ya bastante conocido en las vías culturales subterráneas de una ciudad que ha crecido drásticamente en las últimas décadas —la segunda ciudad más grande del país en cuanto a la población—. Desde temprana edad, Fong hacía parte de diferentes colectivos que creaban revistas, que escribían, publicaban y participaban en muchas actividades literarias y culturales. Nacido en los turbulentos años 60, el actor cultural insiste en que para entender sus motivos y su actitud, hay que entender el entorno del que proviene y la conciencia de lo colectivo, que siempre ha sido parte íntegra de su vida:

> Nosotros —digo 'nosotros' y luego me dicen '¿por qué siempre hablas en plural?'—, yo soy de una generación de los nacidos en los años 60, que tuvimos una educación un poco con la línea socialista, y de alguna forma nos implicamos en colectivos, en formas de trabajo conjunta, y nos enseñaron a pensar y actuar en colectivo, y a perder esa identidad, pues individual […] De ser yo líder, de ser yo el grande, de ser yo el que maneja las cosas. Y tengo ese […] bastoncito, muleta de decir 'nosotros'; pero sí, casi todo el trabajo en el que he participado o donde he estado ha sido colectivo, y es como me he forjado también en nuestro trabajo solidario, o del trabajo libertario que también algunos le llaman (ibídem).

A partir de la década de los 80, Fong participó en un grupo de "chavos callejeros" que se llamaban "BUSH" (las Bandas Unidas del Sector Hidalgo) y que fueron la primera agrupación de este tipo. La idea era unificar las bandas rivales de los distintos barrios a través de la cultura y el arte; entre sus distintas actividades culturales figuraba la creación de una revista titulada *La Nave del BUSH*, en la cual recopilaban sus diferentes propuestas, como por ejemplo textos literarios, dibujos o ensayos sobre problemáticas que concernían a los jóvenes, temas como la vida en las calles. Fong comenta: "[I]ncluso pues hablábamos sobre drogas, música, delincuencia, mal gobierno, buen gobierno, todo esto que tenía que ver con los jóvenes de la época" (ibídem). Fue en aquella revista que Fong de alguna manera se inició como editor y a partir de la cual conoció a muchas personas quienes querían escribir y ser publicados, de forma que el joven rebelde se empezó a formar en otra área: "[C]omo una especie de promotor cultural independiente, porque en esto del BUSH hacíamos también tocadas de rock callejero, hacíamos lecturas de poesía en la banqueta, iluminados con los faros de las lámparas callejeras o con los faros de los automóviles, hacíamos poesía colectiva, […] pues, la revista era callejera, ¿no?" (ibídem).

Fong se ve íntimamente ligado al concepto del *barrio* o la *banda*, que son expresiones coloquiales muy comunes en México utilizadas para solidarizarse con —y considerarse parte de— la gente marginada, la gente que vive o pasa mucho tiempo en la calle, usualmente gente de escasos recursos. Cuando Fong entró a la universidad, se empezaron a fusionar dos mundos ya que él se juntaba con los amigos de la facultad y también con los "cuates" (amigos) del barrio, ante lo que menciona: "[N]o sabíamos si la universidad estaba en la calle o la calle en la universidad" (ibídem). Con esos amigos, Fong forjó el "tianguis de la banda" que incluía actividades culturales y con el cual el

colectivo creativo quería rendir homenaje al legendario Tianguis Cultural del Chopo[82]; años más tarde este proyecto se convirtió en el "Tianguis Cultural de Guadalajara", ya con "más forma" y más propuestas alternativas contundentes —hoy es considerado uno de los espacios emblemáticos de la contracultura de la ciudad—. Al respeto de esos años, Fong recuerda: "[E]n este proceso de la lucha, pues, conocí a mucha gente y hacíamos conciertos, hacíamos revistas, muchas, muchas revistas callejeras" (ibídem). Durante esa etapa, Fong, su esposa Enoé Eréndira y un amigo de Estados Unidos apodado "Billy the Kid" formaron una revista con una propuesta "un poco más en serio, con más sentido de estética, más formal" (ibídem), llamada *La Rueda*. Eréndira, quien falleció poco después de formar la revista, había estudiado Letras y tenía cierto conocimiento de edición de libros, mientras que Fong ya había editado 21 libros en una revista llamada *Alimaña Drunk* en los años 90, de forma que ya tenían algún conocimiento previo para fundar la revista. Lanzada en Tepic, capital del estado Nayarit, la revista duró aproximadamente del 2000 hasta el 2008, con un total de 13 números en los que publicaban principalmente literatura y artes visuales.

Para los fundadores fue muy importante desde el principio tener un espacio físico para la revista y las actividades relacionadas a ésta, y fue en Guadalajara que encontraron ese lugar, al cual bautizaron "El Cantón de la Rueda", donde, según cuenta Fong, "era la revista, pero en físico y en vivo. Ahí había lecturas de poesía, presentaciones de libros, conferencias, exposiciones de arte visual, y era como la revista, pero en físico, en una casa" (ibídem). El colectivo creció hasta llegar a 12 personas que se comprometían seriamente en mantener el proyecto y el "Cantón", pagando la renta y dedicando tiempo considerable a ello:

> Pero ese proyecto gracias al gobierno se acabó, nos clausuraron el lugar, y dejamos de hacer la revista porque de alguna manera este tipo de proyectos, que no tienen una línea directa pues, que no son dirigidos por nadie sino la colectividad […] pues se va desgastando, al punto de que vamos quedando de 12, 10, ocho, cuatro, tres, uno. Entonces, cerraron 'El Cantón de la Rueda' y nos desvanecimos de alguna forma. Pero algunos quedamos con la inquietud de hacer una editorial. Una editorial que se llamara *La Rueda* (ibídem).

[82] El Tianguis Cultural del Chopo es un bazar en la Ciudad de México que goza de fama en toda la República. Desde los años 80 ha sido el lugar de encuentro para aficionados de diversas tribus urbanas, sobre todo contraculturales, como por ejemplo tribus de rock o góticas. Todos los sábados se ponen puestos con mercancía y hay conciertos de bandas en vivo. "El Chopo" se convirtió en un punto de referencia significativo para las subculturas en México, como un lugar de convivio, para comprar e intercambiar discos difíciles de conseguir y para disfrutar de los grupos de música.

De esta manera, después de la clausura de "El Cantón" en 2008, Fong y algunos de los antiguos miembros formaron el proyecto editorial La Rueda. Primero publicaron alrededor de cuatro títulos, pero pronto los miembros se dieron cuenta de que el proyecto no era sostenible, puesto que la venta se alargaba a varios años y no podían financiar futuras publicaciones. En ese momento de crisis Fong se enteró de la existencia de las editoriales cartoneras y organizó la anteriormente mencionada presentación de La Ratona Cartonera en Guadalajara. Encantados con el proyecto de Silva, los editores de la Rueda decidieron transformar su editorial en una cartonera, cambiando el nombre sencillamente por La Rueda Cartonera. En 2009, renace entonces la antigua/nueva editorial, y el equipo estaba conformado aquella vez por Fong, el también escritor y amigo Fernando Zaragoza y la artista Lorena Baker. El primer libro que publicaron fue *Tripas de Gato* (2009) del propio Fong —ésta no era su primera publicación; anteriormente ya había publicado varios libros de cuentos y apareció en antologías—, que en realidad es una trilogía que reúne sus cuentos anteriores "Pájaros en el andamio", "I.H." y "Tranka Tranka el atraco", en todos los cuales se habla de la "realidad ácida de una ciudad cargada de contradicciones, esa vorágine de transeúntes y concreto que alberga un refugio interior: el barrio" (La Rueda Cartonera, 2009). En el mismo año publicaron *De polvo y animal* de Enoé Eréndira, un libro de poemas y cuentos que ya habían sido editados anteriormente en revistas, antologías, plaquettes y libros. Con el poemario *Veneno* (2009) integraron al catálogo a Adriana Leal, poeta a quien Fong ya conocía y que como él surgió de la revista *Alimaña Drunk*. Así empezó a brotar un título después de otro; los libros se armaban juntos en talleres, las portadas eran pintadas por diferentes miembros del colectivo y sus amigos. Al término de dos años juntaron alrededor de 10 títulos.

El concepto fue muy bien recibido por la gente, en especial por los amigos del círculo de los miembros de La Rueda, así como por las personas interesadas en la cultura *underground* o alternativa. Sin embargo, la formación del equipo de La Rueda fue inestable, y pronto empezaron a irse unos e incorporarse otros: primero salió Baker, poco después Zaragoza se fue a vivir a la capital, de modo que Fong se quedó solo con la cartonera. Aunque, el editor enfatiza, "solo entre comillas, porque La Rueda, como rueda de carro, va pa' todos lados, gira mucho, anda pa' arriba y pa' bajo, y se ha incorporado mucha gente […] Hay gente que está una semana, pero hay gente que ya tiene años. Hay colaboradores que van y pintan nada más, hay colaboradores que cosen nada más, hay colaboradores que diagraman, hay colaboradores que forman libros, hay colaboradores

que revisan los textos, o sea hay de todo" (Fong, entrevista personal, 22 de noviembre de 2014). La colectividad siempre ha sido parte íntegra de la editorial y Fong ha tratado de mantener ese espíritu en todos los momentos.

4.4.2. Los talleres: el corazón de La Rueda

De alguna manera, lo que hacía Fong en sus proyectos anteriores se parece a la labor actual en La Rueda ya que una parte fundamental para él siempre ha sido el desarrollo de talleres. La Rueda maneja diferentes tipos: los lunes imparten talleres a cualquier persona que quiera aprender a encuadernar libros; esos talleres también pueden tener lugar en eventos esporádicos, en otros días y partes de la ciudad, y en éstos normalmente cobran 50 pesos por una sesión para la recuperación de gastos de materiales. Para armar sus libros, y bajo el lema "la basura es cultura, ponga la basura a trabajar", La Rueda utiliza cartón reciclado que recoge de las calles, luego las portadas son pintadas o intervenidas por diferentes personas y el libro se convierte en un objeto de arte. También les llegan invitaciones para dar talleres en municipios cercanos, en colonias (barrios), o con familias. A veces el equipo de La Rueda lleva muestras de diversas cartoneras con distintas portadas o simplemente hace libros tipo cuadernos. En los talleres, los colaboradores también exhiben los libros de la cartonera y los ponen a la venta.

La Rueda Cartonera ya ha tenido distintas sedes, entre ellas y hasta hace unos años El Malasangre, un lugar que se volvió legendario en la subcultura urbana de Guadalajara debido a los talleres, las lecturas, las exposiciones y los *toquines* (conciertos) de rock que tuvieron lugar ahí; probablemente fue aquella oferta multifacética cultural, literaria y artística lo que atrajo a mucha gente. Fundado en 2009 por Indira Rendón y Ricardo Alemán, los dos actores culturales pronto incorporaron a La Rueda Cartonera al espacio cultural, con Fong y toda la gente que venía a apoyarlo dando talleres de encuadernación cartonera y poniendo un café en una parte del edificio. El Malasangre se convirtió en un centro cultural independiente de importancia en la escena, en el cual se juntaban muchos poetas, escritores, artistas y músicos.

Fig. 24. Fong en la antigua sede de La Rueda Cartonera: El Malasangre.

Fig. 25. El Malasangre, antigua sede de La Rueda Cartonera, desde afuera.

En 2015 tuvieron que cerrar las puertas de El Malasangre, un acontecimiento que muchos escritores, artistas, intelectuales, amigos del centro cultural y todos aquellos que lo frecuentaban lamentaron. Por suerte, Fong no tardó en encontrar otro taller para La Rueda en la misma colonia, a unas cuadras de lo que alguna vez fue El Malasangre. Ahora el espacio se llama simplemente La Rueda (libros y café), y el concepto se ha ampliado: además de librería es un lugar para la difusión cultural y artística, la lectura, la literatura independiente y alternativa, y a la vez es una cafetería, galería, y mucho más. El taller cartonero continúa cada lunes, mientras que los jueves hay un club de jazz, y el viernes un ciclo de lectura llamado “Lecturas On the Road”. Tener un espacio físico donde

desarrollar la actividad cultural, donde impartir talleres y proporcionar un lugar de encuentro y de intercambio siempre ha sido de suma importancia para Fong. El activista cultural toma muy en serio el trabajo que ha desarrollado en los espacios que ha tenido —siempre junto a varias personas que forman parte del colectivo—, lo ve en primera línea como una manera de reeducarse, o brindar otro tipo de educación, principalmente porque vienen muchos jóvenes a participar en los talleres:

> Es muy diferente tener 50 alumnos todos los días en la escuela primaria diciéndoles que '¡Miguel Hidalgo rompió las cadenas!', metiéndoles ese rollo, a decirles: 'Muchachos, vamos a hacer un libro, y lo vamos a hacer con nuestras propias manos y lo vamos a hacer de esta manera. Y ustedes piensan, y ustedes pueden escribir, y ustedes pueden dar a conocer sus pensamientos, y ustedes pueden dar a conocer sus sentimientos, y ustedes pueden decir lo que ustedes quieran, y hacerlo 10 veces, 20 veces, 50 veces, 100 veces, 1000 veces'. ¿Por qué? Porque tienen esta posibilidad de hacerlo (ibídem).

Algo importante para Fong es que se convierte en un proceso constructivo que obtiene más poder cuando se suman más personas en la elaboración del libro: "[E]sto construye también, ¿no? Y construye porque no lo haces personalmente […], cuando menos tu hermano te ayuda, el perro o la señora de enfrente de tu casa, la familia, tus amigos. Y siempre hay alguien que sabe hacer algo distinto a ti que se suma" (ibídem). El editor considera que los talleres son una parte imprescindible de la colectividad, pues según él, es en los talleres donde culmina el trabajo colectivo:

> Esto es una revolución […], por donde lo veas, es una revolución. No hay manera de pararla y es algo que va, sigue rodando y va a seguir creciendo. Es un cambio que está surgiendo en Latinoamérica y el mundo. Pero es un cambio que a nosotros como seres humanos nos va a hacer crecer, cambiar. Entender el trabajo colectivo. Ya, de algunas otras maneras, filosóficamente, políticamente, se han tratado de cambiar las ideas, las formas. El trabajo, biológicamente, ese que nos ha hecho hombres. El trabajo colectivo es el que nos dio la oportunidad de comunicarnos. Cuando trabajamos en los talleres, hablamos, nos miramos, nos leemos poesía, proponemos hacer otra cosa juntos. Siempre juntos (ibídem).

Tanto para la edición de libros como para los talleres, Fong colabora con el editor Marco Gabriel de Ediciones El Viaje, una editorial convencional pero que comparte los valores de La Rueda. Juntos han hecho muchas coediciones — Gabriel hace los diseños interiores y también coordina algunos talleres— e incluso se han ido a Perú para dar talleres en centros culturales y colegios en Trujillo, Chepén y Lima, en este último en un proyecto de un grupo de libreros de viejo. Además de eso, hicieron presentaciones de libros y crearon un libro binacional entre los dos países.

4.4.3. Autores, venta y distribución

Después del primer libro, *Tripas de gato* de Fong, publicaron otros más, tanto de los mismos miembros de la editorial como de su círculo de amistades y conocidos. La Rueda Cartonera cuenta con un catálogo de alrededor de 30 títulos, y su cofundador afirma que los libros se venden bien y que incluso generalmente se agotan. La Rueda publica autores mexicanos e internacionales, títulos nuevos y reediciones. El catálogo de la cartonera se caracteriza por su eclecticismo: se ha publicado poesía principalmente, aunque no han faltado libros de ensayo, cuento y hasta tiras cómicas. Se nota la fuerte inclinación a la poesía transgresora o provocadora, de autores mexicanos y peruanos, como por ejemplo *Adicciones admitidas* (2011) del poeta local Arturo Accio, poemarios de los miembros de la editorial —principalmente de Fong y "El Ene"—; *La hija del carnicero* (2014), poemas reunidos de la escritora peruana Vanessa Martínez; y *Torsos de las guerras* (2011), poemas del escritor peruano José Pablo Quevedo.

Destaca un cuento del autor local Antonio López acerca de la *Reina Xóchitl-Michi-Cihualli* (2014), una leyenda oral que cuenta la fundación de la población Ajijic (en Lago de Chapala, estado Jalisco), un libro en formato horizontal con portada pintada a mano y diferentes elementos de la leyenda en cada ejemplar. Otra autora mexicana publicada es Judith Satán, pseudónimo de la costurera y escritora, quien entremezcla sus oficios en el poemario *Suturas y descosturas* (2012), en el cual entreteje la temática de la costura tanto en sus poemas como en la fabricación del libro: no sólo fue cosido con hilos, también la tapa frontal y la contraportada fueron cosidas a máquina por la autora, y tienen fragmentos de tela. Otros libros que están fuera de las publicaciones regulares son, por ejemplo, la traducción de *Free-jazz punk rock* (2014) del notable crítico de música estadounidense Lester Bangs y la tira de comic *Vertiguitos, el suicida imposible* (2014) del caricaturista Erandini Aparicio. Con la novela *Zanate: Diario de la Bahía* (2014), de Iván Antillón —músico de blues conocido localmente— la editorial también incluyó un disco. Otro título igualmente significativo es la antología de cuentos *Por debajo del radar* (2011) del reconocido escritor paraguayo Javier Viveros. También han publicado las prominentes antologías *Poesía emergente* (2012) y el *Segundo premio de poesía emergente malasangre* (2013), dos colecciones que reúnen la obra de poetas jóvenes, algunos de los cuales forman parte del equipo o son amigos de Fong y los colaboradores. La Rueda ha hecho coediciones con otras cartoneras latinoamericanas, entre las cuales es importante mencionar *Acracia* (2014), una antología de poemas de diferentes autores

mexicanos y peruanos, coeditada con Ediciones El Viaje, El Viento Cartonero, Catarsis Cartonera y Sarita Cartonera; además del libro *Con un cuello de botella rota* (2014) de Fong, publicado por Olga Cartonera de Chile, en coedición con La Rueda Cartonera.

Fig. 26. Algunas publicaciones de La Rueda Cartonera (de izq. a der.): *De polvo y animal* (2009), *De la tristeza y otros viajes* (2009) y *La hija del carnicero* (2014).

¿Qué perfil tienen, entonces, los autores publicados por La Rueda? Fong afirma que generalmente son amigos que ya cuentan con cierta trayectoria literaria:

> [L]a mayoría de ellos […] tienen otra manera de ganarse la vida, no son escritores como una profesión. Entonces, algunos [tienen otros empleos] como yo que trabajo en una bodega, aunque he estudiado sociología, tengo dos chambas[83]: la de promotor cultural independiente, donde nadie me paga, y la de mi trabajo que me da para pagar el otro trabajo; y así casi todos los que trabajan en esto tienen una doble vida […] Tienen un trabajo que les da para mantener su otro gusto, o su estilo de vida […] Y generalmente son urbanos […] en el sentido de la marginalidad (ibídem).

A veces, explica el editor de Guadalajara, los miembros de la cartonera incluso tienen que pedir a los autores que permitan ser publicados, porque muchos prefieren autopublicarse o no publicar sus obras. En cuanto a los criterios de publicación de La Rueda, Fong indica que su blog (La Rueda Cartonera, s.f.) y el correo electrónico de La Rueda son los medios principales por los cuales "cualquier escritor" que quiere ser publicado puede enviar su texto. El proceso siempre implica una revisión del texto por el consejo editorial, el cual fluctúa y está conformado hasta por cuatro o seis personas quienes deciden conjuntamente si se publicará el texto, y establecen la política de edición. Hay varias maneras para publicar en La Rueda: Fong señala que, si al consejo le gusta el trabajo, se edita con el sello de La Rueda, y si no les gusta, pueden hacer una propuesta

[83] Una forma de denominar un empleo en México.

al autor para editar un "libro de autor", un servicio que brinda La Rueda en coedición con Gabriel de Ediciones El Viaje: Gabriel edita el libro, el cual se publica como coedición entre La Rueda y El Viaje. De esta manera tanto las dos editoriales como el autor ganan una parte proporcional del libro, tal como lo explica Fong:

> [S]i el autor quiere 100 libros, y nosotros nos interesa ese libro, hacemos una coedición, donde El Viaje, La Rueda y el autor tengan una parte proporcional del libro, en gasto y en ejemplares. Si tú pones 33 por ciento, te damos 33 libros de una edición de 100; o si tú pones 50 por ciento […], y yo y el coeditor 25 [por ciento], 25 [por ciento], o yo 50 [por ciento] y el coeditor, nada. O sea, esto depende de si yo le quiero entrar y me gusta el título, porque si no me gusta, te decimos: tú solito [pagas el costo de] 100 libros o 50, pero tú solo. [Si el autor responde] que sí, pero no lo quiero hacer [encuadernar los libros], [entonces] te lo cobramos. Te sale en tanto [costo total], y tú sabes lo que haces con él (Fong, entrevista personal, 22 de noviembre de 2014).

Además, el autor debe de involucrarse en la creación de su libro, ya que una condición de la cartonera es que el autor participe en el proceso de fabricación del libro, que los miembros de La Rueda le enseñen a coserlo, a cortar y pintar las tapas, e incluso que el autor invite a artistas plásticos para que pinten. Es decir, el autor debe tener la intención de involucrarse en el trabajo de la creación del libro, según cuenta Fong: "[E]s muy curioso porque, si tú eres autor, eres escritor, te acercas, ves cómo están hechos los libros, te gustan, te informamos, trabajamos con tu libro y llegamos a un fin: [T]ener a término [el] libro. Donde tú participas desde el escrito, él de tu trabajo y luego [en] cómo lo vamos a formar" (ibídem). Hay escritores que vienen y aprenden a encuadernar y editar un libro para crear su propia cartonera, y con ellos Fong hace coediciones:

> [S]i alguien quiere sacar una cartonera nueva, le digo: 'A ver, pues, haz este libro de la editorial fulana, y la vamos a hacer en coedición con la Rueda, yo pongo el varo[84] o los materiales de alguna forma y hacemos 50 libros, partimos el queso [compartir los gastos], tú 20 [por ciento], yo 20 [por ciento], le damos [su parte] al autor', cosas así. Pero también, con el fin de que no se les quiten las ganas y que se avienten[85] […] Entonces, así han estado estas tres cartoneras; y La Rueda ha formado […], así de que recuerde, unas ocho cartoneras en México, más los talleres que fuimos a dar en Perú, no sé si allá salieron algunas cartoneras (ibídem).

A veces, cuando la visión de uno que otro escritor es muy "loca" —en palabras de Fong— o difícil de realizar, La Rueda también se reserva el derecho de rechazar propuestas. Si el autor quiere una segunda edición, La Rueda le regala el archivo en formato PDF y el autor puede replicarlo las veces que desea.

[84] El varo (coloq.): el dinero, a veces usado como sinónimo de peso (mexicano).
[85] En español coloquial de México significa "que se atrevan (a hacer algo riesgoso)".

El tiraje normalmente es de 150 ejemplares, aunque a veces pueden ser de 100 o 50. Los precios varían y pueden fluctuar entre 50 y 500 pesos, dependiendo del contenido, de la elaboración artística de las tapas y de si es una edición especial. Fong opina: "Sí se pueden hacer libros económicos […] nosotros creemos también que hay un cambio […] habría que hacer libros para toda la gente. Y tendremos que hacer ediciones muy grandes, para que los gastos, o los costos del libro, fueran [*sic*] más reducidos" (ibídem). El editor pone un ejemplo concreto que justifica el poner precios más elevados a sus libros: "Nosotros sabemos […], porque estamos dentro del medio, que un libro de editorial Diana tiene un costo de producción de 7.50 [pesos], y lo venden en 250 pesos. Ellos sí [podrían] dar el libro a 50 pesos, nosotros no […] Nosotros lo estamos regalando, pero se lo estamos regalando al pueblo, o a quien compre el libro, la fuerza del trabajo" (ibídem). Fong insiste en que el material y el trabajo intelectual del artista sí valen dinero, por lo que hay que cobrar cierta cantidad, ya que "el mismo esfuerzo que hace García Márquez para escribir un cuento, lo hago yo. Y la diferencia está probablemente en las grandes producciones de imagen o de mercadotecnia que tenga la editorial donde trabaja García Márquez para vender sus libros" (ibídem). Entonces, por un lado, Fong reconoce que su esfuerzo tiene que ser remunerado de manera adecuada, mientras que, al mismo tiempo, el activista cultural mantiene prácticas solidarias dentro del círculo de edición alternativa y cartonera. Casi parece que sólo hubiera dos opciones: vender los libros a un precio adecuado, o regalarlos a los compañeros con quienes simpatiza o a quien no puede permitirse el lujo de comprarse uno.

Los libros de La Rueda Cartonera tienen su punto principal de distribución en el taller de la editorial, aunque siempre los llevan a diferentes eventos como ferias, encuentros, presentaciones y a los talleres que dan afuera de su sede; a veces les piden presentar sus libros en escuelas, centros culturales y eventos similares. Podemos notar la fuerte orientación de La Rueda Cartonera hacia el uso de vías alternativas para crear y circular los libros, para que estén al alcance de gente interesada en las propuestas literarias ofertadas por la editorial. Hay una publicación en particular en la que se manifiesta su tendencia hacia la libre circulación de bienes culturales: en *Diez tesis en favor de las descargas libres (piratería) de bienes culturales en internet*, el filósofo y escritor mexicano Enrique Gallegos argumenta que la cultura es patrimonio de la humanidad, cuya necesaria preservación y divulgación sólo puede tener lugar si la mayor cantidad de personas puede acceder efectivamente a ella (2015). En congruencia con su mensaje, el

libro también fue subido al internet durante una de sus presentaciones, gestos con los que La Rueda propone maneras de difundir más la literatura, aspirando a alcanzar un público mayor por medio del internet.

Tal posicionamiento hacia la libre circulación de bienes culturales inevitablemente suscita preguntas en torno a los derechos de autor: ¿Cómo se manejan éstos en La Rueda? Sencilla y directamente, Fong contesta: "No creemos en eso. Esa sí es la parte de socialización del trabajo de La Rueda. Esos son libros que yo creo que cualquiera puede bajar de la red, si alguien nos pide un PDF se lo damos, o con esos mismos PDF les enseñamos a otros a trabajar" (Fong, entrevista personal, 22 de noviembre de 2014). En caso de que otra cartonera desee publicar un libro de La Rueda, lo único que piden es respetar el diseño y los sellos hechos por la editorial; sin embargo, la otra cartonera es libre de agregar su propio sello y señalar que se trata de una reedición. También ha habido ocasiones en las cuales la cartonera ha descargado textos de las redes para venderlas, sin ningún sello, "así nomás", dice Fong, porque así es más económico para la gente y porque los libros están liberados en internet.

El público de esta cartonera es tan diverso como aquel de otras de sus homólogas, aunque Fong afirma que entre los lectores hay muchas personas que nunca se han acercado a la literatura; hay también quienes compran los libros para apoyar el proyecto y para que sigan editando libros. Lo que repite Fong es que, en general, no tienen una política definida, tanto los libros como los talleres están dirigidos a todo tipo de gente, niños, adultos; no hay una especificidad por parte de los editores. Lo que probablemente confirma esas aseveraciones, es la manera como se difunden los libros de La Rueda, ya que sus presentaciones son muy diversas y pocas veces formales: sí pueden tener lugar en un evento formal, con mesa, micrófono, y todo el equipo necesario, pero finalmente son más notorias las presentaciones en la calle, a las que integran a artistas para hacer *performances* o tocar música; incluso invitan a otros lectores para presentar los libros. Fong opina que debido a este tipo de actividades hay una fuerte socialización de cartoneras, justamente porque no siempre es "gente muy importante" que presenta los libros, sino más bien artistas locales y del *underground* cultural.

4.4.4. Las Noches Cartoneras y las contraferias de Guadalajara

Si Fong estima que los encuentros y las ferias son esenciales a la labor y el círculo cartoneros, al ver su trayectoria como autodenominado promotor cultural, podemos deducir con qué base sostiene esta afirmación. Considerado hoy como uno de los personajes representativos de la escena cultural *underground* de Guadalajara desde las últimas décadas del siglo pasado, no solamente ha cofundado revistas y editoriales, sino también una iniciativa emblemática para la literatura marginada: La Otra FIL. Esta iniciativa constituye un contrapeso a la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara —acontecimiento de importancia mundial en la esfera de la literatura—, y tiene sus antecedentes en la AntiFIL, la ContraFIL y la FIL Off —organizadas por Carlos Martínez en la famosa cantina La Mutualista, a fines de los años 90 y principios de 2000 en Guadalajara—, los cuales fueron pensados como espacios alternativos para aquellas editoriales que no podían o se negaban a pagar un *stand* en la FIL.

Fue así como en 2005 Fong, Gabriela Juárez y otros actores culturales también abrieron las puertas a un evento cuyo objetivo era apoyar y promover la literatura alternativa o marginal y el fomento a la diversidad cultural. La idea central era que el evento transcurriera simultáneamente a la feria principal, para así restar importancia a la FIL, la cual siempre ha sido criticada por no incluir ni exponer "otras" literaturas a su público internacional: obras de autores poco difundidos, alternativos o jóvenes de México. De esta manera, desde entonces han tenido eventos similares durante La Otra FIL, como La Otra FIL Escuincles —un espacio para niñas y niños—, mesas de poesía o La Otra FIL Radio, en donde se transmitían entrevistas con los autores. El espacio también se ha aprovechado para realizar diversos encuentros tales como el Primer Encuentro de Espacios y Promotores Culturales Independientes y el Encuentro de Editores y Publicaciones Independientes. Esta feria alternativa se pensó como plataforma para todas aquellas editoriales y autores que quisieran difundir su trabajo y participar en el quehacer cultural. Y efectivamente, la feria ha contado con muchas editoriales alternativas y artistas/escritores mexicanos e internacionales.

En 2011, Fong se separó de La Otra FIL para fundar Las Noches Cartoneras, bajo el mismo concepto, pero con un enfoque en las cartoneras, aunque también pensado para todo tipo de editorial alternativa. Organizado a partir de La Rueda Cartonera, el evento ha tenido lugar en El Malasangre, es decir, el mismo taller de La Rueda, y después en su

nueva sede Librería La Rueda, aunque durante la semana de actividades hay más sedes en diferentes ciudades, cafés, casas culturales e incluso en una preparatoria. Durante Las Noches Cartoneras exponen los libros de diferentes editoriales —en 2014, por ejemplo, han participado El Viento Cartonero del Estado de México o Ultramarina Cartonera de España—, además de que hay improvisaciones de poesía y lectura en general, conciertos de grupos de rock y de cantautores, lecturas en lugares insólitos y exposiciones de artes plásticas.

Tanto La Otra FIL —que hoy en día sigue teniendo lugar todos los años con un programa bastante amplio— como Las Noches Cartoneras se han convertido en eventos emblemáticos dentro de la cultura alternativa de Guadalajara, poniendo un mensaje muy claro, puesto que tienen lugar simultáneamente al desarrollo de la FIL y no en cualquier otra época del año: exhibir propuestas de actores culturales marginados, desconocidos o invisibles para el Gran Mercado. Según el escritor y amigo de La Rueda Enrique Gallegos, las dos ferias alternativas no son opositoras a la FIL, no toman una posición de polarización, sino más bien son complementarias al gran evento, ya que aquí no se trata de rebelarse contra el evento magno y comercial, sino de exhibir propuestas concretas y contundentes de actores culturales que permanecen en las vías subterráneas de la cultura. Es preciso resaltar que el concepto original de *feria del libro* es más amplio en estas ferias alternativas, tal como sucede en Las Noches Cartoneras, el cual es un evento muy íntimo debido a que el espacio es limitado, las actividades parecen ser más diversas y multidisciplinarias, la participación más inclusiva, y el hecho de que haya actividades en lugares inusuales también contribuye al carácter extraordinario y probablemente único de estas ferias a nivel nacional.

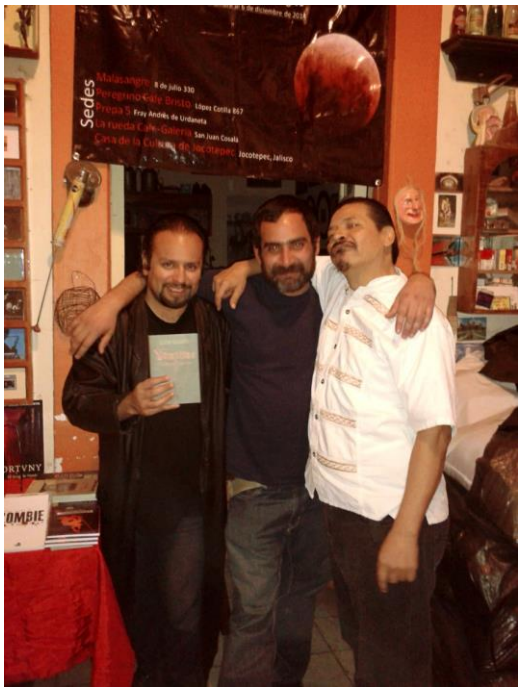

Fig. 27. Fong (der.) con los editores Alejandro Morales y Carlos Camaleón (izq.) durante Las Noches Cartoneras 2014.

Fig. 28. Presentación de El Viento Cartonero durante Las Noches Cartoneras 2014 en El Malasangre.

4.4.5. Redes de apoyo y una economía solidaria

Lo que Fong practica frecuentemente con La Rueda es el intercambio de libros y de experiencias, por lo que el escritor resalta la importancia de las redes, el apoyo de los compañeros y los intercambios: “[T]e hacen crecer y conocer el trabajo de los otros; te

ayuda a darte cuenta en dónde la estás cagando, o dónde estás haciendo las cosas bien. Pienso que los encuentros y festivales aportan un chingo [mucho] al movimiento cartonero" (Fong, correspondencia personal, 3 de junio de 2015). Para el editor, estas redes no sólo sirven para hacer circular los libros y el conocimiento, sino también para fortalecer en general ese círculo de editores y actores culturales que desean ser un contrapeso al neoliberalismo y cambiar los patrones sobre el manejo de los libros en el mismo. Fong opina al respecto:

> [N]osotros [las cartoneras] estamos fuera de esa economía. Entonces, es otra economía [la que practicamos]: la economía solidaria, la que tenemos que entender también los que hacemos este tipo de trabajo. Entonces dice Sergio Fong: ¡chinga tu madre!, y tu libro es gratis. Y tu trabajo intelectual que hiciste para elaborar tus cuentos son patrimonio de la humanidad, de quien sea, cabrones, de quien quiera y tenga poder de bajarlos de una red. ¡Y va! (Fong, entrevista personal, 22 de noviembre de 2014).

Fong repite que hasta hoy no ha presenciado ni luchas ni enfrentamientos entre las distintas cartoneras, sino bastante hermandad y solidaridad. Así que le da mucho gusto saberse en esta red de apoyo internacional de las cartoneras:

> [P]orque me puedo ir a Chile, 'ah, pues, comunícate con fulanito […] y diles que vas de parte de nosotros' [ofrecen los compañeros cartoneros], o que me ando a Chiapas, 'ah, pues dile que La Rueda Cartonera les manda saludos'. Y hay una hermandad, porque hay algo de qué hablar, ¡de qué hablar! […] Y hay un qué decirnos, qué platicarnos y qué hacer, qué podemos hacer juntos. 'Oye, yo tengo unos libros, te los mando por PDF', o '¡llévate éstos!', como ahorita en la librería Etcétera[86] […] ¡Esos libros [que dejé en consignación en la librería] ya los perdí! O sea, yo no voy a volver nunca por ese dinero si existiera el dinero. Pero a lo mejor algún amigo mío viene por Puebla y le puedo decir: '¿Sabes qué? Hay un lugar que se llama la librería Etcétera, pasa por ahí, ¿no?' (ibídem).

El hecho de no ganar dinero en algunas ocasiones, como la descrita anteriormente, al dejar ejemplares en librerías o al intercambiarlos con otra editorial, parece importarle poco a Fong, puesto que es fiel a sus valores y su objetivo principal con la cartonera radica más allá de la ganancia, se centra en aquella expansión del círculo cartonero y de editores alternativos. Fong es padre de dos hijos y tiene un trabajo al que se dedica en el día, mientras que coordina la cartonera en la tarde/noche, así que tiene otras fuentes de ingreso y no depende de la editorial. Considera que La Rueda logra ser autosustentable, aunque es una estimación bastante vaga que deja entrever una visión un tanto romántica y quizás poco precisa del manejo económico de la editorial: "Sí somos autosustentables, sí ponemos, no ponemos, ganamos dinero, de repente somos ricos, de repente somos pobres.

[86] Fong se refiere a la librería independiente Etcétera en Puebla, donde se llevó a cabo parte del EDITA (Encuentro Internacional de Editores Independientes), y donde el editor dejó algunos libros de La Rueda Cartonera para la venta.

Pero no nos interesa el dinero. Es creación: mientras menos tengamos dinero, más creativos vamos a ser. Porque la creación es el arma, para matar y golpear y dañar y chingar el sistema […], así es como lo vamos a tumbar" (ibídem).

El promotor cultural mexicano realmente quiere contribuir a lo que él denomina "socialización" del conocimiento y de la información, a la diversidad literaria, a la multiplicación del fenómeno y su perduración entre las editoriales más grandes con una propuesta más diversa y artesanal:

> O sea, aquí lo importante es que somos más de 250 cartoneras en el mundo, y si cada uno de nosotros sacamos unos libros al mes, los multiplicas y tenemos una variedad encabronada [enorme] de artistas que producen 2.500, 5.000 libros al mes, contra los 50.000 libros que hace Alfaguara de x autor, pero es nomás un autor. Nosotros tenemos 250 autores […] Porque si yo leo a los 2.000 cartoneros que han hecho un libro tengo la posibilidad de leer 2.000 gentes, 2.000 gentes pensantes, 2.000 propuestas distintas a la de un hombre que hace 50.000 libros. Es una forma de golpear, o de proponer, o de responder, o sea, tiene muchos signos y símbolos implícitos esto. Es una fuerza, está generando, es una fuerza. Nosotros sabemos qué está pasando porque lo estamos viviendo (ibídem).

Lo que le entusiasma a Fong es que el trabajo de esos actores culturales alternativos exista dentro de la estructura económica, aunque el editor persiste: "[N]o existe como billete. No le pagamos a nadie para que se haga rico con los materiales que recolectamos de la calle. No le pagamos a nadie un puesto por trabajar […] esto implica económicamente un cambio […] [porque] las economías solidarias tienen que resolverse de alguna manera y buscar. Ya hay tianguis de trueques, ya entre los amigos nos cambiamos cosas, nos intercambiamos productos" (ibídem). Fong expone que él y sus compañeros han estado creando públicos que consuman lo que producen, así que esto les ha ayudado a mantenerse juntos y proseguir con su trabajo. Lo que el editor cartonero observa en las dinámicas de esos círculos es algo que él llama "pequeñas economías" o "pequeños grupos de personas protegiéndose, pero a la vez entregándose, dándose, que pueden convertirse en redes" (ibídem), en alusión a lo que comúnmente se conoce como redes de apoyo o de cuidado, dentro de las cuales cada entidad puede recibir el apoyo necesario de los demás miembros:

> [Y]o pienso en centros culturales barriales, centros culturales coloniales [*sic*], que se han propuesto por la misma gente que crea y forma la cultura o el arte en la ciudad. No veo al gobierno o al Estado como propositivo en hacer un cambio estructural de la cultura. Lo veo por medio de la gente. Veo estos grupos de economías solidarias apoyándose en el intercambio de las mercancías, generando cooperativas barriales (ibídem).

Para Fong está muy claro cómo —en teoría— funcionan o habrían de funcionar esas redes de apoyo que manejan economías solidarias. La organización en pequeñas cooperativas es clave, ya que aquí no se trata de un poder centralista ejercido por unas pocas entidades, sino de una telaraña de apoyo que se teje en muchos nodos distintos. Todo su discurso siempre parece regresar a la idea de la colectividad, un concepto inseparable a Fong y a su visión. La razón por la que le parecen tan viables estas mini–organizaciones en colectivos es precisamente por la crisis actual en el país y en el mundo, la cual percibe como amenaza a la economía actual que nos obliga a "replegar con la gente que convives, que quieres, con la que estás cerca ahí" (ibídem). Es decir, Fong considera que la caída del sistema actual nos va a empujar a buscar y reinventar formas para sobrevivir y ganarnos el pan de cada día. Y estas configuraciones son justamente las que está observando en las cartoneras; aunque todavía no sepa cuál es el alcance del trabajo de estas microeditoriales, lo importante es que se están organizando en "pequeñas células" y llevan a cabo un trabajo crucial para el desarrollo de la cultura, aún hecho de manera informal.

Es una labor que, en contraste con las empresas editoriales, contrarresta a los editores comerciales o convencionales, un rasgo distintivo que el jalisciense destaca enfáticamente: "En México, los editores que existen son ambiciosos o son comerciantes, quieren ganar dinero. Los editores cartoneros quieren dar a conocer su trabajo, a socializar la cultura. Y esto nace así, de la flor de la tierra pues, de la gente, no nace del gobierno impuesto" (ibídem). La diferencia principal, según el editor, sería que las iniciativas de editoriales alternativas surjan a partir de la gente misma y que lo hagan con pasión y mucho amor por la labor, que se apoyen y cuiden sus amistades constantemente. Fong enfatiza el afecto que siente por algunos de sus compañeros cartoneros: "[S]i tú te fijas, yo a Dany [Hurpin] y a Nayeli [Sánchez, de La Cartonera] los veo ya como muy familiares, a Merari [Fierro, antigua encargada del EDITA México], [aun]que duro años sin verlos […] nos da gusto vernos y saber que sigues, que estás ahí [*sic*]" (ibídem). Las amistades y el compañerismo que se forman en y alrededor del círculo de las cartoneras son tan necesarios como los mismos libros que fabrican: son una parte intrínseca de éste y se vuelve evidente que probablemente éste sea uno de los factores más importantes para Fong, el que más distingue a las cartoneras de las grandes editoriales:

> [P]orque hay algo bien chingón que a mí me eriza la piel, y es amor. Hay un chingo de amor. Que a lo mejor no lo andamos regalando como florecitas. Pero es amor porque nos estamos entregando, porque lo que yo te doy, no tiene precio. O sea que tú hagas un libro

> y que un cabrón de Argentina lo pueda leer y […] que no te conozca físicamente quién eres y me pueda leer, o sea, ¡te estás entregando, estás dando algo de ti y no sabes ni a quién! (ibídem).

Sin mencionar cifras de venta, Fong insiste en el éxito de su editorial: "Ya lo veo, en cada libro. Hacer un libro cartonero representa todo" (Fong, correspondencia personal, 3 de junio de 2015). Duda de que la editorial esté consolidada, pero considera que con más autores y colaboradores este proyecto tendría mayor alcance y podrían surgir aún más cartoneras a partir de La Rueda. Al editor cartonero, quien goza de una considerable trayectoria en cuanto a proyectos culturales alternativos, no le preocupa si algún día deje de existir la editorial, porque simplemente puede crear otra: "Porque lo importante es estar en el ajo [activamente involucrado] en todo lo que implica ser un verdadero activista de corazón, sin banderas ni fronteras, un neto activista del arte y la cultura, como decía [el músico mexicano] Rockdrigo: Anartista" (ibídem). Fong sostiene que no quieren hacer la revolución, sino que ellos ya son la revolución, que la viven. Finalmente queda la interrogante: ¿Es la democratización de la cultura uno de sus objetivos? El editor contesta corta y honestamente que no le importa si el trabajo de La Rueda contribuya o no a una democratización de la cultura, ya que confía en que llegarán hasta donde puedan y hasta donde sea necesario.

4.5. Cohuiná Cartonera

En 2009, Mariana Rodríguez —en aquel entonces estudiante radicada en Tuxtla, Chiapas— y su compañero Alonso Gordillo fueron a la capital mexicana para participar en el Festival de Poesía "El Vértigo de los Aires", organizado por la Asociación Mexicana de Escritores. En el Centro Histórico de la Ciudad de México, los jóvenes conocieron por primera vez los libros artesanales de Santa Muerte Cartonera y a sus editores Yaxkin Melchy y Héctor Hernández. Durante la lectura del poeta chileno Diego Ramírez, publicado por Santa Muerte, Rodríguez y Gordillo le tomaron gusto a lo que veían y escuchaban, en general, al concepto de la cartonera. Entonces, inspirados y entusiasmados, al regresar del Festival ya habían tomado la decisión de dar vida a su propia cartonera chiapaneca. Sintieron que era justo algo necesario en el estado sureño mexicano:

> Chiapas tiene un contexto histórico, cultural, literario muy particular, muchas veces muy separado de la realidad mexicana, y tiene aspectos únicos. Entonces, yo me di cuenta [de] que […] esto es lo que se necesita en Chiapas. Algo que empecemos a difundir, las obras de autores que son buenísimos, que por alguna u otra razón no entran dentro del […] canon literario chiapaneco (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014).

Ya durante su carrera de Literatura, Rodríguez había conocido a poetas mayores que ella en edad y se había preguntado por qué no tenían libros publicados, si eran autores con obras que demostraban mucho potencial. Entonces fue muy sencillo para los jóvenes tomar la iniciativa y crear su propia editorial a la que llamaron Cohuiná Cartonera. Al ver que todas las cartoneras escogían nombres propios de su región o cultura, también el dúo creativo bautizó a su editorial con un nombre local: *cohuiná* es una palabra derivada de la lengua zoque —hablada en ciertas regiones de Chiapas, Oaxaca, Tabasco y Veracruz— que significa "casa de fiesta" o "lugar donde se celebra la fiesta". Lo que tenían en mente fue sobre todo el carnaval que se celebra cada año en Coita, un pueblo cerca de Tuxtla —la capital chiapaneca y lugar de origen de Gordillo—, un carnaval, según Rodríguez, "súper grotesco, súper loco" (ibídem), durante el cual las fiestas se celebran dentro de casas y tienen esta característica que la editora llama "democratizante": todo el pueblo puede participar, "te regalan comida, te regalan alcohol y ahí en esa casa se reúne el doctor del pueblo […] y hasta el borrachito, el teporochito. Entonces eso era: que la literatura sea una fiesta y que esté al alcance de todos. Entonces por eso Cohuiná Cartonera" (ibídem).

En buena tradición cartonera, los fundadores de Cohuiná no tardaron en escribir su propio manifiesto en el que explican el concepto atrás de su nombre e invitan "a la celebración popular, a la tradición de publicar en calidad independiente con materiales reciclables. Que aquellas voces literarias que aún no han sido escuchadas por otros sean compartidas y su tinta llegue, fresca y delirante al corazón de los lectores" (Cohuiná Cartonera, 2009). Con estas bases y en un proceso rápido y vertiginoso se armó la primera cartonera en Chiapas. Rodríguez quería apresurarse en publicar los primeros libros porque se iba de intercambio a Argentina y quería llevarse unos ejemplares de Cohuiná, por lo que no tardaron en escoger a los autores, los títulos y a empezar con la producción de libros. Entonces inauguraron dos colecciones; una de poesía y una de narrativa, con autores jóvenes que ya tenían cierta trayectoria de producción literatura. Fue así como Cohuiná Cartonera arrancó sus labores editoriales.

4.5.1. Autores y títulos

El propósito de Cohuiná Cartonera, el cual está plasmado en su blog, es "realizar libros a bajo costo a través de publicaciones de calidad independiente con materiales reciclables. Cohuiná Cartonera busca la intervención social de la lectura al poner al alcance del lector el trabajo poético y narrativo de autores emergentes y consolidados, autores chiapanecos, nacionales e internacionales" (Cohuiná Cartonera, s.f.). La idea primaria, en cuanto a la selección de autores, siempre fue publicar literatura joven, pero "no en términos de edad, sino en términos de vitalidad. Literatura que transgreda, que proponga". Luego Rodríguez especifica: "[N]os interesa mucho ese espíritu de no quedarse en el plano de la comodidad: un autor que se arriesgue en el lenguaje, un autor que propone, un autor que explora, que descubre y que está, pues sí, vivo" (ibídem). Escogen a los escritores ya sea por invitación personal —cuando Rodríguez ve un trabajo que le gusta— o cuando le llega alguna propuesta por correo electrónico. La editora asegura que no sólo publica a sus amigos, porque la amistad se da automáticamente con una publicación: "Hay una confianza muy grande […] Es una relación muy íntima entre el autor y el editor. No es como 'oh, nos vamos a reunir en una oficina y vamos a hablar de los términos', no, no, no. Es […] de mucha camaradería […] yo así lo he manejado" (ibídem). En su blog, que es actualizado constantemente por ella, se pueden ver sus últimas publicaciones, los eventos donde van a participar y el correo al que se pueden mandar las propuestas.

En un principio, el objetivo de la cartonera era dar a conocer a autores chiapanecos del *underground*, que no fueran reconocidos en el mundo literario; aunque, como suele suceder con casi todas las cartoneras, esta meta se fue transformando cada vez más conforme el proyecto crecía y llegaban más propuestas de diferentes lados. "[H]ubo un momento en el que sin darme cuenta yo estaba publicando gente del Perú, yo estaba publicando gente de Chile, estuve publicando gente de Argentina, publicando gente de Puerto Rico, recibiendo un montón de *mails* queriendo que yo publicara a estas personas" (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014). Sin embargo, Rodríguez percibe esta "desviación" del objetivo inicial como un crecimiento humano que la ha dejado contenta y orgullosa, puesto que ha visto la transformación de la cartonera desde 2009 hasta hoy.

Fig. 29. Algunas publicaciones de Cohuiná Cartonera.

En el catálogo de Cohuiná prevalece la poesía y algunos libros de narrativa. Podemos encontrar autores de Chiapas, tales como Antonio Reyes y su libro de narrativa *Lo creo porque es absurdo* (2010), a los poetas Bernardo Farrera (*Diversario,* 2010) y a Luis Daniel Pulido Aguilar, quien con su poemario *También de dolor se derrotan a zombies mutantes* (2010) fue incluso buscado por un editor para publicar un libro del joven chiapaneco en formato más tradicional. Al comentar este último detalle, Rodríguez se alegra: "[M]e motiva mucho porque Luis Daniel nos dice: 'Es que ustedes fueron como la semillita de que a mí ahora me publiquen'" (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014). Estos dos autores fueron los primeros en publicarse con Cohuiná y la editora confirma que los dos ya habían tenido una larga trayectoria de talleres, fanzines y otro tipo de producción literaria, por lo que ella ya los consideraba "autores propiamente dicho" que estaban activos y produciendo. Otros autores nacionales son, en el género de

narrativa, el michoacano Édgar Omar Avilés (*Luna Cinema y otras premoniciones*, 2010) y Gabriel Rodríguez (*Tramos de mar baldíos*, 2012) de la Ciudad de México.

En el plano internacional, destaca la diversidad de autores que maneja Cohuiná, empezando por el escritor chileno Daniel Rojas Pachas con el poemario *Carne* (2013), libro que luce una portada muy cuidada, hecha con serigrafía y con letras en un rojo muy llamativo; también está el también poeta Willni Dávalos Orduña del Perú, quien escribió *Erosión* (2010). *Bonkei* (2011), de María Eugenia López, es un libro en el cual la poeta argentina aborda la "feminidad rota" a través de personajes erotizados; una selección de los poemas del libro, junto a una pequeña descripción de la obra, fueron subidos al blog de Cohuiná. También en 2011, Cohuiná publicó el poemario *Autobuses en medio de la noche* de Nicole Cecilia Delgado, poeta puertorriqueña que creó Atarraya Cartonera después de haber entrado en contacto con Santa Muerte y otras cartoneras. Contrario a los demás libros de Cohuiná, que están editados en formato vertical, éste toma forma de un autobús —en referencia al título— por lo que tiene una orientación horizontal. El libro fue presentado en la Casa Refugio Citlaltépetl en la colonia Condesa de la Ciudad de México, con el apoyo de la editora Jocelyn Pantoja. La autora leyó sus poemas, los cuales —como detalle curioso— escribió durante un largo viaje de 36 horas en un autobús.

Fig. 30. *Carne*, de Daniel Rojas Pacha (izq.) y *Autobuses en medio de la noche*, de Nicole Cecilia Delgado.

Al igual que Melchy de Santa Muerte Cartonera y 2.0.1.2./3. Editorial, Rodríguez también tiene afición por el poeta del movimiento Hora Zero, Enrique Verástegui, así que en 2014 publicó su obra inédita *Partitura Peruana* en una edición especial: hizo cajas grandes de cartón que contenían el texto, el cual se pegó sobre papel pergamino de seis

metros de largo. La edición especial de *Partitura* se presentó en varios sitios, tales como la Feria Internacional del Libro en el Zócalo y en la Feria Libro Independiente y Autónoma de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Esta publicación tuvo un impacto considerable en la comunidad de poetas y editores alternativos, principalmente en el círculo donde se desplaza la editora. Algunos amigos de este círculo participaron en una lectura de fragmentos de *Partitura* que la editora chiapaneca grabó y luego subió al blog de la cartonera en formato de videos breves. En esta misma entrada del blog, Rodríguez cuenta la historia de cómo decidió publicar *Partitura Peruana*: en seguida de haberla encontrado en un blog quedó muy conmovida; después de citar una frase del primer poema de esta obra en Facebook, el poeta Verástegui vio el *post* y preguntó a Mariana de dónde lo había sacado. Entonces la editora se enteró de que la obra aún era inédita, de manera que —en colaboración con el autor— puso en marcha el trabajo de edición.

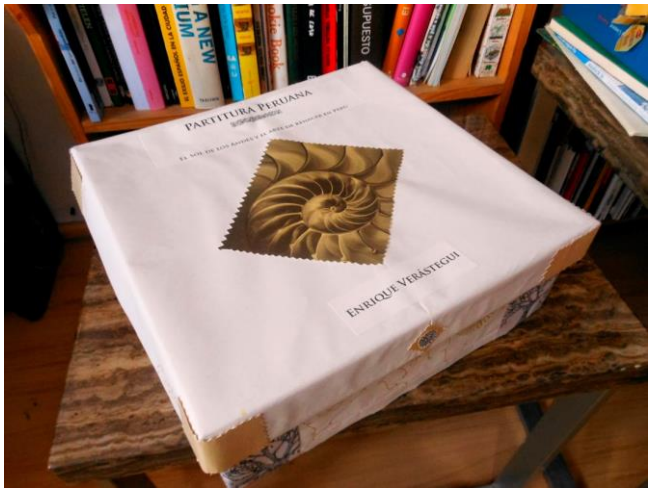

Fig. 31. *Partitura Peruana* en forma de caja.

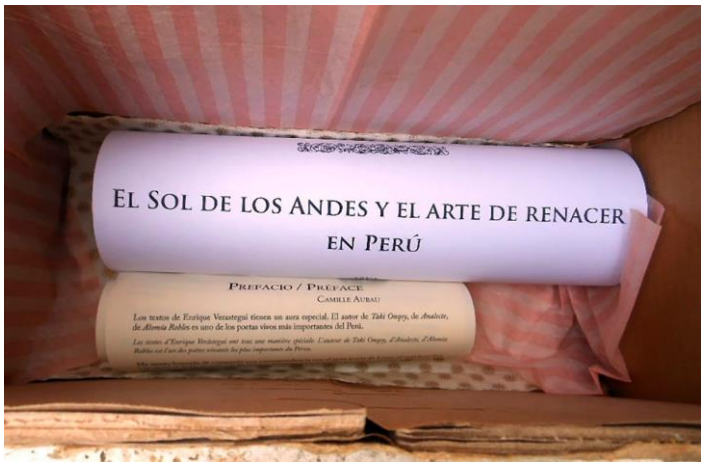

Fig. 32. *Partitura Peruana*, pergamino de seis metros de largo dentro de la caja.

Cohuiná también alberga numerosas colecciones entre sus títulos, además de las primeras mencionadas, hay otras como *Norte/Sur* (2012) que Cohuiná hizo en coedición con Kodama Cartonera y La Verdura Cartonera, un libro en donde diversos escritores abordan el tema de las fronteras mexicanas. En cambio, *Libros contra zombis* es una colección escolar, pensada especialmente para lectores jóvenes, cuyo objetivo es fomentar la lectura. Este libro es usado en los talleres donde los niños crean sus propias portadas. Una obra parecida es la *Antología literaria para usuarios de Facebook* la cual también se usó mucho en talleres para el fomento de la lectura. Entre las antologías más recientes figura *Los hijos de lágrima. Antología de poetas novísimos de Chiapas*, publicado en 2015, fruto de una convocatoria lanzada en 2010 que presenta a 10 poetas y seis ilustradores de Chiapas nacidos en las décadas de los 80 y 90.

4.5.2. Venta y distribución

El tiraje de los libros de Cohuiná Cartonera por lo regular es de 50 ejemplares, mientras que el precio varía por cada libro. Rodríguez ahonda en cómo deciden los precios de venta: "*Norte/Sur*, que es […] un libro […] que tiene tiempo [de haberse publicado], lo damos a veces hasta en regalos o compras [de] otros libros de nosotros. O en la última feria lo estuve dando a 30 pesos. Pero el [libro] *Carne*, que […] tiene todos estos acabados, sí está en 70 u 80 pesos" (ibídem). Los precios se adaptan a la ocasión, según si se está vendiendo en un lugar fijo, en una feria, en un encuentro de editoriales o en un evento. Contrario a algunas otras cartoneras, la editora no maneja precios fijos, por lo que el porcentaje de ventas también varía. Rodríguez explica que cada libro tiene su etapa: "[A]quí nos enfrentamos a una práctica distinta a las acostumbradas en la industria

editorial, ya que las ventas no las mido en porcentaje sino en instantes" (ibídem). Esta adaptación a cada situación resulta del hecho de que hay autores que son más vendidos en Chiapas que en la Ciudad de México y viceversa.

La editora cartonera cuenta que al principio administrar la venta de los libros de Cohuiná era un proceso muy instintivo que aprendía viendo cómo manejaban las otras cartoneras sus precios y aprendiendo a lo largo del proceso. Los editores consideraron que la inversión inicial fue fuerte, pero ahora ya pueden recuperar un poco sus gastos; incluso en sus últimas publicaciones ya han logrado calcular mejor el presupuesto, afirma Rodríguez. Ahora la editora ha tomado más consciencia, aunque "toda la vida" el equipo de Cohuiná ha estado y sigue en números rojos. "Nunca he dicho 'ah, yo completé, o sea, si invertí 100 pesos, ya recuperé 100 pesos y además tuve una ganancia del doble'. Nunca, nunca. Siempre salgo perdiendo […] Porque en realidad nadie te paga el tiempo que tú le dedicas a eso" (ibídem). El objetivo del proyecto no es la ganancia en sí, sino reinvertir en futuras producciones de libros y en la recuperación de los gastos: "[S]í me importa porque la idea es que lean, que la gente lea lo que estoy publicando […] La idea es que se mueva[n los libros]. Claro que me importa […] no que se venda, pero que se lea […] Pero también está el lado humano, los dos aspectos son importantes [económico y social], y yo creo que el trabajo ahí es equilibrarlos" (ibídem).

Los libros de Cohuiná se distribuyen de distintas maneras; han estado en el Espacio Cartonero (véase capítulo 4.6) y en otros puntos fijos de venta —entre ellos, el anteriormente mencionado Taller Leñateros en San Cristóbal de las Casas, administrado por Ámbar Past—, pero donde se venden mejor es en las ferias del libro, lo que Rodríguez atribuye al contacto directo que ahí surge con el lector, además de las presentaciones donde los libros son más adquiridos: "[P]uedo hablar directamente con un futuro lector y eso es algo importante para mí y para los autores. Ver a los ojos a aquellos que tendrán en sus manos eso que tú pasaste tardes enteras editando, doblando las hojas, diseñando, etc., es muy satisfactorio" (Rodríguez, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

Mariana Rodríguez es una persona muy activa en las redes sociales, siempre publica las novedades de Cohuiná Cartonera en su blog y en la página de la editorial en Facebook; sin embargo, no le gusta subir libros para libre descarga en línea —aunque sí hay algunos en circulación—, la artista chiapaneca explica: "[C]reo firmemente en el libro-objeto del que habla Ulises Carrión, […] aunque algunos de los textos están en línea

y pueden leerlos, creo más en los libros-objetos [*sic*], en las obras libros como fenómenos culturales de resistencia ante el bombardeo *online* de tantas cosas que muchas veces ni leemos" (ibídem). Es una posición interesante que se distingue de otros editores cartoneros, para quienes tener las obras a libre disposición es parte importante de la idea de que los libros sean accesibles a la mayor cantidad de gente posible. Cohuiná Cartonera lo hace a su manera al utilizar la licencia *Creative Commons*, cuyo logo siempre pone en sus publicaciones. Así también explica la meta de la editorial, que no es el lucro en sí, sino la ganancia para sostener el proyecto y darle seguimiento: "[E]l *Creative Commons* que está diciendo no lucrar; […] yo no estoy vendiéndote [el] libro para hacerme rica, yo te estoy vendiendo [el] libro para seguir manteniendo mi proyecto, para seguir sacando copias, para seguir comprando tinta, para seguir comprando mis *cutters*, y así" (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014). Sin embargo, el internet es una herramienta importante para difundir los libros que la editora emplea para todas las publicaciones y todos los eventos que organiza. Aunado a eso, hacer circular los libros a través de contactos es esencial, distribuirlos con gente que viaja, con amigos, con distribuidores ambulantes como lo fue antiguamente el Espacio Cartonero, entre otros. Estos últimos son importantes no únicamente para promover la editorial y los libros, sino también para encontrar nuevos autores interesantes y conocer otros editores con caminos similares.

En términos generales, Rodríguez está contenta con las múltiples maneras en las que maneja la distribución y, aunque no es perfecta y sigue teniendo sus obstáculos, ella lo aprecia en especial por la red que se va tejiendo y las amistades que se están fortaleciendo. Una vez más estamos ante una editora cartonera para la cual la quintaesencia de la labor cartonera es, entre los factores más importantes, las relaciones personales, el crecimiento de la comunidad de editores y amigos:

> La distribución es el coco [la parte difícil] de cualquier editor, independiente o no, aunque el término me causa un poco de escozor porque se ha abusado de éste y, al final del día, siento que ninguna editorial es independiente ni dependiente. Así que los obstáculos son los mismos para mi pequeña editorial como para las más grandes. La distribución ideal no sé si exista, supongo que sí y que está en las manos de los grandes corporativos editoriales donde tienen su propio departamento de ventas, distribución y [marketing]. En lo personal, me gusta la manera en que muevo los libros, en colaboración de otros editores, en colaboración de los autores y amigos que también creen en el proyecto editorial; me gusta enviar libros al otro lado del mundo cuando un amigo o amiga van para allá y les pido de favor que me lleven los libros, porque en mi mente imagino cómo esta red de amistad continúa creciendo (Rodríguez, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

Es muy evidente que el público lector está conformado por una gran diversidad de lectores, si consideramos la variedad de libros publicados por Cohuiná; hecho que la editora Rodríguez confirma: "[No] es el mismo lector que se interesa en la *Partitura Peruana* que el que se interesa en *Techno* [poemario de Víctor Ibarra]. Es un mosaico de personalidades. Si tuviera que adjetivar o describir mejor a este público, imagino que podría decir que son jóvenes no en términos etarios sino en términos mentales. Gente joven y hambrienta de nueva literatura y experiencias lectoras" (ibídem).

Entonces ¿qué alcance tiene Cohuiná, según la editora? En este punto, Rodríguez tiene una posición sincera y realista al respecto: "[E]l alcance real creo que es corto porque no puedo llegar a más personas, ya que la editorial no es mi principal oficio a lo que me dedico, me encantaría dedicarle todo mi tiempo, pero mis obligaciones me limitan. Contenta sí, satisfecha no, nunca, no me conformaría, ni aunque estuviese en todas las librerías del mundo" (ibídem). Rodríguez es editora y becaria de una maestría en Producción Editorial, la cual está a punto de terminar al momento de este trabajo de investigación, además está pronta a iniciar la búsqueda de trabajo como catedrática en una universidad o en una posición editorial. Afirma que la situación económica no permite que ella pueda vivir sólo del trabajo de la cartonera, debido a la situación en el país, que Rodríguez clasifica de esta manera: "[T]errible, como yo lo veo, en cultura es en donde menor oportunidades hay, debido a las mafias que se tejen […] Entonces creo que sí es difícil sostener un proyecto así, pero que ahí radica su fuerza, es una trinchera donde se tejen nuevas opciones culturales" (ibídem). Rodríguez también afirma estar consciente de que a veces los mismos editores independientes se limitan y no se animan a crecer por estar bien acomodados en su espacio; más que una precariedad en la edición independiente, lo ve como una falta de prestigio o peso de las pequeñas editoriales para obtener más herramientas y sustentar un proyecto independiente.

4.5.3. El cartón y la unidad de sentido

Lo que la editora Rodríguez ha tratado de mantener desde el inicio de la editorial son los principios en los que se basa el concepto de Cohuiná, en los cuales ella ve la principal distinción entre su editorial y otras: la calidad de sus publicaciones, y remarca: "[P]orque yo siempre he creído en fondo y forma, y en contenido y continente, y siempre tener bien claro la unidad de sentido. Es decir, que no sólo la portada sea hermosa, sino que […] tú veas el libro, lo abras, lo huelas, que la elección tipográfica, las portadas que son únicas,

seguir con ese tipo de ideología […] lo que ahora está tan de moda, que es lo que propone Ulises Carrión: nuevas formas de lectura" (ibídem). Para Rodríguez, cuando existe una coherencia entre el fondo y la forma, hay un ciclo que se cierra:

> [S]e completa un círculo y a partir de esto se vuelve más sólido el discurso implícito que existe en el libro. De alguna [manera], como editora, me siento responsable por lo que el autor depositó en mis manos; su obra debe llegar al lector de manera íntegra y completa acompañada de mi curaduría. Dicen por ahí que el mejor editor es aquel que se vuelve invisible ante los ojos del lector y esto se logra cuando existe el equilibrio entre el fondo y la forma (Rodríguez, correspondencia, 11 de junio de 2015).

Algo que Rodríguez y Gordillo querían hacer diferente a otras editoriales, desde un principio, era experimentar con el formato, hacer libros con orientación vertical en vez de horizontal, libros con portadas únicas, un diseño y copias bien hechos, porque ella ha visto libros de cartoneras cuyas copias de interiores estaban manchadas o ilegibles, lo que para la editora es lamentable: "[S]i mi intención es que el lector lea, pues entonces que sea legible, ¿no?" (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014). El libro como objeto orgánico u holístico fue una premisa muy clara: tanto el contenido literario como su embalaje tienen un mensaje, especialmente el cartón, de modo que la intención fue que el lector se percatara de lo que el material era en verdad: "[Esto] era basura. Esta caja de detergente, esta caja de leche, esta caja era tu basura y ahora te lo estoy devolviendo en forma de libro" (ibídem). Rodríguez enfatiza en que este proceso de su visión del libro cartonero iba más allá de definiciones ideológicas previas, más bien ella lo ha sentido como algo "visceral" u orgánico y lo demás se ha ido dando con el trabajo.

El cartón, como material, juega un papel central en la editorial; la editora chiapaneca lo describe como el alma del libro: "[U]n material noble que uso con mucho agradecimiento" (Rodríguez, correspondencia, 11 de junio de 2015). Aunque el cartón es esencial en la elaboración de los libros, Rodríguez también usa otros materiales para complementar, tales como pintura, la técnica del collage hecha de recortes de revistas viejas, de catálogos e instructivos. "Todo lo que se pueda convertir en portada es bienvenido. Lo que muchos ven como desecho, basura, yo los tomo para construir a partir de ellos una nueva entidad" (ibídem).

Desde que se fue a estudiar a Cuernavaca, Rodríguez recoge sola el cartón en las calles; a veces gente que ya la conoce se lo regala, pero —para su gran sorpresa— donde más cartón ha podido conseguir es en las polémicas tiendas Oxxo, que se han multiplicado por todo el país y contribuyen al cierre y a la desaparición de las tiendas de abarrotes

pequeñas, administradas por familias de los barrios. Consciente de esta paradoja, la editora constata: "[M]e parece [que] los *Oxxos* [son] lo más horrendo del mundo […] Creo que hay más *Oxxos* que escuelas en México, y no me parece contradictorio, al contrario, estoy usando la mierda que ellos están echando" (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014). El acto mismo de recoger la basura o el cartón de las calles y otros lugares, como parte integral de la cartonera, representa algo más para la joven poeta: "[U]n espíritu bien rebelde. Desde que […] íbamos a recoger el cartón […], la gente se te queda[ba] viendo […] hay un poco de discriminación o desprecio, 'ah, ¡ése está [pe]penando basura!', porque aquí no existe la figura del cartonero como tal, como existe en Argentina. Existe gente que recoge el cartón y, de hecho, yo les he comprado a algunos señores" (ibídem). Rodríguez recuerda un incidente en particular, una vez que ella vio a una persona mayor recogiendo cartón, intentó comprárselo, pero el señor le dijo que le regalaba el cartón; entonces Rodríguez quedó muy impresionada: "[E]so fue para mí una lección, de ver cómo el capitalismo furioso siempre va a querer ganar, y la gente que es banda [solidaria], que es pueblo, en realidad es muy noble. Y yo creo que esa nobleza se transfiere al cartón, […] es un material súper noble que te da maleabilidad; te da muchas opciones para jugar" (ibídem).

Regresando a la idea de la unidad de sentido —es decir, que el cartón y el libro objeto no están separados del contenido—: la editora percibe que todo se entreteje bajo esa visión o ese mensaje que emite Cohuiná, el cual tiene una estrecha relación con expresar el descontento ante el actual sistema político-económico: "[E]stamos en esta vorágine capitalista y neoliberalista [*sic*] […] Y sí, creo que [la cartonera] es una respuesta a todo eso, a todas estas nuevas tecnologías, a estos días en que cualquier cosa no importa […] voy al Sanborns, al Oxxo, y compro algo y ya, ¿no? Yo espero que sí, que a la larga sí se valore [el trabajo cartonero]. Pero igual, si no, pues, ¿qué podemos hacer?" (ibídem). Muchas personas sí saben valorar los libros hechos de cartón de Cohuiná, pero también existe uno que otro que no le da el mismo valor a los libros que Rodríguez, por ejemplo en las ferias del libro cuando a veces "llegan y te preguntan: ¿Cuánto cuesta tu libro? [Les dices el precio y responden] 'Ah, pero ¿por qué si es sólo cartón?' O sea, no se dan cuenta de todo el trabajo que existe detrás de eso" (ibídem), por lo cual a Rodríguez sólo le queda la esperanza de que con el tiempo sean más las personas que logren ver cuál es la labor implícita en cada libro.

4.5.4. Los talleres

Una parte intrínseca de Cohuiná son los talleres que ha impartido desde su comienzo. Como he mencionado anteriormente, para los talleres se usan principalmente las colecciones pensadas para jóvenes que maneja la editorial, con el fin de que ellos pinten las tapas, peguen, recorten, diseñen y creen su propio libro. Hubo ocasiones especiales, como el Día Nacional del Libro 2011, cuando Cohuiná impartió un taller a más de 100 niños y adolescentes de secundaria y preparatoria en Ocozocoautla de Espinosa, municipio en el estado de Chiapas. Además de la encuadernación y la ilustración de portadas con "papel basura", hubo lecturas grupales de la *Antología literaria para usuarios de Facebook*. Otro evento memorable fue la participación de Cohuiná en la Primera Feria del Libro y Fomento a la Lectura en San Cristóbal de las Casas, donde los editores cartoneros organizaron un taller y una lectura en conjunto con los niños en el día de su festejo. Entre las actividades que lleva a cabo Rodríguez —en conjunto con otros actores culturales— figura su participación regular en la Feria Internacional del Libro en el Zócalo de la Ciudad de México, donde ella facilita talleres para niños y forma parte de mesas de discusión en un foro, junto con otros editores de cartoneras, editoriales alternativas, poetas y escritores —entre ellos 2.0.1.2./3. Editorial o La Cartonera de Cuernavaca—. En general, la editora es muy activa y siempre trata de acudir a eventos literarios y culturales en diferentes puntos de la República; incluso en meses recientes también ha impartido talleres más allá de las fronteras, en Europa y Estados Unidos.

Fig. 33. Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo participan junto con un niño en la lectura de la *Antología literaria para usuarios de Facebook* en la Primera Feria del Libro y Fomento a la Lectura 2012.

Dentro de las múltiples razones del porqué de la importancia de los talleres, Rodríguez menciona: "[D]e manera simbólica, creo que es una manera de crear comunidad. Me interesa el trabajo en colectivo porque vivo en un país que está cada vez más aislado, a pesar de lo cercanos que podríamos encontrarnos gracias a las redes sociales, éstas nos están aislando cada vez más, eso es lo que quiere el capitalismo mundial integrado del que habla Guattari" (Rodríguez, correspondencia personal, 11 de junio 2015). La editora chiapaneca también opina que, al habitar un país roto, fragmentado y herido, los talleres tienen una función: "Creo que [impartir talleres] es una manera de crear una integridad ideológica. Lo que más me interesa es trabajar con jóvenes, niños, niñas y mujeres; los potenciales no siento que deba medirlos cuantitativamente, porque me deprimiría, sino cualitativamente" (ibídem). Los talleres aquí figuran como una herramienta para poder anudar y fortalecer ese sentido de comunidad y colectividad, valores que sin duda muchos compañeros cartoneros comparten. En torno a la experiencia de los talleres, ella afirma: "[P]ara mí ha sido […] uno de los mejores regalos que me ha dado la cartonera, dentro de un montón de regalos" (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014), expresando nítidamente su entusiasmo y su gran gusto por esa parte práctica de la labor como editora cartonera.

Fig. 34. Un alumno de secundaria enseña su libro hecho durante el taller impartido por Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo en el marco del Día Nacional del Libro 2011.

Fig. 35. Libro con un collage de diferentes marcas de botana, hecho durante el taller impartido por los editores en el marco del Día Nacional del Libro 2011.

Fig. 36. Niñas y niños de secundaria leen los libros que hicieron durante el taller impartido por los editores de Cohuiná en el marco del Día Nacional del Libro 2011.

4.5.5. La familia cartonera, la democratización del libro y los derechos de autor

Es notable que Rodríguez está gustosa de saberse parte de una red de cartoneras y editoriales alternativas. Ella conforma la primera generación o la primera ola de cartoneras en México, por lo que también ha visto cómo han cambiado las propuestas con las cartoneras que se formaron después de La Cartonera, Santa Muerte, Cohuiná y Tegus Cartonera —de Puebla—. Por ejemplo, en el hecho de que, a diferencia de las primeras, las siguientes cartoneras ya no necesariamente tienen su propio manifiesto e incluso dejaron de integrar aspectos típicos de la región en el nombre de editorial. Es una apertura que la chiapaneca aplaude: "[S]omos como una gran familia en la que todos tenemos el mismo apellido, que es cartonera, pero distintos nombres, y como en una gran familia

cada hermano es diferente, cada hermano se maneja de una manera distinta" (ibídem). Rodríguez subraya el aspecto geográfico como característica de las cartoneras mexicanas, la gran expansión del país y las diferencias resaltantes entre las regiones, por lo cual la posibilidad de conectar con cartoneras de muchas partes de la República es una gran ventaja. A pesar de formar parte de las primeras y, por lo tanto, de las más antiguas cartoneras en el país, la editora no considera que su proyecto esté consolidado: "No sé qué signifique estar consolidado. Quizá sí [esté consolidada] entre mis conocidos, entre las cartoneras mexicanas. Tampoco sé si quiero estar consolidada. Yo sólo quiero hacer libros que la gente lea. Imagino que, si una cartonera se consolidara, perdería algo de su aura" (Rodríguez, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

Rodríguez considera que el *boom* de editoriales alternativas como las cartoneras se deba, tal vez, al auge de la tecnología en los últimos años, al acceso democratizado del internet, a lo que la producción de libros *hazlo tú mismo* con los programas (software) correspondientes impulsa; aunque también como respuesta al rápido desarrollo digital, a la búsqueda de muchos editores alternativos por lo artesanal y lo palpable en el libro impreso. Sin embargo, la editora muestra desinterés por entrar en el campo de las editoriales establecidas:

> La verdad es que no quiero cambiar nada porque pienso que la industria editorial es un godzilla enorme que no me interesa atacar, existe para los que quieran existir. Sin embargo, al demostrar otra opción en la edición, creo que se muestra un pequeño resplandor de otras opciones para aquellos que buscan algo más y no conformarse con lo que el sistema les da (ibídem).

Al analizar, entonces, las prácticas de Cohuiná y su postura que definitivamente apunta hacia una democratización de la lectura, emerge la pregunta: ¿La democratización de la cultura y la bibliodiversidad son parte de los objetivos de Cohuiná Cartonera? No directamente. Rodríguez considera que es algo que surge de manera paralela: "[M]i objetivo es hacer libros, mostrarlos, crear nuevas opciones de lectura y, de manera tangencial, se logra lo otro [la democratización]. Sin duda los CC [*Creative Commons*] son una manera de realizarlo. Las editoriales artesanales, independientes y cartoneras dejan a un lado los criterios comerciales para priorizar los estéticos y sociales" (ibídem).

La editora prosigue con el tema de los derechos de autor, los cuales desde su perspectiva "históricamente han sido vinculados como una manera de controlar el libre acceso a la cultura y muchas veces entorpecer la difusión de obras de arte debido a que

se subordinan a los intereses capitalistas" (ibídem). Con referencias al artículo 28 de la Constitución Mexicana, a la Ley Federal del Derecho de Autor de México y al artículo 27 de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*, la conclusión de Rodríguez es que la ley "debería no sólo salvaguardar los derechos tanto morales como patrimoniales del autor, del ejecutante, del editor, sino a su vez tomar en cuenta la necesidad de una nación, un pueblo, por tener acceso libre a las obras, ya que éstas son cultura y de alguna manera conforman la esencia de cada país" (ibídem). Es decir, aunque la motivación principal de la cofundadora de Cohuiná Cartonera no haya sido la democratización de la cultura en específico, sí asume una posición muy clara que aboga por un acceso libre y justo a los bienes culturales, por lo cual la labor de su editorial implícita y automáticamente toma esa dirección.

Finalmente, Rodríguez considera que el éxito de la editorial sería poder seguir progresando, publicar a más autores, tener más colaboradores, hacer más talleres, tener más trabajo y que ella se pudiera dedicar por completo a este proyecto: "[Para que] de alguna manera me diera de qué vivir para yo darle mi vida" (ibídem). En un futuro, los deseos de la activista cultural multifacética son continuar editando, escribiendo, traduciendo, "crecer como persona junto con la editorial" (ibídem).

4.6. El Espacio Cartonero: una distribución conjunta

Ante las aparentes dificultades con las cuales las editoriales independientes y alternativas se han tenido que enfrentar para encontrar canales y estrategias de distribución adecuadas, muchas se han empezado a agrupar para lograr distribuir en conjunto. Así también sucedió en el caso de las cartoneras, ya que para solucionar los obstáculos que encontraban a la hora de distribuir sus libros, tres amigos editores —Yaxkin Melchy (fundador de 2.0.1.2./3. Editorial), la escritora salvadoreña Lauri García y el también escritor mexicano Emmanuel Vizcaya— decidieron fundar El Espacio Cartonero en 2011, una plataforma de distribución que congregaba varias editoriales artesanales con el fin de ayudarles a conseguir una distribución más eficaz de sus títulos. El concepto fue ingenioso ya que la plataforma era tanto fija como ambulante. Su punto de venta estaba situado en un café-librería llamado "Global Comics" en la colonia La Condesa, una zona muy céntrica en la Ciudad de México; mientras que Vizcaya —quien voluntariamente coordinaba el Espacio— se encargaba de ir a diferentes encuentros, cartoneros y de editoriales independientes, a ferias del libro y otras ocasiones donde pudiera vender los libros.

Las editoriales que se juntaron a esta venta colectiva fueron en su mayoría cartoneras, aunque también había libros de editoriales hermanadas y alternativas. Vizcaya contactaba a las editoriales para hacerles la propuesta de poner sus libros a la venta; si aceptaban, encontraban una manera de pasar los ejemplares a las manos del distribuidor, quien finalmente tomaba la responsabilidad de quedarse con los libros y de circularlos. Lo especial de este concepto era que los fundadores no cobraban comisión a las editoriales, además de que todo el trabajo del coordinador era, como ya se mencionó, voluntario, para lo cual invertía su tiempo, su energía y dinero para ir a los diferentes eventos e instalar el *stand* del Espacio Cartonero. La única condición o el intercambio que se pedía a las editoriales era que pusieran el enlace *online* del Espacio Cartonero —el cual tenía su propio blog— en sus redes sociales, indicando tanto el blog del proyecto distribuidor, así como la dirección del espacio físico del café Global Comics para que la gente supiera dónde adquirir libros cartoneros. Aunque el proyecto finalizó en 2015, resulta interesante analizar si la idea de un espacio en conjunto facilitó la distribución de las cartoneras y logró crear un esquema viable.

Figs. 37. y 38. Emmanuel Vizcaya en la Feria Internacional del Libro en el Zócalo (izq.), y el rincón del Espacio Cartonero en el café-librería Global Comics (der.).

En relación al tema de la distribución cartonera, Vizcaya explica que él y sus dos compañeros habían podido observar algunos retos: "[A] veces estos proyectos tienen todo el material, tienen a sus autores publicados, entonces están estructurados de una manera muy efectiva pero lo único que les falta es distribuir sus materiales. Siempre estos proyectos empiezan distribuyendo entre sus círculos cercanos y a veces es complicado, tanto logísticamente como económicamente ir más allá" (Vizcaya, entrevista personal, 10 de octubre de 2014). Entonces se les ocurrió a los jóvenes escritores crear un lugar de venta fijo, que fuera el punto de anclaje y sirviera para tener libros de editoriales de diferentes partes del país en un solo sitio, con el objetivo de facilitar el acceso de este tipo de libros a las personas interesadas. Por fortuna, su amigo Eric Martel, dueño del Global Comics, les ofreció un espacio en su café-librería y decidió no cobrar comisiones de venta, lo que a la vez permitió que el Espacio Cartonero tampoco tuviera que cobrar comisiones a las editoriales. Esa política refleja el sentido de fraternidad que existe entre las cartoneras y su círculo, donde el ayudarse entre sí fue sin duda uno de los aspectos cruciales del Espacio.

Vizcaya cuenta que, desde los primeros meses, el público lector se empezaba a enterar del lugar y que, incluso, se agotaban algunos títulos, de manera que los miembros del Espacio Cartonero tuvieron que resurtirlos comunicándose con la editorial. Lo que les

ayudó mucho fueron las redes sociales, ya que al pedir la inclusión del *link* del Espacio en diversas páginas web de las cartoneras lograron tejer una red a través de la cual los lectores conocieron más editoriales aparte de las que ya conocen dentro del Espacio Cartonero. Sin embargo, las redes sociales —el blog y la página de Facebook— de este proyecto sirvieron principalmente para difundir la información acerca del Espacio, las editoriales y los títulos disponibles, así como para que el público contactara a la distribuidora —lejos del objetivo de la venta directa por internet—. Para el escritor era importante incitar a que la gente acudiera al espacio físico donde estaba el Global Comics, no únicamente para encontrar el libro que buscaba, sino para conocer el trabajo de otras editoriales.

El Espacio Cartonero llegó a manejar libros de alrededor de 15 editoriales, entre las cuales 13 se consideraban amigas, como afirma Vizcaya, y dos eran "anexas", es decir, estaban conformadas por amigos de amigos. El poeta mexicano lo ve como un trabajo en colectivo, pues "esta cercanía con los proyectos también fortalece los lazos fraternos de cooperación" (ibídem). Pone un ejemplo muy claro: "[C]uando estamos en ferias del libro, los mismos editores se prestan para cubrir los *stands*. A fin de cuentas, es una labor que se hace entre todos. El Espacio Cartonero es sólo la plataforma, pero todo el movimiento es por parte de los editores y de los autores" (ibídem). En gran medida, por este motivo Vizcaya hacía ese trabajo sin fines de lucro, aunque revela que él también tenía una forma de beneficiarse: los textos o libros escritos por Yaxkin Melchy, Lauri García y él también se encontraban entre los materiales distribuidos por el Espacio, por lo que también fungía como plataforma para vender el trabajo de los tres autores. Él mismo, como poeta, también se había enfrentado al hecho de carecer de puntos de distribución, por lo que conocía muy bien esa situación, de manera que fue un alivio saber que sus libros estaban en un punto fijo donde a cualquiera que le interesaba podía conseguirlos. Cada mes, acudía al Global Comics para revisar las ventas y el inventario; sin duda, afirma, que aquel café fue el mejor punto de venta en los casi cuatro años de existencia.

Uno de los medios de distribución más importantes, en cuanto a la labor de la distribuidora ambulante, fue la presencia del Espacio Cartonero en las ferias del libro, el cual tuvo la oportunidad de participar en varias ferias pequeñas, medianas y grandes a lo largo de su existencia. La más grande y, desde el punto de vista de Vizcaya, la de mejor

recepción fue la Feria Internacional del Libro en el Zócalo, por las razones que el poeta considera relevantes: "[T]anto por su magnitud como por su carácter mucho más popular y abierto que otras ferias quizá más enfocadas en públicos definidos. Los libros cartoneros siempre son muy llamativos para la gente de todos los estratos socioculturales, por sus diseños, sustentabilidad y, mayormente, propuestas de autores jóvenes o emergentes" (Vizcaya, correspondencia personal, 7 de junio de 2017). Para el distribuidor independiente, estar presente en esta y otras ferias ha sido una parte crucial del trabajo del Espacio Cartonero, ya que las considera plataformas indispensables para la promoción de los libros y la lectura. El primer año de asistir a la FIL en el Zócalo no consiguió tanto éxito para el Espacio en términos de venta como en el segundo y tercer año de su presencia. Fue un crecimiento gradual, dice, y recuerda que había incluso compradores que llegaban a la Feria preguntando por los libros cartoneros, porque los habían visto el año anterior. Entre las editoriales que mejor vendieron ejemplares se encuentran La Cartonera de Cuernavaca, una de las más conocidas; Astrolabio, una editorial artesanal que ya tiene un público establecido que la conoce; y 2.0.1.3. Editorial, a la cual Vizcaya considera una de las más llamativas y con buenas ventas en las ferias. El autor y distribuidor capitalino define estas editoriales como autosustentables: "[S]on las editoriales que yo sé que sí pueden sostenerse, […] sus ventas les dan para seguir produciendo más libros. Entonces eso es obviamente un objetivo cumplido, el poder sostener tu proyecto de tus ventas desembolsando la mínima cantidad posible de tu propio dinero" (Vizcaya, entrevista personal, 10 de octubre de 2014). Pero también enfatiza en que ninguna cartonera pasaba por desapercibida, siempre había lectores que se acercaban al proyecto en general y a los que les interesaba conocer "de todo".

Asistir a una feria conlleva la ventaja de la visibilidad en el campo editorial y para el público, que es de suma relevancia para las editoriales alternativas: "[O]bviamente es importante porque vas haciendo resonancia, vas haciendo ecos dentro de la comunidad literaria, cultural, artística, pues no sólo de la ciudad sino del país" (ibídem). Debido a exponer estas obras a la par de instituciones y empresas de gran prestigio en la edición nacional, tales como el FONCA y el extinto CONACULTA, Emmanuel Vizcaya confía en que es algo positivo para la percepción de las editoriales pequeñas que ha distribuido a lo largo de estos años:

> Realmente, el hecho de compartir espacio con las 'grandes editoriales convencionales' no representa demasiados desafíos para los libros cartoneros porque sus características son diferentes y atraen de otra manera. Es natural que una editorial cartonera nunca va[ya] a

> vender como una multinacional, pero hay que aceptar que esa tampoco es la tirada de este tipo de proyectos; por lo tanto, no hay competencia, los rumbos son diferentes (Vizcaya, correspondencia personal, 7 de junio de 2017).

Las editoriales alternativas, continúa Vizcaya, corren paralelamente, "de una manera alterna" a las grandes empresas; así que los problemas tienen que ver con la legitimidad que las últimas obtienen y de la que carecen las pequeñas. En todo caso, el público es la instancia que tiene la última palabra y, al tener una menor visibilidad los proyectos independientes, mucha gente todavía no confía en éstos. Debido a eso, tener presencia en todas las ferias del libro posibles —la manera más directa de acercarse al público, considera Vizcaya—, se convierte en un elemento clave para un proyecto como una editorial cartonera. No por nada, señala el escritor, existen muchos autores de renombre que han publicado con editoriales grandes y ahora voltean a ver a las alternativas, optando deliberadamente por publicar con éstas. Los compradores del Espacio Cartonero eran en su mayoría jóvenes, aunque hubo un efecto muy curioso:

> [M]ucha gente que ha tenido un mediano acercamiento a la lectura […] que tal vez no son los más enterados de la movida literaria de esos momentos, ni de esas editoriales o de esos proyectos, ellos a veces se muestran mucho más interesados porque el hecho de que vean un libro hecho de cartón […] también es muy interesante, porque es una propuesta que rompe con todos los estereotipos de libro y de proceso editorial que tienen en mente (Vizcaya, entrevista personal, 10 de octubre de 2014).

Vizcaya afirma que fue muy agradable para él presenciar cómo algunas señoras que salían del mercado y algunos señores que venían del trabajo hojeaban los libros e, incluso, muchas veces compraban "de primer instante" algún ejemplar de poesía cartonero.

A pesar de un éxito relativo, el Espacio Cartonero tuvo que cerrar sus puertas a principios del 2015, debido a que sus fundadores se tenían que ocupar cada vez más de sus proyectos personales, lo que les dejaba poco tiempo para dedicar a su proyecto de distribución. Sumado a esto, una remodelación completa del Global Comics, por la cual tuvieron que retirar los libros por un tiempo indefinido sin saber cuánto duraría el cierre del café-librería. Finalmente, decidieron devolver todos los libros a las editoriales correspondientes y "dejar el proyecto en una pausa indeterminada" (Vizcaya, correspondencia personal, 7 de junio de 2017). Para el poeta es claro que no percibir ninguna remuneración por el trabajo de distribución derivó, a largo plazo, en que el proyecto no resultara rentable. Desde su perspectiva, una distribución exitosa y sostenible se podría lograr al abrir puntos de venta que después se convirtieran en "librerías

cartoneras", puesto que tener lugares fijos donde se ubican los libros cartoneros podría crear alguna certeza de dónde adquirirlos. Esto es justo lo que, según Vizcaya, hace falta en la distribución de cartoneras actualmente, además de que estos puntos de venta tuvieran pequeños foros de lecturas y de presentaciones editoriales para así difundir el trabajo que realizan. Aunque sin duda, el poeta considera que el problema en un proyecto de esta talla sería la considerable inversión económica que requeriría y que "muy probablemente no se podrá recuperar, y los editores cartoneros casi nunca tienen este chance" (ibídem).

5. Las editoriales cartoneras mexicanas: contribuciones a una democratización de la cultura

5.1. Las prácticas cartoneras como fortalecimiento de una ciudadanía cultural a través del uso y la creación de un espacio público cultural

Las editoriales cartoneras mexicanas muestran características importantes que contribuyen a la construcción y el fortalecimiento de una ciudadanía cultural, tal como se ha planteado anteriormente, lo que incluye principalmente las prácticas culturales y sociales de las personas dentro de la definición de este término (García Canclini, 2001). Si partimos del hecho de que la ciudadanía y la democracia están inherentemente interrelacionadas (Cala Buendía, 2014: 6), no hay duda de que el fortalecimiento de la ciudadanía lleva necesariamente a un fomento de la democracia. Los editores cartoneros no sólo hacen uso de sus derechos culturales —apropiándose del proceso de producción y distribución de bienes culturales, entre otras actividades—, sino que los amplían, crean espacios donde estas herramientas pueden ser transmitidas a otras personas que de igual manera tendrán la oportunidad de aprender y aplicar las técnicas. Es aquí donde yace el gran potencial de las cartoneras y es lo que García Canclini y Piedras Feria llaman "espacios emancipatorios, donde creció la información independiente, se legitimaron las demandas de la gente común y se limitó el poder de los grupos hegemónicos en la política y los negocios" (2008: 40-41). Se trata precisamente de un espacio autónomo en el cual esta "gente común" decide crear proyectos autosuficientes manejados por sí mismas, excluyendo los canales institucionales en mayor medida. Aunque queda claro que su autonomía está limitada, puesto que, como observa Bourdieu, "cualquiera que sea su grado de independencia, [el campo artístico/literario] continúa siendo afectado por las leyes del campo que lo engloba, aquellas de la ganancia económica y política[87]" (1993: 39. La traducción es mía). Así se crean estos espacios democráticos abiertos al público, a los que no todos tienen acceso, sino sólo un círculo específico del campo cultural, como veremos más adelante.

Hemos podido ver en las prácticas de las cartoneras presentadas que éstas hacen uso extensivo del espacio público o la esfera pública cultural en muchos de sus sentidos, por lo cual considero oportuno tomar en cuenta el espacio público como parte

[87] "whatever its degree of independence, it continues to be affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit" (1993: 39).

fundamental del quehacer cartonero, lo que aplica a la mayoría de todas las cartoneras latinoamericanas. Desde un principio, Eloísa Cartonera se fundó con base en una inquietud relacionada a un interés social, político y económico en Argentina, en donde los *cacerolazos*, las manifestaciones y los gritos en las calles de Buenos Aires se volvieron más que comunes. De cierta forma, Eloísa representa otra manera de manifestarse en la calle, en público, pero sin dar gritos explícitos, sino más bien por medio de sus gestos y sus libros. Los editores de Eloísa sentían la necesidad de poner su puesto de libros en la calle y hacer un taller abierto al público porque era ese su objetivo: hacer el libro accesible a personas provenientes de diferentes clases sociales, personas en la calle que tal vez no entrarían a una librería porque no practican la cultura de la lectura y/o no tienen los recursos para comprarse un libro. Es por eso que el carácter público, desde sus inicios, fue un elemento inseparable de Eloísa.

Partimos de la definición del espacio público tanto en su dimensión física —los lugares públicos en los cuales las cartoneras actúan—, mental e ideológica —el campo cultural en el que se encuentran las editoriales, el discurso literario y cultural en el que están inmersas—, así como en el sentido habermasiano, es decir, un área de la vida social o una comunidad imaginaria —no necesariamente en un espacio físico— que sirve como plataforma discursiva con un potencial de desembocar en acción política. Al observar las prácticas de las cartoneras estudiadas, es evidente que éstas hacen uso extenso del espacio público, el cual, por lo tanto, forma parte intrínseca de las editoriales, como en el caso de su precursora Eloísa Cartonera. A continuación, señalo algunos ejemplos de cómo las cartoneras analizadas en este estudio utilizan el espacio público en sus diferentes acepciones.

La Cartonera de Cuernavaca lleva a cabo su taller sabatino en la Casona Spencer, a veces con más, a veces con menos participantes. La Casona es un espacio cultural y artístico en el centro de la ciudad que atrae a una vasta diversidad de personas y que, por lo tanto, se encuentra bien ubicado estratégicamente. Tal como lo presencié las veces que acudí al taller y con base en lo que sus miembros principales Nayeli Sánchez y Dany Hurpin me han contado, el grupo que asiste al taller está conformado casi siempre por las mismas personas: los miembros de La Cartonera y sus fieles colaboradores, como los artistas plásticos, aunque de vez en cuando vienen personas ajenas al grupo. Su presencia pública parece ser más efectiva, en el sentido de que involucra más personas de

procedencias diversas, cuando exponen sus libros en eventos en el centro de Cuernavaca, en un tianguis o en una feria. Es ahí donde se observa una diversidad más amplia de personas que ven su trabajo y sus títulos, ya que se encuentran en un lugar público pero no confinado como La Casona, a la cual sólo asisten al taller quienes saben de éste o se enteraron de alguna manera, puesto que el espacio se encuentra adentro del edificio. Quizá uno de los mayores impactos que ha tenido La Cartonera son los talleres que ha impartido en las comunidades indígenas, sesiones que tuvieron lugar en espacios concurridos por personas de diferentes edades y perfiles, tal como en centros comunitarios, escuelas y en la comunidad indígena de Xoxocotla. Conforme a lo expuesto en el capítulo anterior, los talleres en comunidades y escuelas no fueron previstos en un principio por la cartonera, sino que se convirtieron en algo fundamental con el tiempo, según relatan los editores Sánchez y Hurpin, en "un espacio importante de nuestro trabajo, aun cuando no tienen una [periodicidad] o incluso un espacio específico para llevarse a cabo" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016); ellos mismos piensan que sus talleres comunitarios han permitido el empoderamiento de los participantes.

Es importante aquí resaltar el concepto de los talleres como espacios tanto físicos como no físicos, además de que los editores de La Cartonera consideran que esta parte de su labor editorial es una de las más fuertes —el coro de la editorial—, ya que los talleres han sido de alguna manera el fundamento con el que empezó el proyecto, ya que en una de las reuniones primeras decidieron formar la cartonera. Por lo tanto, los talleres representan más que encuentros con amigos, constituyen el espacio y la ocasión en la que se intercambian, ven a conocidos que quizá no frecuentaban en mucho tiempo, conocen a nuevas personas, avanzan en su trabajo; es cuando se impulsa la creatividad y se produce un intercambio entre autores, artistas, interesados, editores en un ambiente relajado y lúdico. De hecho, los editores subrayan que el carácter colectivo y lúdico son prioridades para La Cartonera, ya que llaman a estos encuentros "la fiesta colectiva", e incluso una manera de "reinventar la comunicación, de convertir las fiestas en ceremonias creativas nada solemnes" (La Cartonera, 2009: 173).

Uno de los ejemplos más convincentes que demuestra la capacidad de las cartoneras para crear un espacio público cultural que empodera es, indudablemente, aquel de la serie de talleres en comunidades indígenas impartidos por La Ratona Cartonera entre 2010 y 2012. Lo especial en estos talleres reside no únicamente en el hecho de que fueron

dirigidos a hablantes de una lengua indígena, sino en que se dieron a maestros bilingües que aprendieron la técnica de la encuadernación en calidad de una capacitación, para luego reproducir y transmitirla a sus alumnos, creando así una doble función: capturar las tradiciones orales heredadas por generaciones en forma escrita y, a la vez, aprender cómo crear el libro como medio de poder. El éxito de los talleres puede medirse en el resultado del proyecto a largo plazo: un manual integrado a los programas educativos de la Secretaría de Educación Pública para comunidades indígenas. El hecho de haber sido incorporado a las escuelas significa que ahí se brindan herramientas para perpetuar y desarrollar los conocimientos y las tradiciones de los niños y maestros en sus lenguas maternas.

Tal vez este conocimiento no se difunda más allá de la comunidad y quizá nunca entre al campo de poder o a la Ciudad Letrada si no se publica por una editorial más grande, pero lo que destaca es el significado de este proceso para los individuos y que el espacio brindado por La Ratona empoderó a los maestros y alumnos al compartirles un medio para expresar y guardar su cultura, en el sentido de una memoria social que hace de los sujetos actores y productores de cultura que se apropian de un medio específico, el cual les permite crear y recrear tradiciones, arte y cultura (Chaui, 2008). Es precisamente a lo que se refiere Chaui cuando constata que al compartir las condiciones teóricas y técnicas a los ciudadanos para que registren y preserven su memoria, se les incluye en el proceso de la producción de la cultura, se crea en ellos el sentimiento de pertenencia cultural y se les apoya en el ejercicio de su derecho a producir la cultura de la mejor manera posible (ibídem: 66). Es lo que la teórica brasileña define como ciudadanía cultural, en la cual

> la cultura no se reduce a lo superfluo, entretenimiento, a los patrones del mercado, a la oficialidad doctrinaria (que es ideología), sino se realiza como derecho de todos los ciudadanos, derecho a partir del cual la división social de las clases o la lucha de clases se pueda manifestar y ser trabajada porque en el ejercicio del derecho a la cultura los ciudadanos, como sujetos sociales y políticos, se diferencian, entran en conflicto, comunican e intercambian sus experiencias, rechazan formas de cultura, crean otras y mueven todo el proceso cultural[88] (ibídem. La traducción es mía).

[88] "a cultura não se reduz ao supérfluo, entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinaria (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e politicos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural" (ibídem).

En los talleres de La Ratona Cartonera y su impacto directo en las políticas públicas culturales implementadas por una institución gubernamental se confirma, además, el argumento de Cala Buendía sobre la repercusión que puede tener la actividad cultural en la esfera pública cultural en cuanto a la formulación e implementación de políticas públicas, así como el señalamiento del autor al potencial que tienen intervenciones muy locales y a escala pequeña de modificar la manera en la cual se perciben y se entienden las instituciones, al expandir la esfera de deliberación pública e incrementar la receptividad de las instituciones a las aspiraciones de los ciudadanos (2014: 13). Según el autor, iniciativas como Eloísa Cartonera han desembocado en un proceso de reactivación ciudadana que tocó las áreas civiles, políticas y sociales desde el área cultural al poner en práctica valores opuestos a los imperantes en su situación; el fomento de la capacidad de los ciudadanos a aspirar sería, entonces, un aspecto crucial para desarrollar una ciudadanía más democrática (ibídem: 10).

De una manera parecida se puede decir que La Ratona activó este proceso de "ciudadanización" (Avritzer, 2002) en los participantes de sus talleres al motivarles a hacer uso de sus derechos culturales, al visibilizar las diferencias sociales a partir de la elaboración de sus recetarios, herbarios y leyendas que representan la manifestación de sus propias culturas, en gran parte olvidadas o suprimidas por las políticas culturales nacionales. Se puede considerar, entonces, que estos esfuerzos son un éxito de la cartonera y del programa de la institución, aunque no se debe dejar de examinarlos con una mirada crítica, tomando las precauciones necesarias para no caer en un romanticismo muy común en las teorizaciones sobre las cartoneras. En este caso específico, quedan pendientes algunas preguntas sobre si este éxito es a corto o largo plazo, si actualmente todavía se usa el manual elaborado con base en los talleres, si los maestros continúan enseñando esta técnica a sus alumnos, qué uso se les da a los libros elaborados y cuáles han sido las transformaciones positivas palpables en las comunidades a partir de la creación de los libros cartoneros.

En uno de los talleres impartido por La Rueda Cartonera en el Parque Expiatorio —un lugar público y céntrico de la ciudad de Guadalajara—, dos de sus editores abrieron el espacio con una actividad inicial de lecturas abiertas —a través de un micrófono y un sistema de sonido—, en la que invitaban al público a participar, recitar textos. Posteriormente, la siguiente actividad fue un taller de encuadernación para niñas y niños,

en el cual podían elaborar un cuaderno y llevárselo al final del proceso. El taller tuvo una cuota de recuperación de 50 pesos y se llevó a cabo en un lugar que fue muy frecuentado el día del taller debido a que había varias actividades y exposiciones que transcurrían al mismo tiempo. Lo valioso de esta experiencia fue el hecho de llevar el conocimiento de encuadernación con cartón reciclado a un espacio abierto y compartirlo con niñas y niños, que visiblemente estaban encantados de cortar papel, cartón, pintar y hasta hacer los agujeros de los libros con un taladro —con la ayuda de los integrantes— y, finalmente, ver finalizada su propia obra: un cuaderno individual, pintado y elaborado por ellos mismos. El uso y la creación de una esfera pública cultural aquí es evidente, pues se trata de un espacio no confinado a un público específico, sino a uno bastante variado ya que participaron varias niñas y niños en el taller. En cuanto a la divulgación de la literatura recitada, ésta no parece haber estado en primer plano, puesto que no hubo muchas personas sentadas en las sillas destinadas para la audiencia, aunque por el sistema de sonido las voces se escuchaban en toda la plaza. Los que, desde mi punto de vista, aprovecharon más esta ocasión fueron las niñas y los niños que obtuvieron un conocimiento cultural y fueron incluidos en un discurso cultural desde la creación de libros al compartir el espacio con los integrantes de La Rueda Cartonera.

Fig. 39. Lectura de integrantes de La Rueda Cartonera durante su taller en el centro de Guadalajara.

Fig. 40. Taller de La Rueda Cartonera para niñas y niños en el centro de Guadalajara.

No sólo los talleres que crean este espacio emancipatorio o de empoderamiento —aunque indudablemente forman el coro fuerte de las cartoneras—, sino que las cartoneras mexicanas también logran dar forma a una esfera pública de sociabilidad que hace más fácil acceder a los bienes y a la producción cultural a través de encuentros, presentaciones de libros y lecturas. Todas las editoriales que presento en esta investigación han organizado este tipo de eventos y los consideran parte de su programa principal durante el año, en especial cuando se trata de la publicación de un libro.

Para la presentación de su nuevo título *La niña que no era invisible,* obra de teatro para niñas y niños de Rita Siriaka, los dos integrantes de La Cartonera (Sánchez y Hurpin) escogieron un espacio cultural y comercial en el centro de Cuernavaca —el Pasaje Florencia— y decidieron montar la obra en forma de teatro con títeres que ellos elaboraron, usando un telón atrás del cual manipulaban las muñecas e imitaban las voces mientras leían el libro. Presentaron la obra junto a su amigo y artista visual Víctor Gochez, colaborador de La Cartonera. La invitación a la presentación, cuya entrada fue gratuita, se dirigía en primera instancia a niñas y niños, pero también a adultos, ya que esta obra aborda el tema de la migración y es dirigida a ambos públicos. A la puesta en escena llegaron una familia con niños, además de algunos adultos que visiblemente disfrutaron del espectáculo, el cual fue bastante divertido y el tema, tratado con un ojo crítico por la autora, se expresó claramente. Después de la función, los miembros de la editorial se quedaron a convivir y a exponer sus libros. En este evento, tanto el lugar como la ocasión brindaron un espacio para la diversión, la reflexión en torno a una temática actual, la convivencia, así como la adquisición de los títulos de La Cartonera. Aunque no se hayan vendido muchos libros, esta presentación sirvió principalmente para brindar un espacio

de sociabilidad accesible a todos aquellos que hubieran tenido conocimiento del evento; además funcionó para dar a conocer la editorial, el libro y concientizar sobre la migración.

Desde mi observación, esta presentación se distinguió de alguna otra de libros realizada por una editorial tradicional, principalmente por la cercanía de los editores con la gente y la elección del espacio: no se llevó a cabo en una librería grande, sino en un espacio comercial frecuentado por muchas personas durante el día[89], aunque los que entran por lo regular son aquellos que tienen los recursos para consumir. Por lo que pude observar, el objetivo principal del evento no fue vender el título —como sucede en las presentaciones típicas de las "grandes"—, sino crear esta ocasión artística y divertida para niños y adultos, como un espacio público cultural; los editores saben, por su experiencia previa, que normalmente no se venden cantidades muy grandes de sus publicaciones en un solo evento. Los editores probablemente sabían que iban a llegar menos de 20 personas, ya que normalmente es un puñado de gente que acude a las presentaciones; y en esta ocasión, los asistentes demostraron un gran interés en el título, la editorial, el fenómeno cartonero y la cultura y el arte en general, por lo que parece que aprovecharon y disfrutaron de la actividad.

Fig. 41. Presentación de *La niña que no era invisible*.

[89] Aunque oficialmente se trate de un centro comercial, el Pasaje Florencia es un recinto histórico restaurado y cuenta como espacio de arte y cultura, ya que se conforma por un patio con locales en donde también se venden libros, artesanía, ropa, y en donde también hay restaurantes.

Fig. 42. Presentación de *La niña que no era invisible*.

Fig. 43. Víctor Gochez, Nayeli Sánchez y Dany Hurpin después de la presentación de *La niña que no era invisible*.

Por otra parte, en la Ciudad de México Fernando Zaragoza —uno de los antiguos integrantes de La Rueda Cartonera, quien formó posteriormente su propia cartonera Pirata y continúa colaborando con La Rueda y otros proyectos ligados a los cartoneros— y el editor Alex Morales crearon el Festival de Literatura Sucia, que ha tenido varias ediciones anuales. Acerca de este festival, los creadores expresan:

> [Es un] encuentro de todos los autores podridos, viscerales y asquerosos que rompen las reglas establecidas del canon literario, sin ser un acto de rebeldía, sino de expresión en donde cada escritor expresa su propia visión del mundo. El Festival lo que busca es amalgamar a todos los artistas para reunirlos en un solo espacio que busque la diferencia (Zaragoza en Castañeda, 2014).

Entre los autores que participaron, varios han sido publicados por cartoneras o son editores alternativos y/o cartoneros, o están inmersos de alguna manera en el círculo de las editoriales cartoneras y alternativas. En la edición 2014, participaron Sergio Fong de La Rueda Cartonera; Merari Fierro de Endora Ediciones, antigua organizadora del

encuentro EDITA México; Kristos Lezama, músico cuyo cancionero fue el primer título cartonero publicado por La Cartonera en 2008; Enrique Gallegos y Judith Satán, ambos con libros editados por La Rueda Cartonera, y Carlos Martínez Rentería, máxima referencia de La Contracultura mexicana debido a la creación de su revista *Generación*. El evento se llevó a cabo en el café-galería Tintico ubicado en el Centro Histórico de la capital mexicana e incluyó charlas, lecturas, presentaciones de libros e intervenciones musicales realizadas por músicos y bandas medianamente conocidas en los círculos de la cultura alternativa.

A diferencia de la presentación mencionada hecha por La Cartonera, este festival se caracterizó por su contenido controversial o subversivo, dirigido a adultos y llevado a cabo en la tarde/noche en un recinto donde el consumo de alcohol y el exceso hacen parte del festejo, como lo confirma el cofundador Zaragoza. Los creadores lograron llenar todo el café —quizá la presencia de Martínez Rentería, personaje famoso en el medio, influyó en el hecho—, al cual llegó un público muy diverso y claramente aficionado a la literatura alternativa. Al parecer gran parte de los integrantes del público eran amigos o conocidos de los organizadores y participantes; en mi opinión dudo que haya habido muchas personas que acudieron por el puro interés a la literatura, sin conocer a los participantes. En este caso, entonces, el público objetivo era bastante confinado y selecto, y el evento visiblemente anticipado y disfrutado por la mayoría: hubo mucha convivencia y vigorosas conversaciones entre los editores, autores, el público general, los músicos, y, en general, entre todos los que estaban presentes. Se abrió también aquí un espacio cultural para un nicho específico de la literatura y de la cultura en un evento multidisciplinario, en el cual se expusieron diversas propuestas de cultura alternativa, mientras el público tuvo la oportunidad de disfrutarla y ser parte de ella.

Fig. 44. Cartel del Tercer Festival de Literatura Sucia (2014).

Fig. 45. Tercer Festival de Literatura Sucia en el café-galería Tintico.

Los encuentros cartoneros —o aquellos relacionados con las cartoneras como el Festival de Literatura Sucia—, las presentaciones de nuevas publicaciones y las lecturas demuestran algunas características de las antiguas tertulias, pues los primeros también representan un espacio de democratización, tal como propone Gelz (2006): una esfera pública independiente en la cual los actores culturales tienen la libertad de debatir, criticar, comentar y practicar la cultura a su manera, fuera del discurso oficial del gobierno y de las instituciones. Contrario a las tertulias originarias de España, hoy en día es más fácil que estos espacios de sociabilidad sean abiertos a personas que no son artistas,

escritores o gente de la alta sociedad; en este aspecto, los encuentros cartoneros sí se pueden considerar más democráticos. Sin embargo, como veremos más adelante en este capítulo, las personas que acceden a estos eventos tienen, por lo regular, un perfil específico en el cual no encontraremos la vasta diversidad de la población mexicana. No es que haya una barrera que impida que personas, por ejemplo, sin educación universitaria tengan acceso —la entrada casi siempre es gratis y las librerías y cafés también normalmente ubicados en zonas accesibles de la ciudad—, sino que el factor decisivo es que estos eventos son de un interés tan específico que difícilmente atraen a personas sin el conocimiento o el interés en la cultura urbana *underground* o alternativa.

En estos talleres y eventos se trata del uso y la creación de una esfera pública cultural, tal como la define McGuigan (2004): un terreno de contienda el cual no se limita a las bellas artes o a la Ciudad Letrada, sino que incluye reflexiones emocionales y estéticas sobre los asuntos de importancia para nosotros. Si concebimos el quehacer de las cartoneras como las prácticas públicas a pequeña escala que describe Avritzer, vemos que es posible que estas editoriales alternativas también formen un espacio público cultural de importancia (2002). La esfera pública cultural aquí se maneja como un espacio de todos y para todos, que puede ser formado y transformado por los ciudadanos, de manera que la brecha entre la alta cultura y la cultura popular se cierre cada vez más con movimientos o acciones ciudadanas que se apropien de este espacio y creen cultura por su propia cuenta.

Es importante también señalar el uso del internet por parte de los editores de las cartoneras mexicanas. Ellos usan principalmente las redes sociales como Facebook y sus blogs para promocionar sus libros y dar a conocer los próximos eventos que organizan, con lo que entran a un espacio público virtual que es accesible a todo aquel que tenga una conexión a internet. La red aquí sirve como una plataforma muy poderosa para difundir información sobre las cartoneras y circular sus obras en formatos digitales; con lo que también las editoriales alternativas logran expandir su presencia en el espacio público al internet, aunque sin usarlo necesariamente para vender sus libros —al menos hasta ahora la venta o distribución *online* no tiene tanto éxito como lo tiene la física o tradicional, la cual requiere la presencia de los editores.

En relación a las demandas de Benjamin y de Carrión, los editores cartoneros se vuelven productores culturales; algunos de ellos son escritores y editores a la vez —por

ejemplo, Yaxkin Melchy de 2.0.1.2./3. Editorial y Mariana Rodríguez de Cohuiná Cartonera—; otros, son gestores culturales, proveen los talleres, organizan y hacen de la labor editorial una experiencia mucho más completa y que abarca múltiples tareas. Contrario a las prácticas de editoriales tradicionales, los roles ya no se separan porque los editores cartoneros hacen todo ellos mismos. Un rasgo que destaca, como también lo ha notado Cala Buendía para el caso de Eloísa Cartonera (2014), es la cercanía que buscan los editores con el público, un fuerte deseo de conectar con las personas que se involucran, de colaborar con otros *prosumidores* en proyectos literarios o culturales, de conocer al público que les compra, y de hacer un puente entre la producción del bien cultural y su uso. De esta manera, los editores de las cartoneras asumen sus derechos culturales, usan las herramientas necesarias para crear y compartir cultura, se mueven dentro del espacio público cultural y lo expanden, fomentando una ciudadanía cultural que tiene como máxima la participación directa.

5.2. ¿La muerte del *copyright*? La libre distribución de los libros y la redefinición de los derechos de autor

Bajo el lema "La cultura es patrimonio de la humanidad, todos deben tener el derecho de poder acceder a ella", el filósofo y poeta mexicano Enrique Gallegos escribió las *Diez tesis en favor de las descargas libres de bienes culturales en internet* (2015). El texto fue publicado en línea por el diario *La Jornada* y también en formato impreso por La Rueda Cartonera. Gallegos, íntimo amigo del círculo de esta editorial, argumenta que los bienes culturales son un legado histórico, un patrimonio de la humanidad que debe ser difundido y preservado en la memoria colectiva y que no son mercancías, sino "manifestaciones materiales y espirituales del hombre, son concreciones de su historicidad", por lo que "no pueden equipararse con mercancías ni insertarse en la lógica patrimonialista […] sus criterios de estimación no obedecen a las reglas del mercado, sino a las de lo imponderable e ilimitado" (ibídem: 12). Es verdad que uno de los grandes dilemas en la industria cultural, desde que los bienes culturales se insertaron en el mercado como mercancías, es aquel del doble valor de los productos culturales: de un lado, se les quiere equiparar a cualquier otro producto con un valor económico definido, mientras del otro tiene todo un bagaje histórico, artístico, cultural y social con significados emocionales para el ser humano, que dificultan ponerles un precio como a cualquier otra mercancía.

Esta problemática se ve reflejada claramente en las prácticas de las cartoneras: por un lado, fabrican libros artesanales hechos a mano con cartón, un símbolo de la decadencia del capitalismo, como respuesta a las grandes empresas editoriales, a la industria y a todo el sistema de creencias neoliberales; por el otro, los editores venden los libros como productos del mercado mediante el mismo mecanismo capitalista de esa industria que, se supone, la mayoría de los editores cartoneros tratan de esquivar. Las cartoneras, probablemente todas sin excepción, abogan por la libre distribución de sus libros, siempre cuando se reconoce al autor de la obra. Muchas usan la licencia *Creative Commons* o el *copyleft*, y añaden estos logos en las primeras páginas de sus libros o simplemente escriben en sus propias palabras que la obra se puede difundir libremente. En el título *BUIT (Biografía Cuántica)* de Julius Mirlo, publicado por 2.0.1.3. Editorial, se puede leer: "Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 3.0. Unported", aunque no usan la licencia en todas sus publicaciones. Asimismo, Cohuiná Cartonera usa la licencia de "Reconocimiento – No comercial México de Creative Commons", mientras que La Cartonera agradece a la autora o el autor por permitirles publicar la obra, y luego aclaran que "[s]e permite la reproducción integral o parcial únicamente con la autorización del autor y editores de esta obra". En La Rueda Cartonera, en cambio, no se puede encontrar ningún comentario acerca de los derechos de autor.

De acuerdo a estas observaciones, parece pertinente aseverar que, tanto las cartoneras como otras numerosas editoriales, los fanzines y los proyectos literarios independientes similares en espíritu, están en desacuerdo con el sistema del *copyright* manejado hasta ahora por las industrias culturales. Lo que expresa el autor Gallegos es emblemático para la opinión de la mayoría de los editores y escritores independientes en México actualmente, quienes se ven desfavorecidos en el marco legal de los derechos de copia de las grandes empresas. Lo que percibimos es la falta de un ajuste necesario y adecuado del *copyright* a los derechos de autor de los escritores y artistas, para que "la creatividad de los pueblos y de los artistas sea sustentable, o la riqueza de la diversidad cultural se distribuya mejor en un tiempo globalizado" (García Canclini y Piedras Feria, 2008: 40).

El dilema de esta situación es visible, aunque irresuelto en el área de la edición independiente —y otras áreas artístico-culturales—. De hecho, tal como lo he

mencionado, las prácticas de las cartoneras en este aspecto resultan bastante contradictorias: aunque replican los mecanismos comerciales del mercado, al mismo tiempo tratan de evitar las vías institucionales para formalizar su oficio, un ejemplo sería integrarse al sistema de *copyright*. Este patrón fue identificado también por Cala Buendía, quien encontró una incoherencia en esta misma aproximación de Eloísa Cartonera al derecho de autor, porque "si hay algún gesto antimercado que realice Eloísa, es el hecho de que no está preocupada por las leyes de derechos de autor[90]" (2014: 125. La traducción es mía).

La editora Mariana Rodríguez explica que sus objetivos de hacer libros y crear nuevas opciones de lectura logran la democratización "de manera tangencial", a lo que los *Creative Commons* contribuyen como una opción. La editora está claramente a favor de la libre difusión de obras culturales, por lo que hace referencia a la Ley Federal del Derecho de Autor:

> Las editoriales artesanales, independientes y cartoneras dejan a un lado los criterios comerciales para priorizar los estéticos y sociales. Un fenómeno que lo refleja son los derechos de autor, los cuales históricamente han sido vinculados como una manera de controlar el libre acceso a la cultura y muchas veces entorpecer la difusión de obras de arte debido a que se subordinan a los intereses capitalistas. Además de esto, la Ley Federal del Derecho de Autor de México […] indica, en su primer artículo, que su principal objetivo será salvaguardar y promocionar el acervo cultural de la Nación […] Por lo tanto, la ley debería no sólo salvaguardar los derechos, tanto morales como patrimoniales del autor, del ejecutante, del editor, sino a su vez tomar en cuenta la necesidad de una nación, un pueblo, por tener acceso libre a las obras, ya que éstas son cultura y de alguna manera conforman la esencia de cada país (Rodríguez, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

Resulta interesante que, a pesar de "dejar a un lado" el hecho comercial y aspirar a que los lectores tengan un acceso libre a las obras, la editora decida no publicar todos sus libros en formato digital en línea, porque cree "firmemente en el libro-objeto del que habla Ulises Carrión […] en las obras libros como fenómenos culturales de resistencia ante el bombardeo *online* de tantas cosas que muchas veces ni leemos" (ibídem). De hecho, de las cinco cartoneras estudiadas, la única que posee material en su página web es la cartonera híbrida 2.0.1.3. Editorial del editor Yaxkin Melchy. La materialidad del

[90] "if Eloísa performs any anti-market gesture, it is the fact that it is not concerned with copyright laws" (Cala Buendía, 2014: 125).

libro es un factor sin duda contundente, pero ¿sería el libro en línea complementario a su versión impresa?

Considero que uno difícilmente puede competir o sustituir al otro; sumado a que el internet, a pesar de representar una amenaza para aquellos que se aferran al manejo tradicional del *copyright*, sorprendentemente no parece ser utilizado por las cartoneras como canal principal de distribución. El potencial en su práctica de evitar el derecho de copia reside en la libre circulación y la reproductibilidad de los libros, que queda en manos del comprador o el lector. El objetivo, según los editores, es que el libro se reproduzca, se lea y que pase de mano en mano, en el mejor de los casos. En mi opinión, esto no significa que el factor de la ganancia se deba excluir de la ecuación, ya que seguramente no es tan fútil como lo pinta el idealismo de algunos editores. Al usar las licencias de libre distribución, o al no usar ninguna, impulsan esta práctica entre el público que les compra, entre sus simpatizantes y la gente de su círculo cultural. Según logré observar, a la mayoría de los editores de las cartoneras mexicanas no les molestaría hallar uno de sus libros distribuidos en la red digital por otra persona; incluso les daría mucho gusto, porque es la finalidad que las obras circulen.

Zimmer argumenta que iniciativas como Eloísa Cartonera representan proyectos estéticos que aspiran a ser lo que el autor denomina "inmanejables", única manera con la que irrumpen en un sistema donde la cultura se maneja como un recurso (2014: 94). El autor argumenta que el cruce entre las prácticas estéticas y los regímenes de propiedad intelectual se ha vuelto uno de los sitios más productivos para este tipo de prácticas inmanejables, y que en la literatura "el uso del plagio como técnica deliberada funciona como una de estas estrategias para producir objetos estéticos que no pueden ser manejados[91]" (ibídem. La traducción es mía), para resultar en un entendimiento de creatividad que se basa más en la circulación de los objetos que en la propiedad. Lo que usan estos proyectos es el gran "impasse" entre la propiedad material e inmaterial; es decir, el libro y su contenido por medio del cual se manifiesta el bien común, "aquel excedente de creatividad humana que el individualismo posesivo no puede posiblemente manejar[92]" (ibídem. La traducción es mía), aunque sin poder resolverlo.

[91] "the use of plagiarism as a deliberate technique functions as one of these strategies to produce aesthetic objects that cannot be managed" (ibídem).
[92] "that surplus of human creativity which possessive individualism cannot possibly manage" (ibídem).

Podemos considerar que las cartoneras, de alguna manera, logran esta *inmanejabilidad* al desdeñar los derechos de autor tradicionales, pero en un plano más simbólico, ya que, como afirma Zimmer para el caso de Eloísa, la cartonera no resuelve las problemáticas de propiedad y originalidad (ibídem: 105). En las prácticas de las cartoneras se perfila la dificultad de conciliar el bien material con el inmaterial, y en esta visibilización reside su potencial en cuanto al tema de la autoría.

5.3. Economía solidaria y el poder de las redes: una redefinición de economía y sociedad

Una de las características más relevantes de las cartoneras, tanto las mexicanas como las latinoamericanas, es el grado de apoyo y de solidaridad en aquellos círculos. Desde un principio, los fundadores de Eloísa crearon la cartonera con la idea de que no sería una editorial en el sentido tradicional, sino que tendría en gran medida valor social, humano, cercanía, que sería una cooperativa y no una empresa, y a la vez un proyecto entre amigos, con muchos pequeños "efectos secundarios" como el apoyo a los recogedores de cartón de Buenos Aires que generó fuente de trabajo —es el caso de la famosa "Osa" Miriam quien de ser cartonera se convirtió en parte del equipo de Eloísa—. Con estos valores como base, el concepto cartonero se ha ido expandiendo por otros países del continente; logré constatarlo entre todas las cartoneras que conocí durante mi investigación en México, las cuales demostraron valores muy similares. La mayoría de los editores pensaba en parámetros que reflejaban una gran estimación del modelo cooperativo y, aun cuando la editorial estaba conformada por personas solas que la gestionaban, también se juntaban en eventos o proyectos en apoyo de la edición cartonera y alternativa. Logré percibir un gran respeto mutuo entre los editores cartoneros en aquellas ocasiones.

Bajo esa coherencia, al haber mucho apoyo y solidaridad, la economía que manejan las cartoneras se distingue en gran medida del modelo capitalista tradicional. He podido observar que los editores regalan muchos libros —a mí me regalaron varios ejemplares, ninguno de los editores dudó en entregarme una o dos copias de algún título—; en otras ocasiones presencié que, entre sí, las cartoneras hacen muchos trueques, y quiero argumentar que estos intercambios constituyen una parte fundamental de su economía solidaria. En el capítulo anterior, observamos que Sergio Fong de La Rueda Cartonera

atribuye un gran valor a estas redes de apoyo y a esta economía que denomina "solidaria". El editor considera que las cartoneras están fuera de la economía principal —o del campo de poder principal en el que circulan los bienes de las grandes editoriales—, y que por ello es importante practicar la *economía solidaria*. Queda claro que Fong pone el fomento de la literatura y de las amistades por encima de las ganancias de sus libros. Sin embargo, destaca también su visión bastante idealista y romántica de tener una autosustentabilidad sin depender del sistema, o incluso de "tumbar" el sistema sin importar los recursos que haya. Un vistazo quizás más aterrizado a las prácticas de La Rueda deja entrever que, aunque no logren salirse del sistema económico ni perciben muchos ingresos con la venta de los libros —si consideramos la renta del espacio de La Rueda con todos los gastos implicados—, de alguna manera han logado crear su propio mundo de cultura alternativa y, hasta cierto punto, alcanzar la autosustentabilidad, por lo menos para publicar más títulos, continuar los talleres y organizar eventos en el espacio de La Rueda. El corazón de la cartonera son los contactos, las amistades que llenan el lugar y que rodean a Fong y a sus compañeros. Es un proyecto que se funda completamente en los valores que comenta el editor en la entrevista, como la solidaridad entre compañeros, y en el objetivo común de crear alternativas en el mundo artístico-cultural y de hacerlas circular, de preferencia de manera gratuita.

El escritor Yaxkin Melchy comparte esta visión de una economía diferente; aunque el objetivo de su proyecto editorial no sea una democratización de la cultura como tal, el editor mexicano ve en las cartoneras "una posibilidad de otro tipo de alianza económica y política en torno a los libros que sea diferente a la del mercado editorial y diferente a la de la institución cultural del Estado. Un nuevo ecosistema" (Melchy, correspondencia personal, 23 de junio de 2015). Según Melchy, fue gracias a las tecnologías de información y software y hardware libres que hubo un fácil acceso a herramientas para la edición e impresión de textos, y que eventualmente derivó en una multiplicación rápida de editoriales alternativas en México. En opinión del editor, este es "un fenómeno urbano sin duda. Estos procesos se juntan con otras disciplinas en los espacios alternativos, y encuentran su propia economía: venta + amistad + intercambio + presencia + colaboración" (ibídem). El joven escritor proporciona una definición bastante precisa de esta "otra" economía y esta otra manera de ser editor que practican y tanto valoran las cartoneras: juntar el hecho comercial con los lazos humanos, las amistades, para hacer del oficio algo más que sólo un oficio, para hacer de ello un estilo de vida, para

entrelazar la pasión con la profesión, el trabajo con el ocio, para —tal vez— un día poder vivir de esta pasión.

Esta visión de Melchy confirma lo dicho anteriormente por Fong: los trueques o intercambios de libros u otra mercancía son parte intrínseca de las cartoneras y remiten un poco a las formas antiguas de economía que se practicaban y aún se llevan a cabo en algunas comunidades originarias. La presencia que menciona Melchy es también fundamental para las actividades cartoneras: tanto la materialidad de los libros como la esencia de estas editoriales multidisciplinarias y multifuncionales requiere la presencia constante de los editores en los espacios públicos, para así conectar con el público, con los interesados, con los lectores y con los posibles compradores. Esta relación cercana entre los editores cartoneros y su público es uno de los rasgos que los diferencian en mayor medida de las editoriales tradicionales, pues es ahí donde se crea un vínculo emocional de humano a humano. No venden un producto fabricado por máquinas, escrito por un autor que nunca conocieron, editado por una empresa, sino que ellos mismos han estado involucrados desde el inicio hasta el final en todo el proceso.

En cuanto a la colaboración, último rasgo de esta economía que describe Melchy en la cita anterior, queda muy clara la negación de las cartoneras de ser parte del actual sistema político y económico del país; en vez de confiar en las vías proporcionadas por el gobierno y sus instituciones, estos actores culturales confían en sus relaciones y las redes que tejen, hacen coediciones —como la coedición entre varias cartoneras latinoamericanas de *Respiración del laberinto* de Mario Santiago Papasquiaro—, organizan festivales y encuentros en conjunto, y en esta solidaridad y este apoyo mutuo encuentran fuerza y motivación para seguir publicando y creando cultura a partir del proyecto cartonero. La búsqueda de este otro ecosistema, de otra economía y de las redes de apoyo es definitivamente también una búsqueda de otras formas de producir y circular sus bienes culturales en un espacio cultural que tiene sus propios valores e ideales.

Otra característica que contrasta fuertemente con los actores culturales del campo principal de producción cultural es la falta de un "ethos competitivo" (Cala Buendía, 2014) y, en cambio, una hermandad o solidaridad que rige las amistades y colaboraciones entre las cartoneras y editoriales alternativas. Vargas Luna, antiguo editor cartonero peruano, afirma que, con la concentración de la producción en las industrias culturales y la amenaza a la bibliodiversidad, "se transforma el rol de los editores, aparecen o asumen

tareas cada vez más politizadas y solidarias los editores independientes, y aparecen las editoriales cartoneras" (2009: 114).

La economía solidaria practicada por las cartoneras es una economía que parece contradecir la lógica del capitalismo, y lo hace en muchos aspectos; la solidaridad, el cooperativismo y el activismo cultural practicado por estos editores son sin duda factores que refuerzan una ciudadanía cultural y contribuyen a la creación de este espacio público cultural en el cual predominan los valores apreciados por ellos y donde sus bienes circulan. Estas tendencias en el manejo de su economía tienen rasgos paralelos al concepto de *economía solidaria* formulado por Euclides André Mance —teórico brasileño y uno de los representantes de la Filosofía de la Liberación—, quien usa este término para referirse a formas de autogestión, organización y cooperativismo como alternativas postcapitalistas ancladas en la democracia participativa que crean nuevas oportunidades de trabajo, principalmente para personas marginadas en el modelo capitalista actual. El filósofo examina la posibilidad de "empezar a organizar redes de colaboración solidaria locales, regionales y mundial[es], constituyéndose en una alternativa viable pos-capitalista a la globalización en curso, promoviendo el crecimiento económico (ecológica y socialmente sustentable) y la expansión de las libertades públicas y privadas, éticamente referenciadas" (1999).

Sin ahondar más en este concepto como corriente de pensamiento que ha sido trabajado por Mance y Paul Singer[93], me interesa subrayar aquí la sincronicidad entre las prácticas de las cartoneras y aquellas de comunidades y cooperativas a nivel mundial que se esmeran por una economía más solidaria, ecológica y socialmente más responsable, a manera de modelo alternativo postcapitalista aspirado por los autores mencionados. Todas estas tendencias apuntan a valores en común encaminados hacia una humanización de la producción y circulación de bienes culturales y de la sociedad en general, en oposición a la división social y la desigualdad creada por el capitalismo.

[93] Claramente, Sergio Fong usa el término *economía solidaria* de una manera libre y desprendida de esas corrientes. En este trabajo decidí retomar la expresión usada por el editor cartonero porque me pareció adecuada para tratar de describir y esbozar el tipo de economía que se maneja entre las cartoneras, aunque esta última bien se podría describir alternativamente como *economía social* o *economía cooperativa*. Consecuentemente, el término tal como se usa en esta tesis no hace referencia directa al concepto usado por Mance o Singer, aunque los dos casos (el de las cartoneras mexicanas y la idea de economía solidaria manejada por los teóricos brasileños) coinciden en muchos puntos y pueden confluir, por lo que parece pertinente tener en cuenta las nociones de Mance para futuras investigaciones sobre las cartoneras.

Aunque las cartoneras practican hasta cierto grado una economía basada en la solidaridad y el cooperativismo, en el fondo, el sistema de producción, distribución, comercio y consumo de estos proyectos alternativos continúa basándose inevitablemente en el modelo capitalista en el que los editores están inmersos y desde el cual se articulan —éste es un aspecto importante que retomo más adelante en este capítulo—. Es decir, las cartoneras difícilmente pueden manejar una economía desprendida por completo del sistema en el que viven —los editores necesitan ganar dinero, al menos para reinvertir en el proyecto o recuperar los gastos—, pero lo que sí logran es, dentro de este mismo modelo, poner menos énfasis en la parte comercial y más en aquella de los lazos sociales y de los valores solidarios. De esta manera, se comprueba que el discurso y el espacio manejados por las cartoneras siguen integrados en el campo más amplio de poder, tomando una posición marginal o dominada, con lo que se excluye así la noción de una autonomía absoluta de esta actividad cultural (Bourdieu, 1993).

Cala Buendía señala la aspiración de Eloísa Cartonera por una autonomía en términos laborales, fundamentada en una concepción de trabajo diferente a aquella del sistema:

> [S]iendo autofinanciada, autogestionada y autosustentable, esta iniciativa demuestra un gran afán por autonomía. Esta autonomía no se refiere a la esfera cultural en sí. De hecho, Eloísa y sus miembros parecen incorporar el desborde de cultura en las esferas económicas, políticas y sociales que Frederic Jameson, entre otros, destacó como uno de los rasgos característicos de la postmodernidad. Pero sí se refiere a la labor cultural, es decir, a la cultura como una legítima y viable fuente y forma de trabajo[94] (2014: 125-6. La traducción es mía).

El autor confirma, además, que estos gestos de Eloísa forman parte de una gama más amplia de reclamos de la sociedad por formas "no alienantes" de labor, y por el derecho del individuo de poder escoger un camino seguro, libre de las restricciones del sistema económico y político (ibídem, 126). Sin duda alguna, estas afirmaciones se pueden trasladar a la situación mexicana y a aquellas de muchos otros países latinoamericanos donde cada vez se vuelve más fuerte la voz de los actores culturales independientes por encontrar y construir alternativas laborales a las existentes. Por medio

[94] "being self-financed, self-managed, and self-sustaining, this initiative displays a keen longing for autonomy. This autonomy does not refer to the cultural sphere per se. In fact, Eloísa and its members seem to embrace the spillover of culture into the economic, political, and social spheres that Frederic Jameson, among others, has highlighted as one of the characteristic traits of postmodernity. It does, however, refer to cultural labor – that is, to culture as a legitimate and viable source and form of labor" (Cala Buendía, 2014: 125-6).

de los lazos sociales, la actividad cultural multidisciplinaria y la economía solidaria que practican, las cartoneras mexicanas crean un "mundo dentro de otro mundo"; algunas aceptando la situación económica y política en la que están inmersas, otras resistiéndose, pero creando aquella alternativa que les gustaría que proliferara en el sector cultural, con el poco o mucho alcance que tenga.

Desde mi punto de vista, lo que importa en estas tendencias que se observan en las prácticas de las cartoneras mexicanas —con todas las contradicciones que éstas conlleven—, es el deseo de cambiar las estructuras y los valores que resultaron destructivos o poco beneficiosos para la sociedad y para los individuos, además de la búsqueda de alternativas para encaminarse hacia la construcción de otros nuevos métodos de producción, consumo y circulación de bienes, para construir así una "nueva sociedad de apoyo mutuo y solidario", en palabras de Mance (2008).

5.4. Las cartoneras y la bibliodiversidad: diversificando la edición y la literatura

Las cartoneras se inscriben en el contexto del reclamo colectivo por una bibliodiversidad o una democratización del libro, emitido por cada vez más editoriales independientes y asociaciones que abogan por una diversificación en el mercado de los libros para contrarrestar la homogeneización y la mercantilización del libro. La bibliodiversidad se refiere tanto a "la obra escrita como a las lecturas y soportes" en una "relación lectura-ciudadanía" (Mihal, 2013: 127), y comprende, entre otros conceptos, el de diversidad editorial y cultural, libertad de escoger qué publicar, acceso libre de la población a las obras culturales y a la información sobre las mismas, además de una variedad más amplia de obras escritas. Las cartoneras mexicanas demuestran varios rasgos de una práctica de la bibliodiversidad y de un parcial logro de la misma.

Una de las características más sobresalientes de las cartoneras estudiadas es la gran variedad de obras y autores que maneja la mayoría de ellas. Aunque muchos empezaron por publicar sus propias obras o aquellas de amigos o personas cercanas, poco a poco han ido expandiendo sus catálogos conforme les llegaban más propuestas de autores mexicanos e incluso extranjeros. La Cartonera empezó con un cancionero de Kristos Lezama —en aquel entonces miembro de la formación artística-editorial—, con libros de Rocato —también miembro del grupo fundador—y poco a poco han ido incluyendo autores más diversos: escritores angloparlantes y conocidos como Howard

Fast y John Spencer, libros en torno a Malcolm Lowry, libros del movimiento infrarrealista, autores semiconocidos como Wilson Bueno de Brasil, pero también desconocidos, como la entonces adolescente Melissa Nungaray a quien publicaron su poemario *Sentencia del fuego*, con lo que le brindaron la oportunidad y el espacio para su primera publicación. También hay autores de renombre en el catálogo de La Cartonera, entre los que destacan los mexicanos Mario Bellatin y Javier Sicilia. En general, podemos decir que de los cinco estudios de caso, el catálogo de la primera cartonera mexicana es indudablemente de los más diversos y eclécticos; encontramos las *Últimas palabras de Salvador Allende* junto a una obra de teatro para niños escrita por una autora brasileña, al lado de una serie de libros bilingües escritos en náhuatl, varios libros multilingües, libros de un colectivo feminista y libros sobre la diversidad sexual, libros de autores de Morelos, autores poco conocidos de México, Brasil, Estados Unidos, Inglaterra, entre otros países.

En mi opinión queda claro que La Cartonera es un muy buen ejemplo de una vasta diversidad editorial, inscrita de esta manera en la bibliodiversidad, puesto que brinda la oportunidad de estrenar sus obras con la editorial, tanto a autores desconocidos como de renombre, locales, nacionales e internacionales; además de que maneja una gama muy amplia de géneros como poesía, novela, cuento, teatro, canción o gráfica, pensados para un público igual de diverso. La manera de escoger los libros a publicar se rige completamente por los gustos de los editores, lo que es quizás un límite en el acceso a la editorial por parte de los escritores. Sin embargo, como editorial tienen que hacer elecciones cuidadosas para tener ciertas pautas de publicación y cierto cuidado editorial. Aun así, podríamos decir que La Cartonera como proyecto literario-cultural se concibe de una manera bastante coherente: si a sus publicaciones sumamos talleres, presencia en ferias y eventos culturales, activismo político y presentaciones, obtenemos una imagen íntegra de una editorial que "practica lo que predica".

No todas las cartoneras de este estudio resultaron tan coherentes; de hecho, parece que La Cartonera presenta una pequeña excepción a la mayoría de las cartoneras. No todas tienen un catálogo tan diverso en cuanto al género o a los autores, tanto Santa Muerte Cartonera como 2.0.1.3. Editorial se han enfocado principalmente en la poesía joven, experimental, transgresora, emergente en América Latina. Casi todo el catálogo de Santa Muerte estaba conformado por libros de poesía de autores mexicanos, guatemaltecos o sudamericanos; mientras que el de 2.0.1.2. y 2.0.1.3. Editorial ha seguido

esta línea, editando libros ya más elaborados, destacando las publicaciones de su editor Yaxkin Melchy (*El sol verde* y *El cinturón de Kuiper*), o los libros de amigos poetas cercanos. Los libros de Raúl Zurita y Enrique Verástegui conforman las excepciones al catálogo al tratarse de escritores con una trayectoria más larga y reconocidos por diferentes instancias culturales. En este sentido, hay paralelos entre los proyectos de 2.0.1.3. Editorial y Eloísa Cartonera o La Cartonera, ya que publican tanto escritores jóvenes y/o locales poco conocidos como autores de renombre. La elección en este caso es, al parecer, muy personal y muy centrada en el editor Melchy y su círculo de conocidos, puesto que los autores publicados tienen perfiles muy parecidos a él.

La editora Mariana Rodríguez de Cohuiná Cartonera, amiga de Melchy, comparte los gustos por la poesía joven y transgresora que rompe con el canon literario. También esta cartonera inició publicando autores chiapanecos para luego expandir el catálogo con autores de Perú, Argentina y Chile. Lo que más ha publicado es poesía, aunque también cuenta con libros de narrativa. Al igual que 2.0.1.3. Editorial, Cohuiná Cartonera publicó una obra del poeta Enrique Verástegui —*Partitura peruana*—. Algo particular de Cohuiná Cartonera son las elaboraciones creativas y variadas de sus libros, siempre llamativos, como las cajas de cartón de *Partitura peruana*, los libros en forma de autobuses de Nicole Cecilia Delgado o el pequeño libro para niños *Zodiaca*, del poeta chileno Andrés González, que se puede extender como un acordeón. Tanto este último como *Antología literaria para usuarios de Facebook* son libros pensados para niños y jóvenes que la editora ha usado al impartir talleres en escuelas. Además, la editora joven ha creado múltiples antologías con base en convocatorias que permitieron el acceso de poetas jóvenes y emergentes a la publicación en una editorial. Aunque entre sus publicaciones prevalezca la poesía joven emergente, Cohuiná demuestra cierta variedad en cuanto a los géneros, la calidad y la materialidad de sus libros.

La Rueda Cartonera se une a las cartoneras anteriores con una predilección por los poemas y los poetas: han publicado mayoritariamente poemarios —por ejemplo del mismo Sergio Fong, o de "Ene", uno de los miembros actuales de la editorial—, pero sorprenden con uno que otro libro distinto a los demás, como la tira cómica *Vertiguitos, El Suicida Imposible* del caricaturista Erandini Aparicio, compuesta de historias sobre un suicida que por una razón u otra nunca logra suicidarse; este libro tiene un formato vertical y por ser un cómic destaca de todas las demás publicaciones de La Rueda. También *Reina*

Xóchitl-Michi-Cihualli se distingue por tratarse de una leyenda y por su formato de orientación horizontal; el poemario *Suturas y Descosturas* de Judith Satán llama la atención por la tela integrada en la tapa del libro, intercalándose con el tema del poemario y el oficio de la poeta, la costura. Los autores publicados son, en su mayoría, contactos y amigos de los miembros de la editorial cartonera, salvo algunas excepciones, como el famoso periodista de rock estadounidense Lester Bangs, cuyo ensayo *Free-Jazz Punk Rock* publicaron traducido al español.

Por último, del catálogo de La Ratona Cartonera destacan, desde luego, las obras de los poetas infrarrealistas y amigos del fundador Raúl Silva, tales como Bruno Montané, Mario Santiago Papasquiaro y Ramón Méndez, ya que desde un principio el interés de Silva fue publicar obras de sus amigos y conocidos del movimiento infrarrealista, a quienes el periodista estima mucho. Y aunque la línea principal de la cartonera es centrarse más en la literatura marginal y vanguardista, también tiene sus excepciones como las cartoneras anteriormente mencionadas: se publicó al autor mundialmente reconocido Juan Villoro, escritor mexicano a quien Silva ya conocía; también en este caso el autor de renombre fue invitado por ser contacto directo, y por la facilidad de publicar un cuento suyo en la cartonera. Algo similar pasó con Luis Zapata, máximo representante de la literatura gay en México, que se integró al catálogo de La Ratona.

Recientemente, esta cartonera también ha publicado libros de poesía de autores jóvenes y poco conocidos, de donde proviene la "especialización" de La Ratona en la poesía de vanguardia y *underground*, muy al espíritu del infrarrealismo, con uno que otro cuento transparentándose entre los poemarios. Sin embargo, aún con esta predilección de género literario de Silva, los libros y los autores varían bastante en sus perfiles en cuanto a su grado de reconocimiento, su edad y la época en la que se escribieron —mientras las obras infrarrealistas son más antiguas, los editores siguen publicando a la par obras más recientes—, y en varios otros aspectos. A pesar de que parezca una elección homogénea de obras literarias, y aunque es cierto que los libros de La Ratona sólo atraen a un público muy específico, dentro de esta rama de la literatura pueden ofrecer libros bastante multifacéticos respecto a su contenido, sus autores y su apariencia.

En resumen, vemos afirmado que todas estas editoriales cartoneras practican y traen en su esencia una amplia diversidad en cuestiones de diseño, formato y material de sus libros, de los autores y del contenido, así como en sus prácticas y en sus talleres.

Ningún libro cartonero, aunque sea el mismo título, se parece a otro, puesto que cada uno se fabrica a mano; los autores y las obras varían mucho, se publica desde una escritora de 13 años sin ninguna trayectoria hasta Mario Bellatin o Mario Santiago Papasquiaro; en realidad, ninguno de los editores que he entrevistado se oponía a la idea de editar a un autor famoso, y fueron publicados gracias al contacto directo o indirecto con los autores.

A pesar de proyectar una bibliodiversidad tan exhaustiva, por lo regular los contenidos de las cartoneras son obras de literatura marginal y están lejos de ser *bestsellers*, lo que corresponde a los ideales de los editores. Esto, a veces, resulta un poco monótono y, sumados los criterios según los cuales escogen a los autores por publicar, no garantiza que cualquier escritor que mande su obra sea publicado. En este sentido funcionan como cualquier editorial tradicional: se rigen por sus propios principios profesionales, artísticos o personales, además de que la difusión de la mayor cantidad posible de escritores no es su objetivo. Es entendible que también ésta es la labor de un editor, que debe escoger las obras con cuidado y pensar en lo que el público querrá leer y en lo que, finalmente, se venderá. Desde este punto de vista, se revelan algunos límites, o incluso contradicciones, en la práctica cartonera de la bibliodiversidad que quedan irresueltos, pero que demuestran que las políticas de las cartoneras, en algunos aspectos por lo menos, quizás no estén tan alejadas de aquellas de editoriales-empresas.

No obstante, si sopesamos todos estos factores, en parte contradictorios, inherentes a las editoriales estudiadas, no queda duda de que, desde sus cimientos, las cartoneras contrastan con las grandes editoriales. Un elemento contundente de su quehacer editorial que demuestra esta diferencia es el mensaje que emiten por medio de la materialidad de los libros y el hecho de ser editoriales versátiles y multidisciplinarias. El cartón como material reciclado tiene la función de apelar a un consumo más consciente por parte de los lectores o compradores; en el marco de una ciudadanía cultural, ésta también abarca los hábitos de consumo, y el hecho de usar cartón reciclado es, probablemente, la primera característica contundente que resalta del libro cartonero. Al elaborar libros con materiales reciclados y hacerlo de una manera artesanal, se humaniza el libro de algún modo, dado que ya no es un libro impreso en serie por una máquina, sino una obra de arte única que ha sido pintada, pegada y engrapada o cosida manualmente, lo que le confiere un espíritu mucho más vivo. Éste es uno de los puntos más importantes del emprendimiento cartonero. Por consiguiente, considero que las cartoneras presentadas

sí logran una bibliodiversidad en una gran parte de sus prácticas; pero aún quedan irresueltas algunas cuestiones como el acceso libre y amplio a las obras —por parte del público—, a la publicación —por parte de los autores— y la diversidad en cuanto a los géneros literarios o los perfiles de los autores. Sin embargo, las intenciones de los editores van sin duda encaminadas hacia los objetivos de la bibliodiversidad, entre los cuales figura la sostenibilidad cultural, la participación ciudadana y el "desarrollo de los lenguajes emergentes en el arte", en palabras del gestor cultural español Uberto Stabile ("Editores independientes: Entrevista con Uberto Stabile", 2014).

5.5. El mayor reto a la democracia: las cartoneras ante la situación de violencia en México

Conforme pasaba más tiempo durante mi estancia en México como parte de mi trabajo de campo para esta tesis, me daba cuenta de la profunda conexión entre la situación sociopolítica del país y la emergencia y urgencia de las propuestas de las editoriales cartoneras. Entender la situación del país es entender las circunstancias bajo y desde las cuales se articulan los editores, es tomar en cuenta las dinámicas complejas que se han tejido desde la Revolución Mexicana: casi un siglo de gobierno priista, la privatización de los recursos nacionales, el movimiento del 68, el establecimiento del TLCAN, el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la "guerra contra el narcotráfico", la corrupción, la violencia que se vive diariamente en la actualidad, los feminicidios, las desapariciones forzadas— son múltiples y muchas veces confusas, pero las causas de la situación de violencia actual en México están interrelacionadas.

Hechos que han afectado el incremento de la presente condición fueron indudablemente la "guerra contra el narcotráfico" —iniciada por el antiguo presidente Felipe Calderón Hinojosa en 2006—, que aumentó la violencia en el país y el número de personas civiles muertas, y la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en 2014 —durante la presidencia de Enrique Peña Nieto—, la cual provocó protestas y reclamos a nivel mundial. Este último incidente coincidió con mi trabajo de campo en México, de manera que me fue imposible ignorar el profundo impacto de lo sucedido: las manifestaciones, las marchas y las protestas de la población civil. Al contrario, me pareció imperativo integrar a mi trabajo, en la medida de lo posible,

aquello que veía, vivía y hablaba con la gente sobre la situación de emergencia en el país. La historia de las cartoneras mexicanas es también la historia de la última década en México, de la inseguridad que se vive, de la precariedad, de las muertes, de las guerras, pero también de esperanza; por lo que considero sumamente importante intercalar los sucesos actuales del país con el quehacer cartonero, en especial en el marco de una cultura democrática, puesto que, en México, el significado de *democracia* se ha visto profundamente distorsionado y, para muchos, vaciado de significado.

Al tomar en cuenta estas condiciones previas, no sorprende que la reacción de la mayoría de los editores cartoneros entrevistados fuera bastante reservada ante la pregunta acerca de una democratización de la literatura o cultura. Ninguno o pocos usaron este concepto en cuanto a su labor editorial, tal vez porque no la consideran un objetivo inmediato, sino uno que se logra con el paso del tiempo. Algunos se mostraron bastante desconfiados y resistentes al uso de este término. Acerca de la democratización, Silva afirma: "Nada se puede democratizar en este mundo" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015); mientras que Fong admite: "[E]n lo personal no me importa, llegaremos hasta donde sea necesario y posible" (Fong, correspondencia personal, 3 de junio de 2015).

Sánchez, de La Cartonera, confirma lo anterior: "No hablaría de la democratización del libro como tal puesto que habría que redefinir nuevamente qué es democracia o cambiar el valor a esas palabras" (Sánchez y Hurpin, correspondencia personal, 20 de octubre de 2016). Ella prefiere hablar de una "desacralización del libro", y sus objetivos coinciden definitivamente con aquellos que se reclaman en el discurso sobre la bibliodiversidad y la democratización de la literatura: desacralizar el libro, ya que "no es un objeto de culto […] es un objeto de arte y cultura al alcance de muchos […] que la gente se dé cuenta, primero, que el libro como objeto es algo valioso, que perdurará y que, con elementos sencillos, pero con bases sólidas, se pueden hacer libros que perduren" (ibídem). Finalmente, acerca de este concepto, la editora piensa: "[D]e alguna manera estamos logrando esto [la desacralización del libro] cuando ponemos al alcance de otros grupos y comunidades la posibilidad de que ellos también hagan sus libros a partir de compartir con ellos lo que hemos ido aprendiendo en el camino" (ibídem). Con base en estas afirmaciones, parece pertinente deducir que, a pesar de que algunos de los editores se oponen a la noción de democracia o democratización en sí, la mayoría —sino

es que todos ellos— la practican en algún aspecto y tienen objetivos encaminados hacia tal fin, como se percibe muy bien en el último ejemplo de La Cartonera.

Los incidentes sangrientos en Cuernavaca, como parte de la "guerra contra el narcotráfico", han impactado con fuerza a los miembros de La Cartonera, La Ratona y Cohuiná Cartonera, ya que todos ellos vivieron por lo menos una parte del período de las desapariciones forzadas y las masacres en aquella ciudad. Entre los editores, Sánchez es la más políticamente activa y forma parte del Movimiento por la Paz y del Colectivo Poemantas por la Paz, además de que participa en muchos eventos de protesta. Sin embargo, en el catálogo de la primera cartonera mexicana se encuentran pocos libros que hablen directamente sobre estos hechos. *Lectio*, de Javier Sicilia (publicado en 2011), sería quizás uno de los pocos libros de La Cartonera vinculados de alguna manera con la violencia en el país, no por el contenido del libro —ya que el poeta lo escribió antes del asesinato de su hijo—, sino por el símbolo de lucha en el que se convirtió Sicilia más tarde.

En este punto me gustaría mencionar una publicación destacada de Pensaré Cartoneras, un colectivo entre España y México que se dedica a publicaciones de pensamiento político-crítico. Posterior a las desapariciones forzadas de los normalistas de Ayotzinapa en 2014, la cartonera publicó *Ayotzinapa. Desaparición política*, libro creado de manera colectiva con diferentes textos sobre los sucesos, así como testimonios directos de estudiantes plasmados en cartas y fotos, recopilados durante marchas y otros eventos de protesta en torno al incidente de Ayotzinapa. Este fue el primer libro cartonero con referencia directa a los hechos políticos y tuvo un impacto importante en la comunidad cartonera, ya que un año después, por iniciativa de Paloma Celis Carbajal, se tradujo al inglés y se publicó en versión bilingüe por Pensaré y la University of Wisconsin-Madison.

Sin embargo, fuera de las publicaciones sobre Ayotzinapa hechas por Pensaré Cartoneras, sorprende que pocas cartoneras mexicanas hicieran libros con la temática de los feminicidios, las desapariciones forzadas o las matanzas derivadas de la "guerra contra el narcotráfico". Pude compartir estas observaciones con Silva, de La Ratona Cartonera, y con Rodríguez, de Cohuiná Cartonera, en una conversación reveladora con los dos editores cartoneros. Silva me confirmó que él tampoco había visto que entre las cartoneras se escribieran obras sobre la situación en México y lo explicó de la siguiente manera: "[C]uando vives en el fondo del mar, pues no se te ocurre hacer un libro sobre el agua,

¿no?" (Silva, entrevista personal, 1 de octubre de 2014). Entonces, en vez de buscar las respuestas a las circunstancias bajo las cuales viven en referencias directas en los textos, probablemente sea más pertinente considerar que la manera en la cual los editores trabajan y procesan la violencia en el país se ve reflejada en las condiciones bajo las cuales se hacen los libros, las ideas de los editores atrás de cada libro y sus maneras de relacionarse con sus proyectos cartoneros.

En el año 2011, se llevó a cabo una serie de eventos bajo el título "Constelación Poética", organizada por distintas cartoneras y colectivos, entre ellos Yaxkin Melchy con su proyecto "Mi país es un zombie", Orquesta Eléctrica Cartonera de la Ciudad de México y Kodama Cartonera de Tijuana. "Constelación Poética" se llevó a cabo entre la capital mexicana, Cuernavaca y Oaxaca, y englobaba distintas actividades, tales como lecturas de poesía, performance, talleres y presentaciones de las editoriales. Lo que sobresale en la convocatoria *online* de este evento es el nexo directo con la situación sociopolítica en México y el hecho de que el arte y la poesía se proponen aquí como maneras para afrontarla, para forjar alternativas creativas y seguir creando poesía a pesar de, o precisamente por, las circunstancias de violencia:

> La deplorable situación social y cultural en México y el mundo nos impulsa a tomar acciones radicales frente a las indignas condiciones humanas en que nos encontramos. Ante esto, resulta urgente desarrollar propuestas y dinámicas de vida que contrasten con la violencia y corrupción que se trata de imponer por doquier. A través de la expresión artística buscamos lanzar consignas que impulsen la renovación de la vida. Que se entienda de una vez por todas que si hay muertos en las calles también habrá poesía en las calles. Donde se imponga la muerte también ahí corresponde el aliento de la vida.
>
> Esta CONSTELACIÓN es una iniciativa que pretende conectar esfuerzos desde diferentes ciudades del país; primero, para servir como un ejemplo de unidad ante las situaciones adversas, y también, con el propósito de intervenir la realidad a través de la acción POÉTICA, dar a conocer propuestas artísticas emergentes, así como generar alternativas de mundo posibles en base a la voluntad creativa (Red de poetas salvajes, 2011).

En este caso, los jóvenes poetas y editores, impactados por los sucesos violentos de aquella época, tomaron la herramienta de la creación literaria y de la edición —cartonera o alternativa— para manejar lo que están viviendo y, lo más importante, para que de esta "deplorable situación" surgiera algo constructivo y propositivo.

En varias conversaciones casuales con cartoneros y gente del ámbito, afirmaron que la creación de las cartoneras no tiene relación del todo con el sólo acto de vender libros o con querer volverse editor a todo costo, sino que posee un sentido social,

relacionado con el deseo de enviar un mensaje a través de su manera de manejar la editorial, a través de sus libros, sus eventos o por medio de su mera existencia como editorial *underground* o alternativa. Las cartoneras desean encontrar una manera de sobrellevar o contrarrestar la situación que están viviendo; ante una realidad de *narcoestado*, el ser editor cartonero puede ser concebido como una manera de afrontar y trabajar la situación social, como una respuesta a las desapariciones de estudiantes, de migrantes, a los homicidios y a las mutilaciones de los cuerpos, y también a la deformación del significado de *ser humano* y de los valores humanos. La edición cartonera representa una herramienta flexible y de fácil acceso para mandar mensajes, tomar una postura y visibilizar la indignación, expresar el enojo y la impotencia. Una parte de los textos publicados también refleja esa violencia de manera indirecta; aunque probablemente esta afirmación requeriría ser respaldada con un análisis literario-cultural para ser validada. Se trata de concebir la editorial cartonera como un todo que es a su vez producto de la violencia y generador de propuestas alternativas.

El paisaje de corrupción y una economía neoliberal que ha favorecido la presencia de productos estadounidenses o anglosajones puede explicar la efervescencia de proyectos culturales y artísticos de las vías subterráneas, propuestas más o menos subversivas que buscan nuevos caminos y sentidos para la cultura, alejándola del mecanismo capitalista para acercarla a valores más humanos como el cooperativismo y la solidaridad —esa unión entre las personas que se desea volver a establecer—. La violencia del país está creando una brecha cada vez más grande entre el gobierno y los ciudadanos; así que ante la falta de democracia, de confianza en el gobierno, de seguridad económica y social, algunos emprendimientos de los márgenes del campo cultural como las cartoneras crean sus propios espacios culturales donde separen los valores dictados por el sistema político-económico, para sustituirlos por los suyos: tejer redes de apoyo, circular bienes culturales a su manera, manejar una economía un tanto diferente a la predominante y establecer una comunidad que les brinde aunque sea un poquito de aquella seguridad de la que estos proyectos precarios carecen.

5.6. Los límites de la contribución de las cartoneras a la democratización de la cultura

A pesar de la contribución importantísima que, desde mi argumentación, representan las actividades de las cartoneras para el desarrollo de una cultura más democrática, es indispensable señalar los límites de su impacto, de los cambios que generan y del alcance real que tienen. Toda la labor cartonera está constantemente marcada por inherentes contradicciones y tensiones, algunas de las cuales ya fueron identificadas por Cala Buendía para el caso de Eloísa Cartonera (2014). Las contradicciones que se revelan son principalmente aquellas entre sus ideales y sus prácticas, lo que complejiza el proceso al momento de interpretar la significación de las cartoneras para el campo cultural.

5.6.1. El público y el impacto limitado de las cartoneras

Aunque de un lado los editores de las cartoneras crean muchas oportunidades para que los ciudadanos participen en la creación artística y cultural, y accedan a libros de diversos formatos y contenidos a precios a veces más, a veces menos asequibles, el impacto de estas prácticas queda limitado en cuanto al público y al espacio físico. A pesar de que muchos de los editores, sin duda, proyectan tener un círculo amplio de lectores y compradores, su impacto real es limitado a las personas que conforman el círculo en el cual se desplazan estos actores culturales y al subcampo de la producción cultural restringida, alternativa o marginal. Aunque existe una que otra excepción —y salvo en aquellos talleres que se imparten explícitamente en las comunidades indígenas—, quienes normalmente frecuentan los talleres, encuentros y eventos de las cartoneras son amigos o conocidos de los editores. En caso contrario, es gente del mismo ámbito, es decir, otros productores culturales, escritores, editores, multitalentos artísticos o personas cultas con educación universitaria. No he observado ningún comprador que provenga de una parte de la sociedad opuesta a la de los editores cartoneros, ya que casi todos pertenecen a una clase media o (media-) alta, con educación académica, un capital cultural sólido y, la mayoría también, con un capital económico suficientemente estable para sostener el proyecto cartonero como *hobby*.

En consecuencia, los que pueden entrar en el espacio cultural creado por las cartoneras y aprovechar de éste, pocas veces son personas con perfiles diversos, sino por el contrario, bastante similares. El alcance es, entonces, limitado a quienes tienen un perfil

parecido al de los editores cartoneros, si consideramos también que para enterarse de un evento o taller y para comprar un libro cartonero, se necesita especialmente el conocimiento, el interés y la apreciación de este tipo de eventos culturales para asistir. Es cierto que, por ejemplo, la señora que vende quesadillas en el mercado o los niños que venden golosinas en las calles no acuden a un taller cartonero, pero ahí es donde entramos en una problemática que no reside tanto en la naturaleza de los talleres o la falta de algún elemento en las actividades cartoneras, sino más bien en el interés y la educación de los conciudadanos. Este mismo problema observa Silva, de La Ratona Cartonera, cuando afirma que "[el] derecho a la cultura no es una dádiva, es un acto que cada quien practica o no, según su propio espíritu, según los caminos que encuentre en la familia, entre los amigos y amigas… Es bien fácil comprarse un buen libro por 5 pesos, lo que no es tan fácil es tener el espíritu para convertirse en lector" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

Entonces, observamos una dinámica con dos condiciones que impiden que más personas de procedencias y perfiles más diversos accedan al espacio público cultural creado por las cartoneras: por un lado, las cartoneras crean oportunidades para participar en la cultura o para conseguir libros a precios más asequibles que las grandes librerías, pero estas prácticas en sí ya están confinadas a un público específico, a ciertos lectores —de poesía, de literatura más vanguardista o marginal—, tal como se describió anteriormente; por otro lado, están las personas excluidas o que no acceden a este espacio artístico-cultural de las cartoneras, aunque no siempre porque no puedan acceder, sino principalmente por desinterés, ignorancia o falta del capital educativo para apreciar el tipo de literatura publicada por las cartoneras y sus actividades; es decir, el que muchas personas no participen en el espacio de las cartoneras es en gran parte por la falta de aquel "espíritu para volverse lector" que menciona Silva. Sumado a esto, la gran oferta de literatura, de editoriales independientes, de ocasiones para comprar libros y de librerías independientes —al menos en las grandes y medianas urbes como la capital o Guadalajara—, puede ser un factor importante que contribuye a que las cartoneras se pierdan un poco en el paisaje editorial y cultural de su ciudad.

Otro hecho importante es que los eventos de las cartoneras —los talleres, las lecturas, las presentaciones de libros, sus exposiciones en el marco de ferias o foros— son experiencias táctiles y locales que requieren la presencia física del público. Los que

pueden asistir son realmente aquellas personas que se encuentran cerca de los editores y de los lugares donde se llevan a cabo los eventos; y es aquí donde vemos que la promoción en línea de los casos estudiados no va más allá de ser una plataforma para la promoción y la difusión de las cartoneras, sus títulos y sus actividades; los blogs y los perfiles de Facebook son usados mayoritariamente por los editores para llamar la atención y para impulsar que más personas se enteren de sus proyectos, pero esta función no trasciende, puesto que para atender a un evento de una cartonera es preciso encontrarse cerca de ella. Aun cuando mucha gente de diferentes regiones o países sigue a una cartonera por Facebook y se entera de todas sus actividades, es poco probable que acuda a los eventos o vaya a conocer la cartonera personalmente, si se encuentra muy lejos geográficamente.

Algunas de las editoriales manejan el envío de sus libros por correo —como Cohuiná Cartonera—, pero no es la manera más común en la que se obtienen los libros, por la mencionada experiencia táctil y presencial que representan las cartoneras. Sin embargo, el internet es un gran recurso para la conexión entre las cartoneras y su público, así como entre las mismas cartoneras; se percibe una fuerte solidaridad entre las cartoneras latinoamericanas, incluso en sus blogs siempre ponen los enlaces a las páginas de sus homólogas o *postean* información sobre otras cartoneras; parece que de esta manera se fortalece la hermandad cartonera a nivel virtual.

Me gustaría ejemplificar lo anterior con el análisis de los talleres de La Rueda Cartonera y el impacto que tienen. Esta cartonera brinda talleres regulares en un espacio propio de la editorial —antiguamente El Malasangre, hoy un edificio en la misma zona de la ciudad—. El centro cultural está abierto a todo público, aunque frecuentado principalmente por jóvenes y adultos interesados en la literatura y la música con un giro más contracultural, *underground* o subversivo. Diría que es un caso similar al ejemplo de La Cartonera en el que se manifiesta una situación paradójica: aunque el centro de La Rueda funge como un espacio público y abierto, desde sus principios ya es un espacio limitado a cierto tipo de público y, de alguna manera, a unas cuantas personas que asisten a los talleres cada lunes. El editor Sergio Fong, personaje conocido en el medio de la contracultura de Guadalajara con cierta fama de tener una actitud anticapitalista y contracultural muy definida y fuerte, indiscutiblemente contribuye a que ciertas personas vengan o no a convivir con él y sus colaboradores. De las cinco cartoneras analizadas en esta tesis, La Rueda probablemente es la más atrevida y controversial en muchos sentidos.

Se percibe una pasión vehemente por el activismo cultural y por la edición en toda su multifacética acepción, tanto en los ideales y criterios con los que se maneja la editorial, en las fiestas —a veces excesivas sin duda— como en la energía de los miembros y amigos que visitan el lugar.

Por un lado, haber encontrado este nicho muy específico permite que varias personas interesadas —especialmente escritores y artistas multidisciplinarios— tengan un lugar donde acceder a la cultura y el arte, intercambiar ideas con individuos afines a los mismos intereses y conectar con esta comunidad. Por el otro, esta particularidad es la misma que excluye otro espectro de personas que, por tener actitudes opuestas a los miembros de la cartonera, posiblemente no visitarían el lugar; y en un marco general —como sucede con todas las cartoneras—, las que deciden participar en el taller seguirán conformando un número moderado, lo que caracteriza al centro cultural como un sitio cultural más escondido o especializado. Aunque La Rueda hace mucha promoción para sus eventos y talleres —con posters en distintos lugares de la ciudad, en su blog y en su página de Facebook— con el fin de tener un público objetivo definido, éste siempre se compondrá relativamente de pocas personas con perfiles similares. Sin embargo, debemos tener en cuenta que posiblemente uno de los objetivos de La Rueda sea no volverse un proyecto masivo, evitar convertirse en otra institución. Ellos se están rebelando justamente en contra de la institucionalización, por lo que prefieren trabajar sin apoyo del gobierno y ser lo más autosustentables posible.

Entonces, desde el punto de vista de los miembros de la cartonera, La Rueda está logrando sus objetivos: hacer libros, multiplicar esta manera de crearlos, convivir con otros cartoneros y gente afín, llevar a cabo eventos culturales ligados a la literatura, entre otros. Si situamos el proyecto La Rueda dentro del marco de la democratización de la cultura, el significado asignado comúnmente al concepto de *éxito* cambia por uno en donde el éxito es entendido como la democratización de los bienes y de la producción cultural, el que sean accesibles a la mayor cantidad posible de personas. El centro cultural de La Rueda funciona como un espacio público con actividades destinadas a un número limitado de personas, a una comunidad específica con una actitud que podríamos llamar contracultural, aunque eso no garantiza el acceso a personas con perfiles más diversos o ideales divergentes a aquellos de La Rueda. En este caso, el espacio es público, pero no por ello más democrático y accesible que alguna de las librerías Ghandi. Desde sus

principios y sus prácticas dentro de este círculo o esta comunidad, La Rueda representa cierta esfera democrática, pero sólo hasta cierto punto.

Considero que hay más potencial democratizador cuando exponen sus libros fuera del centro cultural, por ejemplo, en la calle durante su contraferia "Las noches cartoneras" o cuando brindan sus extraordinarios talleres públicos —fuera de la sede concreta de La Rueda— impartidos en distintos lugares de la ciudad; es ahí donde existen más posibilidades de atraer gente con intereses diferenciados y de rangos de edades diferentes. Desde mis observaciones la impartición del taller para niños que dieron en el centro de Guadalajara fue un éxito, puesto que participaron varios niños y cada uno se llevó con alegría un libro encuadernado por sí mismo. Sin embargo, el impacto se ve muy reducido en cuanto a la cantidad si pensamos en el impacto a largo plazo: ¿Qué hace una persona posteriormente a lo aprendido en un taller de encuadernación? ¿Lo sigue reproduciendo, compartiéndolo con amigos, familia, creando su propia editorial? Éste sería tal vez el resultado ideal para cualquier editor cartonero, aunque todos ellos están muy conscientes de que no es la realidad. Algunos, en cambio, sí llegan a formar su propia editorial, a ciertas personas aficionadas a la literatura y el arte les puede incluso cambiar la vida, pero el impacto de las cartoneras en su mayoría está suscrito al subcampo de la producción cultural alternativa o restringida.

5.6.2. La relación de las cartoneras con el sistema económico y el manejo de los derechos de autor

Una contradicción que destaca al analizar las cartoneras y sus prácticas dentro del campo cultural es su relación con el mercado y el sistema capitalista en el cual están inmersas. Percibí un innegable descontento con el sistema actual político y económico en todos los editores con quienes establecí una relación; no hubo ninguno de entre todos ellos que estuviera a favor del libre mercado, de la mercantilización de los libros y de los bienes culturales, o del elitismo que se crea al hacer de la cultura un producto de consumo. La mayoría fundó su cartonera precisamente como respuesta a un sistema que ya no satisface a ciudadanos conscientes y que se empieza a desintegrar. El hecho de usar el cartón reciclado, que proviene de productos que tenían una utilidad específica cuando fueron comprados y después se volvieron basura, constituye un acto simbólico en sí con el que se enfatiza en las consecuencias del consumismo y los valores que hemos adoptado en la economía neoliberal. Sin embargo, aunque los editores no estén de acuerdo con las pautas

comerciales del sistema capitalista, están inmersos en él y practican el mismo modelo económico: elaboran artefactos destinados a la venta, pero también utilizan otras formas para hacer circular estos bienes. Cala Buendía sugiere que los libros que Eloísa Cartonera ofrece no son alternativas sino, de hecho, bastante parecidos a los ya existentes:

> En contra de la excesiva mercantilización de la cultura, como describen Harvey y otros, Eloísa irónicamente comercia con valores de autenticidad, originalidad y unicidad, proporcionados por los materiales y las técnicas empleadas en la producción de sus libros. [Eloísa] Se abre paso a través de las grietas de un sistema económico imperfecto al ofrecer productos que no son alternativos a aquellos que ya están disponibles en el mercado, sino similares, a un precio más bajo y en un formato distintivo[95] (2014: 125. La traducción es mía).

Tal vez este mismo análisis aplique a las cartoneras mexicanas: ¿Serán los libros de las cartoneras mexicanas muy distintos a aquellos de las editoriales tradicionales? Si examinamos los nombres de escritores de prestigio como Mario Bellatin o Mario Santiago Papasquiaro que se han publicado en estos proyectos precarios, podríamos confirmar lo anteriormente dicho: el contenido es similar, ya que se ofrece un libro de un autor conocido o popular en un formato más artesanal, hecho con materiales reciclados. Aquí las cartoneras corren el riesgo de caer en los mismos mecanismos que se manejan en el mercado, en oposición a los cuales la mayoría de los editores sitúa su discurso.

Es el caso de las portadas únicas elaboradas artesanalmente, sin duda artísticas, de La Cartonera, la cual ya cuenta con varios pintores talentosos que regularmente pintan las tapas de los libros y las firman con sus nombres. Esto ha llevado a que coleccionistas busquen los ejemplares de La Cartonera cuando hay nuevas publicaciones y que se hayan convertido en piezas de arte tal cual se manejan en la alta cultura, libros coleccionables con un alto valor económico que incitan a un consumo regular de éstos por sus portadas diferentes. La duda que queda en este ejemplo es si la principal motivación de la compra es la tapa como obra de arte única, y si entonces el contenido del libro se traslada a un segundo plano, lo que resulta en un efecto contrario a la motivación principal de toda editorial: difundir la literatura. ¿Cuál sería, entonces, la diferencia entre los libros de artista y los libros cartoneros? ¿Contradicen estos efectos las intenciones básicas de las cartoneras que son producir libros menos elitistas? Cala Buendía observa acertadamente

[95] "Against the excessive commodification of culture, as described by Harvey and others, Eloisa ironically trades in values of authenticity, originality and uniqueness, afforded by the materials and techniques employed in the production of its books. It works its way through the cracks of an imperfect economic system by offering not alternative products to those already available in the market, but similar ones at a lower price and in a distinctive format" (Cala Buendía, 2014: 125).

al respecto: "[Q]ué fácil es volver a caer en el mismo sistema económico y político que tanto favorece el paradigma del ciudadano-como-consumidor y la correlativa mercantilización de la cultura[96]" (ibídem: 132. La traducción es mía), lo que confirma lo dicho con anterioridad, ya que aplica tanto a la pionera cartonera argentina como a las mexicanas —en ambos casos se utiliza del modelo neoliberal para fabricar productos culturales con alto valor simbólico destinados a la venta.

Si echamos un vistazo al manejo de los derechos de autor ejercidos por las cartoneras, encontramos otra tensión o dilema en el que se encuentran: al permanecer fuera del sistema de *copyright*, las cartoneras se mantienen alejadas del circuito comercial principal o al menos procuran no entrar en los esquemas comerciales principales, pero inevitablemente están inmersos en éstos. Aun si son personas físicas o cooperativas —es decir, que conforman una entidad que no es empresa—, las cartoneras se encuentran en el mismo sistema económico y en el mismo campo de poder que las grandes empresas. Como pertinentemente señala Cala Buendía para el caso de Eloísa en Argentina, también en México las sociedades cooperativas están insertas en un sistema legal donde tienen ciertas obligaciones hacia sus miembros y en cuanto a sus actividades económicas, tal como lo prescribe la Ley General de Sociedades Cooperativas (2009).

Visto desde este marco, y aunque los editores de cartoneras y otras editoriales alternativas gozan de una aparente libertad para asociarse, no están excluidos del sistema legal y económico mientras están lucrando o son parte de una cooperativa. No obstante, dada la gran informalidad inherente a la vida social mexicana, las cartoneras no son las primeras ni las únicas en organizarse de manera informal mientras lucran con la venta de bienes, sino que están inmersas en una infraestructura en la cual tales emprendimientos culturales terminan en los rincones olvidados de la misma como proyectos precarios, con vistas a cuestiones más urgentes que se tienen que atender por el Estado, como la piratería a mayor escala o el narcotráfico, o sea la "verdadera" delincuencia, en comparación con la cual las cartoneras lucen con cierta inocencia o ingenuidad, contrastando por sus impulsos de generar cambios en la cultura. Esto tiene, por supuesto, sus ventajas burocráticas para las cartoneras, ya que la informalidad es una zona gris donde pueden

[96] "how easy it is to slip right back into the same economic and political system that so favors the citizen-as-consumer paradigm and the correlative commodification of culture" (ibídem: 132).

moverse con facilidad y pasar desapercibidas, librarse de las responsabilidades ante Hacienda como, por ejemplo, tener que pagar impuestos.

Por último, debo mencionar que las cartoneras ya se encuentran insertas dentro del discurso académico como tema que podría ser abordado en trabajos universitarios —no sólo escritos, sino también prácticos por medio de talleres como los que la profesora Doris Sommer impartió, y probablemente numerosos talleres en otras universidades que se inspiraron en el modelo cartonero—, pero también como parte de diversas colecciones en universidades e instituciones importantes, la más significativa se encuentra en la biblioteca de la University of Wisconsin-Madison donde forman parte de sus colecciones especiales. Es decir, a las cartoneras se les incorporó a las instituciones que sirven al sistema y a las instancias legitimadoras de poder hegemónico, dinámica que está fuera de la voluntad de los editores cartoneros, debido a que ellos no tienen ningún control sobre este mecanismo ni sobre el desarrollo de su impacto en los medios, en la industria o en la academia. Por más que los editores traten de evitarlo, de alguna manera terminan siendo objeto de discursos en parte elitistas forjados desde el mismo sistema. No olvidemos tampoco que, de hecho, también muchos editores cartoneros mexicanos vienen de un trasfondo académico, trabajan como docentes en universidades —es el caso de Nayeli Sánchez de La Cartonera— o pertenecen a la clase media-alta, con ciertos contactos en la industria editorial —por ejemplo, Yaxkin Melchy de 2.0.1.3. Editorial—. De esta manera, los proyectos alternativos podrían representar, discutiblemente, cierta tendencia de personas de clase media con acceso a educación universitaria, a querer formar parte de un *trend* alternativo, como nota Kunin (2009).

Estas dinámicas nos confirman, además, las observaciones hechas por Bourdieu en cuanto al campo literario: mientras los editores cartoneros —como actores del subcampo de producción restringida— buscan la consagración entre sus iguales, están produciendo principalmente para otros productores y, con cierta estabilidad económica, proyectan tener un desinterés económico, haciendo el "arte por el arte", y así ganando significativamente capital simbólico: "Hay condiciones económicas para la indiferencia hacia la economía que induce a la búsqueda de las posiciones más arriesgadas en la vanguardia intelectual y artística, y también para la capacidad de permanecer allí durante

un período prolongado sin compensación económica alguna[97]" (1993: 40. La traducción es mía).

Esta "inversión sistemática de los principios fundamentales de todas las economías ordinarias" (ibídem: 39) aumenta el nivel de autonomía del campo literario, y mientras más autonomía obtiene, más tiende a suspender el principio dominante de jerarquización; los productores culturales obtienen más poder simbólico y la división entre el subcampo de producción restringida —en el cual los productores producen para otros productores— y el subcampo de "la gran producción" —que queda simbólicamente desacreditado— se hace más grande (ibídem). Sin embargo, el campo literario, a su vez, sigue siendo afectado por las leyes del campo más amplio de poder, el sistema político-económico en el cual están insertas las cartoneras, por lo cual las mismas no pueden actuar con completa independencia de aquel (ibídem).

Los ejemplos expuestos anteriormente sirven para plantear esta contradicción intrínseca a las prácticas cartoneras, una situación sin duda difícil para las editoras y los editores, en especial para aquellos que entran en el campo literario sin ningún conocimiento previo acerca de sus dinámicas ni sobre las leyes que rigen el mercado editorial. El dilema parece ser: ¿Cómo pueden las cartoneras producir literatura y cultura para un público restringido y al mismo tiempo ganar lo suficiente para subsistir como editoriales?

5.6.3. Los editores cartoneros y la administración financiera de la editorial

Uno de los puntos más delicados o problemáticos en el emprendimiento cartonero, íntimamente relacionado con el tema anterior, es el manejo administrativo de la economía de la editorial. Cada cartonera tiene sus propias estrategias —o la falta de éstas— para administrar sus ganancias y gestionar la editorial como lo que realmente es: un emprendimiento que lucra con la venta de libros. Merari Fierro —editora y antigua organizadora del Encuentro Internacional de Editoriales Independientes (EDITA) México— está en constante contacto con cartoneras mexicanas debido a su labor, y por ende conoce bien a varias de éstas. La gestora cultural advierte la falta común que observa

[97] "There are economic conditions for the indifference to economy which induces a pursuit of the riskiest positions in the intellectual and artistic avant-garde, and also for the capacity to remain there over a long period without any economic compensation" (1993: 40).

entre las editoriales alternativas que puede llevar al fracaso del proyecto: el no llevar una contaduría efectiva ni tener un plan económico a largo plazo:

> [S]e mezclan muchas amistades y luego se gastan el dinero en la pachanga [fiesta], no hay un sistema de producción ni de trabajo. Es muy importante para la salud de la misma editorial. Yo creo que por eso muchas editoriales surgen y se acaban en el camino, porque se queman ellas solas. Sí, está muy bien estar apasionadas por el bebé, pero hay que definir las horas que le vas a invertir, cuánto dinero máximo, o mínimo […] Sí, se confunde mucho la labor creativa con la parte administrativa y la parte de producción, son tres cosas diferentes (Fierro, entrevista personal, 8 de septiembre de 2014).

Por lo tanto, es primordial tener un sistema bien definido para garantizar que la editorial logre, por lo menos, ser autosuficiente. Martha Villavicencio, socia y madre de Fierro quien se encarga de la contaduría y la administración de la editorial ENDORA que las dos llevan juntas, está de acuerdo y agrega:

> Es que sí, creen que es indispensable ser bohemio y desmadroso [caótico, revoltoso] para ser editor alternativo, y yo pienso que es un concepto erróneo. Sé todo lo desmadroso, sé todo lo bohemio, pero ten unas horas de trabajo al día, y el dinero que es de la editorial *es* de la editorial. Dale vuelta, cobra, paga, abre tu propia cuenta, regístrate en Hacienda. [El editor que no se compromete] no quiere saber nada — [pero] es parte de [su] madurez (Villavicencio, entrevista personal, 8 de septiembre de 2014. Las cursivas son mías).

Un error muy común, según estas editoras, es que los editores quieran dar "todo gratis" y a su vez pedir también todo gratis, cortando así —como lo llama Fierro— "el círculo virtuoso", en el cual se ofrece un servicio a cambio de dinero. El mundo se rige por el dinero, y entonces el que las editoriales —por más pequeñas que sean— tomen una actitud aterrizada hacia el manejo económico de su proyecto parece ser una constatación bastante sensata. De hecho, Fierro encuentra las raíces de este problema en la falta de una educación del oficio del editor:

> [N]o hay una carrera de edición. Hay diplomados, hay maestrías, pero no existe la carrera de editor. Entonces todo el mundo se arma […] en el oficio, y depende del maestro que tuviste, si te tocó un maestro súper hippie y reventado, pues así eres. Entonces, [si] en el camino vas echando a perder y gastándote el dinero, sí truenas (Fierro, entrevista personal, 8 de septiembre de 2014).

En las cinco cartoneras que examiné para el estudio, observé maneras muy distintas de administrar las ganancias y los gastos de la editorial. Los casos de Cohuiná Cartonera, de 2.0.1.2./3. Editorial y de La Ratona muestran que son editoriales bastante personales y los editores afirman que realmente no pueden vivir de la ganancia. Mientras que Melchy tiene muchas maneras de hacer circular sus libros por los múltiples contactos que tiene con gente del medio, en librerías, cafés y centros culturales y por tener cierto renombre dentro de la esfera de la edición alternativa mexicana, Raúl Silva y sus

compañeros de La Ratona Cartonera —en el momento del trabajo de campo— llevan un proyecto más casero, más en la intimidad de su casa[98], por lo que Silva afirma que el proyecto es autosustentable, pero no como para vivir de él.

Rodríguez de Cohuiná Cartonera no parece llevar cuentas claras de las ganancias de su editorial, con lo que proyecta un manejo muy cariñoso y humano de la editorial —pone los ideales sobre la ganancia— y hace oficio de su pasión, pero sin una sistematización clara de cómo administrar el lucro. La editora principal de Cohuiná menciona tener precios bastante asequibles, no habla tanto del hecho económico, dice que el objetivo es "no que se venda, pero que se lea", y que casi siempre está en números rojos (Rodríguez, entrevista personal, 22 de agosto de 2014). Trazando la historia de la fundación de la cartonera cuando ella y su compañero eran estudiantes, se percibe que un tono idealista, subversivo y hasta anticapitalista permanece en Cohuiná Cartonera. Con este trasfondo, parece muy lógico que el precio o el hecho comercial no sea una preocupación fundamental desde el principio, aunque la editora afirma: "[Hoy ya] he tomado más consciencia y sí lo he hecho [los cálculos]" (ibídem). En el caso de Cohuiná, todavía parece contradictoria la relación con la parte económica, puesto que, a pesar de que Rodríguez siempre pierde gran parte de la ganancia y demuestra un manejo poco sistematizado de los ingresos de la editorial, una de sus metas es: "[Que] yo pudiera dedicarme al 100 por ciento a la editorial y que, de alguna manera, me diera de qué vivir para yo darle mi vida" (Rodríguez, correspondencia personal, 11 de junio de 2015).

La Rueda Cartonera, de Guadalajara, es un caso peculiar, puesto que la editorial está íntimamente ligada al espacio físico en el cual se llevan a cabo los eventos alrededor de la editorial, que son tanto los talleres de encuadernación, como lecturas de otras editoriales, como conciertos de música y, además, la cafetería que también forma parte del centro cultural. Sergio Fong proyecta mucha madurez en su oficio de editor alternativo y autodesignado promotor cultural, lo que seguramente tiene que ver con su experiencia en proyectos anteriores, con su edad y con el hecho de ser padre. Fong afirma que la editorial es autosustentable y, dado que él maneja no sólo las ventas de los libros en su local, sino también los servicios de edición para autores y los servicios de la cafetería, de alguna manera está obligado a tener muy claras sus cuentas, para generar al menos lo

[98] Recientemente, sin embargo, los miembros de La Ratona se han abierto más a la difusión de su trabajo en ferias del libro y otros eventos, dentro y fuera de Cuernavaca.

mínimo para reinvertirlo en el proyecto, en el local, la publicación de libros, la compra de insumos, y otros gastos.

Sin embargo, en La Cartonera de Cuernavaca pude ver el ejemplo más contundente de un manejo muy estratégico y planeado de las ganancias. Sánchez y Hurpin parecen haber encontrado un punto medio entre los ideales y la parte comercial: tienen un control sobre todos los gastos y las ganancias de la editorial, que se refleja en el hecho de que el lucro les deje lo suficiente incluso para trasladarse a la Ciudad de México u otro lugar para asistir a una feria —por ejemplo, a la Feria del Libro Independiente en la librería Rosario Castellanos en la capital mexicana a la cual asisten anualmente—, para pagar los gastos de los talleres que imparten dentro y fuera de Cuernavaca, así como, por supuesto, para las ediciones que lanzan con regularidad. El precio promedio de 120 pesos por título les ha funcionado bien, puesto que sí han logrado vender sus libros en esa cantidad.

Otro rasgo que yo definiría como profesionalismo editorial es un pequeño detalle que observé en la mencionada Feria del Libro Independiente: los libros de La Cartonera estaban envueltos en un plástico que llevaba un código de barras, lo cual sería un gesto inaceptable para muchos cartoneros, puesto que contradice el acuerdo de usar cartón reciclado con el que se emite el mensaje: "Reciclo la basura que se genera, y no genero más". Y aunque el plástico es el gran símbolo de los productos capitalistas —ya que es artificial y no se degrada biológicamente—, y el código de barras señala una mercantilización del bien cultural libro, Sánchez y Hurpin proyectan una actitud muy poco conflictuada con el hecho comercial. Más allá de considerar este involucramiento dentro del sistema capitalista como una traición a los principios de la editorial, los editores lo consideran una oportunidad, por lo que usan las vías comerciales *mainstream* para aprovechar la posibilidad y difundir sus títulos y la cartonera, para ser conocidos y vistos por un público mayor y más diverso. Esta actitud práctica es lo que, al parecer, los ha llevado a una buena venta y distribución de sus libros, si consideramos que de todas las ediciones que han sacado, prácticamente todos los títulos se han agotado, y que además no compromete su ideología, mientras que sí funge como una buena estrategia para que más personas lean y accedan a sus libros. Es lo que Fierro llama "jugar el juego", lo que la editora considera la solución para que las editoriales pequeñas no se pierdan en el "agujero" del sistema:

> Hay que jugar el juego. Jugar el juego a tu modo, ¿no? Entonces, que te piden impuestos, está bien. Entonces, lo compenso con otras formas de hacerlo para yo poder seguir haciendo lo que quiero […] Como con los papás autoritarios, nada más hay que decir 'ajá, sí, sí, sí', haces lo que quieres, y les haces creer que sí les estás haciendo caso (Fierro, entrevista personal, 8 de septiembre de 2014).

De las cinco editoriales estudiadas, La Cartonera fue la que más me impresionó en cuanto a su sistema de contabilidad y su constancia en las actividades relacionadas a la editorial. Este ejemplo demuestra que no todas las editoriales independientes, pequeñas y alternativas como las cartoneras viven "de amor y aire", de ideas románticas y de una falta de conocimiento y/o intenciones de aterrizar su proyecto. Esta cartonera demuestra que sí es posible como editorial precaria generar ganancias al tener un modo más estricto o sistematizado de gerencia, y tener una actitud en general más seria hacia el oficio del editor. Sin embargo, esto último también implica una dedicación constante no únicamente en los asuntos financieros, sino también en los demás quehaceres editoriales. Confiero el éxito de La Cartonera —éxito con relación a su existencia, su trayectoria, su constancia en las publicaciones y las ventas— a su dedicación en todas las áreas de la gerencia editorial: son invitados con regularidad a ferias, a foros y otros eventos para presentar sus libros y dar talleres. Esto también es fruto de su presencia constante y activa en diferentes actividades literarias, artísticas y culturales en México y Europa, del buen mantenimiento y cuidado de sus contactos, por haber generado cierta confianza con los encargados de las ferias y en el municipio de Cuernavaca, donde regularmente participan con sus libros o con charlas sobre el tema de Malcolm Lowry —sólo por dar un ejemplo—.

Entonces, podría decirse que todo está interconectado: llevar bien la contaduría de la editorial, no fallar a las personas con quienes se comprometen, ser puntuales, cumplir con lo prometido y tener un plan aproximado de las publicaciones y los eventos de la editorial. En mi opinión, también la edad y la madurez de los editores influyen en gran medida en la gestión exitosa de este proyecto. En los casos de La Ratona, La Rueda y La Cartonera, estas editoriales están conformadas por personas mayores de 40 años —la mayoría con experiencia previa como editores—, mientras que Yaxkin Melchy y Mariana Rodríguez empezaron sus proyectos cuando eran veinteañeros, por lo que las visiones, la actitud y las formas de trabajar como editor varían, consecuentemente.

A pesar de que casi todos ellos se consideran autosustentables, la realidad es que muchos han colaborado con alguna institución cultural. La Cartonera lo hace conscientemente y con regularidad al asistir a ferias del libro no sólo independientes, sino también formales, y eventos de esa naturaleza. Rodríguez, de Cohuiná, ha publicado un cuadernillo o *plaquette* financiado por el Fondo de Cultura Económica como autora única; Melchy de 2.0.1.2./3. Editorial ha sido publicado por otras editoriales e incluso aparece en el catálogo de la librería Ghandi. La Rueda Cartonera —la más idealista y subversiva de las analizadas en esta tesis— es de las pocas que se niegan estrictamente a cualquier colaboración con instituciones estatales o similares. Es en esta parte de la gestión financiera de las cartoneras que se refleja la relación y la actitud de los editores hacia el sistema económico y político; en ellos está el poder de decidir si aceptan "jugar el juego" para el mayor beneficio de la editorial, o si deciden no entrar en esta área para mantenerse en la periferia de la producción cultural.

5.6.4. La precariedad y la inconstancia de la existencia de las editoriales cartoneras

La existencia de una cartonera es, como hemos visto, bastante precaria y, por ende, puede ser efímera e inestable. La cantidad de miembros que las conforman varía mucho, ya que cambian a menudo, dependiendo de los planes personales de los editores, de las relaciones que tienen dentro del grupo de editores, de los recursos para mantener el proyecto, y de un sinnúmero de factores. Podemos constatar el hecho de que estos proyectos no constituyen empresas formales, y por lo tanto no existe ninguna remuneración garantizada, lo que a su vez precariza aún más los emprendimientos cartoneros.

En los comienzos de Cohuiná Cartonera, la editora Rodríguez compartía la gestión de la cartonera con el cofundador Alonso Gordillo, mientras ambos estudiaban en Chiapas. Sin embargo, después de que la editora se mudó a Cuernavaca para iniciar sus estudios de posgrado, Cohuiná quedó casi completamente en manos de la editora, quien hoy está encargada de fabricar los libros, convocar a los autores, gestionar el blog y la página de Facebook de Cohuiná, además de vender los ejemplares. La Rueda Cartonera también es una editorial donde me fue difícil discernir quiénes, aparte de Sergio Fong, conformaban el coro consistente del proyecto. Algunos de los miembros fundadores se habían ido, regresado —o no—, por lo que hoy hay colaboradores jóvenes que comparten la gestión de la editorial con Fong. Sin embargo, no queda claro cómo se comparten las actividades y las ganancias, y si todo es tan equitativo como lo proyecta el cofundador de

La Rueda. Lo mismo percibí con Raúl Silva y Alicia Reardon, de La Ratona Cartonera, ya que ante la insistencia en que éste siempre ha sido un proyecto gestionado entre varias personas, no se puede negar que el fundador principal Silva funge como el eje central de la editorial. La Ratona ha tenido varios colaboradores en el pasado, y actualmente un grupo de jóvenes escritores de la capital mexicana se unieron al proyecto Ratona Cartonera, al parecer, como miembros estables del equipo editorial.

Yaxkin Melchy, en cambio, trabaja por su propia cuenta, colabora con compañeros en distintos proyectos, mientras se ocupa de sus propios emprendimientos y la evolución de éstos —es el caso de 2.0.1.2./3. Editorial, su participación como miembro de la Asociación de Escritores de México, la organización de eventos o festivales de literatura y las publicaciones de obras suyas que salen periódicamente en otras editoriales—. El editor de la Ciudad de México parece tener una base (económica) más estable y no depender de otras personas, lo que quizás propicia su constante y fructífera producción artística-cultural.

Algo parecido sucede con La Cartonera: en teoría, el coro de ésta en la actualidad está constituido no sólo por Nayeli Sánchez y Dany Hurpin, sino también por Rocato, quien por diversos motivos no se ha podido involucrar mucho. Sin embargo, en mis observaciones son Sánchez y Hurpin quienes ejercen el trabajo principal en el proyecto; durante mi estadía con los dos editores, no he tenido la oportunidad de conocer a Rocato, lo que me lleva a la conclusión de que La Cartonera en este momento está constituida fácticamente por dos editores. El hecho de que Sánchez y Hurpin sean compañeros en un equipo editorial y también formen una pareja en la vida privada, seguramente también contribuye a una administración y organización bastante efectiva y exitosa de la cartonera. Por estas razones considero que la primera cartonera mexicana goza de cierta estabilidad en diversos planos y su nivel de precariedad es menos que aquel de otras de sus homólogas.

6. Conclusión. Las editoriales cartoneras mexicanas: potenciales y límites de una democratización de la cultura

A lo largo de este trabajo he demostrado en qué sentido las cartoneras manejan prácticas culturales que contribuyen a la democratización de la literatura y de la cultura, evidenciando muchos potenciales, pero también límites para lograr tal fin. Con base en los datos obtenidos por medio de entrevistas, conversaciones, observaciones y el estudio de literatura relevante, así como su subsiguiente análisis, llego a la conclusión de que mi hipótesis inicial ha sido parcialmente confirmada y que el objetivo ha sido alcanzado: las prácticas y los ideales de las cartoneras mexicanas evidencian una contribución sustancial para el desarrollo de una cultura más democrática. No obstante, es crucial tomar en cuenta las limitaciones y contradicciones inherentes a la temática central, para así señalar que la hipótesis no puede ser absoluta: la democratización se presenta principalmente a nivel personal y dentro de un grupo específico del campo cultural, careciendo del potencial para traducir sus prácticas a políticas culturales; es decir, para lograr una democratización más completa como ciudadanos que ejercen sus derechos culturales.

Uno de los hallazgos más importantes de este trabajo ha sido, en consecuencia, la especificación del público: resultó primordial para el diagnóstico del análisis definir quiénes exactamente aprovechan de la actividad de las cartoneras y para quiénes se facilita el acceso a la literatura y a la cultura. Dependiendo de qué público y de qué parte del campo cultural se trate, las editoriales cartoneras tienen o no suficiente potencial para transformar el acceso a la cultura. A pesar de que la mayoría de los teóricos apuntan a que el fenómeno cartonero en sí no puede generar un cambio trascendente en las industrias culturales ni en la sociedad de masas, descubrí que sus acciones sí producen una resonancia fuerte en un nicho específico de la cultura alternativa, compuesto por actores culturales y aficionados quienes comparten los intereses de los editores cartoneros. Por lo tanto, mi propuesta consiste en la consideración de un enfoque más cercano a este subcampo cultural, para expandir y completar un marco referencial más amplio que el utilizado hasta ahora para interpretar el fenómeno.

Si examinamos las prácticas de las cartoneras estudiadas desde este marco expandido del campo cultural en general —en el cual las cartoneras se encuentran junto a las editoriales tradicionales, a los conglomerados, así como a todos los demás actores culturales legitimados y contestatarios—, destaca su impacto bastante limitado en la

sociedad y en la cultura. Con poco capital económico, pero mucho capital cultural y social, las cartoneras se quedan en los márgenes del campo; por un lado —y porque así lo deciden—, prefieren mantener una identidad de editorial alternativa, *underground*, quizás con actitud anticapitalista o contracultural; por el otro, quedan marginadas porque realmente pocas de ellas cuentan con los recursos necesarios —dinero, contactos, estatus social, etc.— para poder integrarse al campo principal de producción cultural, dominado por las empresas con mucho poder económico y las instituciones legitimadoras. Desde esta perspectiva, las prácticas de las cartoneras representarían en especial gestos simbólicos que no van más allá de apuntar la falta de políticas culturales democráticas en la industria editorial, la falta de una ciudadanía cultural y, consecuentemente, la necesidad de democratizar la sociedad y la cultura basándose en estas deficiencias, como ya han argumentado Vargas Luna (2009) y Cala Buendía (2014), entre otros autores.

Las prácticas de las cartoneras no pueden llevar a un cambio inmediato en las industrias culturales, en la cultura de masas o en las políticas culturales, es decir, en el campo de producción cultural principal, por múltiples razones, tales como su impacto local, la especificidad de su público y del contenido de sus libros, la falta de relaciones con instituciones estatales o las contradicciones y problemáticas irresueltas inherentes a las cartoneras expuestas en el capítulo anterior. Al no tratarse de un movimiento coordinado, unificado, ni organizado, sino de editoriales alternativas dispersas por el país que comparten un referente histórico que los unifica —como es el uso del cartón—, podemos argumentar que las cartoneras son similares a muchas otras editoriales alternativas mexicanas que manejan, en el fondo, un concepto editorial muy parecido a aquel de las cartoneras. Si consideramos a los consumidores usuales de los bienes culturales concebidos para las masas como a un público objetivo, es evidente que las cartoneras pueden influenciar en menor medida los hábitos de éstos, puesto que el mercado tiene un control casi completo sobre este sector. El fuerte de las cartoneras, en este panorama general, es el fomento de los valores que reflejan a través de sus acciones y sus ideales, lo cual puede llevar a una concientización —principalmente ejercida por parte de la academia— acerca de la necesidad de una democratización en la sociedad y en la cultura mexicanas.

Sin embargo, la investigación más enfocada en el impacto inmediato de estas editoriales alternativas y precarias, el conocer a los editores personalmente y conversar

sobre sus inquietudes, acompañarlos en su trabajo y evaluar de primera mano su repercusión, así como el posterior análisis de todos los datos cualitativos y las impresiones personales, me llevan a formular una argumentación que realza el significado personal de las cartoneras para los editores como productores culturales y para las personas del círculo en el cual se encuentran: a pesar del alcance bastante limitado de las cartoneras dentro de la sociedad amplia, sostengo que se debe reconocer y enfatizar la gran importancia que la creación de estas editoriales tiene para todas las personas involucradas en este proceso y para aquellas afectadas por sus acciones, para el círculo específico de actores culturales, artistas y aficionados de la cultura, pero también para las personas que quedan afuera de los centros donde se concentran las actividades culturales y, por ende, en los márgenes del discurso literario-cultural, tal como en el caso de los talleres para las comunidades indígenas. En el subcampo restringido de productores culturales y artistas periféricos, los esfuerzos de las cartoneras pueden contribuir de manera más directa a la construcción de valores e ideales democráticos, a partir de la solidaridad o el cooperativismo que muchas practican, lo que indica una intención de fomentar un tipo de editorial más cálida, más cercana a los conciudadanos, contraria a las editoriales tradicionales o comerciales.

Desde mi punto de vista, existen por lo menos tres grupos principales afectados de manera positiva, directa o indirectamente, por las editoriales cartoneras y sus prácticas, ya que experimentan cierto empoderamiento cultural al apropiarse de las herramientas para producir cultura y al obtener un acceso más facilitado a la misma. A continuación, especifico cuáles son estos grupos:

El primero es el grupo de personas que se vuelven editores cartoneros y productores culturales. En todos los casos estudiados, formar una editorial cartonera ha cambiado tremendamente, sin duda alguna, la vida de cada una y uno de mis informantes, y les ha llevado a emprender nuevos proyectos, a desarrollar nuevas habilidades, a sumergirse en el ámbito editorial, a participar en ferias y conocer gente de nuevos círculos, a viajar por el país o inclusive al extranjero; les ha proporcionado una idea de cómo gestionar una editorial, de experimentar fracasos y éxitos, a tener que administrar, a conocer las políticas y los códigos subyacentes del medio. Más adelante esbozaré algunos ejemplos de cómo el proyecto cartonero ha afectado positivamente a algunos de mis informantes, aunque difícilmente podré expresar todo lo que ha significado personalmente para ellos tener una editorial alternativa y crecer con ella.

Yaxkin Melchy, poeta joven que entró al mundo de las letras y la literatura como estudiante, ha trascendido esta etapa principal en la que hacía plaquettes y fanzines, hasta el punto que ahora publica por cuenta propia, funda revistas, edita libros y crea plataformas para las voces de la literatura arriesgada, retadora e innovadora también producida por el escritor capitalino. Melchy está en ambos lados de la producción literaria: ha autopublicado mucha de su obra, ha sido publicado por otras editoriales, y luego también se convirtió en editor. Desde los inicios, ha sido muy proactivo al crear la Red de Poetas Salvajes, el Festival Subterráneo de Poesía, y más adelante Santa Muerte Cartonera, además de sus proyectos actuales, entre los cuales figura 2.0.1.2./3. Editorial; asimismo forma parte de la Asociación de Escritores de México. Como autor y editor, Melchy se ha convertido en una persona reconocida en el ámbito por sus trabajos, sus ediciones cuidadosas y sus obras literarias; ha podido, además, tejer una red amplia de actores culturales con quienes colabora y crea eventos multidisciplinarios, lo que explica su éxito en la difusión de sus publicaciones, en la extensión de su círculo y el reconocimiento que hoy goza por parte de otros compañeros. Como activista cultural y parte esencial de la escena literaria *underground* en México, Melchy ha logrado desarrollar sus propuestas y estar en un continuo proceso de creación: cuando finaliza un proyecto, ya está trabajando en un par más; no parece estar quieto y de ese modo enriquece este subcampo de la cultura. Durante el tiempo que pude convivir con el creador incansable, percibí el gran significado que el arte y la literatura ocupan en la vida de Melchy; se dedica casi por completo a la escritura, la edición y la creación artística en todos los sentidos. Aunque no se sostiene de la venta de sus libros, su manera de vivir le permite seguir esta pasión e impulsar nuevas propuestas desde su nicho cultural, el cual afecta a otros jóvenes escritores, lo que da como resultado un movimiento propositivo dentro del subcampo, una interacción con la literatura y la cultura en su mayoría por parte de creadores artísticos.

El caso de Mariana Rodríguez es similar al de Melchy, puesto que también empezó su proyecto Cohuiná Cartonera cuando aún era estudiante, junto con su compañero Alonso Gordillo. Desde entonces ha desarrollado muchas habilidades y se convirtió en una editora alternativa inmersa en la subcultura editorial y cultural entre Cuernavaca, la Ciudad de México y otros lugares del país donde ha colaborado con otros editores cartoneros y gente del medio. Ella ha impartido principalmente talleres, no solamente para adultos, sino también talleres para niños, en escuelas u otras ocasiones

especiales. Es evidente que Rodríguez tiene una gran preocupación porque los niños y las personas que normalmente tienen difícil acceso a la cultura, así como los escritores marginales, emergentes y locales logren acceder a la producción literaria y cultural, ya sea como autores o como personas sin conocimiento previo en la escritura, lo que se refleja en los talleres que imparte y en las publicaciones que edita, tales como la *Antología literaria para usuarios de Facebook*, pensada para lectores jóvenes y usada en muchos talleres impartidos, o *Los hijos de lágrima. Antología de poetas novísimos de Chiapas*, que abrió la puerta a jóvenes escritores a la publicación por medio de una convocatoria. Rodríguez es una mujer que se desplaza mucho, se autodenomina nómada, y a través de esa movilidad lleva sus proyectos a diferentes lados, a Europa y a Estados Unidos entre sus últimos destinos. Como creadora versátil, Rodríguez tiene una faceta académica, otra como artista y productora cultural, además de que ha participado en múltiples proyectos literarios, artísticos, culturales y permanece en búsqueda de otros para seguir creando. Considero que Cohuiná Cartonera ha dado un impulso primordial a Rodríguez para iniciarse en el oficio de editora independiente y aprender los mecanismos necesarios para producir, vender y difundir sus títulos, para expandir sus contactos y con base a eso tener colaboraciones fructíferas. Estos contactos le han permitido viajar por la República Mexicana y enriquecer su trabajo editorial.

La fundación de La Cartonera, la primera editorial de su tipo en México, ha transformado de manera profunda la vida de Nayeli Sánchez y Dany Hurpin —y en su momento, seguramente también la de sus otros cofundadores—. Desde 2007, ellos se han dedicado a le edición de libros de autores y contenidos diversos, por lo que hoy pueden lucir un catálogo muy amplio. El trabajo editorial ha afectado mucho la vida de Sánchez como maestra y activista política y cultural comprometida con su ciudad, Cuernavaca. La Cartonera parece haberse convertido en el punto de unión de casi todas sus actividades, así que la editora ha usado mucho la poesía, la escritura y la edición con diversas funciones; por ejemplo, para protestar, para denunciar, pero también para conmemorar a Malcolm Lowry o hablar sobre asuntos sociales —así sucedió con la obra de teatro *La niña que no era invisible*—. Pareciera que el proyecto editorial hubiera dado sentido a las actividades que hacían Sánchez y Hurpin antes de La Cartonera. También ellos se suman a los editores cartoneros activos y móviles, participando regularmente en algunas ferias del libro y en eventos culturales en Cuernavaca; además, han podido presentar sus obras y su proyecto en Europa, en Estados Unidos y en el Cono Sur —en el Encuentro

Internacional de Editoriales Cartoneras en Santiago de Chile—, entre otros lugares. Por consiguiente, podemos constatar que la vida de los dos editores está bastante marcada por la actividad de la cartonera, la cual organizan en torno a sus trabajos regulares, siempre encontrando un hueco para exponer, presentar o dar un taller.

El gran significado de la literatura y de la cultura para Sergio Fong, cofundador de La Rueda Cartonera, es quizás uno de los ejemplos más sobresalientes en cuanto al impacto drástico que puede tener un proyecto editorial en la vida de un productor cultural. Involucrado en actividades culturales, literarias y movimientos urbanos desde joven, Fong parece haber realmente dedicado toda su vida a las letras, a la música, a muchas de las manifestaciones del arte, hasta hacer confluir todo eso en La Rueda Cartonera. Tal vez esto también explique por qué, de los tres miembros fundadores, él es el único que se quedó con el proyecto, en el cual hoy colaboran otros jóvenes como parte del equipo. La actitud, la manera de expresarse y uno que otro gesto de Fong resultan bastante provocadores y subversivos, pues es así como el escritor y editor comenzó sus andanzas por el mundo cultural de Guadalajara —en un movimiento contracultural, con acciones dirigidas en contra del *establishment*—. Con La Rueda Cartonera, el creador —ya grande de edad— sigue este camino con una madurez perceptible, no sólo criticando el sistema, sino construyendo con propuestas concretas.

Fong dedica gran parte de su día a día, además de a su trabajo oficial, al espacio cultural de La Rueda, a la cafetería, a organizar los encuentros, los talleres, a estar con la gente. La cartonera forma una parte intrínseca de su vida, y con ésta ha tocado muchas otras vidas. Podemos decir que ha generado cierto movimiento en torno a La Rueda, lo que se nota en el muy extenso círculo de amistades y conocidos que ha ido construyendo con los años, y el gran apoyo que estas personas aficionadas otorgan al proyecto editorial y multidisciplinario. Lo anterior también se puede constatar en la confluencia de gente que viene anualmente a su contraferia, las Noches Cartoneras, y a otros eventos. Sin duda, La Rueda Cartonera ha forjado un espacio público cultural que ha abierto las puertas para muchos escritores, creadores culturales y aficionados del arte y la cultura, para vivir y expresar la cultura en sus diferentes facetas, penetrar en un discurso fuera del oficial, construir un mundo que pueda acoger a todas estas personas y también propuestas culturales muy variadas. A pesar de que se trate de un nicho especial de cultura y literatura —contracultural, subversiva, muy ligada al punk, al rock, a cierto estilo de vida que

incluye las fiestas y los excesos— que naturalmente excluye otras corrientes ideológicas, considero que —dentro de este nicho— Sergio Fong y sus compañeros han logrado establecer un proyecto cultural multidisciplinario, multifacético, abierto a propuestas nuevas, que abarca muchas actividades diferentes y las junta, que incentiva a personas con perfiles variados a crear, a apropiarse del espacio y de las herramientas para crear libros, a crear literatura y cultura. Es por eso que el editor constata ver el éxito de la Rueda "en cada libro. Hacer un libro cartonero representa todo" (Fong, correspondencia personal, 3 de junio de 2015).

El segundo grupo que se ve afectado de manera positiva por las cartoneras son las escritoras y los escritores —en su mayoría poco conocidos—publicados en dichas editoriales, puesto que éstas les brindan un espacio de creación y difusión que los escritores difícilmente tendrían en una editorial tradicional; además de que les proporcionan una proyección en el medio, lo que deriva en que sus nombres como autores y su obra dentro del círculo se conozca más, les ayuda a expandir la red de sus contactos, lo que implica la posibilidad de una publicación en otra editorial u otro medio impreso, o quizá una invitación a participar en algún proyecto literario-cultural. Este es el caso del joven poeta Luis Daniel Pulido Aguilar, a quien otros editores buscaron después de ser publicado por Cohuiná Cartonera; o el de Melissa Nungaray, quien aún era adolescente cuando La Cartonera publicó su poemario *Sentencia del Fuego*, y a partir de lo cual su nombre y su poesía fueron más conocidos dentro del nicho literario.

Aun cuando el grado de conocimiento de estos autores se quede a nivel local, estoy lejos de considerarlo un fracaso, ya que para entender el "éxito" en términos cartoneros es preciso ver las publicaciones desde el punto de vista de los editores y de los autores: cada publicación, por más pequeña que sea, es importante, y en casi todos los casos expuestos los tirajes se han agotado. Es decir, hay que alejarse de las pautas capitalistas y la noción del *bestseller*, puesto que la meta de las cartoneras no es vender la máxima cantidad posible de libros, sino difundir cierto tipo de literatura, brindar una plataforma para autores diversos y, en su mayoría, un acceso democrático o al menos diferente a sus obras literarias. Hay que tomar en cuenta, asimismo, que los libros "viajan" cuando una persona de otra ciudad u otro país compra el libro y se lo lleva, o incluso cuando otras cartoneras o interesados de otros países siguen las actividades de las

cartoneras en Facebook y en las redes, de manera que un libro y su autor se difunden de múltiples maneras.

Las ventajas para los escritores publicados son muchas: además de la proyección, se les facilita la oportunidad de tener impreso su libro —todo escritor ha de conocer la satisfacción que se siente al tener en sus manos su propio libro, impreso y fabricado—, la producción, la difusión y la distribución que corre por parte de la editorial, y el involucramiento en la cartonera, ya que muchos escritores también participan en los talleres en los cuales pintan y encuadernan sus propios libros —como sucede en La Rueda y en La Cartonera—, y así también aprenden a crear un libro, además de que se relacionan con todo el equipo de la editorial y las personas afiliadas. Todo esto resulta en un proceso bastante fructífero e inspirador para los escritores. Es cierto que, en algunos casos, los escritores son los mismos editores o amigos de los editores, de manera que las publicaciones se facilitan y pueden resultar en esos "gestos amigables" de los que habla Raúl Silva. El proceso es entonces un buen pretexto para encontrarse entre amigos, platicar y hacer libros.

El tercer grupo, en el cual las cartoneras pueden repercutir de manera beneficiosa, está conformado por las personas externas a la editorial, los lectores y/o participantes de los talleres, principalmente aquellos con una gran afición por la literatura y la escritura, debido a que se les brinda un espacio público cultural donde pueden formar parte de la creación de un libro —proceso bastante turbio y mitificado en la maquinaria neoliberal, por lo tanto alejado de los consumidores—. Esta adquisición de herramientas puede traer un alto nivel de empoderamiento para las personas, según el uso que les otorguen y el significado que tenga para sus vidas, por ejemplo, si deciden crear su propia editorial o autoeditar sus propios libros. Este conocimiento puede ser crucial, ya que aprenden a producir un medio importantísimo de poder, el libro, y pueden tener una idea de cómo funciona una editorial. De hecho, es así como las cartoneras latinoamericanas se han ido formando, en una reacción en cadena: Raúl Silva conoció a las editoras de Sarita Cartonera en el Perú, y decidió replicar el modelo editorial en México; Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo conocieron el proyecto Santa Muerte Cartonera, el cual los inspiró a formar Cohuiná Cartonera, y de esta forma el modelo cartonero ha seguido su expansión. Es decir, para un grupo limitado de personas, asistir a un taller cartonero o tan sólo el hecho de conocer una cartonera puede motivarles a crear su propia editorial, y eso

puede cambiar su vida. Las demás personas que se compran un libro cartonero o se llevan un cuaderno hecho en un taller cartonero, se llevan también un conocimiento de creación cultural que quizás no necesariamente signifique la participación en el discurso literario o cultural dominante, pero que puede tener un alto valor sentimental y cultural, y en todo caso será una herramienta que se logre convertir en una memoria social personal, o que se podrá valorar como un acercamiento íntimo con los editores alternativos, por lo regular, todos ellos personas accesibles que están dispuestas a compartir su conocimiento.

En el caso de las comunidades indígenas donde algunas veces la lengua principal no es el español y el acceso a los libros en general es bastante restringido, los talleres —como los que impartieron La Ratona Cartonera y La Cartonera en diferentes estados de la República— resultaron bastante fructíferos y útiles. La serie de talleres impartidos por La Ratona en las comunidades indígenas entre 2010 y 2012 marcaron, de cierta manera, un hito en la historia de la cartonera, puesto que dieron resultados claros e inmediatos en los maestros, en los alumnos, y en el manual que se creó y se integró a los programas educativos de la SEP. Esta serie de talleres podría ser considerada un éxito y una gran herramienta en el contexto de la democratización de la cultura, a pesar de que, irónicamente, manifiesta el epítome de una vista romantizada por parte de las cartoneras —ya que podría interpretarse como proyectos basados en la filantropía, que ayudan a los pobres, los menos educados y socialmente más débiles a leer, a escribir y/o a crear libros—.

Este caso "ejemplar", efectivamente, abrió un espacio cultural donde podían participar personas que estaban geográfica y culturalmente alejadas de los centros de poder, de las grandes urbes, que tenían un lenguaje y una cultura propia diferente a la de estos centros, y con limitadas oportunidades de participar en la cultura *mainstream*. Por lo tanto, un taller cartonero único logró un impacto positivo, ya que con estas herramientas los maestros y los alumnos de las escuelas recrearon libros en sus lenguas que abordaran su cultura y sus idiomas. Aunque estos libros probablemente nunca lleguen a ninguna librería o exposición en la Ciudad de México, el éxito aquí reside en el aprendizaje de las técnicas de encuadernación como medio de poder, a través del cual las personas se articulan de manera escrita y así visibilizan sus culturas. Como memoria social, estos cuadernos y libros representan medios importantes en el proceso de un acceso más democrático a la cultura, con los cuales los participantes ejercen su ciudadanía

y se apropian de herramientas culturales que les permiten crear cultura y expresarla a su manera (Chaui, 2008).

Considero que estos logros de La Ratona son transcendentales para un cambio social donde los ciudadanos de diferentes procedencias, con diferentes trasfondos sociales, económicos y culturales se sientan parte de una cultura y ejerzan sus derechos culturales. Podría resultar una reflexión un tanto ideológica, y estoy consciente de que esta actividad no forma parte de las actividades regulares de La Ratona, ni la editorial está dedicada exclusivamente a hacer accesible la cultura a personas sin privilegios, pero como pequeño "gesto amigable", como dice Raúl Silva, es relevante, pues aunque no cambie la cultura a nivel nacional, logra incidir en las vidas a nivel personal, ya que abrir un nuevo horizonte a una sola persona es en sí un cambio positivo en la cultura que debe valorarse. La Ratona no es la única editorial que ha impartido talleres en comunidades indígenas, existen otras como la anteriormente mencionada Iguanazul Cartonera, editorial nómada que se dedica completamente a difundir las culturas y lenguas mexicanas, por medio de libros artesanales muy elaborados donde plasman en las hojas cuentos e historias de tradición oral. La Cartonera de Cuernavaca también ha dado talleres, como aquellos en la comunidad nahua de Xoxocotla en Morelos, cuyo resultado son varios volúmenes de libros bilingües en náhuatl y español. Lo importante de estos talleres es la oportunidad que se crea para transmitir los conocimientos de la tradición oral en forma escrita a los libros cartoneros, darles a nivel simbólico su lugar en la literatura escrita, y con esto reafirmar las lenguas y culturas de personas hablantes de un idioma indígena.

Los tres grupos mencionados se convierten, en diferentes grados, en los llamados *prosumidores*, que de cumplir un papel de consumidores pasivos se transforman en consumidores que también saben producir; es decir, en productores activos. Esta categorización es pensada como un guía para identificar a las personas que, al parecer, se benefician más de la labor cartonera. Mi propuesta no pretende de ninguna manera ser absoluta, ni se trata de grupos estrictamente definidos, ya que los roles en este círculo fluctúan constantemente: un escritor forma una cartonera y se convierte en editor; una autora publica con una cartonera, asiste al taller donde empastan su libro y así aprende principalmente todo el proceso de la creación de su libro; un editor "casero" o alternativo acude a un taller cartonero y de ese modo se nutre de lo aprendido, expande su conocimiento previo sobre la edición, producción o distribución de libros y, tal vez, se

inspira para crear su propia cartonera. Éstos son sólo algunos ejemplos de cómo los caminos dentro de este nicho se cruzan y entrecruzan, y de la forma en que el conocimiento circula entre lo que parece ser nada más un puñado de gente.

Lo que se debe valorar es no tanto el aspecto cuantitativo, sino el potencial cualitativo de las cartoneras, el valor del significado que tienen para una persona, las prácticas democratizadoras inherentes a cada equipo editorial, las cuales quizás no lleven a una profunda modificación dentro del campo cultural general, pero que plantan semillas que se expanden cada vez más y democratizan la cultura de una manera más personal, desde los rincones marginados del campo. Aunque son relativamente pocas las personas que aprovechan del conocimiento cultural en torno a la edición cartonera, en este nicho específico de la producción cultural —conformado por los aficionados de la literatura y cultura, los actores culturales, los artistas, los universitarios, aquellos que aspiran a ser escritores, y otros—, las editoriales cartoneras tienen, sin duda, el potencial de ser catalizadoras de la adquisición y el desarrollo de habilidades artístico-culturales, de la concientización sobre el proceso de la producción y la distribución del libro, así como de la participación en el discurso literario, sirviendo como una entrada o un acceso a la Ciudad Letrada.

Para Benjamin, la participación activa del artista o del escritor en el proceso de producción —es decir, la conversión del autor en productor de cultura al asumir las correspondientes tareas— es una práctica esencial para una sociedad y cultura más equitativa y democrática, que se genera a través de la participación de la gente "ordinaria" (1934/1982). Carrión comparte esta visión, en un tono menos político quizás, al proponer que el autor forme parte del proceso de edición para asumir "la responsabilidad del proceso entero" (2012: 39). Aunque originado de trasfondos y etapas distintas, los dos autores coinciden en la participación directa de las personas en las prácticas culturales y artísticas, tanto para la evolución del papel del artista y escritor como para la politización del mismo ante la gradual pérdida del "aura benjaminiana" de las obras de arte en una cultura de masas. Este involucramiento social y cultural forma, indudablemente, parte crucial del trabajo de las cartoneras mexicanas. En relación a la propuesta de Avritzer (2002), las acciones de las cartoneras pueden interpretarse como prácticas públicas en una escala pequeña, las cuales conforman un espacio público cultural —primordial para el ejercicio de una democracia deliberativa según la argumentación de Habermas— con el

potencial de posibilitar la participación de ciudadanos en la cultura. Aunque no se trate de un movimiento tal cual —y menos de uno político—, los esfuerzos de las cartoneras dispersas por el país, juntas, crean una forma de acción colectiva y pública —de la que habla el autor— que puede, hasta cierto grado, transformar la sociedad desde su pequeño nicho.

Sin embargo, a fin de obtener un análisis crítico, debo reconocer las restricciones inherentes a esta argumentación, las cuales se detallaron en el capítulo anterior. Entre éstas figuran el alcance limitado de las cartoneras mexicanas en un público que, a veces, proviene de la misma élite contra la cual se supone que montan su discurso —en el caso de los libros en venta regular y los talleres regulares—, la precariedad y la corta vida de —algunos de— estos proyectos y la falta de conocimiento administrativo; son elementos que hacen que las editoriales sean inestables y que no garanticen un ingreso fijo para los editores, ni una distribución efectiva para los autores publicados. Asimismo, destacan las contradicciones entre su discurso o sus ideales y sus prácticas que, en muchos casos, revelaron una brecha perceptible. Este proceso de empoderamiento no garantiza una democratización a largo plazo, ni que cada persona involucrada con la cartonera se convierta en actor cultural activo. De igual manera, el hecho de que el involucramiento con una cartonera pueda traer alguna satisfacción grande y un aprendizaje cultural a una persona, no significa que tenga el mismo peso simbólico para otra, y tampoco garantiza que después de un taller de encuadernación cartonera la participante vuelva a hacer otro libro o que considere que vivió una experiencia única.

Cuando hablamos de un espacio público cultural y su potencial de democratizar, también tenemos que reconocer que los editores cartoneros —con una que otra excepción— asumen en menor medida una actitud expresamente política, en el sentido de un activismo encaminado hacia la modificación de las políticas públicas imperantes. Aunque sí se creen oportunidades de participación en acciones y conocimientos culturales por y para los ciudadanos, estos espacios en su mayoría quedan suscritos al nicho cultural, y no son pensados para la toma de decisiones políticas, como lo sería, por ejemplo, usar la editorial cartonera como una plataforma para la propuesta de políticas culturales, dirigida a instituciones estatales, con las cuales muchos editores prefieren no involucrarse. De hecho, aunque las cartoneras estudiadas demuestren evidentes características democratizadoras en sus prácticas y en sus valores personales, para

muchos de los editores la democratización como tal no es el fin de su labor cartonera, sino algo que sucede "de paso": estos productores culturales lanzan sus propuestas desde un subcampo alternativo de la producción cultural —en el cual la mayoría de ellos prefiere quedarse—, hacen de su pasión un oficio y, como efecto secundario, abren la posibilidad a personas con diferentes perfiles de apropiarse de herramientas culturales, asumir su ciudadanía cultural y hacer uso de sus derechos culturales. Como afirma Vargas Luna, "en términos de formación de ciudadanía y transformación del consumo cultural, [las editoriales cartoneras] plantean, más que una propuesta, un ejercicio" (2009: 127). Es decir, el fenómeno cartonero no se caracteriza por un idealismo político al que los editores aspiren, sino por el hecho práctico, el ejercicio de la ciudadanía cultural.

Las cartoneras están en una constante transformación, son frágiles, precarias e inconstantes, lo que produce que la democratización, dentro del círculo de productores culturales y las personas relacionadas con ellos, sea igual de voluble e incierta; por lo tanto, el modelo cartonero no es un fenómeno que garantice la democratización constante ni a largo plazo. Se trata, más bien, de lo que estas editoriales alternativas pueden realizar en el presente: en el marco más amplio, una concientización y un señalamiento a las fallas y faltas en las industrias y políticas culturales mexicanas actuales, y en un marco reducido, un empoderamiento personal al asumir —parte de— sus derechos culturales, al hacer uso de la ciudadanía cultural y del espacio público cultural, expandirlo, compartirlo con los conciudadanos y, a través de todos estos actos, llevar a una democratización parcial de un círculo reducido dentro del campo cultural.

¿Qué medidas, entonces, se tendrían que tomar para que las cartoneras mexicanas lograran impulsar una democratización más completa y a una mayor escala? La evidente falta de un impacto a gran escala y la virtual imposibilidad de que las cartoneras mexicanas logren democratizar toda la sociedad tienen varias explicaciones: por un lado, su posición marginal dentro del campo cultural, en la que estas editoriales precarias se encuentran en desventaja —en comparación con las líderes de las industrias culturales—. Por otro lado, la falta de vinculación entre el espacio público cultural en el cual se encuentran y la esfera política o institucional —un problema que Avritzer identifica como causa principal de las democracias deficientes en América Latina (2002)—. Estos "públicos participatorios", es decir las acciones cívicas colectivas, pueden influir en la esfera política a través del uso de la esfera pública; el autor afirma que "una

democratización completa es la capacidad de transformar nuevas prácticas de una innovación social a una forma pública de toma de decisión[99]" (ibídem: 14. La traducción es mía). Hasta ahora, las cartoneras mexicanas cumplen muchos de los requisitos para considerarse prácticas cívicas que puedan fomentar la ciudadanía cultural y el uso de los derechos culturales. Sin embargo, hace falta un elemento fundamental para que sus acciones se consideren políticas: la colaboración con el Estado. En la definición de Chaui, asumir los derechos culturales implica participar en las decisiones sobre las políticas culturales (2008), mientras que Portal define la participación ciudadana como "un proceso que se construye en el tiempo y no sólo en las urnas, proceso que implica un movimiento que va de abajo hacia arriba, anclado a lo local y en profunda relación y negociación con el poder gubernamental" (2004: 367-368).

Sería necesario que los gestos simbólicos que emiten las cartoneras fueran reconocidos no sólo por la academia y los teóricos interesados en el fenómeno (Vargas Luna, 2009: 124), sino también por instancias gubernamentales a nivel local, regional y nacional. Hace falta que estas instituciones registren las necesidades de todos los productores culturales marginales en el subcampo de la producción cultural independiente o alternativa, quienes carecen de un apoyo sólido, constante y pensado a largo plazo. Para lograr una democratización más completa y a gran escala en la cultura mexicana, las cartoneras tendrían que encontrar vías y estrategias para crear ese puente entre lo público y lo institucional, encontrar maneras de que sus prácticas culturales confluyan en políticas públicas que favorezcan tanto el acceso a los libros, la lectura y la producción cultural como la consolidación de los editores alternativos.

La responsabilidad del Estado por la creación de este acceso y por posibilitar una mayor participación de los ciudadanos en la vida cultural y en las políticas culturales es un reclamo por parte de muchos teóricos y organismos internacionales (véase García Canclini y Piedras Feria, 2008; Nieć, 2001). Chaui señala que el Estado tiene que renovar su relación con la cultura, reconocerla como un derecho de los ciudadanos y proveerles el acceso a las obras culturales, los medios para producirlas y disfrutarlas, así como participar en las decisiones sobre las políticas culturales (2008: 65). García Canclini también afirma que "[h]acer políticas culturales y de integración en medio de las nuevas

[99] "full democratization is the capacity to transform new practices from a societal innovation into a public form of decision-making" (ibídem: 14).

formas de privatización transnacional exige repensar tanto al Estado como al mercado, y la relación de ambas con la creatividad cultural y la participación social" (2000: 106). Probablemente, las cartoneras también tendrían que encontrar maneras de colaborar con algunas empresas, si hacemos caso a la afirmación de García Canclini de que las industrias culturales —conformadas por empresas privadas— se adueñaron del espacio público en la vida social, por lo cual las mismas tienen el potencial de democratizar la cultura al reavivar la esfera pública (2000). Es decir, se precisaría la apertura y la disposición de colaborar por ambas partes: tanto por las cartoneras como por el Estado y las empresas.

Un plan ideal podría ser la implementación de programas por parte del gobierno mexicano que apoyen económicamente a creadores culturales independientes, pero no con becas únicas, sino con un financiamiento consistente y a largo plazo para que los productores culturales —los editores cartoneros y aquellos de otras editoriales alternativas— tuvieran la oportunidad de desarrollar sus proyectos y, efectivamente, poder ganarse la vida con ellos. Aunque parcialmente ya existen programas relacionados para el desarrollo de la cultura y el fomento de la lectura —en la actualidad funcionan el "Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales FONCA" y el "Programa de Fomento para el Libro y la Lectura[100]" de la Secretaría de Cultura—, éstos por lo regular se enfocan en los lectores, en el aumento del número de obras literarias publicadas por editoriales más consolidadas; en el caso de las becas, son oportunidades únicas en forma de apoyo económico o proyectos a corto plazo, los cuales en gran medida están ligados a ciertas condiciones que benefician a la institución y pueden comprometer la integridad de los editores (véase capítulo 4), lo cual no contribuye a que se independicen o se hagan autosuficientes a mediano o largo plazo. El Estado debe proveer todos los

[100] El Programa de Fomento para el Libro y la Lectura promete "garantizar el acceso al libro y la lectura" y "capacitación y profesionalización", entre otros objetivos. Se enfoca, de un lado, a los lectores, y del otro a los productores. Aunque parece constar de propuestas consistentes en cuanto al fomento de la lectura, al llevarla a espacios públicos y a grupos marginados de la población, en el rubro de "Estímulos a la Industria Editorial" quedan excluidas las editoriales no registradas e independientes. Aunque en el programa "[s]e trabajará con los editores en programas de capacitación y se promoverán las iniciativas de las editoriales que se suman con acciones propias de fomento, como talleres y ferias de libro" (Secretaría de Cultura, 2017: 64), en el Informe sobre el Programa para 2016 el supuesto éxito del mismo se mide en el incremento del número de ferias nacionales e internacionales en las cuales participó la Secretaría de Cultura, en el ascenso en el número de ISBN registrados y en el número de obras literarias registradas, lo que según el discurso del órgano gubernamental habría logrado que México fuera "el primer país de habla hispana en Latinoamérica en la edición de nuevos libros" (Biblioteca de Publicaciones Oficiales del Gobierno de la República, 2018). Queda claro que este discurso se enfoca en instancias y editoriales ya establecidas (aunque sean pequeñas y medianas), y no presenta ninguna estrategia para apoyar editoriales en los márgenes del campo de producción cultural.

recursos necesarios a los actores culturales periféricos y alternativos para que, en adelante, logren la autosuficiencia, y esto incluye el apoyo económico y material, sumado a la provisión de los espacios necesarios, así como el apoyo en la organización de ferias alternativas y eventos relacionados para que estas editoriales se proyecten y lleven a cabo talleres y otras actividades multidisciplinarias.

Sería considerable incorporar series de talleres — como la realizada por La Ratona en comunidades indígenas— a los programas existentes mencionados, ya que tienen un rubro específicamente enfocado en los hablantes de lenguas originarias mexicanas. De esta manera, las cartoneras podrían participar en los esmeros institucionales por fomentar la lectura y la actividad editorial, aprovechando las dos partes del trabajo de estas editoriales artesanales. Un ejemplo muy idiosincrático de una posible colaboración entre Estado y editorial sería aquel de Animita Cartonera que se mencionó en el capítulo 3.2 de este trabajo: al coincidir con el proyecto democratizador del gobierno chileno, Animita se afilió a dos instituciones estatales que fomentan la producción y distribución cultural local, recibiendo apoyo económico y oportunidades de distribución en circuitos *mainstream* a nivel nacional como parte del programa de la nueva institucionalización cultural chilena. Sin embargo, como afirma Griffin, aún con el apoyo de las instituciones, la cartonera chilena tiene pocas ganancias, lo que hace que su decisión de "masificar" su producción sea "más simbólica que práctica; es un símbolo de su legitimidad como productor cultural minoritario[101]" (2009: 165. La traducción es mía). No obstante, la autora subraya la importancia de Animita Cartonera para contrarrestar las tendencias exclusivistas de la transformación del Estado hacia la democracia (ibídem: 171).

En un marco más amplio, los derechos culturales necesitan una base legal más fuerte para obtener mayor validez y "justiciabilidad", así como para que su importancia sea reconocida (Yúdice, 2002). Nieć insiste en el reconocimiento de la importancia de los derechos culturales como parte esencial de los derechos humanos, sobre todo en su aspecto jurídico (2001), lo cual sin duda aplica al caso mexicano: sin un reforzamiento legal de los derechos culturales, el desarrollo cultural y personal de los ciudadanos está limitado. Portal posiciona esta problemática en la situación general del país y la falta de justicia, por lo cual opina que "el único marco para delimitar la acción colectiva […] es

[101] "more symbolic than practical; it is a symbol of their legitimacy as minority cultural producer" (2009: 165).

el restablecimiento de la legalidad que en México está absolutamente perdida", enfatizando la importancia del fortalecimiento del tejido social y del desarrollo de la sociedad en la construcción de la normatividad (2004: 376). Delgado expone una propuesta para la implementación de políticas culturales que se guíen por valores como sustentabilidad, memoria, diversidad, conectividad, creatividad, autonomía, solidaridad y derechos culturales, pues según el autor "[l]as sociedades de mercado, lentas y rápidas, se verán enfrentadas a la gestión de su bien público más íntimo: la cultura. Proteger, fomentar y mejorar el patrimonio cultural se convertirá en clave para la cohesión social y para la competitividad exterior" (2004: 346).

Como confirma Crovi Druetta (2013a), las políticas públicas del gobierno mexicano han llevado a una concentración de los recursos comunicativos, por lo tanto, las políticas de concentración como problema principal de las industrias culturales mexicanas se deben contrarrestar con políticas de diversidad cultural para así lograr una cultura más democrática en la que los ciudadanos puedan participar y tener un mayor acceso a los bienes y servicios culturales (Sánchez Ruiz, 2006). Se tienen que incluir y legitimar las diferencias socioculturales de las personas en el espacio público y reforzar la unión del aspecto deliberativo con el práctico en la acción pública (Cánepa Koch, 2009).

Las colaboraciones de las cartoneras con la academia —en el caso del Congreso de la University of Wisconsin-Madison o de los talleres cartoneros impartidos por la profesora Doris Sommer de la Harvard University— son necesarias, pues aportan una mayor visibilidad del impacto que ha tenido el fenómeno en estas instituciones legitimadoras, y abonan a una concientización sobre los asuntos socioculturales y políticos implicados en la existencia y el trabajo de las cartoneras. Para tener una mayor presencia en el campo cultural, las cartoneras deben apropiarse del lenguaje del "imperio" y "jugar el juego", de modo que integrarse a conferencias, visitar aulas en universidades y dar talleres en marcos institucionales resulte ampliamente beneficioso para estas editoriales.

El análisis de las prácticas de las editoriales cartoneras mexicanas en el contexto de la democratización de la cultura, aun cuando ofrece resultados fructíferos, deja algunas problemáticas irresueltas que se exponen a continuación con el fin de que creen un terreno fértil para futuras investigaciones:

¿Quién está interesado en acceder a las obras y los talleres de las cartoneras? El comentario de Raúl Silva, editor de La Ratona Cartonera, resultó bastante revelador en este aspecto: "El derecho a la cultura no es una dádiva, es un acto que cada quien practica o no, según su propio espíritu […] Es bien fácil comprarse un buen libro por cinco pesos, lo que no es tan fácil es tener el espíritu para convertirse en un lector" (Silva, correspondencia personal, 11 de junio de 2015). Es probable que el público de las cartoneras se siga limitando a ese círculo de gente culta, pues es la que más se interesa por el tipo de literatura publicada y por las actividades de las editoriales. Habría que preguntarse si las aspiraciones —en especial por parte de la academia— de ver las editoriales cartoneras como las siguientes "heroínas" en las campañas de alfabetización o en el fomento de la lectura no están algo alejadas de la realidad, y si, con base en esta observación, se tendría que repensar el papel que juegan las cartoneras en el marco de la democratización de la literatura y de la cultura.

¿Cómo se puede medir el impacto real de las cartoneras en el público que las consume y que participa en sus actividades? ¿Cómo se mide el grado de democratización que las cartoneras impulsan dentro de su nicho de cultura alternativa? Y, finalmente, ¿cuándo se consideraría que la democratización ha sido completada? ¿Puede haber una democratización a largo plazo o es sólo un ideal utópico?

La economía neoliberal se nutre del hecho de que existe una división de clases en la sociedad, ya que sin la pobreza no puede haber riqueza, por lo tanto esta división conforma de alguna manera la base del actual sistema social, político y económico de México. Tendría que ocurrir una revolución que socave este sistema para que existan relaciones más horizontales entre los ciudadanos y un acceso equitativo a la cultura. Aunque lo que se puede hacer por ahora es trabajar estas diferencias sociales al visibilizarlas y al asumir el proceso cultural (Chaui, 2008).

Por otro lado, también permanece la duda acerca de si una democratización significa necesariamente institucionalizar las prácticas de las cartoneras, como se propuso anteriormente. ¿Acaso la institucionalización no sería un ejercicio contrario a lo que estos editores alternativos pretenden alcanzar? Mientras el caso de la cartonera chilena Animita sea, probablemente, una gran excepción en el "campo cartonero" —existen pocas cartoneras que tienen una relación tan estrecha con el Estado como las editoras de Animita Cartonera, integradas por completo en un sistema de institucionalización estatal—,

debemos preguntarnos si tal grado de incorporación en un programa nacional es una opción viable y realista para las cartoneras —todas y cada una con ideales y valores muy propios, con su modo único de trabajar, de crear libros y de transformar la literatura y la cultura en el país—. La gran heterogeneidad del fenómeno cartonero hace tan difícil pronosticar su desarrollo o proponer políticas culturales generalizadas en favor de su fomento, así que la línea entre lo alternativo y lo *mainstream* es muy delgada y, cuando se cruza, puede haber más que una editora insatisfecha con los resultados. Debido a eso muchos editores cartoneros prefieren trabajar por su propia cuenta, no proyectarse mucho en los medios, ni convertirse en otra institución. Además, la rápida transformación de estos proyectos precarios, que no siempre pueden sobrevivir por mucho tiempo, hace que el futuro de las cartoneras mexicanas sea bastante impredecible.

En este punto surge una paradoja bastante compleja: si nos queremos alejar de la mercantilización de los bienes simbólicos y democratizar la sociedad a través de una mayor diversidad en la cultura, pero teniendo como vía más efectiva la mayor circulación de bienes y mensajes (Martín-Barbero, 1987/1991), corremos el riesgo de caer en el mismo mecanismo que absorbe a todos los pequeños productores culturales y los incorpora a la cultura de masas, lo que nos conduciría a la denominada *bestsellerización* y a la preferencia de las pautas de la ganancia por encima del valor simbólico de los libros. Tal desarrollo sería contraproducente y, en efecto, lo opuesto a la democratización, dado que la masificación conlleva a una división cada vez más tajante de la sociedad (Chaui, 2008). Lo difícil entonces es encontrar un equilibrio entre una distribución masiva o a una mayor escala, pero manteniendo una gran diversidad en los contenidos culturales sin tener que llegar a homogeneizar ni estandarizar los bienes. Para eso las industrias culturales tendrían que cambiar drásticamente, con el fin de que el poder ya no estuviera concentrado en las manos de pocas empresas, sino que participaran empresas de diferentes dimensiones, cooperativas y agrupaciones para diversificar el campo cultural. Otra posible solución a este problema podría ser, como ya he indicado, la colaboración con el Estado, el cual —al retomar su papel regularizador— tendría la capacidad de impedir esta homogeneización de la cultura.

Por ahora, hay varios escenarios imaginables para el futuro próximo de las cartoneras mexicanas. Corren el riesgo de ser incorporadas o apropiadas por las dinámicas de la cultura de masas, lo que no sorprende ya que es un mecanismo típico en el campo

cultural (McGuigan, 2004: 432). Sin embargo, al conocer las actitudes firmes y bien definidas de los editores cartoneros, es difícil imaginar que dejarían que sus editoriales y sus libros se conviertan en un producto más de la gran industria. Lo que parece más probable es que las cartoneras sigan encontrando maneras de independizarse de las principales vías comerciales y así creen otros espacios públicos culturales, siempre con un pie en el mercado principal, pero fiel a sus prácticas emancipatorias con las que practican la democratización "desde abajo". Seguramente aumentará la importancia del papel de las tecnologías de la información para la producción y distribución de libros artesanales como las cartoneras, ya que tienen el potencial de empoderar aún más a los ciudadanos y volverlos productores culturales independientes dentro de la maquinaria de producción cultural principal.

Quizás, como ha propuesto Griffin, a nivel regional no sea siquiera necesario que las cartoneras entren en los circuitos principales o masivos de la industria editorial global, ya que el fenómeno cartonero "tiene el potencial de convertirse en su propia institución cuyo poder social, político y económico no es derivado ni del Estado ni del mercado, sino más bien de los hombres y las mujeres comunes que trabajan juntos en los talleres, transformando la basura en arte[102]" (2009: 171. La traducción es mía).

Los resultados de este trabajo apuntan a la importancia del fenómeno cartonero para el campo cultural, y los numerosos trabajos que salen a la luz en torno a estas editoriales —el libro más reciente es de la académica estadounidense Marcy Schwartz, *Public pages: Reading along the Latin American streetscape* (2018)—, que ligan el fenómeno con cuestiones de ciudadanía cultural, derechos culturales y uso del espacio público, confirman la necesidad de seguir estudiando estos proyectos alternativos desde el contexto actual del limitado acceso a la literatura y la cultura.

[102] "has the potential of becoming its own cultural institution whose social, political, and economic power is not derived from either the state or the market, but rather from the ordinary men and women who toil together in workshops, making art out of trash" (2009: 171).

7. Bibliografía

Libros y artículos impresos

Alatriste, S. (1999). El mercado editorial en lengua española. En N. García Canclini y C. Moneta (Eds.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (pp. 207-228). Buenos Aires: Eudeba.

Alegría, M.E., Estévez, R. y Zaldívar, A. (1994). Vigía: The endless publications of Matanzas. *Michigan Quarterly Review*, *33*(4), 829-835.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.

Animita Cartonera. (2009a). Animita Cartonera (Manifiesto). En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (pp. 81-91). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Arendt, H. (1958). *The human condition* (2ª ed.). Chicago: University of Chicago Press.

Argüelles, J.D. (2002). Los usos de la lectura en México. *La Colmena*, *35-36* (91), 55-64.

Argüelles, J.D. (2006). *Ustedes que leen. Controversias y mandatos sobre el libro y la lectura.* México: Océano.

Arnscheidt, G. (2015). Bücher für den ‚einen' Markt: Die Buchindustrie in der spanischsprachigen Welt. En M.T. Bosshard (Ed.), *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika* (pp. 207-228). Berlín: Lit Verlag.

Avritzer, L. (2002). *Democracy and the public space in Latin America*. Princeton: Princeton University Press.

Azevedo Lima, L. (2009). Dulcinéia Catadora: O fazer do livro como estética relacional. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 175-195). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Barber, B.R. (2004). *Strong democracy. Participatory politics for a new age*. Berkeley: University of California Press. (Trabajo original publicado en 1984).

Benhabib, S. (1992). Models of public space: Hannah Arendt, the liberal tradition, and Jürgen Habermas. En C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 73-98). Cambridge, MA: The MIT Press.

Benjamin, W. (1982). Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum. Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Gesammelte Schriften* (Vol. 2.2, pp. 683-701). Fráncfort del Meno: Suhrkamp. (Trabajo original publicado en 1934).

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A.E. Weikert, Trad.). México: Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).

Bernard, H.R. (2006). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches.* Lanham: Altamira Press.

Bilbija, K. (2009a). ¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 5-29). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Bilbija, K. (2009b). Carto(n)grafía nómada de las editoriales cartoneras latinoamericanas. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (pp. 21-27). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Bilbija, K. (2010). Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. *Nueva Sociedad*, *230*, 95-114.

Bilbija, K. y Celis Carbajal, P. (Eds.). (2009). *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina.* Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Boix García, M. (2015). Zweiundzwanzig spanischsprachige Länder – ein Buchmarkt? En M.T. Bosshard (Ed.), *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika* (pp. 75-100). Berlín: Lit Verlag.

Borja, J. y Muxí, Z. (2003). *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Ediciones Electa.

Bosshard, M.T. (Ed.). (2015). *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika.* Berlín: Lit Verlag.

Bosshard, M.T. (2017). Materialidad y colectivismo en la producción editorial de la época de las vanguardias históricas: ¿Libros y revistas vanguardistas como precursores de las editoriales cartoneras del siglo XXI? En J. Kudaibergen y M.T. Bosshard (Eds.), *¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas* (pp. 11-25). Dossier por publicar en la *Revista Iberoamericana*.

Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production, or: The economic world reversed. En R. Johnson (Ed.), *The field of cultural production: Essays on art and literature* (pp. 29-73). Nueva York: Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1995a). La práctica de la antropología reflexiva (Introducción al seminario de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales, París, octubre de 1987). En P. Bourdieu y L.J.D. Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva* (H. Levesque Dion, Trad.) (pp. 159-196). México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1995b). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 1992).

Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas* (2ª reimpresión de la 1ª ed.; M. Mizraji, Trad.). Buenos Aires: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1987).

Brecht, B. (1967). Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. En: B. Brecht y E. Hauptmann (Colab.), *Gesammelte Werke* (Vol. 18.1, pp. 127-134). Fráncfort del Meno: Suhrkamp. (Trabajo original publicado en 1932).

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (3ª ed., J. García, Trad.). Barcelona: Península. (Trabajo original publicado en 1974).

Bustamante, E. (Coord.). (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Bustamante, E. (2009). De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación…Viejos señuelos para la investigación en cultura. *Diálogos de la Comunicación, 78*, 1-25.

Cala Buendía, F. (2014). *Cultural producers and social change in Latin America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Calhoun, C.J. (Ed.). (1992). *Habermas and the public sphere*. Cambridge, MA: MIT Press.

Calinescu, M. (1987). *The five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Cánepa-Koch, G. (2009). Esfera pública y derechos culturales: La cultura como acción. *Memoria: Revista sobre cultura, democracia y derechos humanos, 5*, 27-38.

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones.

Cartonera, La. (2009). La Cartonera (Manifiesto). En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (pp. 171-177). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Celis Carbajal, P. (2009). Prólogo. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina.* (pp. 11-15). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Celis Carbajal, P. (2017). Basura, literatura y colectividad: Ampliando los límites de la biblioteca universitaria con libros cartoneros. En J. Kudaibergen y M.T. Bosshard (Eds.), *¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas* (pp. 39-47). Dossier por publicar en la *Revista Iberoamericana*.

Chaui, M. (2008). Cultura e democracia. *Crítica y Emancipación: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1*, 53–76.

Clifford, J. y Marcus, G.E. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography.* Berkeley: University of California Press.

Colleu, G. (2008). *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Crovi Druetta, D. (2013a). Industrias culturales en México. Estrategias y políticas gubernamentales. En D. Crovi Druetta (Coord.), *Industrias culturales en México: Reflexiones para actualizar el debate* (pp. 12-38). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Crovi Druetta, D. (Coord.). (2013b). *Industrias culturales en México: Reflexiones para actualizar el debate.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cruz Covarrubias, L.P. y Aguilar Pérez, P. (2009). La industria editorial en México. Análisis del libro frente al mercado editorial. *Carta Económica Regional*, *20*(101), 141-162.

Dahl, R. (1971). *Polyarchy: Participation and opposition*. New Haven: Yale University Press.

Danieli, A. (2006). Edición independiente: Estrategias para la diversidad. En C. Moneta (Ed.), *El Jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR* (pp. 129-136). Montevideo: UNESCO.

De Tocqueville, A. (1966). *Democracy in America* (J.P. Mayer y M. Lerner, Eds. y G. Lawrence, Trad.). Nueva York: Harper & Row. (Trabajo original publicado en 1840).

Delgado, E. (2004). Planificación cultural contra espacio público. En N. García Canclini (Coord.), *Reabrir espacios públicos: Políticas culturales y ciudadanía* (pp. 345-366). México: UAM/Plaza y Valdés.

Díaz Maderuelo, R. (1989). Algunos caracteres de la literatura de cordel en Brasil. *Revista Española de Antropología Americana, 19*, 193-205.

Dorantes Díaz, F.J. (2013). Derecho a la cultura en México. Su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones. *Alegatos – Revista Jurídica de la Universidad Autónoma Metropolitana*, *85,* 845-862.

Downs, A. (1956). *An economic theory of democracy*. Nueva York: Harper.

Epplin, C. (2009). Theory of the workshop: César Aira and Eloísa Cartonera. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 53-72). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Flick, U., von Kardorff, E. y Steinke, I. (Eds.). (2013). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (10ª ed.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure and everyday life*. Nueva York: Basic Books.

Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge.* Brighton: Harvester.

Fraser, N. (1992). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. En C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 109-142). Cambridge, MA: The MIT Press.

Gallegos, E. (2015). *Diez tesis en favor de las descargas libres (piratería) de bienes culturales en Internet*. Guadalajara: La Rueda Cartonera.

García Canclini, N. (1990). Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura* (M. Pou, Trad.) (pp. 5-40). México: Grijalbo/CONACULTA. (Trabajo original publicado en 1984).

García Canclini, N. (1991). Prólogo. En J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (2ª ed.) (pp. 5-7). Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1987).

García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Revista de Estudios Internacionales*, *33*(129), 90-111.

García Canclini, N. (2001). *Consumers and citizens: Globalization and multicultural conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

García Canclini, N. (Coord.). (2004). *Reabrir espacios públicos: Políticas culturales y ciudadanía*. México: UAM/Plaza y Valdés.

García Canclini, N. (2008). La nueva escena sociocultural. En N. García Canclini y E. Piedras Feria, *Las industrias culturales y el desarrollo de México* (2ª ed.)(pp. 9-45). México: Siglo XXI Editores.

García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House Mondadori. (Trabajo original publicado en 1989).

García Canclini, N. (2011). Introducción. Creatividad y jóvenes: Prácticas emergentes. En N. García Canclini y M. Urteaga Castro Pozo (Coords.), *Cultura y desarrollo: Una visión distinta desde los jóvenes* (pp. 6-18). Madrid: Fundación Carolina.

García Canclini, N. y Moneta, C.J. (Coords.). (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. y Piedras Feria, E. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo de México* (2ª ed.). México: Siglo XXI Editores.

García Canclini, N. y Urteaga Castro Pozo, M. (Coords.). (2011). *Cultura y desarrollo: Una visión distinta desde los jóvenes.* Madrid: Fundación Carolina.

Garnham, N. (1990). *Capitalism and communication: Global culture and the economics of information*. Londres: Sage.

Garnham, N. (1992). The media and the public sphere. En C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 359-376). Cambridge, MA: The MIT Press.

Geenens, R. y Tinnevelt, R. (2009). Truth and public space: Setting out some signposts. En R. Geenens y R. Tinnevelt (Eds.), *Does truth matter: Democracy and public space* (pp. 1-12). Nueva York: Springer.

Gelz, A. (2006). *Tertulia. Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts.* Fráncfort del Meno: Vervuert.

Griffin, J. (2009). Animita Cartonera: The body and soul of literary production in contemporary Chile. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 152-173). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Griffin, J. (2016). *The labor of literature. Democracy and literacy culture in modern Chile*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Habermas, J. (1990). *Strukturwandel der Öffentlikchkeit.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp. (Trabajo original publicado en 1962).

Haro González, S. (2013). *Treinta y un libros de artista: Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.

Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación* (4ª ed.). México: McGraw-Hill.

Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture & Society*, *28*(2), 211-231.

Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. Londres: Sage.

Hesmondhalgh, D. y Pratt, A.C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, *11*(1), 1-14.

Horkheimer, M. y Adorno, T.W. (2003). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (14ª ed.). Fráncfort del Meno: Fischer. (Trabajo original publicado en 1944).

Howkins, J. (2001). *The creative economy: How people make money from ideas*. Londres: Penguin.

Huet, A., Ion, J., Lefebvre, A., Miège, B. y Péron, R. (1978). *Capitalisme et industries culturelles*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Huntington, S. (1991). *The third wave: Democratization in the late twentieth century*. Norman: University of Oklahoma Press.

Kudaibergen, J. (2015). Las editoriales cartoneras y los procesos de empoderamiento en la industria creativa mexicana. *Cuadernos Americanos, 152*, 127-146.

Kunin, J. (2009). Notes on the expansion of the Latin American cardboard publishers: Reporting live from the field. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 31-52). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Linz, J.J. y Stepan, A. (1996). *Problems of democratic transition and consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Løvlie, L. (2001). Rereading Jürgen Habermas' "Strukturwandel der Öffentlichkeit". *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung, 2*(2), 223-240.

Lüders, C. (2013). Beobachten im Feld und Ethnographie. En U. Flick, E. von Kardorff e I. Steinke (Eds.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (10ª ed.)(pp. 384-401). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Madariaga Caro, M. (2010). *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron* Los detectives salvajes. Santiago: RIL Editores.

Mance, E. A. (2008). *La revolución de las redes. La colaboración solidaria como una alternativa pos-capitalista a la globalización actual.* México: Itaca.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1987).

Mattelart, A. (1992). *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*. París: La Découverte.

Mayring, P. (2013). Qualitative Inhaltsanalyse. En U. Flick, E. von Kardorff e I. Steinke (Eds.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (10ª ed.)(pp. 468-474). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

McGuigan, J. (2004). *Rethinking cultural policy*. Maidenhead: Open University Press/McGraw-Hill Education.

Miège, B. (1979). The cultural commodity. *Media, Culture and Society*, *1*, 297-311.

Mihal, I. (2013). Actores y procesos en la gestión de la bibliodiversidad. *Alteridades*, *23*(45), 123-136.

Mora, D. (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 no publicada). Cincinnati: University of Cincinnati.

Morin, E. (1962). *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse.* París: Grasset.

Narayan, K. (1993). How native is a "native" anthropologist? *American Anthropologist, 95*(3), 671-686.

Nieć, H. (2001). Sentar las bases para la realización de los derechos culturales. En H. Nieć (Dir.), *¿A favor o en contra de los derechos culturales?* (pp. 279-298). París: Ediciones UNESCO.

O'Donnell, G., Schmitter, P.C. y Whitehead, L. (Eds.). (1986). *Transitions from authoritarian rule*: *Tentative conclusions about uncertain democracies* (Vol. 4). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Oviedo, J.M. (2001a). *Historia de la literatura hispanoamericana: Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (Vol. 3). Madrid: Alianza.

Oviedo, J.M. (2001b). *Historia de la literatura hispanoamericana: De Borges al presente* (Vol. 4). Madrid: Alianza.

Padilla, J.I. (2015). Unabhängige Verlage in der spanischsprachigen Welt (J.Brock y S. Gieseker, Trads.). En M.T. Bosshard (Ed.), *Buchmarkt, Buchindustrie und Buchmessen in Deutschland, Spanien und Lateinamerika* (pp. 101-119). Berlín: Lit Verlag.

Pagel, L.S. (2009). Uncovering the body of the book: Some histories of *cartonera* productions. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 97-110). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Pickering, M. (Ed.). (2011). *Research methods for cultural studies.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Piedras Feria, E. (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México: CONACULTA.

Piedras Feria, E. (2008). Crecimiento y desarrollo económicos basados en la cultura. En N. García Canclini y E. Piedras Feria, *Las industrias culturales y el desarrollo de México* (2ª ed.)(pp. 46-99). México: Siglo XXI Editores.

Portal, M.A. (2004). Ciudadanía y participación: Encrucijada actual para la democracia en México. En N. García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos: Políticas culturales y ciudadanía* (pp. 367-380). México: UAM/Plaza y Valdés.

Ramone, K. (2009). La paradoja obstinada: Una mirada a la poesía de Bruno Montané. En B. Montané, *Mapas y escritos* (pp. 5-7). Cuernavaca: La Ratona Cartonera.

Sánchez Guevara, N. y Hurpin, D. (2017). Literatura hecha a mano. Del empaque a la obra. En J. Kudaibergen y M. Bosshard (Eds.), *¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas*. Dossier por publicar en la *Revista Iberoamericana*.

Sánchez Ruiz E. (2000). Globalización y convergencia: Retos para las industrias culturales latinoamericanas. *Revista Universidad de Guadalajara, 20*, 38-54.

Sánchez Ruiz, E. (2006). Industrias culturales, diversidad y pluralismo en América Latina. *Cuadernos de Información y Comunicación, 11*, 207-221.

Santos, B.d.S. (2009). *Una epistemología del sur: La reinvención del conocimiento y la emancipación social.* México: Siglo XXI Editores.

Sartori, G. (1992). *Demokratietheorie* (R. Wildenmann, Ed.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schumpeter, J.A. (1942). *Capitalism, socialism, and democracy*. Nueva York: Harper.

Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schwartz, M. (2018). *Public pages: Reading along the Latin American streetscape.* Austin: University of Texas Press.

Slater, C. (1982). *Stories on a string: The Brazilian literatura de cordel.* Berkeley: University of California Press.

Sommer, D. (2009). Classroom cartonera: Recycle paper, prose, poetry. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 130-151). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Sommer, D. (2014). *The work of art in the world: Civic agency and public humanities*. Durham: Duke University Press.

Stavenhagen, R. (2001). Derechos culturales: El punto de vista de las ciencias sociales. En H. Nieć (Dir.), *¿A favor o en contra de los derechos culturales?* (pp. 19-48). París: Ediciones UNESCO.

Stepan, A. (1986). Paths toward redemocratization: Theoretical and comparative considerations. En G. O'Donnell, P.C. Schmitter y L. Whitehead (Eds.), *Transitions from authoritarian rule* (Vol. 3, pp. 64–84). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2014). De la industria cultural a las industrias creativas: Un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, 16*(2), 99-112.

Thompson, J.B. y Held, D. (Eds.). (1982). *Habermas, critical debates*. Cambridge, MA: MIT Press.

Toussaint, F. (2013). Evolución de las industrias de la cultura (1980-2010). En D. Crovi Druetta (Coord.), *Industrias culturales en México: Reflexiones para actualizar el debate* (pp. 39-57). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Trajković, D. (2009). Literature, are you there? It's me, Eloísa Cartonera. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 73-96). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Vargas Luna, J. (2009). La rumba y el rumbo: Editoriales cartoneras y edición

independiente en Latinoamérica. En K. Bilbija y P. Celis Carbajal (Eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, catálogo de publicaciones cartoneras y bibliografía* (pp. 111-129). Madison: Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Weber, M. (2002). *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie* (J. Winckelmann, Ed.)(5a ed., rev.). Tübingen: Mohr Siebeck. (Trabajo original publicado en 1922).

Weinberg, G. (2010). *El libro en la cultura latinoamericana*. México: Juan Pablos Editor.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1981). *Culture*. Londres: Fontana.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Zaid, G. (2010). *Los demasiados libros*. México: Random House Mondadori. (Trabajo original publicado en 1972).

Fuentes electrónicas

2.0.1.2. Editorial. (s.f.). *2.0.1.2. Editorial*. Recuperado de https://2012editorial.blogspot.com

2.0.1.3. Editorial. (s.f.). *2.0.1.3. Editorial*. Recuperado de https://2013editorial.wordpress.com

Andradi, E. (14 de abril de 2013). Eloísa y su príncipe: Un premio para los libros de cartón. *La Jornada.* Recuperado de http://www.jornada.unam.mx/2013/04/14/sem-esther.html

Ángel Quintanilla, J. (2005). Algunos puntos sobre la piratería editorial en México. *Pensar el Libro, 2*. Recuperado de http://www.cerlalc.org/Revista_Pirateria/pdf/n_art04.pdf

Animita Cartonera. (9 de septiembre de 2009b). *Catálogo General* [Entrada de blog]. Recuperado de https://animitacartonera.wordpress.com/2009/09/09/catalogo-general

Bravo, L. (9 de agosto de 2004). De la basura a los libros singulares. *El Mundo*. Recuperado de http://www.elmundo.es/papel/2004/08/09/uve/1676816.html

Bautista, V. (26 de mayo 2013). Editoriales independientes, entre el negocio y el amor a los libros. *Excélsior*. Recuperado de http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/05/26/900969

Bautista, V. (2 de mayo de 2015). Editoriales independientes dan al cartón vida literaria. *Excélsior*. Recuperado de http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/02/1021921#imagen-1

Becerril, I. (10 de marzo de 2014). Industria editorial mexicana: Postrada en el estancamiento. *El Financiero*. Recuperado de

http://www.elfinanciero.com.mx/economia/industria-editorial-mexicana-postrada-en-el-estancamiento.html

Biblioteca de Publicaciones Oficiales del Gobierno de la República. (26 de marzo de 2018). *Informe público del Programa de Fomento para el Libro y la Lectura.* Recuperado de https://www.gob.mx/publicaciones/articulos/informe-publico-del-programa-de-fomento-para-el-libro-y-la-lectura-145828?idiom=es

Bilbija, K. (2014). Fiction's mysterious ways: Eloísa Cartonera. *Review: Literature and Arts of the Americas*, *47*(1), 13-20. doi: 10.1080/08905762.2014.890363

Calle, L. (12 de mayo de 2013). *Noticias de cartón* [Entrada de blog]. Recuperado de http://textosdecarton.blogspot.com.es/2013/05/noticias-de-carton.html

Cámara de Diputados. (24 de julio de 2008). *Ley de fomento para la lectura y el libro*. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFLL_190118.pdf

Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana-CANIEM. (s.f.). *Producción y comercialización del libro en México*. Recuperado de http://www.caniem.org/es/content/actividad-editorial

Cano Reyes, J. (2011). ¿Un nuevo boom latinoamericano?: La explosión de las editoriales cartoneras. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, *47*. Recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/boomlatin.html

Canosa, D. (septiembre y octubre de 2017). *Editoriales cartoneras: El paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social.* Ponencia presentada en el 5º Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Biblioteca de Santiago de Chile. Recuperado de http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf

Cartonera, La. (s.f.). *La Cartonera*. Recuperado de http://edicioneslacartonera.blogspot.com.

Casasús, M. (15 de mayo de 2010). Entrevista al editor y periodista Raúl Silva: "Las editoriales cartoneras le damos a la palabra un valor, el deseo de ser escuchada". *Rebelión*. Recuperado de http://www.rebelion.org/noticia.php?id=105886

Castañeda, Y. (24 de septiembre de 2014). 3er Festival de literatura sucia. *Solo en DF*. Recuperado de http://www.soloendf.com.mx/3er-festival-de-literatura-sucia/

Castañeda Barrera, E. (2010). El infrarrealismo, subversión como propuesta estética. *Carátula, 38*. Recuperado de http://www.caratula.net/ediciones/38/critica-ecastanedab.php

Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe-CERLALC. (2012a). *Comportamiento lector y hábitos de lectura*. Recuperado de http://cerlalc.org/wp-content/uploads/2013/03/fcbc1b_ComportamientoLector_Final.pdf

Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe-CERLALC. (2012b). *El espacio iberoamericano del libro 2012*. Bogotá: CERLALC-UNESCO. Recuperado de https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_El-espacio-iberoamericano-del-libro-2012_v1_011112.pdf

Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe-CERLALC. (2013). *Nueva agenda por el libro y la lectura: Recomendaciones para políticas*

públicas en Iberoamérica. Bogotá: CERLALC-UNESCO. Recuperado de https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_Nueva-agenda-por-el-libro-y-la-lectura_v1_011013.pdf

Chopo, El. (s.f.). *Festival subterráneo de poesía: Los lenguajes alienígenas. Natural born cyborgs*. Recuperado de http://www.chopo.unam.mx/lit_exp/FestivalSubterraneo.html

Civallero, E. (2015). Libros cartoneros: Olvidos y posibilidades. Recuperado de https://www.aacademica.org/edgardo.civallero/122.pdf

Cohuiná Cartonera. (s.f.). *¿A qué nos dedicamos?* Recuperado de http://cartoneracohuina.blogspot.com

Cohuiná Cartonera. (15 de noviembre de 2009). *Manifiesto Cohuiná Cartonera* [Entrada de blog]. Recuperado de http://cartoneracohuina.blogspot.com/2009/11/manifiesto-cohuina-cartonera.html

Comisión Nacional de Derechos Humanos-CNDH. (s.f.). *Derecho de acceso a la cultura*. Recuperado de http://www.cndh.org.mx/Cuales_son_Derechos_Humanos

Comisión Nacional para la Cultura y las Artes-CONACULTA. (2015). *Encuesta nacional de lectura y escritura 2015-2018*. Recuperado de https://observatorio.librosmexico.mx/files/encuesta_nacional_2015.pdf

Declaración de los editores independientes del mundo latino. (29 de noviembre de 2005). Recuperado de http://www.editoresindependientes.com/informacion/declaracion-de-los-editores-independientes-del-mundo-latino.pdf

Declaración de las editoriales independientes mexicanas. (19 de junio de 2010). Recuperado de http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=35349

Díez-Canedo, J. (5 de julio de 2008). Técnicas artesanales en los libros mexicanos. *Fondo de Cultura Económica*. Recuperado de http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=17369#

Editores Independientes. (s.f.). *Editores Independientes*. Recuperado de http://www.editoresindependientes.com

Editores independientes: Entrevista con Uberto Stabile. (21 de abril de 2014). *Gaceta Frontal*. Recuperado de https://gacetafrontal.wordpress.com/2014/04/21/editoriales-independientes-entrevista-con-uberto-stabile-2/

El antecedente mexicano. (3 de junio de 2008). *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/10245-3232-2008-06-03.html

El presidente de Planeta, José Creuheras: “La piratería supone un daño económico y un desprecio cultural”. (7 de julio de 2016). Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor. Recuperado de http://cempro.com.mx/sitio/el-presidente-de-planeta-jose-creuheras-la-pirateria-supone-un-dano-economico-y-un-desprecio-cultural

Esparza, J. (mayo de 2004). *Bibliodiversidad lingüística, cultural y editorial*. Ponencia presentada en el 5º Congreso de Editores, Santiago de Compostela. Recuperado de http://www.editoresindependientes.com/informacion/bibliodiversidad-linguistica-cultural-y-editorial.pdf

Experto afirma desacralizar la lectura es camino para fomentarla. (22 de octubre de 2006). *La Nación*. Recuperado de http://www.nacion.com/economia/Experto-afirma-desacralizar-lectura-fomentarla_0_862313903.html

Freiburger Gruppe. (7 de mayo de 2007). *Kulturelle Rechte. Freiburger Erklärung*. Recuperado de https://www.unifr.ch/iiedh/assets/files/Declarations/Erklaerung-dt4.pdf

Friera, S. (3 de junio de 2008). Un fenómeno que se extiende por América Latina: "Hay un espíritu más o menos anarco que nos abarca a todos". *Página 12*. Recuperado de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10245-2008-06-03.html

García Canclini, N. (2002). *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*. Recuperado de: www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc

García Mendoza, C. (2014). *Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas*. (Tesis de maestría no publicada). Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Recuperado de http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015893/015893.pdf

García-Guerrero, I. (2016). Semblanza de La Ratona Cartonera (2009-). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ratona-cartonera-2009---semblanza

Getino, O. (2011). Economía y políticas para las industrias culturales en el Mercosur. *Aportes para el debate*, *23*, 137-154. Recuperado de http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/11.pdf

Gutiérrez, V. (1 de diciembre de 2014). Un fracaso, la ley del libro y una industria editorial muy lastimada. *El Economista*. Recuperado de https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Un-fracaso-la-ley-del-libro-y-una-industria-editorial-muy-lastimada-20141201-0127.html

Harvey, E.R. (mayo de 2008). *Los derechos culturales: Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales.* Documento informativo presentado en la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, Ginebra. Recuperado de http://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/CESCR/Discussions/May2008/EdwinRHarvey.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía-INEGI (2015). *Encuesta Intercensal 2015*. Recuperado de http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/default.aspx?c=33725&s=est

Instituto Nacional de Estadística y Geografía-INEGI (15 de abril de 2016). Módulo sobre lectura. *Boletín de prensa,* 156/16. Recuperado de

http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2016/especiales/especiales2016_04_02.pdf

Kunin, J. (mayo de 2013). *La multiplicación de las editoriales cartoneras latinoamericanas: Análisis de un caso de apropiación/es de sentidos*. Ponencia presentada en las I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Recuperado de http://www.academia.edu/3852453/La_multiplicacion_de_las_editoriales_cartoneras_latinoamericanas_analisis_de_un_caso_de_apropiacion_es_de_sentidos

Ley General de Sociedades Cooperativas. (2009). Diario Oficial de la Federación. México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/143.pdf

Lorenzano, S. (31 de diciembre de 2007). Eloísa Cartonera. *Letras Libres*. Recuperado de http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/eloisa-cartonera

Mance, E.A. (1999). *La colaboración solidaria como una alternativa a la globalización capitalista.* Recuperado de http://tacuru.ourproject.org/documentos/colaboracionsolidaria.pdf

Martínez Arranz, B. (2013). *¡Fuerza cartonera! Un estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación*. (Tesis de maestría no publicada). Universidad de Valladolid. Recuperado de http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3777/1/TFM-B.57.pdf

Martínez Olvera, J. (2016). *La edición artesanal en México, tres casos.* (Tesis de maestría no publicada). Universidad Autónoma de México. Recuperado de http://www.academia.edu/32046376/La_edici%C3%B3n_artesanal_en_M%C3%A9xico_tres_casos._Id%C3%B3nea_Comunicaci%C3%B3n_de_Resultados_UAM

Melchor, M.d.R. (30 de diciembre de 2014). Libros apócrifos en competencia con el mercado legal. *El Financiero*. Recuperado de http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/libros-apocrifos-en-competencia-con-el-mercado-legal.html

Meza, A. (2014). Editoriales cartoneras: Hacia una posible genealogía. *Radiador Magazine, 36*, 62-83. Recuperado de http://www.radiadormagazine.com/2014/04/editoriales-cartoneras-en-mexico.html

Nochi, K. (s.f.). *Ediciones Vigía: An introduction*. College of Arts & Science, University of Missouri. Recuperado de http://vigia.missouri.edu/intro-essays/ediciones-intro.shtml#ftn-intro1-note8

Peña, Y. (8 de septiembre de 2016). La escena underground. *Tierra Adentro*. Recuperado de https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-escena-underground/

Ramírez, K. (15 de abril de 2015). Aprueban la Ley de Derechos Culturales. *Excelsior*. Recuperado de http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/04/15/1018805

Ratona Cartonera, La. (s.f.). *La Ratona Cartonera*. Recuperado de http://laratonacartonera.blogspot.mx/

Ratona Cartonera, La. (1 de febrero de 2014). *Testimonio tutunakú sobre experiencia libros cartoneros Asignatura Tutunakú, México* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=jpJ5KJYJ9lA

Red de poetas salvajes. (julio de 2011). *Una nueva constelación: Convocatoria* [Entrada de blog]. Recuperado de http://reddelospoetassalvajes.blogspot.com/2011/07/una-nueva-constelacion-convocatoria.html

Rueda Cartonera, La. (s.f.). *La Rueda Cartonera*. Recuperado de http://laruedacartonera.blogspot.com

Rueda Cartonera, La. (11 de septiembre de 2009). *Tripas de gato, Sergio Fong* [Entrada de blog]. Recuperado de http://laruedacartonera.blogspot.de/2009/09/tripas-de-gato-sergio-fong.html

Sánchez, L. (15 de agosto de 2013). SEPH: Alumnos elaborarán libros artesanales en lenguas indígenas. *Diario Vía Libre*. Recuperado de http://www.diariovialibre.com.mx/seph-alumnos-elaboraran-libros-artesanales-en-lenguas-indigenas/

Sánchez Guevara, N. (2014). La Cartonera. Una aventura editorial: Artística, artesanal e independiente. *En el Volcán, 32*. Recuperado de http://www.enelvolcan.com/julago2014/349-la-cartonera-una-aventura-editorial-artistica-artesanal-e-independiente

Santa Muerte Cartonera. (s.f.). *Santa Muerte Cartonera*. Recuperado de http://santamuertecartonera.blogspot.com/

Secretaría de Cultura. (2017). *Programa de Fomento para el Libro y la Lectura 2016-2018*. Recuperado de https://observatorio.librosmexico.mx/files/programa_de_fomento_para_el_libro.pdf

Taller Leñateros. (s.f.). *Taller Leñateros*. Recuperado de http://www.tallerlenateros.com/

UNESCO. (s.f.). *Observatorio mundial de lucha contra la piratería.* Recuperado de http://webarchive.unesco.org/20161023192009/http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=39397&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO. (26 de noviembre de 1976). *Recomendación relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural*. Documento informativo presentado en la 19ª reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Nairobi. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO. (2 de noviembre 2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. París: UNESCO. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO. (2010). *Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. París: UNESCO. Recuperado de http://www.lacult.unesco.org/docc/UNESCO_Guia_por_una_economia_creativa.pdf

University of Wisconsin-Madison Libraries. (s.f.). *Cartonera Publishers Database*, https://uwdc.library.wisc.edu/collections/arts/eloisacart/

Uribe, M. (2006). El acceso al libro y el precio único. *Pensar el Libro*, *4*. Recuperado de http://www.editoresindependientes.com/informacion/el-acceso-al-libro-y-el-precio-unico.pdf

Vértiz de la Fuente, C. (3 de mayo de 2015). "Sólo hay 500 librerías en México para 120 millones de habitantes": Holtz. *Proceso*. Recuperado de http://www.proceso.com.mx/403160/solo-hay-500-librerias-en-mexico-para-120-millones-de-habitantes-holtz

Vilches, J. (17 de marzo de 2014). Editoriales cartoneras: El fenómeno que unió la edición independiente, el reciclaje y arte. *La Tercera*. Recuperado de http://www.latercera.com/noticia/editoriales-cartoneras-el-fenomeno-que-unio-la-edicion-independiente-el-reciclaje-y-arte

Villamil, J. (23 de abril de 2013). Entre 108 países, México es penúltimo lugar en lectura. *Proceso*. Recuperado de http://www.proceso.com.mx/339874

Yépez, H. (2013). Los muchos rostros de Ulises Carrión. *Frente*. Recuperado de www.frente.com.mx/los-muchos-rostros-de-ulises-carrion/

Zapata, B. (27 de noviembre de 2012). Las editoriales cartoneras, de la basura a la fabricación de libros. *CNN México*. Recuperado de http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2012/11/27/editoriales-cartoneras-de-la-basura-a-la-fabricacion-de-libros

Zimmer, Z. (2014). The unmanageable: Exposing the literary commons in Buenos Aires. *Chasqui*, *43*(2), 94-109. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/43589633

Obras literarias de editoriales cartoneras

A golpe de Cábala. (2006). Lulio Cartonero.

Ayotzinapa. Desaparición política. (2014). Pensaré Cartoneras.

Berenguer, C. (2009). *Bobby Sands desfallece en el muro*. Animita Cartonera.

Melchy, Y. (2008). *El nuevo mundo*. Red de los poetas salvajes.

Melchy, Y. (2009). *Ciudades electrodomésticas*. Red de los poetas salvajes.

Melchy, Y. (2009). *Emilio, la danza y la escritura.* Red de los poetas salvajes.

Melchy, Y. (2009). *Los poemas que vi por un telescopio*. Tierra Adentro.

Melchy, Y. (2010). *Diagrama del sol*. Catafaxia Editorial.

Melchy, Y. (2012). *Los planetas*. Proyecto Literal.

V.A. (2010). *4M3R1C4. Novísima poesía latinoamericana*. Editorial Ventana Abierta.

V.A. (2012). *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. Dirección de Literatura, UNAM.

V.A. (2012). *Poesía para el fin de mundo*. Kodama Cartonera.

2.0.1.2./3. Editorial

Chávez, P.F. (2012). *Silicone Baby.* 2.0.1.2. Editorial.

Cruz, C.F. (2012). *Otro día de mala suerte o Jazztás bluescando otra vez*. 2.0.1.2. Editorial.

Curiel, J. (2013). *Prisma*. 2.0.1.3. Editorial.

Delgado, N.C. (2012). *La sed de los oráculos*. 2.0.1.2. Editorial.

González, A. (2013). *Zodiaca*. 2.0.1.3. Editorial.

Guattari, F. (2012). *Las tres ecologías*. 2.0.1.2. Editorial.

Melchy, Y. (2010). *El sol verde*. 2.0.1.2. Editorial.

Melchy, Y. (2013). *El cinturón de Kuiper*. 2.0.1.3. Editorial.

Melchy, Y. y González, A. (2013). *Galaxias hermafroditas, planetas alienígenas y niños indios.* 2.0.1.3. Editorial.

Meza, D. (2012). *El sueño de Visnu* y *Marta*. 2.0.1.2. Editorial.

Mirlo, J. (2013). *BUIT (Biografía cuántica).* 2.0.1.3. Editorial.

Past, A. *Munda, primera munda* (2014). 2.0.1.3. Editorial.

Podestá, C. (2012). *La primera anunciación*. 2.0.1.2. Editorial.

La Cartonera

Allende, S. (2013). *Abrirán las grandes alamedas. Últimas palabras de Salvador Allende*.

Artaud Jarry, E. (2009). *Golpeándome la cabeza.*

Bellatin, M. (2013-2014). *Underwood portátil. Modelo 1915.*

Bueno, W. (2009). *O gato peludo e o rato–de–sobretudo/ El gato peludo y el ratón-del-sobretodo.*

Fast, H. (2008). *Cristo en Cuernavaca*.

Las poetas del megáfono. (2011). *Constelación*.

Lezama, K. (2008). *El silencio de los sueños abandonados.*

Nadeau, M. (2015). *Sade, la insurrección permanente*.

Nungaray, M. (2011). *Sentencia del fuego.*

Papasquiaro, M.S. (2009). *Respiración del laberinto*.

Rocato. (2008). *Marylin Monroe, comunista. Entre el FBI y el 68.*

Sicilia, J. (2011). *Lectio.*

Siriaka, R. (2015*). La niña que no era invisible.*

Soriano, A. (2012). *Creador de estrellas.*

Spencer, J. (2008). *Saving Lowry's Eden /Salvando el Edén de Lowry.*

Suárez, J.A. (2008). *Con Catulo de rodilla.*

Teixeira, M. (2009*). Camino al volcán.*

V.A. (2012). *Sobre Lowry.*

V.A. (2013-2017). *Kosamalotlahtol (Arcoiris de la palabra).*

V.A. (2016). *Diversidad somos. Diversidad sexual y Estado laico*.

Cohuiná Cartonera

Avilés, E.O. (2010). *Luna Cinema y otras premoniciones*.

Dávalos Orduña, W. (2010). *Erosión*.

Delgado, N.C. (2011). *Autobuses en medio de la noche.*

Farrera, B. (2010). *Diversario.*

López, M.E. (2011). *Bonkei*.

Pulido Aguilar, L.D. (2010). *También de dolor se derrotan a zombies mutantes.*

Reyes, A. (2010). *Lo creo porque es absurdo.*

Rodríguez, G. (2012). *Tramos de mar baldíos.*

Rojas Pacha, D. (2013). *Carne*.

Verástegui, E. (2014). *Partitura peruana.*

V.A. (s.f.). *Libros contra zombies.*

V.A. (2011). *Antología literaria para usuarios de Facebook.*

V.A. (2012). *Norte/Sur.*

V.A. (2015). *Los hijos de lágrima. Antología de poetas novísimos de Chiapas.*

La Ratona Cartonera

Bautista, P.D. (2009). *El último ciclista.*

Cinzano, M. (2016). *Peatonal*.

Méndez, R. (2009). *Cabiria*.

Méndez, R. (2010). *Nación nómada/ Nomadic nation.*

Montané, B. (2009). *Mapas y escritos*.

Stellino, B. (2016). *Ex tinta.*

Suárez, J.A. (2009). *Con Catulo de rodilla.*

Verástegui, E. (2013). *Splendor.*

Villoro, J. (2010). *Forward: Kioto.*

Zapata, L. (2014). *Escena y farsa es la vida.*

La Rueda Cartonera

Accio. A. (2011). *Adicciones Admitidas*.

Antillón, I. (2014). *Zanate: Diario de la Bahía*.

Aparicio, E. (2014). *Vertiguitos, El suicida imposible*.

Bangs, L. (2014). *Free–jazz punk rock*.

Barba, S. (2009). *De la tristeza y otros viajes.*

Eréndira, E. (2009). *De polvo y animal*.

Fong, S. (2009). *Tripas de gato*.

Fong, S. (2014). *Con un cuello de botella rota*.

Leal, A. (2009). *Veneno.*

López, A. (2014). *Reina Xóchitl–Michi–Cihualli.*

Martínez, V. (2014). *La hija del carnicero*.

Quevedo, J.P. (2011). *Torsos de las guerras*.

Satán, J. (2012). *Suturas y Descosturas*.

V.A. (2012). *Poesía emergente.*

V.A. (2013). *Segundo premio de poesía emergente Malasangre.*

V.A. (2014). *Acracia*.

Viveros, J. (2011). *Por debajo del radar*.

Santa Muerte Cartonera

Brum, M.A. (2009). *Novela suvenir*.

Carrión, E. (2008). *Toma esta cabeza mestiza por donde rodará un dios judío.*

Echavarren Welker, R. (2009). *Porno y postporno.*

Herbert, J. (2008). *This is Sparta.*

Ildefonso, M. (2008). *Transformer*.

Mills, A. (2008). *Trenes de alta velocidad.*

Rupailaf, R.M. (2009). *Invocación al Shumpall.*

Zurita, R. (2009). *Auschwitz.*

Índice de imágenes

Fig.1. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*. Fuente: http://www.horizonte.unam.mx/brasil/concretismo_visualidad/mallarm.html

Fig.2. Marcel Duchamp. *Boîte–en–valise*. Fuente: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html

Fig.3. *Carta a un joven escritor* de Ernesto Sábato. Ediciones El Mendrugo. Fuente: https://digital.march.es/fedora/objects/cortazar:3057/datastreams/PDF/content

Fig. 4. Eloísa Cartonera. "Cartonería en brandsen". Fuente: https://www.flickr.com/people/eloisacartonera

Fig. 5. Póster de Eloísa Cartonera. Fuente: https://www.flickr.com/people/eloisacartonera

Fig. 6. Esbozo genealógico de algunas editoriales cartoneras en Latinoamérica. Propiedad de Aurelio Meza (2014).

Fig. 7. Página web de Yiyi Jambo Cartonera. Fuente: http://yiyijambo.blogspot.com

Fig. 8. "Creación de portadas de Respiración del laberinto". Propiedad de La Cartonera (2009).

Fig. 9. Algunas publicaciones de La Cartonera (de izq. a der.): *Respiración del Laberinto* (2008-2009), *Cristo en Cuernavaca* (2008), *El silencio de los sueños abandonados* (2008) y *Lectio* (2011). Propiedad de University of Wisconsin-Madison Libraries (s.f.).

Fig. 10. Dany Hurpin en el *stand* de La Cartonera durante la VI Feria del Libro Independiente en la librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica, 2015. Propiedad de JK.

Fig. 11. Participantes en el taller sabatino de La Cartonera en La Casona Spencer. Propiedad de JK.

Fig. 12. Raúl Silva con ejemplares de los títulos de La Ratona Cartonera. En el fondo: el muñeco "la ratona" que inspiró el nombre y logo de la editorial. Propiedad de JK.

Fig. 13. Raúl Silva (der.) y Juan Villoro (izq.) durante la presentación de *Forward: Kioto* en La Maga Café, Cuernavaca. Fuente: http://laratonacartonera.blogspot.mx/2010_05_01_archive.html

Fig. 14. Presentación de *Forward:Kioto* de Juan Villoro en La Maga Café, Cuernavaca. Propiedad de http://laratonacartonera.blogspot.mx/2010_05_01_archive.html

Fig 15. Alicia Reardon y otros integrantes de La Ratona Cartonera pintando tapas de cartón en la casa de Reardon y Silva. Propiedad de JK.

Fig. 16. Maestros que han participado en el taller de La Ratona Cartonera en Tlapa, Guerrero. Fuente: http://laratonacartonera.blogspot.com/2010/

Fig. 17. Libros elaborados durante el taller en la comunidad Tutunakú en Veracruz. Fuente: http://laratonacartonera.blogspot.com/2010/

Fig. 18. Logo de Santa Muerte Cartonera. Fuente: http://santamuertecartonera.blogspot.com/.

Fig. 19. Yaxkin Melchy y Héctor Hernández dando un taller en la Escuela Mágica de San Juancito, Honduras, 2009. Fuente: https://flordeamaneceres.wordpress.com/author/yaxkinmelchy/

Fig. 20. Algunas publicaciones de 2.0.1.3. Editorial. Fuente: https://2013editorial.wordpress.com

Fig. 21. Presentación de *Splendor* en la Casa del Poeta, Ciudad de México, 2013. Fuente: https://2013editorial.wordpress.com/2013/12/09/presentacion-enrique-verastegui-en-la-casa-del-poeta/

Fig. 22. Presentación de *Munda, primera munda* en la Casa del Poeta, 2014. A la izquierda: Jocelyn Pantoja, a la derecha: Ámbar Past. Fuente: http://2013editorial.wordpress.com/2014/06/11/presentacion–de–munda–de–ambar–past–con–videoinstalacion–en–la–casa–del–poeta

Fig. 23. Presentación de *Munda, primera munda* en la Casa del Poeta, 2014. Instalación multimedia con comentarios de diferentes autores en pantallas. Fuente: http://2013editorial.wordpress.com/2014/06/11/presentacion–de–munda–de–ambar–past–con–videoinstalacion–en–la–casa–del–poeta/

Fig. 24. Sergio Fong en la antigua sede de La Rueda Cartonera: el Malasangre. Propiedad de JK.

Fig. 25. El Malasangre, antigua sede de La Rueda Cartonera, desde afuera. Propiedad de JK.

Fig. 26. Algunas publicaciones de La Rueda Cartonera (de izq. a der.): *De polvo y animal* (2009), *De la tristeza y otros viajes* (2009) y *La hija del carnicero* (2014). Propiedad de University of Wisconsin-Madison Libraries (s.f.).

Fig. 27. Sergio Fong (der.) con los editores Alejandro Morales y Carlos Camaleón durante Las Noches Cartoneras 2014. Propiedad de JK.

Fig. 28. Presentación de El Viento Cartonero durante Las Noches Cartoneras 2014 en el Malasangre. Propiedad de JK.

Fig. 29. Algunas publicaciones de Cohuiná Cartonera. Fuente: https://hiveminer.com/Tags/carton

Fig. 30. *Carne* de Daniel Rojas Pacha (izq.) y *Autobuses en medio de la noche* de Nicole Cecilia Delgado (der.). Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com

Fig. 31. *La Partitura Peruana* en forma de caja. Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com/2014

Fig. 32. *La Partitura Peruana* – pergamino de seis metros de largo dentro de la caja. Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com/2014

Fig. 33. Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo con un niño participante leyendo la *Antología literaria para usuarios de Facebook* en la Primera Feria del Libro y Fomento a la Lectura 2012. Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com/2012

Fig. 34. Alumno de secundaria enseñando su libro hecho durante el taller impartido por Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo en el marco del Día Nacional del Libro 2011. Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com/20110

Fig. 35. Libro con collage de diferentes marcas de botanas, hecho durante el taller impartido por Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo en el marco del Día Nacional del Libro 2011. Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com/2011

Fig. 36. Niñas y niños de secundaria leyendo los libros que hicieron durante el taller impartido por Mariana Rodríguez y Alonso Gordillo en el marco del Día Nacional del Libro 2011. Fuente: http://cartoneracohuina.blogspot.com/2011

Figs. 37. Emmanuel Vizcaya en la Feria Internacional del Libro en el Zócalo. Propiedad de JK.

Fig. 38. El rincón del Espacio Cartonero en el café-librería Global Comics. Fuente: http://espaciocartonero.blogspot.com

Fig. 39. Lectura de integrantes de La Rueda Cartonera durante su taller en el centro de Guadalajara. Propiedad de JK.

Fig. 40. Taller de La Rueda Cartonera para niñas y niños en el centro de Guadalajara. Propiedad de JK.

Fig. 41. Presentación de *La niña que no era invisible*. Propiedad de JK.

Fig. 42. Presentación de *La niña que no era invisible*. Propiedad de JK.

Fig. 43. Víctor Gochez, Nayeli Sánchez y Dany Hurpin después de la presentación de *La niña que no era invisible*. Propiedad de JK.

Fig. 44. Cartel del tercer Festival de literatura sucia, 2014. Propiedad de http://www.soloendf.com.mx/3er-festival-de-literatura-sucia/

Fig. 45. Tercer Festival de literatura sucia en el café-galería Tintico. Propiedad de JK.