

“NEXOS INFRARREALISTAS EN LAS EDITORIALES CARTONERAS
LATINOAMERICANAS”

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudio con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“NEXOS INFRARREALISTAS EN LAS EDITORIALES CARTONERAS
LATINOAMERICANAS”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

CYNTHIA GARCÍA MENDOZA

Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas

Por Cynthia García Mendoza

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México

Maestría en Estudios de Arte

Dirección de Tesis

Dra. Ana María Torres

Co-Dirección de Tesis

Dr. Edwin Culp Morando

Dr. Edgar Altamirano

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Dra. Ana María Torres por su paciencia e inigualable apoyo durante todo el proceso de la realización de la tesis. Al Dr. Edwin Culp sin su ayuda esta tesis no hubiera llegado a la transformación que tuvo durante los tres semestres de trabajo. Al Dr. Edgar Altamirano, poeta y amigo, que me llevó de la mano por los caminos infras.

Agradezco también a los miembros de los distintos colectivos cartoneros, *Eloísa*, *Sarita* y *La Cartonera* por su interés, apoyo y cooperación en el proyecto, pero sobre todo por inspirar esta investigación con sus libros.

A la Dra. Paula Siganevich por el interés en el proyecto y su solidaridad durante mi estancia de investigación en la ciudad de Buenos Aires. A Juan Casas y a Denise Jasso por su amistad, diálogos y por acompañarme en el viaje.

Gracias a Magda y a Nacho por su omnipresencia.

Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas

Introducción	2
I. Precario recuento de editoriales cartoneras en América Latina	9
1.1 Nacimiento y <i>boom</i> de las editoriales cartoneras	9
1.2 Expansión a lo largo de América Latina	13
II. Nexos infrarrealistas en las ediciones cartoneras	23
2.1 El antecedente estridentista	24
2.2 ¿Qué es el infrarrealismo?	27
2.3 Los manifiestos	32
2.4 Similitudes ideológicas y de trabajo entre el infrarrealismo y las cartoneras	35
III. Una suave subversión	39
3.1 La crisis argentina	39
3.2 <i>Eloísa Cartonera</i> , mucho más que libros	41
3.3 <i>Sarita Cartonera</i>	49
3.4 <i>La Cartonera</i>	54
IV. Mancuerna literatura-cartón: la otra parte de la afirmación cartonera	61
4.1 <i>Respiración del laberinto</i>	62
4.2 Mario Santiago Papasquiaro	66
4.3 Técnicas y materiales	69
4.4 Las portadas	74
Conclusiones	79
Bibliografía	82

INTRODUCCIÓN

Imaginar un nuevo mundo es vivirlo diariamente

Henry Miller

Este proyecto nació a causa de mi amor por los libros y poco a poco fue encontrando su camino hasta cristalizarse en el estudio de un solo libro y tres editoriales cartoneras latinoamericanas, *Eloísa Cartonera*, *Sarita Cartonera* y *La Cartonera*. Las tres editoriales independientes son las primeras en sus países de origen, Argentina, Perú y México respectivamente. El hilo conductor de la investigación es el libro *Respiración del laberinto*, antología poética del finado Mario Santiago Papasquiaro, poeta mexicano infrarrealista.

Mi objetivo al seleccionar tres editoriales es observar el proceso completo de creación de libros cartoneros, que incluye comienzo del colectivo, la recolección de materia prima para elaboración de portadas y libros, la edición literaria y por último la distribución. En este proceso las cartoneras a través de sus ediciones establecen lazos con la comunidad mejorando la calidad de vida, creando fuentes de empleo. Se puede observar que usando la literatura, estética y modos de manufacturar los libros, las cartoneras afianzan sus objetivos sociales. La importancia de la investigación radica en el carácter social en conjunto con el contenido literario que integra una coherencia que hasta el momento no se habían analizado como un todo.

Para explicar mejor el proyecto comenzaré hablando un poco de qué son las editoriales “cartoneras” para después hilarlas con el movimiento infrarrealista en la década de 1970 en la Ciudad de México.

Las cartoneras son editoriales independientes establecidas a lo largo de Latinoamérica por escritores, artistas y estudiantes de literatura inconformes con el acceso que tienen al mercado editorial como nuevos autores. Estas editoriales están formadas por grupos artísticos colectivos que comparten objetivos generales, como la cooperación, la generación de mano de obra y la auto sustentación del proyecto editorial por medio de la venta de libros, que en ocasiones se ve reflejada en oportunidades de trabajo, como en el caso de la primera editorial de este tipo, *Eloísa Cartonera*. Los libros que producen las cartoneras son manufacturados a mano con tapas de cartón, hojas de papel recicladas y pintados individualmente para obtener un trabajo único en cada libro. Se puede seguir su rastro por medio de las redes sociales o los blogs en donde muestran su trabajo e ideología. Para encontrarlas sólo hay que escribir en el motor de búsqueda la palabra “cartonera” y aparecerá una gama de nombres que apelan a su naturaleza, seguidos por el apellido editorial en común: “cartonera”.

Esta forma de producir libros ha llamado la atención de distintos académicos, principalmente en Estados Unidos y recientemente de los medios de comunicación que comienzan a entrevistar a estos colectivos, interesados sobre todo por el material con el que se hacen las portadas: el cartón. Ya que es un fenómeno editorial relativamente reciente (comenzó en el 2003), existe poca literatura académica al respecto. El primer acercamiento de este tipo surgió bajo la coordinación de Ksenija

Bilbija, directora del departamento de Estudios Latinoamericanos, Caribeños e Ibéricos de la Universidad de Wisconsin-Madison. Bilbija tras hacer una invitación en el 2009 a todas las editoriales cartoneras existentes, realizó un congreso en Estados Unidos y a partir de allí se creó un libro de análisis sobre el tema. El libro se tituló *Akademia Cartonera*¹ y consta de una serie de nueve artículos escritos por nueve especialistas de materias diversas que van desde antropólogos, profesores, investigadores a expertos en cultura latinoamericana, artes visuales, producción editorial y comunicación social. Este primer intento es relevante porque logra reunir a los editores cartoneros, estableciendo diálogos directamente entre ellos, así como entre los académicos interesados en el tema en una experiencia multidisciplinaria.

En el artículo *Borrón y cuento nuevo*, escrito por Ksenija Bilbija publicado en la revista Nueva Sociedad en el 2010,² se aborda el aspecto de interrelación de las cartoneras por medio de internet y de las redes sociales. Se equipara la libertad en la red con la libertad de la que gozan las cartoneras. Otro artículo existente al respecto, escrito igualmente por ella, se llaman *What is Left in the World of Books: Washington Cucurto*³ *and the Eloísa Cartonera Project in Argentina*⁴. En este artículo se aborda la aparente inclinación izquierdista de las editoriales cartoneras que está ya plasmada en *Akademia Cartonera*. Se hace hincapié, también, en la

¹ Bilbija, Ksenija. Celis Carbajal, Paloma. *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries. Wisconsin, 2009.

² Bilbija, Ksenija. *Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas*. Revista Nueva Sociedad No. 230. Noviembre –Diciembre 2010. www.nuso.org

³ Washington Cucurto es el seudónimo de Santiago Vega, poeta, narrador y editor argentino nacido en la ciudad de Quilmes. Cucurto en cambio nació en República Dominicana. “Santiago Vega, agitador cultural se dedica desde hace años a copilar la obra de W. C.” CUCURTO, Washington. *La máquina de hacer paraguayitos*. Ed. Eloísa Cartonera. Bs. As, Argentina, 2005.p.p. 32

⁴ Bilbija, Ksenija. *What is Left in the World of Books: Washington Cucurto and the Eloisa Cartonera Project in Argentina*. *Studies in Latin American Popular Culture* 27, (2008): p. 85-102.

inclusión social, el cooperativismo, la generación de mano de obra y la sustentación en la venta de libros. Estas editoriales son tanto un producto de la fuerte motivación y movilización social que surgió a causa de la crisis económica en Argentina y otros países del continente, como de las redes de sociabilidad que están marcando la primera década del nuevo milenio e indican la variedad de modos en que el arte puede participar en la búsqueda de soluciones a la crisis socioeconómica, a sus propias crisis de distribución, creando nuevos mercados y empleos.

En resumen, los artículos y libros académicos sobre el tema abordan el desarrollo artístico de estas cartoneras desde un punto social y político. Tratan de entender cómo se desarrolla el fenómeno de nacimiento y expansión de las editoriales, así como su modo de operación. Dado que son los primeros acercamientos al tema aún falta un análisis más profundo sobre este fenómeno editorial.

En el 2008 surgió el proyecto de editar el libro de Mario Santiago Papasquiario titulado *Respiración del laberinto*, en las ocho cartoneras existentes hasta el momento, cada una realizó las portadas y editó el libro contando con el prólogo de poetas relacionados con Papasquiario o con el movimiento poético infrarrealista. Me refiero a ocho cartoneras existentes hasta ese entonces, ya que actualmente existen más de cien, no solamente en Latinoamérica, sino en Europa y en África.

El infrarrealismo aparece en la escena de la poesía mexicana en la década de 1970 en la Ciudad de México, ¿su objetivo? Volarle los sesos a la cultura oficial. Sus fundadores fueron los escritores Mario Santiago Papasquiario y Roberto Bolaño.

Se trataba de un grupo - no grupo, pues cualquiera podía pertenecer al movimiento, simplemente con desearlo, no había reglamentos, políticas o iniciaciones. Tampoco existían lineamientos poéticos en sus miembros, cada uno gozó con la libertad de escribir con voz propia. La propuesta de Antonin Artaud “una cultura encarnada, una cultura en carne” era quizá la característica distintiva en la poesía del grupo. La poesía era más que una forma de expresión, una forma de vida, una manera de traer consciencia y libertad a la gente en general. Lo esencial era explorar el binomio vida escritura hasta donde permiten los sentidos.

El infrarrealismo no existe en los libros de literatura mexicana, se encuentra al margen, tal como los poemas que Mario Santiago Papatzi escribía en las libretas, libros, revistas y pedazos de papel. Se puede encontrar su poesía en algunas revistas de la época, en la web, en algunos pocos libros publicados por ellos mismos como *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, antología de 1979 de Roberto Bolaño. También podemos enterarnos de manera ficcional del infrarrealismo a través de la novela *Los detectives salvajes*, también de Bolaño, en el que se retrató el movimiento bajo el seudónimo de “real visceralismo”. Recientemente podemos encontrar su poesía en ediciones cartoneras o en la última antología realizada por la editorial ALDVS titulada, *Perros habitados por las voces del desierto, poesía infrarrealista entre dos siglos*, que fue presentada en la Ciudad de México en la Feria del Libro Independiente, el Museo del Chopo y el Multiforo Alicia durante el mes de mayo de 2014.

La investigación se situó en distintas localidades, primeramente en la Ciudad de México, donde comenzaron los primeros encuentros, para continuar en las

ciudades donde se encuentran las editoriales: Cuernavaca y Buenos Aires. Es en estas tres ciudades principales donde pude dialogar y trabajar tanto con los actuantes de las editoriales como con los escritores infrarrealista. Observé de cerca los trabajos en los talleres donde se producen los libros en Cuernavaca donde participan en la hechura de portadas, artistas plásticos, escritores, editores, lectores y paseantes curiosos. En Buenos Aires, atestigüé la popularidad de la editorial cartonera. Al hablar con las personas de la ciudad y nombrar a *Eloísa Cartonera*, la gente sabía de la editorial, tenían un libro o conocían a alguien que tuviera alguno de los libros. Los cartoneros llegaban a vender el cartón al taller, ya sabiendo cuáles son las características que debe tener el cartón con el que se hacen las portadas de la editorial argentina. Asistí a ferias de libro en donde se vendían los ejemplares cartoneros y se dialogaba entre editores, editoriales y escritores, enriqueciéndome de las diferencias y similitudes en sus puntos de vistas ideológicos y de manufactura. Al final el resultado es esta investigación en la que, a pesar de verse muchos matices y voces cartoneras, existe un claro camino trazado por la manera de crear arte y conciencia del movimiento infrarrealista.

A diferencia de lo que se ha ya estudiado en torno a las cartoneras, mi análisis gira en relación a la visión total del proyecto. La integración de los textos, en este caso el texto infrarrealista, con los medios de producción y distribución y la participación de la comunidad en el proceso. Mi hipótesis es que las editoriales cartoneras llevan a cabo un proceso completo y coherente, siendo un vehículo donde se distribuye la teorización y práctica de la igualdad.

La información se distribuirá de la siguiente manera, por una parte expondré el nacimiento y desarrollo de las editoriales cartoneras en el Capítulo I. Confrontaré la visión cartonera con el infrarrealismo, movimiento literario de principios de los años 70, cuya premisa principal es que es infrarrealista todo aquel que lo desee, traspasando una visión de posibilidad de ser y hacer para todo aquel que tenga la voluntad, sin la necesidad de obtener una aprobación de la cultura oficial. El infrarrealismo abordaré a profundidad en el Capítulo II, incluyendo sus antecedentes históricos.

En el Capítulo III, analizaré las prácticas sociales, culturales y de empoderamiento que llevan a cabo *Eloísa*, *Sarita* y *La Cartonera* en relación a los ideales infrarrealistas. Para finalizar en el capítulo IV analizando los materiales con los que se realizan los libros, las portadas y la literatura dentro de ellos, obteniendo así una visión global de la manufactura de estos libros y las prácticas de los colectivos editoriales cartoneros.

I. PRECARIO RECUENTO DE EDITORIALES CARTONERAS LATINOAMERICANAS

1.1 Nacimiento y *boom* de las editoriales cartoneras

El poeta no cumple su palabra, si no cambia los nombres de las cosas

Nicanor Parra

Las editoriales cartoneras nacen en Argentina en agosto de 2003 con el nombre de *Eloísa Cartonera*. Esta editorial comienza a partir de la crisis económica de dicho país en la que miles perdieron su empleo. Sus fundadores son Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna, un escritor y dos artistas plásticos. *Eloísa* presenta su proyecto como una respuesta a esta crisis brindando trabajo a cartoneros, que son recolectores de este material. Es por estos recolectores que se le da el nombre de “cartoneras” a estas editoriales. Su proyecto se describe como “social, cultural y comunitario, sin fines de lucro”, en el que los artistas, escritores y cartoneros colaboran en la producción de libros hechos del cartón reciclado y de páginas fotocopiadas de textos de autores de renombre y vanguardistas. *Eloísa* les compra el cartón a estas personas (cartoneros) a un precio más alto del que se manejaba en el mercado y emplea a los mismos capacitándolos como artesanos para cortar, manufacturar y realizar las portadas de estos libros. Estos cartoneros son los que reciben beneficio económico de la venta de los libros.

Con esta acción, *Eloísa* le da a vuelta al mercado y pone a la literatura al alcance de todos, imprimiendo pequeños tirajes de libros. Un aspecto fundamental

por el que *Eloísa* tiene una gran diversidad de publicaciones es que cambia el *copyright* por el *copyleft*⁵. Este cambio significa que los autores ceden los derechos a la cartonera para publicar sus obras y ni el autor, ni los editores reciben dinero, como se mencionó antes, los manufactureros de estos libros son los que obtienen un (pequeño) beneficio económico de las ventas. La simple frase: “Agradecemos al autor su cooperación, autorizando la publicación de este texto”, sustituía el símbolo del *copyright*. La filosofía editorial se basaba en la idea de que la editorial no tenía derecho a los libros sino permiso de los autores a publicar. La función del editor responsable también estuvo reemplazada con el lema del sello comunitario: “Asociación de lucha contra la exclusión social”, un lema que claramente expresa el compromiso social de la editorial.

Se definen a sí mismos como “gente que se juntó para trabajar de otra manera”. Llamam a su movimiento: “la revolución de las personas”. *Eloísa Cartonera* clama proveer un espacio originado para la reapropiación de estéticas populares confrontando a la estética de la colonización impuesto por los países dominantes. Su página web establece que publican material inédito, al margen y vanguardista proveniente de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil y Perú.

Algunos antecedentes⁶ de la Cartonera son:

⁵ El autor cede completamente sus derechos de autor para que las cartoneras puedan publicarlos contentándose simplemente con la aparición de su nombre en la portada de la obra, contrario a lo que pasa en las ediciones convencionales donde el autor accede a dar su obra a cambio de las regalías económicas que ésta genere. Por medio de estas prácticas en cinco años las cartoneras ya estaban presentes en cinco países de Latinoamérica.

⁶ Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Ed. Título. Buenos Aires, Argentina. 2010, p. 200, 201.

- Sello productivo del amplio grupo llamado “Poetas de los 90” del que Cucurto fue miembro. La intención del grupo fue hacer una crítica social y política de las condiciones argentinas de la época. Su poesía es desacralizadora y antilírica.
- Belleza y felicidad (1999, espacio de venta, producción y encuentro). Funge como escuela de arte, dando talleres principalmente a niños que tienen que trabajar tempranamente y, es también, una galería de arte donde se exponen los trabajos realizados dentro de los talleres.
- GAC (Grupo de Arte Callejero) Intervenia en espacios públicos como señales de tránsito, mostrando la represión específica in situ y creando una cartografía autónoma.
- Taller popular de Serigrafía⁷. Grupo artístico nacido en el 2002, trabajan e intervienen en luchas sociales y movimientos de protesta. Su taller salió a la calle permitiendo así socializar el proceso de producción y construyendo así, un arte participativa.
- Trabajos callejeros mexicanos posrevolucionarios y de los 70.
- Grupo Suma⁸. Grupo creado en 1976 proveniente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, llevó a cabo prácticas artísticas como la instalación, el libro de artista y el activismo artístico. Su propuesta creativa se basa en llevar el arte a la calle por medio de recursos gráficos de lo cotidiano y lo popular.
- Modalidades de trabajo de la poesía marginal brasileña. Poesía producida en los años 70 tras la censura impuesta por la dictadura militar de 1964. Líderes

⁷<http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.mx/>

⁸<http://gruposuma1.blogspot.mx/>

intelectuales, académicos, poetas y artistas en todo el país buscaron alternativas para esparcir la cultura por medio del mimeógrafo.

Eloísa fue distinguida con el Gran Premio Príncipe Claus de Holanda 2012 “por su compromiso con el arte y la sociedad donde vive”. El Gran Premio, que se otorga anualmente en Ámsterdam, dotado de cien mil euros, reconoce a *Eloísa* “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”, según el jurado. Además, continúa la fundamentación, “*Eloísa Cartonera* ha transformado el libro de un objeto inalcanzable en una fuente accesible de placer, conocimiento y desarrollo personal”.⁹

El poeta chileno Raúl Zurita decía que hay algo profundamente democrático en la manufactura de los libros cartoneros, porque al tener en las manos una de estas obras es imposible no sentir: “el latido de la vida concreta, ese telón de fondo de la existencia que los cartoneros recolectan en la madrugada de la calle”. Washington Cucurto, fundador de *Eloísa*, había soñado que muchas *Eloísas* nacieran para que la gente viviera un poco mejor¹⁰. Y no hubo otras *Eloísas* pero las cartoneras en el resto de Latinoamérica proliferaron, todas ellas teniendo en sus nombres una referencia simbólica que se vincula con la identidad específica de aquello que apoyan. Algunas de estas cartoneras también se interesan en la alfabetización, otras en llevar textos académicos al alcance de toda la población

⁹ Andradi, Esther. “Eloísa y su Príncipe: un premio para los libros de cartón”. Semanal La Jornada. No. 947. México, D. F. 14 de abril 2013. Consultado: 17/03/2013

¹⁰ Bilbija, Ksenija. Celis Carbajal, Paloma. *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries. Wisconsin, 2009.

bajo la premisa de que son textos que puede leer cualquiera y no existe algo como un texto para intelectuales.

1.2 La expansión

El arte debe ser ilimitado en cantidad,
accesible a todos y si es posible
fabricado para todos

Mario Santiago Papasquiaro

Para hablar sobre la expansión que han tenido estas editoriales no se puede designar, precisamente, como un movimiento de izquierda, o que su esparcimiento se debe a una reacción ante una política de Estado específica, ya que los distintos países de Latinoamérica tienen regímenes con modos de gobernar disímiles. Johana Kunis, antropóloga argentina, tampoco opina que la proliferación se deba precisamente a una crisis económica, como en el caso del nacimiento de la cartonera en Argentina, ya que crisis en Latinoamérica han acaecido en toda su historia, sin embargo, es hasta ahora que aparecen las editoriales cartoneras. Kunis no considera que sea precisamente una reacción ante las grandes corporaciones editoriales, pues estas reacciones han aparecido antes en editoriales independientes que no tienen una conexión tan evidente como las cartoneras. La principal razón que Kunis observa para la expansión de las cartoneras son los avances tecnológicos que hacen más accesible a cualquiera la posibilidad de realizar libros¹¹. De igual manera el internet, los blogs, las redes sociales como

¹¹ Kunis, Johana. *Notes of the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: Reporting Live From the Field*. *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

Facebook y Twitter han ayudado a difundir el trabajo de estas cartoneras y a inspirar a otras. Las cartoneras son también el resultado de contacto y acciones espontáneas sin calendarización o plan de expansión. Si observamos las características particulares de cada una de las cartoneras, nos damos cuenta que nos encontramos ante un fenómeno que no tiene una explicación única.

En el 2004, con *Sarita Cartonera* el fenómeno editorial ya estaba en Perú. Milagros Saldarriaga, una de las fundadoras de la editorial, relata que conoció las ediciones cartoneras porteñas en Santiago de Chile, por medio de la revista *The Clinic* donde un colaborador escribió una reseña sobre *El Pianista* de Ricardo Piglia (uno de los primeros textos publicados por *Eloísa Cartonera*) hablando también del libro cartonero. “La descripción que hizo –comenta Milagros- me pareció peculiar, entre la calidad estética y el valor político. Cuando salí de Santiago con destino a Lima, me reuní con algunos amigos egresados de Literatura; hasta el año 2004, la única forma que teníamos los poetas y narradores para difundir nuestras creaciones era mediante revistas, el formato libro no era concurrido, el espacio editorial era reservado para el escritor consagrado, el libro no era una aventura para los que estudiamos en la universidad. Al encontrarme con el objeto vi el potencial susceptible a ser adaptado a lo que sucedía en Lima, así comenzamos a pensar en fundar una editorial y entramos en contacto con *Eloísa Cartonera*”.¹²

La primera editorial tiene el nombre de *Eloísa*, haciendo alusión al amor imposible de uno de los integrantes, mientras que en Perú, Tania Silva y Milagros

¹² Casasús, Mario. *Entrevista a Milagros Saldarriaga. Cofundadora de la editorial Sarita Cartonera. Las editoriales cartoneras lanzamos una apuesta por otro tipo de literatura*. Revista El Clarín de Chile/Rebelión. 17 de diciembre de 2009. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=97182>
Consultado: 15/10/2013

Saldarriaga se decidieron por el nombre de *Sarita*. Toman el nombre de una santa popular no reconocida por la iglesia, protectora de choferes, presos, prostitutas y migrantes del campo a las grandes ciudades. *Sarita Cartonera* refuerza de esta manera la imagen de consciencia y compromiso social que la editorial tiene. Jaime Vargas Luna, editor de *Sarita* nos dice que “el trasfondo común [de las cartoneras] tiene que ver con la necesidad de acercar la literatura a la calle y evidenciar la calle en la literatura”¹³. El colectivo que lo conforma son egresados de la carreta de Letras interesados en combinar sus intereses profesionales y el trabajo social. A diferencia de su predecesora, *Sarita* cuenta con apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y de la Oficina de la Cooperación al Desarrollo de la Embajada de Bélgica. Y mientras en el extranjero se reconoce su labor a favor de la lectura, la Cámara Peruana del Libro ha puesto trabas al trabajo de *Sarita*, argumentando que su trabajo es informal. Esto se debe a las carátulas de cartón, el papel reciclado y la pintura vinílica que decora las portadas que puede quedar impregnada en las manos de quien sostienen el libro, a dichas críticas los editores responden señalando: todo esto sirve para hacer al libro más barato y accesible.¹⁴ *Sarita* ha publicado títulos en los que incluye autores de renombre como Oswaldo Reynoso y Mario Bellatin, además de nuevos jóvenes escritores.

De los Andes, el fenómeno pasa a Chile en el 2005 donde *Animita Cartonera* propone el “libre mercado”. El nombre refiere a las pequeñas grutas en formas de casitas que se colocan en el camino en lugares de muerte accidental. Después del

¹³ Bilbija, Ksenija. “¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio”. *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries. 2009.

¹⁴ Op. Cit. p.15

grito enfático de María Gómez, coeditora de *Eloísa Cartonera*, en contra de la entrada al mundo de las editoriales multinacionales, las marcas y las corporaciones; Ximena Ramos, coeditora de *Animita Cartonera*, declara que, “el ícono de esa casita (alojamientos para los espíritus que inesperadamente habían dejado los cuerpos) es también el logo de la editorial”, resulta ser una respuesta del discurso libremercadista chileno. *Animita* no trabaja ya con “cartoneros” pero compra de igual forma el cartón a precios más altos que los del mercado a “recolectores independientes”. La manufacturación de los libros está a cargo de jóvenes en riesgo social y amas de casa. Los libros de *Animita* son intervenidos con témpera, acrílico, spray, tinta decorativa y distintos materiales de reciclaje como lana, papel o revistas. Estos libros se transforman, según sus propias palabras, en un objeto de arte¹⁵.

En el 2005 en Bolivia aparece *Mandrágora Cartonera*, fundada por Iván Castro Aruzamen, profesor de literatura y filosofía en la Universidad Católica de Cochabamba. Un año más tarde, en el 2006, se lanza *Yerba Mala Cartonera*, fruto del esfuerzo de algunos estudiantes de literatura. *Yerba Mala* nació tras un encuentro con un integrante de *Sarita Cartonera* para charlar sobre el proyecto¹⁶. Los nombres de las cartoneras bolivianas hacen referencia a las plantas; uno de sus editores, Roberto Cáceres, recuerda las palabras de Hemingway, quien decía que “los pobres [son] como la yerba, [crecen] en cualquier parte.”

Para la elaboración de los textos compramos y buscamos cartón en los basurales y luego tenemos un grupo de chicos, que como buenos hijos de artesanos alteños, se dedican a diseñar las tapas de los libros: dibujan, viñetea y colorean. Los niños tienen plena autonomía para diseñar las tapas. Ese era uno de los principios del

¹⁵ Op. Cit. p.18

¹⁶ Medinaceli, Aldo. “Yerba Mala, Vive”. Fondo Negro de la Prensa. 13 de enero de 2009. <http://dariomanuel.blogspot.mx/2009/01/yerba-mala-vive.html>. Consultado: 15/10/2013

proyecto: incentivar la creatividad de los niños que participan en el armado de los libros. La afiliación a las élites literaria bolivianas se hace muy complicado para los jóvenes escritores bolivianos. El círculo literario boliviano se autoalimenta, funciona con el antiguo sistema de padrinazgo y casi no le ha prestado atención al proyecto *Yerba Mala Cartonera*. Sin embargo, de alguna manera, narra Crispín Portugal, uno de los editores, *Yerba Mala* ha comenzado a molestar a esos círculos cerrados, los ha comenzado a inquietar. Se dan cuenta que en El Alto se ha comenzado a generar otra literatura¹⁷.

En el 2007 en Brasil nace *Dulcinea Cartonera*, nombre de una verdadera cartonera de las calles de São Paulo, el nombre, a la vez invoca a la inspiradora de las hazañas quijotescas con todo su trasfondo idealista, altruista y soñador. *Dulcinea* es fundada y dirigida por la artista plástica Lucia Rosa, esta cooperativa reúne a escritores, artistas y *catadores*, es decir, cartoneros. Ya que la directora es una artista plástica, ve a la sociedad como una escultura que podría ser mejor formada.

La Cartonera es la primera de estas editoriales en México. Surgió en el 2007 en la ciudad de Cuernavaca. Ella prescinde de los cartoneros más por una cuestión logística que ideológica. La razón: en la ciudad de Cuernavaca no hay cartoneros y son los miembros de la editorial quienes recolectan el cartón para los libros. Este pequeño grupo dice que su producción es sobre la imaginación y no sobre las buenas consciencias; reconoce a la poeta Elena Jordana con su editorial *El Mendrugo*¹⁸ como su antecedente más que al resto de las cartoneras

¹⁷ Recoaro, Nicolás; Spinetti, Leonardo. "La editorial Yerba Mala Cartonera Cumple un año". Gentileza revista Al Margen. Agencia Nodo Sur. 29 de Julio de 2007.

http://www.agencianodosur.com.ar/portal/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=29

Consultado: 15/10/2013

¹⁸ Ediciones el Mendrugo es una editorial de los años 1970 y 1980 que trabajó simultáneamente en Nueva York, México y Buenos Aires. Su material era lo que en ese entonces se utilizaba para envolver y transportar libros: cartón y papel kraf. Las tapas estaban impresas solamente por la cara con tinta violeta y tipografía de sellos de goma. El texto era impreso por mimeógrafo. El interior y tapas estaba simplemente dobladas por la mitad y anudadas por un mecate tenido de color. Entre los autores publicados se encuentran, Nicanor Parra, Ernesto Sábato, Octavio Paz y la misma Elena Jordana.

latinoamericanas. Su nombre lo toma del material con que elabora sus libros y no de quien proviene. Publican literatura de calidad, proyectos que los mismos escritores locales generan, aunque también publican artistas de otras partes que mandan sus textos a la cartonera y que están en lista de espera porque hay muchísimos trabajos que publicar. Sus textos van desde poesía, ensayo, narrativa, hasta corridos que han sido recopilados. Este último texto fue publicado junto con un disco. Invitan a artistas y público en general a pintar las portadas; en el interior del libro vienen todas las personas que participaron en la manufactura del libro sin especificar quién hizo qué pues el libro es colectivo y una obra en sí.

La Cartonera, particularmente, trabaja por medio de talleres sabatinos en los que la comunidad puede participar en la hechura de los libros y a cambio puede quedarse con el libro que pintó. Una de las características de la cartonera es que no tiene apoyo institucional y se dan capacitaciones a artistas y a comunidades para que los proyectos se vayan multiplicando. Se puede decir que han inspirado a otras cartoneras en México que están en Guanajuato, Pachuca, Veracruz y Puebla. También han estado en comunidades indígenas en las que se han publicado versos de poetas locales y se ha enseñado la elaboración de libros para que la comunidad pueda continuar publicándose y preservar su cultura.

Según la artista Magali Lara, quien es oriunda de la ciudad de Cuernavaca, la razón por la cual empezó *La Cartonera* y por la que ha tenido gran éxito en la localidad es por el hueco que llena la editorial debido a la falta de apoyo del Instituto de Cultura de la ciudad y la falta de espacios de exposición e intercambio artístico;

al conocer este proyecto editorial, los artistas regionales se han sentido ansiosos de participar y tener, por fin, ese espacio de intercambio¹⁹.

El movimiento de editoriales cartoneras se ha expandido a lo largo de América Latina²⁰ contando con una larga lista de editoriales que puede ser contactada a través de redes sociales o la web en general. Propiamente no se puede clasificar a las cartoneras, se puede hablar de ciertas características ideológicas y de formas de trabajo presentes en los diferentes colectivos. Algunas cartoneras:

- Trabajan con personas en estado de marginación: prisioneros, niños sordos en centros de enseñanza, recolectores de cartón, jóvenes en situación marginal o viudas
- Establecen alianzas con movimientos sociales
- Imparten talleres de capacitación para elaboración de libros y talleres de literatura

¹⁹ Entrevista realizada por la autora en el marco del Coloquio: *Circuito abierto: encuentro de tres generaciones de artistas/editores*. MUAC. 20 de septiembre de 2012.

²⁰A través de blogs y redes sociales podemos obtener información de las editoriales que a continuación presento. En Argentina, *Textos de cartón* (2009), *Cartonerita Solar* (2009), *Cieneguita Cartonera*, *La Sofía Cartonera* y *Ediciones me muero muerta*. En Brasil, *Katarina Kartonera* (2008). En Bolivia, *Nicotina Cartonera*. En Chile *Canita Cartonera*, *Cartonera Helecho*, *Editorial Benicia Cartonera*, *Kiltra Cartonera*, *La Vieja Sapa Cartonera* y *Olga Cartonera*. En Colombia, *Mamacha Cartonera* (2008), *Amapola Cartonera*, *Delahogado Elsombbrero Cartonera* y *Patasola*. En Ecuador *Matapalo Cartonera* (2009), *Matrioska Cartonera*, *Camareta Cartonera* y *Ninanuro Cartonera*. En México, *Bakcheia Cartonera*, *Cartonera La Cecilia*, *Casamanita Cartonera*, *Cohuiná Cartonera*, *Kodama Cartonera*, *La Ratona Cartonera*, *La Regia Cartonera*, *La Verdura Cartonera*, *Siete Lenguas Cartonera*, *Orquesta Eléctrica Cartonera*, *Nuestro Grito Cartonero*, *Santa Muerte Cartonera* (2008), y *Otracosa Cartonera*. En Paraguay, *Yiyi Jambo* (se inspira en la tradición oral, usando un lenguaje libre de gramática, 2007) *Felicita Cartonera* (2008) y *MBurukujarami Kartonera* (2008). En Puerto Rico, *Atarraya Cartonera*; por último *La Cabuda Cartonera Editorial* (2009) en el Salvador.

- Organizan ferias de libros alternativas a las que realizan formalmente las grandes editoriales
- Son parte de las ferias de libro oficiales
- Reciben apoyo de gobiernos locales e internacionales
- Están organizadas como cooperativas
- Mezclando en algunos casos el español con lenguas indígenas, han obtenido un nuevo lenguaje híbrido
- Han tratado de descentralizar el acceso a la lectura al llevar sus libros a regiones marginadas del país al que pertenecen
- Organizan talleres de literatura en las escuelas
- Buscan desacralizar la literatura
- Emplean formas no convencionales de desarrollar una industria editorial

Danny Hurpin, editor de *La cartonera*, nos dice que las editoriales cartoneras más que un movimiento son un fenómeno que se da simultáneamente en diferentes zonas, es lo opuesto a una franquicia puesto que cada cartonera es única. Cada proyecto cartonero nace por razones distintas y por necesidades locales ya sea de los artistas o el público al que se destina. A pesar de que hay comunicación y que pueden haber proyectos en común, no hay coordinación entre cartoneras, cada una es un elemento autónomo.²¹ Actualmente las redes cartoneras siguen creciendo, traspasando incluso el continente Latinoamericano²². Continúan trabajando usando

²¹ Información tomada en el Coloquio *Círculo abierto: encuentro de tres generaciones de artistas /editores*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM 20 de septiembre de 2012.

²² En España y Francia podemos nombrar a varias editoriales cartoneras con presencia a partir del 2010, ellas son *Carmela Cartonera* en Barcelona, *Cartopiés Cartonera* y *Merinas Cartonera* en Madrid, *Ultramarina Cartonera* en Sevilla, *Julietta Car Tonera* en Toulouse y *Babel Cartonera* en Marsella. Esta última se dedica a realizar traducciones del español al francés de los títulos que publican las editoriales cartoneras latinoamericanas. A continuación dejo los sitios webs donde

el arte como medio y no como un fin. Mostrando que desde la fractura y la falta se puede construir, dando un revés al sistema industrial editorial y capitalista en el que se encuentran inmersos, proponiendo nuevas formas de distribución y autogestión, cuestionando el verdadero significado del libro y con él, el de la literatura.²³

El impacto de las cartoneras no solamente ha servido para realizar nuevos productos editoriales. La creación cartonera también ha inspirado programas educativos implantados en Harvard como el PPP, “Prensa de papeles recolectados”, por sus siglas en inglés. El PPP rescata la propuesta cartonera de la democracia social aplicada en las artes para equilibrar e igualar la participación social.²⁴ John Dewey, filósofo y educador estadounidense, enfatiza el rol del arte en una sociedad democrática como una fuerza que iguala, donde todos los ciudadanos son hacedores de arte y por lo tanto, iguales.²⁵ Quizás esta afirmación pueda parecer utópica pero desarrollaré en el capítulo III el empoderamiento del que hablo en las prácticas de estas editoriales.

En las cartoneras no existe una autoridad central y la proliferante red editorial disfruta de las libertades de la democracia informática introducida por internet. No sólo no existe un acuerdo entre diferentes editoriales cartoneras sino tampoco la protección en términos de regalías de la marca comercial “cartonera”, ni

pueden contactar a estas editoriales: *Carmela Cartonera*, <http://carmelacartonera.wordpress.com/>; *Cartopiés Cartonera*, <http://cartopies.blogspot.mx/>; *Meninas Cartonera*, <http://www.meninascartoneras.com/>; *Ultramarina Cartonera*, <http://editorialultramarina.com/>; *Julieta Cartonera*, <http://julieta-cartonera.blogspot.mx/p/qui-est-julieta-cartonera.html> y *Babel Cartonera*, <https://www.facebook.com/babel.cartonera>.

²³ Kunis, Johana. “Notes of the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: Reporting Live From the Field.” *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries

²⁴ Gruenfeld, Elizabeth. *Thinking creatively is thinking critically* New Directions for Youth Development. Spring 2010, Vol. 2010 Issue 125, pp. 71-83.

²⁵ Dewey, J. *Art as experience*. New York: Perigree Books. p. 16

asesoramiento alguno que rememore a una franquicia. Cada cartonera tiene reglas, ideas y formas de trabajo distinto, y asimismo responde a necesidades locales. Sin embargo, todas ellas tienen un objetivo declarado en común: democratizar la lectura. El artista es más un emprendedor sociocultural que un individuo que en los momentos trascendentales engendra una obra de arte. Invita al público a participar en la producción de la obra, no sólo a consumirla. El arte es aquí una práctica colectiva. Este prisma ético y estético refleja la práctica comunitaria de producción de libros con tapas de cartón reciclado. Se trata entonces de libros innovadores y vanguardistas en cuanto a la técnica y la temática ya que rompen las barreras de lo ya escrito. En el mercado capitalista todo gira alrededor del dinero, pero las redes cartoneras están mostrando la inestabilidad de esa lógica según la cual todo el valor se reduce al valor de intercambio.

En este primer capítulo dimos un breve paseo por el inicio de las cartoneras, observamos los inicios de la cartonera en Buenos Aires y el nacimiento de las ocho primeras editoriales de este tipo en América Latina. De igual forma pudimos observar las similitudes y diferencias en los distintos colectivos artísticos y editoriales, y de esta manera marcar un camino de crecimiento y desarrollo para las más de ochenta cartoneras existentes en el mundo actualmente.

En el siguiente capítulo me dedicaré a hilar la visión y condiciones de trabajo de las cartoneras en relación a la ideología expuesta en los manifiestos publicados por el movimiento poético mexicano denominado *infrarrealismo*. Movimiento que, al igual que las cartoneras, buscó involucrar al lector en el arte, no solamente literario, de manera activa, dejando atrás la noción del simple espectador.

II. NEXOS INFRARREALISTAS EN LAS EDICIONES CARTONERAS LATINOAMERICANAS

¿Qué es el infrarrealismo?

- 1 fantasma que horada el aire acondicionado del mundo
 - El hoyo negro que te da ñañas tocar
 - Bebop & locas noches
- La vorágine refulgente que empuja el alma del asfalto.



Que nos explique todo esto Roland Barthes

Mario Santiago Papasquiaro

[...] caminábamos bajo la lluvia, un grupo de jóvenes poetas
que más bien parecíamos, una pandilla de maleantes:
[...]
en espera de la luna, para leer poemas que inventábamos
mirando a los sonámbulos travestis, discutiendo
sobre Poesía y Poetas. Todos compartimos
aquel viejo amor por la Poesía que nos corría por las venas
pues creímos que todo Poeta era inmortal.

Edgar Altamirano

En 1998 el escritor chileno Roberto Bolaño publicó la novela titulada *Los detectives salvajes*, en ella se narra la historia de unos jóvenes poetas creadores del movimiento poético real visceralismo; sus protagonistas son Ulises Lima y Arturo Belano quienes en la vida real fueron Mario Santiago Papasquiaro (México 1953-1998) y el propio Roberto Bolaño (Chile 1953 – Barcelona 2003). La descripción del real visceralismo, grupo ficticio nos lleva a su correlato histórico: el infrarrealismo, movimiento literario que surgió en la década de 1970 en la Ciudad de México con el objetivo de “volarle los sesos a la cultura oficial”.

Antes de llegar a la denominación “infrarrealista” se autodenominaron “neoestridentistas” por el movimiento mexicano artístico de los años 1920 en el cual,

los poetas y artistas plásticos de aquella época lanzaron manifiestos en contra de todo lo establecido: “el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales y los patriarcas de la literatura nacional”²⁶. Comenzaré describiendo el movimiento estridentista para después compararlo con el infrarrealista y concluir el capítulo observando las similitudes que guarda el infrarrealismo con las cooperativas editoriales cartoneras.

2.1 El antecedente estridentista

Como Zaratustra nos hemos librado de la pesadez,
nos hemos sacudido los prejuicios

Manuel Maples Arce

El estridentismo se inicia con el manifiesto Actual No. 1 “Comprimido estridentista” de diciembre de 1921, escrito por el portavoz Manuel Maples Arce. El manifiesto consta de catorce postulados esquemáticos e irreverentes destinados a escandalizar los valores consagrados. El movimiento se caracterizó por exaltar los componentes urbanos que resultan prototípicos de la modernidad: la velocidad, la máquina, el humo, los avances técnicos. Para ellos modernidad y ciudad vienen a ser las dos caras de una misma moneda e incluso fundaron simbólicamente en Veracruz su urbe: Estridentropolis.

Más de las características estridentistas se encuentran en la novela de Arqueles Vela, uno de los miembros del movimiento escribe la novela “El Café de

²⁶ Verati, J. Hugo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos). FCE. México, 1986. p. 14

Nadie”. En dicha novela, Vela dibujó un retrato psicológico no solamente del café en el que normalmente se reunía este grupo, sino también del movimiento mismo. “El Café de Nadie” era en realidad el café Europa, situado en la avenida Jalisco (hoy Álvaro Obregón, no. 160), en la colonia Roma, lugar donde el grupo solía reunirse. El café fue bautizado así por Ortega, periodista de *El Universal Ilustrado*. El 12 de abril de 1924 se inauguró en este sitio la primera exposición del estridentismo.

Arqueles Vela, directamente sobre el café nos dice:

Es un café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba. De nadie. Por eso Ortega le ha llamado así. No soporta cierta clase de parroquianos, ni de patrones ni de meseros. Es un café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología. No es de nadie. Nadie lo atiende ni lo administra. Ningún mesero molesta a los parroquianos. Ni les sirve [...] Por esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser nadie. Para que sea nuestro y exclusivo.²⁷

“El Café de Nadie” traduce la percepción que tiene el sujeto del mundo a través de la vaguedad de la sensación momentánea distribuida en una serie de fragmentos yuxtapuestos que parecen mimetizar el proceso de la creación más que el resultado. En este contexto la novela es, entre otras cosas, un pretexto para poner en práctica un proyecto de renovación de la novela como género y que sintoniza con las formulaciones de los manifiestos estridentistas²⁸.

En el prólogo de “La poesía como una aventura silenciosa”, Sergio Mondragón utiliza la narración a manera de collage y nos habla al respecto del panorama mundial en el que se desarrolla el movimiento estridentista.

El mundo dio a luz al arte moderno mientras se preparó para la guerra sin darse cuenta. La música se hizo atonal. Apareció Picasso y el cubismo. Apollinaire quitó bruscamente a su poesía toda puntuación, liberando así al ritmo de la métrica. En la poesía en español estaba

²⁷ Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. México. 1921-1927*. UNAM. México, 1985.

²⁸ Maples Arce, Manuel. *Manifiesto Estridentista*. México. Diciembre 1921.

Rubén Darío, Ramón López Velarde y José Juan Tablada, sin embargo sus esfuerzos no eran suficientes para revolucionar el lenguaje.

Maples Arce, otro de los miembros de la vanguardia, en el primer manifiesto estridentista plasmó por escrito sus motivaciones: “Explicar la finalidad de las renovaciones implicaba un largo proceso: la estrategia que convenía era la subversión total; había que actuar con rapidez y no dejar títere con cabeza”. No hubo entonces ningún concepto, academia o ateneo que quedara en pie, al menos teóricamente. El estridentismo absorbió todo el impulso vanguardista. Jorge Luis Borges quería en la poesía “no la descripción, sino la sensación es sí”. Huidobro hacía alusión a no hablar de la rosa, sino hacerla florecer. Cesar Vallejo escribía versos asimétricos: “vusco volvvver”. Habría que destacar de todo esto que el estridentismo con toda la novedad que significó se inscribe en una antigua tradición: aquella que en los tiempos modernos y a partir del romanticismo, ha hecho de la provocación intelectual y la ironía armas contra el espíritu burgués, el conformismo y el entumecimiento espiritual. La vanguardia mexicana fue por eso una rebeldía en contra del orden intelectual y moral. Coincidió con el movimiento revolucionario y por eso fue no solamente una literatura y arte, sino, de igual forma política.

La retórica tajante y agresiva del movimiento estridentista resalta el rompimiento con la tradición, la desacralización de las convenciones y mitos sociales, el desdén hacia la burocracia y el regocijo en la modernización tecnológica del país. En este sentido se ajusta al modelo de las vanguardias europeas como el Dadaísmo y el Cubismo —sobre todo el futurismo— y en un inicio su radio de acción se circunscribe al grupo intelectual con un lenguaje hermético.

Octavio Paz, opinó sobre el estridentismo en su libro *Las peras del olmo* indicando que “representó una saludable y necesaria expresión de rebeldía. Lástima que haya durado tan poco. Lástima también que no haya tenido herederos recientes”²⁹. El comentario del escritor mexicano, contemporáneo de los poetas infrarrealistas, reafirma la marginación y poca importancia que se le dio al movimiento por los intelectuales de la época.

2.2 El infrarrealismo

Para ser infrarrealista hay que vivir desde ahora en las galaxias de los hoyos negros, lo que significa estar en la vida misma que se comporta y expresa como esas galaxias, donde lo extraordinario sucede cotidianamente, lo imposible es posible y los actos inciden en maravillas inesperadas (...) se encuentran en todos los combates individuales y sociales que crean las metamorfosis de la vida humana.

José Vicente Anaya

...Los real visceralistas no estaban en ninguno de los bandos [el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz], ni con los neopriístas ni con la otredad, ni con los neostalinistas ni con los exquisitos, ni con lo que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros...

Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*

La adopción del término *infrarrealismo* se remonta a una declaración hecha por Roberto Bolaño en la que explica: “El infrarrealismo es un movimiento que Roberto Matta crea cuando Bretón lo expulsa del surrealismo³⁰ y que dura tres años con un

²⁹ *Ibidem.* p. 12

³⁰ El surrealismo inicia en París de manera oficial en 1924, su producción artística obedecen a dos modos distintos: el onirismo y el automatismo. Los elementos de su arte surgen del inconsciente del artista y del azar.

solo miembro: Matta”³¹. Años después el infrarrealismo resurgirá en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos”³².

El término *infrarrealista* no fue acuñado por Matta, es primeramente utilizado por José Ortega y Gasset en el libro *La deshumanización del arte*³³ dentro del capítulo “Supra e infrarrealismo”, dándole la connotación a lo supra como lo sublime en la poesía y al infrarrealismo al aspecto de “realidad” en la misma. Esta realidad se traduce según Matta y Jean Schuster³⁴ de manera en que la revolución necesita a la poesía como motor de liberación, idea que los poetas infrarrealistas intentaron llevar a la práctica³⁵.

El infrarrealismo comenzó con Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño, a estos nombres se pueden agregar una veintena de jóvenes poetas: Ramón Méndez³⁶, José Peguero³⁷, José Vicente Anaya³⁸, Pedro Damián³⁹, José Pedro⁴⁰, Carolina Estrada⁴¹, Bruno Montané⁴², Cuauhtémoc Méndez⁴³, Mario René

³¹ Roberto Matta fue un pintor, poeta y arquitecto chileno miembro del surrealismo.

³² Schuster, Jean. *Comentarios al infrarrealismo de Matta*. Ed. La Ratona Cartonera. Cuernavaca, México. 2014. p. 7

³³ Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza Ed. Madrid. 1991.

³⁴ Jean Schuster es un poeta, escritor y periodista francés comentó los apuntes para el Congreso Cultural de la Habana de 1967, titulado Infrarrealismo del pintor Roberto Matta. Schuster recibió una copia de la ponencia y deseo poner en juego su interpretación subjetiva sobre ella.

³⁵ Schuster, Jean. *Comentarios al infrarrealismo de Matta*. Ed. La Ratona Cartonera. Cuernavaca, México. 2014. p. 14

³⁶ México, 1954.

³⁷ México, 1955. Estudia cine en el CUEC y prepara su primer largometraje con provisional título de *A mordidas no me llevo*, que trata el tema del albur a nivel de los jerarcas de la política mexicana.

³⁸ México, 1947. Poeta, ensayista, traductor y periodista cultural.

³⁹ (México, 1954. Autor de *La carcajada del topo*, ensayo sobre la literatura mexicana de los años sesenta y setenta.

⁴⁰ México, 1958.

⁴¹ México, 1960. Profesora de bandas. Poeta de la resistencia.

⁴² Chile, 1957. Inmigrante chileno después del golpe de Pinochet y cofundador del inimaginable Movimiento Infrarrealista. Músico, trotacalles y hacedor de cómics.

⁴³ México, 1956-Morelia, 2004. Actor y poeta.

Guzmán⁴⁴, Jorge Hernández “Pielldivina”⁴⁵, José Rosas Rybeiro⁴⁶, Edgar Altamirano⁴⁷, Oscar Altamirano, ente otros. El infrarrealismo es un grupo, no-grupo⁴⁸, es decir, a pesar de ser todos poetas de un mismo movimiento, siempre existió autonomía entre sus miembros.

Uno de sus miembros, José Vicente Anaya nos guía para abordar el tema infrarrealista: “Creo que lo primero que hay que relatar es la atmósfera que se estaba viviendo en el país y, de hecho, en América latina en 1970”⁴⁹. A causa de las dictaduras latinoamericanas, las represiones a los movimientos estudiantiles de 1968 y 1972, existía un clima de rebelión que no solamente emergió en el ámbito político, sino también en el poético. Durante toda la década de los sesenta y principios de los setenta se manejó el término de “contracultura”, refiriéndose a movimientos que se expresan como antítesis del sistema capitalista, patriarcal y/o militarista. Dichos movimientos mostraron la diversidad de ángulos posibles desde los cuales se podía hacer frente a los sistemas dominantes⁵⁰.

Entre los movimientos literarios que encontramos en esta época está el infrarrealismo en México, el movimiento Hora Zero en Perú y el Nadaísmo en

⁴⁴ México, 1959. Poeta.

⁴⁵ México, 1953. Poeta, escribió el libro *Descalabrando sociedades*.

⁴⁶ Lima, Perú, 1949. Fundador de la revista "Estación Reunida", la cual, en cinco entregas, marcó el quehacer literario peruano de los años setenta. Doctor en Historia por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, Francia.

⁴⁷ Poeta, doctor en Ciencias y profesor investigador en la Facultad de Matemáticas de la Universidad Autónoma de Guerrero.

⁴⁸ Los Contemporáneos son otro ejemplo de poetas autodenominado “grupo sin grupo”. El “archipiélago de soledades”, como se autodesignó, estuvo integrado por los escritores: Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Jorge Cuesta.

⁴⁹ Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura. Año 4, semana 33, agosto, 2013.

⁵⁰ Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía. Madrid 2012.

Colombia. Miguel Donoso Pareja, escritor ecuatoriano y crítico catedrático de la UNAM nos narra de estos grupos literarios y de sus interacciones en el prólogo⁵¹ de *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, antología poética donde aparecen tres poetas infrarrealistas: Mario Santiago Papasquiaro, Roberto Bolaño y Bruno Montané. Cada grupo literario presentó sus manifiestos, existiendo un diálogo e interacción entre ellos, debido a la similitud de circunstancias políticas y culturales en América Latina.

El primer manifiesto del grupo peruano Hora Zero se titula “Palabras urgentes⁵²”, en él se expresan los objetivos del colectivo poético. Hora Zero buscó cambios políticos profundos y la liberación total de América Latina. El deber ético de expresar las circunstancias presentes sin contemplaciones. A propósito de este “deber”, Tulio Mora, miembro de Hora Zero escribió en su muro de Facebook un pequeño artículo denominado, “Posición de Tulio Mora sobre la actitud que debe adoptar Hora Zero frente al neoliberalismo, el narcotráfico y la corrupción”, mostrando así la actualidad y pertinencia de dicho movimiento, cito a continuación parte del texto:

HZ sigue vigente debemos volver a escribir sobre los temas que siguen siendo los escombros que aludió en "Palabras urgentes". Hoy más que nunca se hace visible que ese manifiesto justifica la necesidad de una poesía integral asumiendo/delatando los actuales problemas. México, como el Perú, es el mejor

⁵¹ Bolaño, Roberto. *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*. Ed. Extemporáneos. México, 1979. P.p.13 - 36

⁵² Ramírez Ruiz, Juan. Pimentel, Jorge. “Palabras urgentes, el primer manifiesto de Hora Zero. (Perú 1970)”. El País. 6 de junio de 2007. <http://lacomunidad.elpais.com/horazero/2007/6/6/palabras-urgentes-primer-manifiesto-hora-zero-1970-> Consultado: 06/06/2014

ejemplo. Alucinar puede ser poético pero no es ponerse a la altura de los escombros que debemos poetizar⁵³.

En cuanto al manifiesto de los Nadaístas, es escrito por Gonzalo Arango, poeta colombiano quien funda el movimiento en 1958. El nadaísmo se define como un estado revolucionario del espíritu, nacido sin dogmas y sin sistemas. Una de las ideas principales es la reivindicación del artista como parte de la condición humana.⁵⁴

Ambos manifiestos comparten puntos clave en común con el infrarrealismo, los principales son el acento en la condición humana del poeta, la ética del éste, quien denuncia la realidad y las injusticias dentro de su entorno y el espíritu revolucionario que no se adhiere a ningún dogma.

El infrarrealismo fue el movimiento literario que inició un grupo de jóvenes inconformes con el *status quo*, específicamente, con la estructura intelectual mexicana en la que no importaba qué se escribía sino quién lo concebía. El acceso al círculo literario fue restringido. José Vicente Anaya explica que la mayoría de los intelectuales de la época menospreció el movimiento, impidiendo así las posibilidades de publicar. La primera plaquette⁵⁵ de poesía infrarrealista no fue

⁵³ Mora, Tulio. "Posición de Tulio Mora sobre la actitud que debe adoptar Hora Zero frente al neoliberalismo, el narcotráfico y la corrupción". Facebook. 4 de julio de 2014. <https://www.facebook.com/tuliomorag/posts/10201254710649503?fref=nf> Consultado: 06/07/2014

⁵⁴ Arango, Gonzalo. "Primer Manifiesto Nadaísta". gonzaloarango.com <http://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html> Consultado: 06/06/2014

⁵⁵ Una plaquette de poesía es una publicación hecha de fotocopias dobladas a la mitad con una hoja que sirve de portada. La plaquette se une por medio de un hilo que va cosido a mano a la mitad de la publicación y que impide que las hojas se separen.

publicada por ninguna de las editoriales mexicanas, se realizó con el apoyo económico del poeta español Juan Cervera⁵⁶.

2.3 Los manifiestos infrarrealistas

Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando

Mario Santiago Papasquiaro

El movimiento cuenta con tres manifiestos, escritos por tres diferentes miembros, Roberto Bolaño “Déjenlo todo nuevamente, primer manifiesto infrarrealista⁵⁷” (1976), Mario Santiago Papasquiaro “Manifiesto infrarrealista” (1975) y José Vicente Anaya “Por un arte vital sin límites” (1975). Los manifiestos fueron recopilados en la edición de la *Ratona Cartonera*, nombrada Tres manifiestos infrarrealistas⁵⁸; dos de los manifiestos, se encuentran recientemente publicados en la antología infrarrealista. *Perros habitados por las voces del desierto*, que se presentó en mayo de este año en la Ciudad de México dentro del marco de la Feria del Libro Independiente del Fondo de Cultura Económica, en el Foro Alicia y en el Museo del Chopo. En los textos, escritos a modo de prosa poética, se describen los lineamientos acerca del movimiento. La primera es que para ser infrarrealista simplemente basta selo, no existen membresías, estatus o reglas que dicten quién

⁵⁶ Cruz, Iván. Entrevista a José Vicente Anaya. Círculo de Poesía, revista electrónica de literatura. Año 3, semana 34, agosto de 2012. <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/08entrevista-a-jose-vicente-anaya-sobre-el-infrarrealismo/> Consultado: 6/11/2013

⁵⁷ Título que hace referencia al poema de Bretón “Déjenlo todo” que dice: “Déjenlo todo (...) Dejen si es necesario una vida cómoda, / aquello que se les presenta como una situación del porvenir, / y láncese, láncese a los caminos”.

⁵⁸ *Tres manifiestos infrarrealistas*. Ed. La Ratona Cartonera. Cuernavaca. México. 2011

es o no parte del movimiento. Es esta una de las razones por las que el infrarrealismo es un grupo no-grupo. Aluden al proverbio latino “hombre soy, nada humano me es ajeno” de Plubio, al firmar que meterán sus cabezas en todas las trabas humanas, teniendo así una visión alucinante del hombre.

El poeta es visto como un héroe, desvelador de otros héroes. Un inmiscuido que por tanto, fuerza al lector a inmiscuirse, como en el caso de las cartoneras, en el que el lector es un actor más de la industria editorial alternativa. En la continuidad de la visión épica del poeta como un héroe, el poema se designa como un viaje. Podemos leer en *Los detectives salvajes* la constante del viaje en los dos protagonistas y miembros fundadores del real visceralismo, la contraparte ficticia del infrarrealismo, Ulises Lima y Arturo Belano, realizando travesías alrededor del mundo.

“Nuestra postura [...] no se reducía únicamente a hacer poesía alternativa, vitalista, dialéctica, integral, cotidiana. El infrarrealismo no representa una escuela o tendencia literaria que busca su acomodo, sino un movimiento de ruptura⁵⁹”. Para los infrarrealistas no existe una distinción entre la vida y la poesía, es una misma cosa. La ética poética es llevada a la vida a modo de denuncia: “que la amnesia nunca nos bese la boca”, a modo de subversión de la cotidianeidad y a modo de grito utópico. “Lo extraordinario sucede cotidianamente, lo imposible es posible y los actos inciden en maravillas inesperadas [...] se encuentran en todos los combates individuales y sociales que crean las metamorfosis de la vida humana”.

⁵⁹ Medina. Rubén. *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. Ed. ALDVUS. México, 2014, p. 19.

Según el grupo infrarrealistas el arte debe ser ilimitado en cantidad, accesible a todos y en la manera de lo posible fabricado por todos. Apela a la imaginación y a la sensibilidad del hombre para que éste no se conforme a su cotidianidad reproduciendo una vida miserable. Los infrarrealistas buscan el autoconocimiento del ser humano para que no sean objetos manipulables por sistemas externos tales como la religión, la ciencia, la psicología, psiquiatría, etc. “Todos los conformistas sufren de cordura y sensatez. La cordura y la sensatez destruyen la imaginación del ser humano y lo reducen a un plano objetual en el que permanece cotidianamente reproduciendo una vida miserable”.

A diferencia de sus antecesores, los infrarrealistas tienen una noción de consciencia y entorno que no son característicos de las otras vanguardias. El surrealismo cree en una escritura automática, inconsciente y el estridentismo sitúa un mayor énfasis en el progreso, la velocidad y las máquinas como metáfora. La poética infrarrealista se funda en lo cotidiano, la realidad a su alcance, tiene un enfoque político de brindar consciencia a otros proporcionando así libertad de actuar como sujetos y no como objetos, empoderarlos para que se conviertan también en actores, dentro de su cotidianidad e incluso dentro del arte. Después de todo, para ser infrarrealista, sólo hace falta serlo.

En el caso de las cartoneras, estas apelan de igual manera por un arte accesible para todos, no existen espectadores, sino actores activos. De la misma manera que el infrarrealismo se preocupa por tener sujetos conscientes de su realidad y por tanto agente de cambio, no solamente en la manufactura de los libros, sino en su cotidianidad.

2.3 Similitudes en ideología y de trabajo entre el infrarrealismo y las cartoneras

A principios del siglo XXI en Latinoamérica se comienza otro diálogo crítico y activo a propósito del asunto de la difusión y recepción de la literatura, abogando por la democratización de ésta. Las editoriales cartoneras reflexionan de manera crítica en torno al mercado editorial y su apertura para recibir nuevas propuestas. A partir del 2003 y a lo largo de toda América Latina han aumentado su número. Cada una de ellas es un pequeño colectivo que está conectado con las necesidades comunitarias del lugar al que pertenece. Venden sus libros artesanales y no simplemente venden libros, sino que están involucradas con las comunidades que a su vez, son participes de la manufactura, venta y distribución de los libros, siendo así, parte del colectivo.

Si analizamos las proposiciones de los manifiestos infrarrealistas podemos ver que algunas podrían pasar por premisas de las editoriales cartoneras, ya que existe una ideología similar. Tanto para ser infrarrealista como para ser “cartonero⁶⁰” hace falta simplemente serlo. No existe nada ni nadie que dicte las reglas, las personas alrededor del mundo se han enterado de estos proyectos emergentes y han decidido hacer el propio. No hay estatus, reglas de conducta, ni membresías.

⁶⁰ “Cartonero” en el sentido de miembro de una editorial cartonera y ya no en el sentido de recolector de cartón que se empleó en el nacimiento de las editoriales.

No todas las editoriales están hechas a base de poetas, sin embargo, la poesía es un eje central que está presente en las cartoneras alrededor de Latinoamérica. Género que como sabemos, vende poco. Dice el manifiesto infrarrealista: el poeta como un héroe debelador de héroes (...) que anuncia el principio del bosque". Las cartoneras desvelaron un camino que ha sido ya ampliamente acogido por más de 50 cartoneras en el mundo.

Otro importante precepto es el de un arte ilimitado, accesible por todos y lo más importante: fabricado por todos. Las cartoneras han abierto esta posibilidad a cualquier persona, como lo mencioné anteriormente, desde editores, artistas plásticos, nuevos escritores, hasta prostitutas, mujeres en la cárcel y gente sin hogar. Por último el infrarrealismo se burla de las alternativas capitalistas que se reducen a: ¿Coca-Cola o Pepsi-cola?

En la reciente antología de los poetas infrarrealistas, el poeta y académico Rubén Medina está a cargo de la introducción del libro. En la introducción expone temas fundamentales como el modus operandi del grupo y temas esenciales como la visión del poema y el manejo de las publicaciones. Analizando el manifiesto infrarrealista, Medina comenta que el poeta no es el único agente de cambio social o político sino un incitador o desvelador de este cambio. En las editoriales cartoneras se sigue la misma lógica al proponer un cambio paradigmático en el que el lector no es pasivo, sino un miembro activo en la producción del arte.

Este importante cambio paradigmático en el que las cartoneras se liberan de la lógica capitalista, se logra en el sistema de intercambio y donación que impera en

la praxis cartonera. Comenzando con la donación de textos de los escritores, hasta la donación del tiempo de los lectores que a su vez se benefician de la obtención de libros.

Otro elemento a tomar en cuenta para el cambio que propuso el movimiento infrarrealista es el de la distribución. En la presentación de *Diez poemas y once poetas infrarrealistas*, Mario Santiago Papasquiaro, líder infrarrealista, reflexionó sobre el mercado editorial. Preponderantemente problematiza la difusión y sus implicaciones. Afirmó:

el problema trasciende la simple ubicación del artista (...): la forma de la propiedad sobre los medios y la manera como desde ellos se ejerce el poder cultural, conlleva la reproducción de las relaciones capitalistas hasta los niveles más abstractos e instintivos, su conversión en mercancía. No se trata de reducir el asunto a la visión maniquea del marxismo vulgar: propiedad privada social, mucho menos hablando de una labor liberadora como el arte; pero sí de poner los puntos sobre la íes⁶¹.

Estos puntos sobre las íes se puede traducir como dialogar y modificar la forma en la que el arte es difundido y recibido y en su caso muy particular: la literatura. Sin embargo esta apertura al diálogo crítico se dio solamente fuera del sistema literario e intelectual mexicano.

La consigna infrarrealista nunca fue la de publicar, lo que se buscaba era explorar el binomio vida-escritura. La estrategia de publicar, era limitada, “No iba más allá de reconstruir la hegemonía poética imperante y abrirla a la pluralidad⁶²”. Según el análisis que elabora Rubén Medina, Roberto Bolaño en el manifiesto

⁶¹ Medina, Cuauhtémoc. *Diez poemas infrarrealistas*. Infrarrealismo.com. <http://cuauhtemoc.infrarrealismo.com/Diez.htm> Consultado: 27/10/2013

⁶² Op. Cit, p. 20.

“Déjenlo todo nuevamente” apela a mantenerse fuera de la institucionalización y a explorar el acto de escribir en zonas inéditas de la cultura.

José Vicente Anaya apunta en uno de los tres manifiestos infrarrealistas, titulado “Por un arte real sin límites”, “La cordura y la sensatez destruyen la imaginación del ser humano y lo reducen a un plano objetual en el que permanece cotidianamente reproduciendo una vida miserable; el individuo es aplastado por su propia impotencia y conformismo para hacer nada”. Al igual que en el infrarrealismo, las editoriales cartoneras no se conforman ante las estructuras existentes en sus contextos, sino que las trasfiguran llevando a cabo proyectos contraculturales, autosustentables, en donde los actores: escritores, editores, lectores, cartoneros, inmigrantes, etc., participan de manera igualitaria.

En el trascurso del próximo capítulo abordaré a mayor profundidad las particularidades de las tres editoriales cartoneras que abarco en el estudio. Explicaré las editoriales cartoneras a partir del panorama general de crisis económica en el que nace la editorial argentina y el ambiente de igualdad que se vive dentro de sus procesos de producción de libros cartoneros.

III. CARTONERAS, LA SUBVERSIÓN SUAVE

Señoras y Señores,
¡se acabó!
¡tomemos la historia por el culo!
¡la historia y la literatura nos pertenecen!
Basta de historiadores de manos blancas y oscuras ideologías
ahora la historia la escribiremos nosotros

Washington Cucurto

Si postulamos la crisis argentina de 2001 como un “big-bang”, sus correlatos en el ámbito de la literatura pueden pensarse como una onda expansiva. Pareciera, en perspectiva, que al mismo tiempo que el Estado deja de existir, el arte y la cultura entraban en una fase novísima que no necesariamente tenía que ver con la gestión de una crisis de sistema que dejó completamente libres los flujos de la imaginación y del deseo

Daniel Link

3.1 La crisis argentina

La crisis económica del 2001, el peor derrumbe social de la historia de Argentina, derrumbe que puso en juego la posibilidad de la continuidad del Estado nacional como entidad con capacidad de autogobierno⁶³. La causa de los desequilibrios ha sido señalada como el tipo de cambio artificial de paridad del peso argentino con el dólar de 1 a 1, esto estimuló las importaciones destruyendo así la industria local. Argentina perdió la competitividad en las exportaciones, reduciendo ganancias, favoreciendo la especulación. El endeudamiento público y privado se derivó de la incapacidad económica del país para pagar sus compromisos externos.

Para hacer frente a la hiperinflación de los años ochenta y primeros noventa (346% de media anual en 1983-92; 1.344% en 1990 y 84% en 1991), el gobierno

⁶³ Arondsin, Ricardo. *Las causas de la crisis de 2001*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. <http://www.unicen.edu.ar/content/las-causas-de-la-crisis-de-2001> 6 de diciembre de 2011. Consultado: 3/03/2014

argentino optó por llevar a cabo, desde abril de 1991, una fuerte estabilización basada en el tipo de cambio, con la ley de convertibilidad de marzo de ese año, que creó una junta monetaria o caja de conversión (currency board), en virtud de la cual se estableció la paridad completa dólar-peso y se respaldaron los pesos en circulación con reservas en dólares. Es bien sabido que el uso del tipo de cambio fijo como ancla dura para la desinflación suele tener éxito en la contención del crecimiento de los precios.

El régimen cambiario no fue más que una política neoliberal. Según esta ideología el Estado debía crear un clima de negocios que propiciaría la inversión privada. La política de apertura importadora no tuvo otra meta que otorgar rentas en condiciones privilegiadas a ciertos actores locales y extranjeros. El tipo de cambio (en paridad con el dólar) artificialmente sostenido con endeudamiento externo favoreció la importación de todo tipo de consumos, proveniente de firmas extranjeras proporcionando la sensación ficticia de progreso, acceso a la modernidad, ilusión de estabilidad de precios ya que los estragos en la producción local y la larga masa de desempleos se fue acumulando a lo largo de los años lo que presionó hacia abajo el salario nominal ⁶⁴

En este contexto las grandes editoriales multinacionales tomaron el control del mercado, las editoriales locales como Emecé o Latinoamericana sucumbieron ante la competencia. Es importante saber cómo funciona la industria literaria que es una industria millonaria que, por citar una cifra, recaudó \$65 millones de dólares en

⁶⁴ *Ibíd.* Consultado: 03/03/2014

1993, según datos de Albert Greco en su libro *The Book Publishing Industry*. El proceso de producción es extenso y bastante detallado, pero puede resumirse en que el libro atraviesa cinco instancias para llegar de su autor al consumidor final, el lector. *El agente*, cobra una comisión solo por buscar un *Editor*, que se encarga de procesar la obra y pulirla hasta entregar un producto final, que necesariamente debe pasar por *La imprenta*, que luego de cumplir con su función entrega el producto al *Distribuidor*, que se encarga de repartir los libros entre los distintos puntos de venta. *Las librerías*, que venden el libro, por el que pagas una cantidad que se reparte entre todos los anteriores.

El poeta Hernán Bravo Varela relata en *Cartones para Abelardo y Eloísa*, “[...] sin embargo, una buena cantidad de editoriales independientes nacieron con la crisis o se criaron en ella, oponiendo imaginación, coraje y lucidez al apocalíptico estado de cosas de su gremio⁶⁵”.

3.2 Eloísa Cartonera, mucho más que libros

Eloísa ya existía para el 2001 como editorial pero fue después de esta crisis que cambio su giro a cooperativa y “editorial cartonera”. En el libro *No hay cuchillo sin rosas, historia de una editorial latinoamericana*, se encuentra un texto de

⁶⁵ Martínez Arranz, Beatriz. *¡Fuerza Cartonera! Un estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación. Diseño 2.0 para Aida Cartonera*. Tesis para el grado de Maestría en Comunicación con Fines Sociales: Estrategias y Campañas 2013. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2013. p. 11

Washington Cucurto en el que se narra el contexto económico y social en el que Eloísa emergió:

Hace un año que el país se incendió y todavía hay llamas por todos lados. Es una catástrofe del País Vacunero del Mundo, es un incendio de amor, de amor dominicano. Pendejos cagándose de hambre en la calle, piqueteros, cartoneros, familias enteras pidiendo monedas, miserables. ¡El triunfo alado del neoliberalismo en cada rincón de este sureño y espantoso País! ¡El dólar pegó un puntazo y se fue a la concha de su madre! Pa que vallamos aprendiendo, después de una primavera democrática viene un infierno capitalista⁶⁶.

Tras la crisis más de 40,000 personas perdieron su empleo y muchos de ellos, al no tener otra opción de subsistencia, comenzaron a dedicarse a la recolección de cartón, por esta razón se les llama “cartoneros”. *Eloísa* comenzó a comprar el cartón a los recolectores cartoneros a un precio tres veces mayor que en el mercado argentino. En el taller que se encuentra en la calle Aristóbulo Valle 666 en La Boca, dentro de la Ciudad de Buenos Aires cualquier cartonero puede acercarse a vender su cartón a la cooperativa. Tras 10 años de trabajo colectivo, los cartoneros saben qué es lo que la editorial necesita: cartón delgado, que no esté sucio y que tenga algún colorido, no simplemente cartón marrón. El cartón se corta, se pinta y se pega el libro en su interior. Los participantes son editores, escritores, artistas plásticos, cartoneros, inmigrantes y todos ellos se nombran simplemente trabajadores de la cooperativa, de esta manera se busca resignificar el trabajo lejos de los estándares capitalistas. “Somos más que editores, en la cartonería hacemos todo el libro desde el comienzo, lo diseñamos, lo imprimimos,

⁶⁶ Cucurto, Washington. No hay cuchillo sin rosas. Originales para bibliófilos y lectores voraces: Manuscritos, textos mecanografiados y corregidos a mano.
<http://www.eloisacartera.com.ar/manuscritocucu3.html>

hacemos las tapas con cartón, lo encuadernamos, hacemos todo el proceso completo. Lo vendemos, lo distribuimos.⁶⁷”

La editorial no considera llevar a cabo una labor como la de “estétizar la miseria”, o ser simplemente un resultado de la crisis, se definen como un grupo de personas que han aprendido sobre el cooperativismo, la autogestión y el trabajo por el bien común. *Eloísa* forma parte de una época en la que la población argentina tuvo que idear nuevas formas de hacer frente a la situación económica. Surgieron distintas cooperativas, entre las que se encuentra gente que se unió para construir viviendas a menos costo poniendo ellos mismos la mano de obra. Microempresas autogestoras, es decir, trabajadores que tras la quiebra de sus empresas se hacen cargo de ellas rescatándolas y manteniendo su producción. De la misma manera surgieron asambleas, agrupaciones barriales por iniciativa de los trabajadores y vecinos.

La primera cartonera a nivel mundial surgió ante la crisis y en lugar de conformarse actuó desde la dificultad para crear un cambio utilizando el arte como un medio y no como un fin. La cartonera insta un cambio paradigmático en el que no existen clases, pues la cooperativa de *Eloísa* está formada por cartoneros, escritores, artistas plásticos, que en esos momentos eran todos desempleados. Por tanto, en igualdad de condiciones estos tres actores son indispensables para el producto final: los libros.

⁶⁷ De Nunez, Alexandre. Entrevista a María Gómez. Librarie El Salón del Libro. 15 de Septiembre de 2009 http://www.dailymotion.com/video/xahtxq_maria-gomez-elois-cartonera_creation
Consultado: 13/03/2014



Fig. 3.1 Taller de *Eloísa Cartonera*



Fig. 3.2 Niñas pintando en el taller de *Eloísa Cartonera*



Fig. 3.3 Libros en venta en el taller de *Eloísa Cartonera*



Fig. 3.4 Corte de cartón para realizar portadas



Fig. 3.5 Cartonero llevando cartón al taller de *Eloísa Cartonera*



Fig. 3.6 Puesto de libros de *Eloísa Cartonera* en la Calle de Corrientes, Buenos Aires.



Fig. 3.7 Libros en venta en el puesto de Corrientes

Eloísa Cartonera clama proveer un espacio originado para la reapropiación de estéticas populares y a diferencia de las otras editoriales toma una bandera de identidad latinoamericana que pareciera no justificarse debido a la historia de migración europea que tiene Argentina. *Eloísa* toma la bandera latinoamericana

para identificarse, en ese instante *Eloísa* se inventa a sí misma. Su página web establece que publican material inédito, al margen y vanguardista proveniente de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil y Perú. Literatura “sudaca”, tomando el término peyorativo que se emplea para los inmigrantes latinoamericanos en España, haciendo de este término su grito de guerra editorial. *Eloísa* emplea lo “sudaca” ya no como elemento del colonizador, sino apropiándose como una manera de afianzar su identidad. El catálogo de *Eloísa* consta de más de 200 libros, algunos de los autores publicados son, César Aira, Gabriela Bejerman, Mario Bellatin, Fabián Casa, Washington Cucurto, Julián Herbert, Leónidas Lamborghini, José Emilio Pacheco, Néstor Perlongher, Ricardo Piglia, Oswaldo Reynoso, Damián Ríos, Dani Umpi, Ricardo y Raúl Zurita, entre otros.

La categoría editorial que se asignó a estas publicaciones es “literatura sudaca border”. Para comprender esta categoría, es primeramente necesario desentrañar de donde provienen estas palabras. Lo “sudaca”, como ya he mencionado anteriormente, es un término peyorativo empleado en España para designar a los latinoamericanos inmigrantes en aquel país. Lo “border”, se refiere al diminutivo de *borderline*, vocablo empleado en la psiquiatría para describir un desorden de personalidad caracterizado por distorsión de la autoimagen, relaciones personales inestables y conductas tendientes a la autodestrucción⁶⁸. *Eloísa* emplea ambos términos como bandera de orgullo y fuerza frente al otro. Julián Herbert, escritor mexicano, en entrevista ante un periódico chileno afirma que: “La literatura

⁶⁸ Definición tomada del CIE-10 (Clasificación Internacional de Enfermedades, décima edición), F60.3 Trastorno de personalidad borderline.
<http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2010/en#/F60.3> Consultado: 14/03/2014

es una triángulo, un oficio con tres orillas siniestras: lo maníaco, lo depresivo, lo borderline (...) y esto no sólo se aplica a la sintaxis o a la construcción de personajes: funciona también en la construcción de géneros.⁶⁹ El término “sudaca border” alude a una literatura menor. Definición dada por Deleuze y Guattari, la literatura menor⁷⁰ no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua. En las literaturas menores todo es política, todo adquiere un valor colectivo. La literatura menor tiene con la lengua una situación de desterritorialización múltiple; estar en su propia lengua como un extranjero.

Eloísa Cartonera puede ser vista como un caso de subversión suave, término introducido por Guattari en 1996⁷¹ para designar un cambio que no revoluciona ni revolucionará las estructuras sociales y sin embargo permite - precaria pero visiblemente – un “levantamiento del sentido”. *Eloísa* no cambió la crisis, no generó empleos para los miles de desempleados que trajo la crisis económica pero sí brindó un cambio paradigmático de sentido, de posibilidades y de empoderamiento de las personas. Aunque suene utópico, la igualdad de las personases un logro del colectivo *Eloísa*. Ya no son los grandes escritores quienes pueden hacer libros, no son las grandes editoriales transnacionales quienes los elaboran y los distribuyen, literalmente cualquiera puede hacer un libro, desempleados, gente sin hogar, madres solteras, mujeres en la cárcel, prostitutas, niños de la calle y un largo etcétera que se ha multiplicado a lo largo de América Latina. *Eloísa* le dio ese poder

⁶⁹ Ramírez F. Juan Carlos. Diario la Segunda. Plaza Cultural. 24 de septiembre de 2013. <http://jcrfarchivos.files.wordpress.com/2013/09/la-segunda-digital1.jpg> Consultado: 03/03/2014

⁷⁰ Deleuze, Guilles. Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. Ediciones Era. México, 1978, pp. 28-30.

⁷¹ Guattari, Felix. *Soft Subversions*. Semiotext(e). N. Y. 1996.

a las personas, no necesitan que venga un líder a decirles qué hacer, ellos miran lo que ha pasado y han pasado esa antorcha a otras cartoneras. Si tomamos en cuenta que en las dictaduras latinoamericanas y no latinoamericanas, una de las acciones más importantes ejercidas por aquellos que tienen en su mano el poder es la quema de libros, este revés en el que se pueden hacer libros con material de desecho es un símbolo poderoso acerca de lo que puede ser hecho en situaciones de crisis y vulnerabilidad. Transversalmente, la definición de los intercambios de artistas, editores y capitalistas, revela una otredad contra hegemónica: la posibilidad de generar proyectos sin atender a la lógica normal. De esta manera en palabras de Derrida, emerge un mundo de posibilidades ineconómicas⁷² (que no tienen necesariamente que ver con las ganancias de una editorial cualquiera), implica un abanico de posibilidades no calculadas por el Estado, ni por el bloque hegemónico que lo articula. Sólo estos contextos de impugnación de los valores establecidos permiten deconstruir la moralidad y lógica que organizan las experiencias individuales y colectivas. Por estas razones, el empoderamiento de *Eloísa Cartonera* emerge como un acto verdaderamente político⁷³.

3.3 Sarita Cartonera

La editorial es sus propias palabras:

⁷² Avenburg, Ricardo. "Acerca de la discusión de Foucault – Derrida sobre el tema de la locura en la primera meditación de Descartes".

<http://www.avenburg.com.ar/avenburg/ACERCA%20DE%20LA%20DISCUSION%20FOUCAULT>

Consultado: 03/02/2013

⁷³ Pinkus, Nicolás; López, Gustavo. "Eloísa Cartonera, la subversión suave ante la crisis". *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis argentina 2001 – 2003*. Ediciones FADU Nobuko. Buenos Aires, Argentina. 2008. pp. 41 y 46.

Yo soy Sarita Cartonera, la santa de a pie, la ilusión más allá de la desilusión, las ganas de hacer algo cuando todos dicen "ya no hay nada que hacer", la música a todo volumen, la combi asesina, el policía coimeando en la esquina. Nada de lo que digan me va a alejar de la calle, sé encontrar la esperanza en las calles, entre los borrachos y las putas (...) yo bendigo la mierda, beso al asesino, oigo al obsceno, duermo entre latas y basura pero conservo en mi corazón algo innombrado y no lo voy a nombrar, éste es mi motor, mi fuerza, mi fe más allá de mi propia fe.⁷⁴

Sarita Cartonera toma su nombre de una santa limeña no reconocida por la iglesia católica. Se trata de Sarita Colonia una niña nacida en la provincia de Huaraz en 1914, debido a la falta de trabajo se muda con su familia a la capital, viviendo en un barrio pobre de Lima. La madre de Sarita fallece y entonces tiene que hacerse cargo de sus hermanos. Asistiendo a una escuela religiosa alentaba a sus hermanos a ser bondadosos con la gente a su alrededor y perfilaba ya su vocación religiosa. Fallece a los 26 años de paludismo. Debido a su situación de pobreza, sus restos fueron depositados en una fosa común en el cementerio de Baquijano del Callao⁷⁵.

La vida de Sarita aparenta ser una vida bastante común; no obstante tras su muerte comienza el culto hacia ella. Lo primero que se transfiguró fue la idea de su muerte. Para sus adeptos Sarita se arrojó al mar para salvarse de un delincuente que la perseguía. La idea surgió porque años atrás una joven del barrio murió de esta manera y el colectivo popular fusionó las historias. El culto comenzó en la década de los 70s cuando hubo una gran migración de la sierra de Perú hacia Lima. Adoraron entonces a la santa, que al igual que ellos, había migrado a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida.

⁷⁴ Información tomada de la cuenta de Facebook de Sarita Cartonera <https://www.facebook.com/saritacartonera?fref=ts> 16/03/2013

⁷⁵ Ubicado en Lima, Perú.

En ese tiempo las autoridades de la ciudad comenzaron una ampliación en el cementerio en el que había sido enterrada Sarita Colonias y los devotos de la santa no permitieron que se tocara la fosa donde estaban sus restos. Construyeron en ese mismo lugar una pequeña capilla donde actualmente se venera a esta santa. En la capilla se puede apreciar no solamente flores, sino placas de agradecimiento por los múltiples milagros que ha realizado Sarita, reafirmando con esto, su carácter de santidad. Sarita se encuentra muy presente en la cotidianidad del pueblo, teniendo incluso una cumbia que habla de ella y traspasando su veneración de los barrios de Lima, traspasando la frontera para ser venerada en países aledaños a Perú⁷⁶.

La cumbia de Sarita

“Cómo estarán mis hermanitos,
varios los años que perdí,
quedando sola mi viejita
mi padre el cielo se llevó
siempre rezándole a Sarita
que me libre de todo mal
miro y beso a mi estampita
que ella me dé su bendición

Sarita Colonia, patrona del pobre
no quiero más penas
no quiero más llantos”⁷⁷.

Como editorial, *Sarita* persigue tanto fines literarios como sociales. Trabaja con población en situación de pobreza. Son estas personas de los barrios de lima

⁷⁶ Taira, Percy. Expediente oculto. “Sarita Colonia, la santa del pueblo”. 19 de enero de 2009. <http://expedienteoculto.blogspot.mx/2009/01/sarita-colonia-la-santa-del-pueblo.html> Consultado: 30/09/2013

⁷⁷ Sonora Tropical Cumbia Sabrosa. Sarita Colonia http://www.youtube.com/watch?v=ELXaF_HwvGY Consultado: 20/03/2014

quienes participan en sus talleres de producción de libros (decoración de portadas, armado de libros) y son a ellos a los que se dirigen estos libros. Además de facilitar el acceso a la literatura por medio de estos talleres, los bajos costos y la apariencia amigable de los libros, Sarita se encarga de alfabetizar a la población a las que la santa limeña protegió, a la vez que se fomenta una sensibilidad literaria y plástica.

Como mencioné en el primer capítulo, lo que se busca la cartonera es “acercar la literatura a la calle y evidenciar la calle en la literatura.”⁷⁸ *Sarita* lo ha conseguido descentralizando el concepto del libro como exclusivo de un cierto sector de la población, aquel que ha tenido acceso a educación universitaria o que puede costear los libros que se ofrecen comercialmente en las librerías. Para lograr este objetivo *Sarita* comenzó publicando escritores peruanos inéditos, pero al igual que su hermana *Eloísa* prosiguió a publicar escritores latinoamericanos ya publicados en el Perú por editoriales consolidadas a precios elevados y por lo tanto poco accesibles. *Sarita* cambió el paradigma cultural y literario, promovió una nueva perspectiva en la que cualquier persona puede acceder no solamente a leer un libro, sino también a fabricarlo. El libro se presenta como un objeto asequible, único, creativo, con consciencia social y ambiental; un objeto cotidiano. De esta manera se ha desacralizado la figura del libro, empoderando a la población para auto-autorizarse este atrevimiento, de la misma manera en la que no necesitaron aprobación de la iglesia católica para canonizar a Sarita Colonia, no necesitan que ninguna autoridad cultural les diga que pueden hacer libros.

⁷⁸ Bilbija, Ksenija. “¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio”. *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries. 2009. p. 12.



Fig. 3.8 Taller de creación de libros artesanales de *Sarita Cartonera*. Junio, 2012.



Fig. 3.9 Taller de creación de libros artesanales de *Sarita Cartonera*. Junio, 2012.



Fig. 3.10 Feria Contra: Mercado Independiente de Lima 2013. Libros cartoneros para sobrevivir al fin del mundo.

3.4 *La Cartonera*

Quando las condiciones para crear no parecen propicias,
ahí estará siempre la imaginación para abrir caminos

La Cartonera

La editorial mexicana fue influida por las ediciones setenteras que la poeta argentina Elena Jordana fundó en México, *Ediciones El Mendrugo*, libros con portadas de cartón y papel estraza. La inspiración cartonera la recibieron por influencia de *Sarita Cartonera*, quien a su vez la recibió por *Eloísa Cartonera*.

Para *La Cartonera* el aspecto literario es primordial, comenzaron en febrero del 2008 con un proyecto titulado *El silencio de los sueños abandonados* de un escritor local llamado Krystos. Sus publicaciones son producto de los cuatro editores que la conforman, cada uno de ellos llega con propuestas individuales que luego se cristalizan en libros, es por esto que sus publicaciones son tan variadas: cuento, ensayo, poesía, música popular regional con su respectivo disco compacto para escucharla. En uno de los proyectos recientes existe una compilación de monstruos que están dibujados por miembros del colectivo y artistas plásticos que colaboran de manera regular en el diseño de las portadas.

Entre la literatura privilegiada de *La Cartonera* se encuentra la poesía, en su lista de publicaciones se encuentran cuatro poetas infrarrealistas, Joseantonio Suárez con el poemario *Con catulo de rodilla*, Edgar Artaud Jarry (Edgar Altamirano) con dos títulos, *Golpeándome la cabeza* y *Fuera de foco*, José Rosas Rybeiro con la antología *Aluvión* y Mario Santiago Papisquiaro con *Respiración del Laberinto*.

El modo de trabajo de la editorial es incluyente, no está reservado únicamente a artistas plásticos y escritores quienes colaboran regularmente en la hechura de las portadas. El taller está abierto cada sábado en la casona Spencer en el centro de la ciudad de Cuernavaca, donde todo aquel que quiera colaborar es bienvenido. Al llegar al taller la mesa está puesta con el libro que se va a publicar, se encuentra allí para el que quiera acercarse a leer el texto e inspirarse para comenzar a pintar portadas pueda hacerlo libremente. Dentro de las mesas también se encuentran los cartones ya cortados, pinceles, pintura vinílica de diversos colores, platos para poner las pinturas como en una paleta de artista y botes con agua para limpiar los pinceles. El clima dentro del taller es amigable y ameno, las conversaciones, que van desde literatura y arte, se acompañan con pan, café y/o mezcal para el que lo elija. Al finalizar la sesión, los participantes dan su nombre a alguno de los editores de La Cartonera y éste aparecerá en el interior del libro, indicando que formaron parte de la elaboración de portadas, además de obtener un ejemplar del libro intervenido al momento de su publicación. De esta manera cada libro es único, las personas colaboradoras son además parte del colectivo general. No se firma ninguna portada con el nombre de la persona que la pintó e incluso una portada puede ser intervenida por más de una mano.



Fig. 3.11 Artista plástico en el taller de *La Cartonera*. Octubre 2013



Fig. 3.12 Asistentes al taller de *La Cartonera*. Octubre 2013.



Fig. 3.13 Artista plástico en el taller de *La Cartonera*. Octubre 2013.



Fig. 3.14 Portadas pintadas para el libro de Malcom Lowry. Octubre 2013.

Normalmente, un lector no tendría más que la posibilidad de ir a una librería y comprar el libro, pero con las nuevas formas de manufacturar y distribuir los libros que las editoriales cartoneras poseen, el lector es ahora parte del sistema de producción del libro, de esta manera las editoriales cartoneras más que democratizar la lectura como era su objetivo, han empoderado al lector. Mario Santiago Papasquiaro, líder infrarrealista escribió en el “Manifiesto infrarrealista” una reflexión similar: “el arte debe ser ilimitado en cantidad, accesible a todos, y si es posible, fabricado por todos.”⁷⁹

Las cartoneras cambiaron el paradigma no solamente de la forma de publicar un libro, sino también la del público; el espectador deja de ser tan sólo eso, deja de estar separado de la capacidad de conocer y poder actuar para volverse un participante activo, lo que Rancière llamaría *El espectador emancipado*⁸⁰, un espectador partícipe que completa la otra parte de la obra significándola. Es un arte político, pues muestra estigmas de la dominación como lo manifiesta en sus

⁷⁹ Tres manifiestos infrarrealistas. Ed. La Ratona Cartonera. Cuernavaca, México. 2011. p. s/n.

⁸⁰ Rancière, Jaques. El espectador emancipado. Ed. Bordes Manantial. Buenos Aires 2008. pp. 10 y 11.

premisas de publicación y sale de los lugares propios de una “editorial” para transformarse en una práctica social.⁸¹ Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Integrando a personas que antes ni siquiera hubieran sido lectores y que ahora son parte del colectivo que produce estos libros. Por un lado el escritor continua produciendo su obra, sin duda, pero el espectador también recorre la mitad del camino para completar la totalidad del trayecto estético, es entonces que estamos ante el nacimiento del observador artista. El espectador en este caso viene siendo el recolector del cartón, el lector, o los distintos grupos con los que trabaja la editorial y que ahora son hacedores de libros.

Para los críticos es interesante la forma en la que se ha retomado el apellido “cartonera” y como a pesar de ese hecho pueden continuar siendo editoriales independientes y con particularidades específicas, al mismo tiempo que comparten la materia prima de trabajo: la literatura y el cartón, haciendo un paralelismo con sus portadas.

Podemos ver un cambio en el modo de hacer literatura en *Eloísa*. Comenzando en que la editorial surge en las palabras de sus creadores “por iniciativa de la gente, vecinos y trabajadores”. Se definen a sí mismos como “gente que se juntó para trabajar de otra manera”. Las cartoneras renuncian al “progreso” al realizar ediciones artesanales y únicas. En esa otra forma de “hacer” se encuentra el freno al progreso al llamar a su movimiento, “La revolución de las personas”. Y

⁸¹ *Ibíd.* p. 54

aunque para Marx la revolución es la locomotora que hace que el mundo se mueva para Benjamin podría ser justamente lo contrario: es como si las personas tomaran el freno de emergencia para que las cosas no continúen su trayecto habitual⁸². El verdadero pasado, sostiene Benjamin, era aquel que no había entrado en su eficiencia póstuma: el pasado trunco, el deseo irrealizado⁸³.

El surgimiento de las cartoneras es interesante pues da un revés al capitalismo al ir en contra de los procesos editoriales convencionales. Recordemos que en el sistema capitalista el objetivo primordial es el lucro. En el proceso de producción de un libro cartonero el autor cede completamente sus derechos de autor para que las cartoneras puedan publicarlos obteniendo simplemente la aparición de su nombre en la portada de la obra. El dinero derivado de los libros sirve para continuar alimentando la cooperativa. “Donar es una conducta inapropiada del capitalismo. Es un tipo de intercambio ajeno a la lógica hegemónica capitalista, porque jerarquiza lo simbólico en lugar de lo material y lo monetario”⁸⁴.

El revés al capitalismo se puede observar claramente en el cambio de paradigma en el modelo de “cooperativa” que ha adoptado la primera editorial cartonera. Washington Cucurto habló al respecto de su modo de trabajo en la Feria del Libro Independiente que se llevó a cabo en la Ciudad de México en la Librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica en el mes de mayo de 2014.

⁸² Benjamin, Walter. *Teoría sobre la historia y otros fragmentos*. Taurus. Madrid, 1982. p. 40

⁸³ Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Ed. Título. Buenos Aires. 2010. p. 331

⁸⁴ Pinkus, Nicolás; López, Gustavo. “Eloísa Cartonera, la subversión suave ante la crisis”. *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis argentina 2001 – 2003*. Ediciones FADU Nobuko. Buenos Aires. 2008. p. 40

Durante la charla que ofreció en la Feria comentó el cambio de estatus que realizó la editorial a cooperativa, cómo solamente se quedó la gente que deseaba trabajar y dar algo al proyecto. El dinero se reparte en partes iguales y todos cooperan para continuar sustentando el proyecto. Al igual que el binomio que se propone en el movimiento infarrealista vida – escritura, en el lado cartonero se propone el binomio trabajo – vida. El trabajo es en las cartoneras un medio de transformación social. Se busca que las personas que participan en los proyectos amen los libros, no sean simplemente máquinas armadoras de libros. Este modelo se reproduce de maneras similares en las otras cartoneras, quedándose fundamentalmente el sistema de donación en sus distintas variantes: donación de textos, de tiempo, de trabajo, en contraparte, las cartoneras retribuyen a sus colaboradores y miembros con sus libros artesanales.

El último capítulo de la tesis analizaré el libro cartonero en general, sus materiales y técnicas, lo entrañable de su existencia que se observa en el acogimiento que ha recibido por el mundo y la multiplicación de los proyectos cartoneros. Para luego analizar en particular el libro de Respiración del laberinto de Mario Santiago Papatzi engarzado a la vida misma del autor.

IV. LA MANCUERNA LITERATURA - CARTÓN: LA OTRA PARTE DE LA AFIRMACIÓN CARTONERA, RESPIRACIÓN DEL LABERINTO

En cualquier momento acontece 1 poema
por ejemplo
ese aleteo de moscas afónicas
sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar
cuánto tiene de basura & cuánto tiene de milagro

Mario Santiago Papasquiaro

El aspecto “marketinero” del producto se disuelve bajo la
consigna de seguir haciendo libros bellos.
Concepto de belleza difícil de seguir

Eduardo Russo

¿Qué observamos cuando estamos frente a un libro cartonero?

1. Un libro muy sencillo
2. Ideal para leer en cualquier momento
3. Accesible
4. Se encuentra en la calle
5. Contiene pocas páginas
6. Libro colorido que todo el mundo quiere
7. La gente se encariña con él
8. Son baratos
9. Los materiales remontan al tema de la crisis económica
10. Trabajo manual sobre el trabajo industrial
11. Calidad literaria + trabajo artesanal
12. Trabajo en grupo

Toda esta serie de elementos podemos observar cuando tenemos en las manos un libro cartonero, y es que, la finalidad principal de los creadores de Eloísa cartonera al crear estos libros fue la consigna de generar un vínculo entre el lector y el libro. En mi opinión, fue esta la razón principal por la que el proyecto ha crecido tanto, viajando por toda Latinoamérica y llegando a otros continentes. Un libro entrañable, bonito, que además incide en los cambios sociales de la comunidad a la que pertenece.

Se convirtió al trabajo en algo positivo, no sólo algo que se hace por una paga. Al formarse la cooperativa todos eran responsables, todos eran jefes, todos dueños de todos. No es una tarea fácil, es un proceso que tomó años en construirse. Pero al fin de cuentas, se afianzó y su éxito puede verse ya por todo el mundo.

4.1 Respiración del Laberinto

En el año 2008, las ocho editoriales cartoneras existentes hasta ese momento (*Eloísa Cartonera*, *Dulcinea Cartonera*, *Yerba Mala*, *Mandrágora Cartonera*, *Animita Cartonera*, *Yiyi Yambo* y *Sarita Cartonera*) decidieron publicar un texto inédito del poeta infrarrealista, Mario Santiago Papasquiaro. Se trata de la antología poética *Respiración del Laberinto*, proyecto promovido por la editorial *La Cartonera* (México) con una selección de poemas de Rebeca López, pareja de Mario Santiago Papasquiaro.

La publicación es iniciada por el entonces miembro editor de *La Cartonera*, Raúl Silva, ahora miembro fundador de la *Ratona Cartonera*. Todas las ediciones contienen exactamente el mismo texto, en cada caso con portadas distintas y un prólogo⁸⁵ diferente en cada colectivo. El prólogo está a cargo de escritores que

⁸⁵ Tulio Mora para la edición de *Sarita Cartonera*:

“Parodia y tragedia del dinamitero Mario Santiago (Vallejo escribió algo parecido de Quevedo), atrapado en una olla de grillos de los yos y nos, que rinde homenaje al desconocido y penumbroso proyectador de películas y, “cácaro” mediante (se le llama así en mexicano al que practica este oficio), a Kurosawa, Fassbinder y Passolini; a diversos pintores, al rock, al jazz, incluso al mago Houdini, o nos enternece sentado solitariamente a Alexander von Humboldt, el famoso viajero alemán que visitó México y Perú, en un tranvía, dejando un boleto con todo rastro de su existencia”.

José Antonio Suárez para la edición de *La Cartonera*:

“Vivencias que hablan, manifiestamente, de que le oí declamar miles de sus líneas. Yo no daba crédito del manantial que Santiago traía consigo para 1973, cuando tenía apenas veinte años: ya estaba cristalizado con una voz propia, con un estilo, con su lenguaje definido. Sin duda era un artista. Un poeta maldito.”

Homero Carvalho Oliva para la edición de *Mandrágora Cartonera*:

“La poesía debe provocarnos. La palabra debe sacudirnos de nuestra rutina. La imagen poética tiene que darnos la sensación de que se trata de algo que está más allá de los silencios y de las metáforas. Y eso es lo que hace Mario Santiago Papasquiaro con su libro.”

Juan Villoro en la edición de *Yiyi Yambo*:

“Mario Santiago es una iluminado, y como tantos iluminados ardió en su propia luz. Era un hombre de una pasión extrema, que se sometió a exploraciones personales fuertes y dejó muchas cosas en el camino. Dejó su propia piel en la búsqueda de la poesía.”

Bruno Montané para *Animita Cartonera*:

“En sus poemas permanece la voz de un convencimiento radical y primigenio, una voz que una y otra vez nos asiste en el intermitente pulso del poema que no cesa de crearse mientras lo leemos. En este aspecto donde veo a Mario como un poeta extrañamente singular, un poeta que brilla solo en lo alto de un iceberg frente a una fogata que amenaza con apagarse, pero que él cuida como un padre a sus más extraños hijos, como un poeta que cuida el fulgor, el largo silencio, el hirviente y seminal ruido de su poesía.”

Diana Bellessi para *Eloísa Cartonera*:

“Leyendo a Mario Santiago Papasquiaro vuelvo a sentir que, en el exigente y milagroso camino que la poesía ofrece, hay algo que no puede aprenderse; y si alguna vez se lo ha rozado, es algo que no puede olvidarse: la intensidad de estar en el mundo. Una intensidad que en sus picos altos quema, un golpe de luz o de sombra que te arrebató y a veces, parece no discernir una de otra, porque de eso de nosotros que escribe se ha entregado al mundo y ha abandonado por un instante los límites que la protegían, como una larva abandona su capullo.”

estuvieron en contacto con el movimiento infrarrealista. En *Eloísa* está escrito por la poeta Diana Bellessi, quien conoció a Mario Santiago y a Roberto Bolaño. En *Sarita* está escrito por el poeta peruano Tulio Mora, quien se unió al movimiento infrarrealista en su segunda época. En *La Cartonera* el prólogo está a cargo de los poetas Pedro Damián y José Antonio Suárez, éste último, fundador junto con Mario Santiago de la revista Zarazo.⁸⁶

En entrevista con el editor Raúl Silva, comenta al respecto del significa de tener un libro como éste en las cartoneras: “Es difícil tener un proyecto en el que ocho colectivos estén de acuerdo y trabajen a la par; en el caso del libro de Mario Santiago todas las editoriales participantes tuvieron una actitud receptiva⁸⁷”. La publicación del texto tuvo como origen la audiorevista “Nomedites”, la cual publica Raúl Silva. Al momento de planear esta edición cartonera, Mario Santiago y su texto parecían un elemento muy natural para publicar en una editorial de este tipo. Al cuestionar a Silva si existe un paralelismo entre el movimiento infrarrealista y las ediciones cartoneras, él explica que esto se puede ver reflejado principalmente en

Ericka Buzonic para *Yerba Mala Cartonera*:

“Su poesía escapa al facilismo de la definición, más vale. ¿Es compleja? Sí, pero no por la negatividad, sino por la fidelidad con que se refiere a cosas muy sencillas, como ser viajes, largos paseos o percepciones. Respiración es un poemario altamente metafórico, y es más bien raro que no busque una estética de os signos que, a la manera de Apollinaire, utilizaba mucho.”

⁸⁶ La revista Zarazo se concibió en el momento en el que Mario Santiago asistía al taller en el sexto piso de rectoría. Debido a los problemas que habían tenido con el tallerista Bañuelos la UNAM ofreció a los jóvenes inconformes con el taller la opción de publicar una revista, en el único número que salió se plasmó la poesía de los beatniks, el colectivo peruano Hora Zero y los miembros del taller. Sin embargo la publicación la costearon los poetas mismos y no la Universidad como había prometido.

⁸⁷ Entrevista a Raúl Silva. Cuernavaca, Morelos. México. 4 de octubre de 2013.

la intención, en el ir contracorriente de los jóvenes infrarrealistas y de los colectivos cartoneros.

Diana Belessi, autora del prólogo de la edición de Eloísa Cartonera afirma que “Cómo le hubiera gustado, pienso, verse publicado en este proyecto, cauce familiar para su vida y su obra”⁸⁸, ya que existe un espíritu afín entre ambos. "Mario Santiago es un escritor que siempre caminó por los márgenes de la vida y de los espacios culturales, apostándolo todo a una manera de ser creativa que tuvo como centro la poesía, la poesía no como un hecho intelectual meramente, sino como un gesto frecuente y fecundo ante la vida", planteó Raúl Silva en un artículo de la periodista argentina Silvina Frieria⁸⁹, “El homenaje a un autor que escribió en los márgenes” y que aparece en la edición de *Respiración del laberinto* de las cartoneras latinoamericanas.

Respiración del laberinto es una antología poética en la que Papasquiario dialoga con el arte plástico y el cine, dedicando poemas a cineastas como Akira Kurosawa y Pier Paolo Pasolini, y a pintores como Picasso y Joan Miro. Como en el resto de los poemas de Mario Santiago, su habilidad para mezclar su bagaje cultural y el lenguaje cotidiano es una constante que se conjuga en esta antología. Papasquiario asume la posición del poeta como la de un rebelde, un vagabundo. Como se dice coloquialmente, no se puede separar a un autor de su obra, en el caso de Mario Santiago podemos constatar que su poesía es también una

⁸⁸ Papasquiario, Mario Santiago. *Respiración del laberinto*. Ed. Eloísa Cartonera. Bs. As. Argentina, 2009. p. 6

⁸⁹Op. Cit. p. 35.

vagabundo que va de una referencia a otra, provocando visiones alucinantes mientras se leen sus textos.

4.2 Mario Santiago Papasquiario

Mario Santiago Papasquiario⁹⁰ nació en 1953 en México, D. F. Su nombre real era José Alfredo Zendejas Pineda. Se dice que cambió su nombre porque decía que José Alfredo sólo hay uno, el gran cantautor mexicano. Sin embargo, en una entrevista que realizó la periodista Montserrat Madariaga Caro a Héctor (Ektor) Zendejas, hermano de Mario, Ektor indica que esto era solamente una leyenda que fomentó el mismo Mario y que aún se repite en sus distintas biografías escritas en internet. Su nombre es un seudónimo que utilizó por primera vez para alguno de los concursos de poesía y literatura. El seudónimo comenzó solamente como “Mario Santiago”, posteriormente incorporó el “Papasquiario” por el lugar de nacimiento de José Revueltas⁹¹: Santiago Papasquiario, Durango.

⁹⁰Publicaciones de Mario Santiago Papasquiario

Libros:(1995) Beso Eterno. Reeditado en 2009 por Lanzallamas Libros. (1996)Aullido de Cisne. Ed. Al Este del Paraíso.

Publicaciones póstumas: (2008) Jeta de Santo. Antología Poética 1974 – 1977. FCE. Recopilación Rebeca López y Mario Raúl Guzmán. (2008)Respiración del Laberinto. Antología. Editado por La Cartonera, Eloísa Cartonera, Yiyi Yambo, Dulcinea Catadora, Sarita Cartonera, Mandrágora Cartonera y Yerba Mala Cartonera. (2012) Arte & Basura. Antología Poética. Editada por Luis Felipe Fabre. Ed. Almadía.

Antologías:(1976) Pájaros de calor, ocho poetas infrarrealistas. Asunción Sánchez. (1979) Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos. Ed. Extemporáneos.

Revistas literarias: (1976) Plural No. 61 (octubre). (1976)Plural No. 63 “Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos” (diciembre). (1977) Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infrarrealista. No. 1. (1974) Zarazo “0: Objeto gráfico palpable de pretensiones combustibles”. No. 0

⁹¹ Escritor, guionista y activista mexicano (1914 – 1976)

Mario fue un lector ávido desde muy pequeño, Ektor cuenta que durante unas vacaciones la encargada de la biblioteca del club al que asistían lo sacó del lugar pues consideraba que un niño de su edad (8 años) tenía que estar afuera, jugando. Los padres de Mario eran partidarios de la izquierda y desde su adolescencia tuvo acceso a libros como los de Marx, Lenin e incluso el libro rojo del comunismo. Fue un rebelde en todos los sentidos, estaba en contra de la poesía y la literatura “acartonada”, igualmente en contra del Estado y la Iglesia.

Mario Santiago fue también, como lo mencioné al principio del capítulo, *Ulises Lima* en los “Detectives Salvajes”, la novela que Roberto Bolaño escribió en relación al movimiento infrarrealista. Roberto Bolaño, escritor e infrarrealista, declaró alguna vez que Mario fue el mejor poeta que leyó en vida, un poeta puro. Leía aun en la ducha. Escribía todo el tiempo en cualquier espacio que tuviera a la mano. La reciente antología de Mario, “Arte & Basura” editada por Luis Felipe Fabre, da fe de los distintos medios en los que escribía: desde servilletas, orillas de libros, encima de revistas, hasta en boletos del metro y cajetillas de cigarro. Mario era un poeta rupturista, insaciable. José Rosas Rybeiro, uno de los poetas pertenecientes al movimiento infrarrealista, en la revista literaria LimaGris 2013 escribe a propósito de Mario:

El mexicano, en esa época, no buscaba publicar ni nada de eso, él escribía en todas partes, todo el tiempo, y a menudo dejaba los poemas tirados u olvidados. Le prestabas un libro y si lograbas que te lo devolviera –cosa que ya era un milagro-, lo que recibías era un libro en el que en todas las partes en blanco de sus páginas él había escrito sus propios poemas⁹².

⁹² Rosas Rybeiro, José. El infrarrealismo, 40 años después. Revista LimaGris No. 6. 2013 p.50 www.limagris.com Consultado: 31/10/2013

A pesar de ser un poeta profético, según sus compañeros *infras*, Mario Santiago tuvo un solo libro publicado en vida el cual fue publicado con la ayuda de su familia. El libro se llama “Aullido de cisne”, de la editorial Al Este del Paraíso, editorial familiar. Ektor comenta al respecto que no fue Mario quien no participaba en concursos ni mandaba libros a editoriales para que lo publicaran, no fue él quien se marginó, sino el sistema quien lo marginó a él. Fue quizás el único infrarrealista que no ganó un concurso o participó de una beca. En palabras de Juan Villoro, “Mario Santiago era un iluminado, y como tantos iluminados ardió en su propia luz. Era un hombre de una pasión extrema, que se sometió a exploraciones personales fuertes y dejó muchas cosas en el camino. Dejó su propia piel en la búsqueda de la poesía”.⁹³ Mario tomó al pie de la letra la visión de Antonin Artaud de “una cultura encarnada, una cultura en carne”. El binomio vida-escritura fue para él, inseparable. Asumiendo completamente lo que en el manifiesto infrarrealista dicta, una vida marginal, perturbadora y rupturista como poeta.

La elección de publicar la poesía infrarrealista de Mario Santiago en ocho cartoneras al tiempo no es fortuita. La poesía de Papasquiario no es sólo poemas, o mejor dicho, los poemas de Mario Santiago no son sólo textos: son acciones. En ese sentido Paul Valéry, poeta francés del siglo XIX, señaló que para abordar las cuestiones literarias, hay que realizarlo desde el punto de vista de lo que lo posibilita: del “hacer”, de los actos de creación a los que corresponden, de las condiciones de elaboración. Las obras no eran para él seres completos, suficientes en sí mismos. Tendría que estudiarse la creación de la obra; considerar a la composición como lo

⁹³ Prólogo de “Respiración del Laberinto”, edición de *Yiyi Yambo*.

principal, trazarla como si ella misma fuera una obra. En un verso nos lo aclara: “Hacer un poema es un poema”⁹⁴. Valéry consideró que resultaba determinante realizar movimientos culturales que tuvieran que ver con el análisis, diagnóstico y propuesta de soluciones.⁹⁵ Este movimiento cultural del que Valéry nos habla es llevado a cabo por *Eloísa* y después por otras editoriales cartoneras, quienes, al observar la crisis (económica y por tanto, editorial), la pérdida de empleos, realizaron una estrategia que brindó un cambio paradigmático en el mercado (editorial) capitalista, siendo incluyente y poniendo en el primer lugar a las personas y a la literatura en vez del fin de lucro. Dando un lugar al cartonero como “hacedor”, dando opciones de vida a quien se supone no tenía otra más que recolectar y vender cartón para sustentarse.

Una escritura literalmente marginal:
escrita al margen y en el margen de los libros de literatura.
Hay algo de vandálico en elegir los libros de otros poetas
como espacio para la propia escritura:
algo de grafiti y algo de intervención

Luis Felipe Fabre

4.3 Técnicas y materiales

El cartón, material imprescindible en las cartoneras, es un elemento que se fabrica a bajo costo por lo que se utiliza para empaquetar diversos productos, desde cereal hasta refrigeradores, también se emplea para elaborar algunos muebles, casas prefabricadas o incluso mobiliario de jardín resistente a la intemperie. El cartón es

⁹⁴ Valery, Paul. *Cahiers*. Vol. I. Ed. Galimard. Francia, 1973. p. 253

⁹⁵ Benítez, Sánchez. Paul Valéry y la inteligencia de la poesía. Ed. Verdehalago. Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Michoacán. 2004

un material formado por varias capas superpuestas, a base de fibra virgen o papel reciclado y es más duro, grueso y resistente que el papel. Las fibras que componen el cartón facilitan que pueda ser reciclado varias veces. En algunos países es obligatorio que el cartón se elabore total o parcialmente de materiales reciclados. Dado que el reciclaje es una práctica común, es normal que las personas que perdieran su trabajo durante de la crisis comenzaran a tomar este oficio para ganar dinero. Al ser 40,000 personas las que comenzaron esa labor, se puede decir que se volvió un símbolo de la crisis. Es en este punto donde *Eloísa* lo erige como su materia prima de trabajo.

La témpera o pintura vinílica es el segundo material que se emplea en la realización de portadas. Pintura fabricada a base de poliéster, que algunos artistas contemporáneos utilizan como sustituto del  leo y ha tomado gran importancia en el mundo del arte. La pintura vinílica o acrílica produce colores más intensos que el  leo, especial para realizar cuadros de arte moderno y abstractos y es además económica. Produce una superficie brillante y luminosa, muy llamativa, que induce a pensar en los productos gráficos de la industria publicitaria. La característica principal a rescatar de este material es lo su accesibilidad económica y quizá la familiaridad que tiene la población con ella. Podría decirse que es una pintura amigable que la mayoría hemos utilizado alguna vez en la vida. La pintura vinílica también es una pintura efímera, por sus componentes orgánicos se descompone fácilmente, creándose hongos. Las editoriales son conscientes que su arte no durará por mucho tiempo, sin embargo se arriesgan en pro de la accesibilidad del objeto.

En la elaboración de las portadas se emplea también tanto materiales reciclados como de reúso. El reciclaje transforma materiales usados, que de otro modo serían simplemente de desecho. Estos materiales reciclados son el cartón y el papel, no son elaborados por las editoriales sino obtenidos a través de terceros. Entre los materiales de reúso empleados en portadas se encuentran revistas, periódicos, calcomanías, pedazos de tela, listón, hilo, etc.

Una de las técnicas empleadas en las portadas de los libros cartoneros es el collage, ésta consiste en articular elementos diversos en un todo unificado y puede emplearse en cualquier ámbito artístico. Los materiales de reúso son empleados para este propósito. El collage ha sido usado por vanguardias como el futurismo, el cubismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo; artistas como Marx Ernst, Marcel Duchamp y Alberto Gironella han empleado el collage, por nombrar algunos. En el arte correo también se empleó habitualmente en la difusión de sus trabajos.

En 1912 y 1913 Picasso y George Braque realizaron una serie de obras constituidas con diversos materiales como periódicos, cartón, etiquetas. Las piezas no pudieron ser clasificadas como objetos artísticos convencionales y surgió una nueva categoría: los *papiers collés* o collages. Los materiales empleados eran artículos sin valor y relacionados con la cultura de las masas⁹⁶. Al vincular al infrarrealismo como movimiento literario e ideológico en relación con la acción cartonera, no puedo dejar de largo dos grupos artísticos que de manera más

⁹⁶ Harrison, Charles. Frascina, Francis. PERRY, Gil. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid, 1998. p. 93

cercana al contexto infrarrealista emplearon materiales comunes tomados de la cotidianeidad. Me refiero al Arte Povera y al grupo Fluxus.

El arte povera, arte pobre en español, aparece en 1967 en Turín, Italia. Emplea objetos de desecho sin valor artístico en la época, objetos triviales que no se apegan a la denominación de bello. Dotaron de un espíritu poético a materiales cotidianos que nunca habrían sido atribuidos como artísticos. Se autodefinen como un contrapeso a la cultura tradicional, ya que la cultura de su época estaba cerrada a nuevas perspectivas revolucionarias artísticas. El curador Germano Celan fue quien lo nombró Arte Povera, pues según él, el término tenía un carácter de “antidefinición” relacionada al contexto socio-político de los años 1967-1968.

El grupo Fluxus aparece en 1962 como un frente móvil de personas, no como artistas o especialistas, persigue la estrategia del contacto social, la posibilidad de crear una serie de reacciones en cadena: “Fluxus purga el mundo de la locura burguesa, de la cultura intelectual, profesional y comercial. Purga al mundo del arte muerto, de imitación, del arte artificial, abstracto y matemático⁹⁷”.

Con la desaparición de los materiales comúnmente utilizados en el arte como el óleo, en beneficio de materiales de otras índoles: innobles, triviales, materiales o inmateriales, etcétera⁹⁸, la obra de arte deja de ser bella en el sentido convencional y abarca una carga mayor de sentido que debe ser descifrado. Con esta ruptura

⁹⁷ CENART. “Fluxus”. <http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/movins/fluxus.html> Consultado: 27/04/2014.

⁹⁸ Onfray, Michel. La fuerza de existir. Manifiesto Hedonista. (Trad. Luz Freire). Anagrama. Barcelona, 2008. p. 146

epistemológica aumenta el aspecto jeroglífico de todo objeto⁹⁹. Michel de Certeau expresó que “servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo”¹⁰⁰. El primer material a interpretar es el cartón, que al igual que la literatura latinoamericana, funge como estandarte de representación. “Desde los años 50 el mundo de las artes visuales vive a ritmo acelerado el cierre de la modernidad y el inicio del arte contemporáneo. [...] Las obras dejan de parecer “obras de arte”. Los artistas trabajan con elementos cotidianos, industriales, desechos. La discusión se radicaliza sobre temas como la desmaterialización de la obra de arte y la relación arte y política¹⁰¹”.

El trabajo con el material de reciclaje es otra forma de arte que consiste en la reivindicación de los residuos.¹⁰² Levi Strauss refiere que el bricolaje no sólo habla con cosas, sino a través de ellas¹⁰³. Es en el proceso creador, con materiales de reúso y reciclaje, que las cartoneras van más allá de una simple editorial. Washington Cucurto, el fundador de *Eloísa Cartonera*, alega en relación a la crisis económica de la cual surgieron: “¿Qué nos dieron? Pobreza, miseria. ¿Qué les devolvimos? Libros.” La metáfora del uso del cartón, en cierta forma “rescatado de la basura” para convertirse en una pieza de arte. Los procesos contrahegemónicos nacen en los intersticios de lo social y se corporizan en formas de libro de cartón.

⁹⁹ Onfray, Michel. *La fuerza de existir. Manifiesto Hedonista*. (Trad. Luz Freire). Anagrama. Barcelona, 2008. p. 149

¹⁰⁰ Bilbija, Ksenija. “Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas”. *Revista Nueva Sociedad* No. 230. Noviembre –Diciembre 2010. www.nuso.org p. 111

¹⁰¹ MALBA. *Arte Latinoamericano Siglo XX*. Colección permanente. “Informalismo y otras figuraciones, pop, objetos, minimalismo y arte conceptual”. Buenos Aires. 5 de febrero de 2014.

¹⁰² Duque, Félix. *Transestética de los residuos*.

¹⁰³ Deleuze, Anna. “Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life” *Art Journal* Vol. 67. No. 1. College Art Association. 2008,

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20068580?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21103717963781>
p. 32 Consultado el 25/04/2014

Las cartoneras son más que libros, la literatura se convierte más en un medio que en un fin; visibiliza a los cartoneros, los convoca a un diálogo con artistas donde son sujetos políticos y culturales son co-creadores de “nuevas estéticas”. Cuando la obra brilla sólo por su aspecto, su apariencia, puede integrarse en el paisaje como elemento decorativo y ornamental. La burguesía maneja a la perfección estos códigos, que necesitan una despolitización. Las cartoneras dejando de lado la apariencia, exponen que el valor de la obra se mide por la suma de los intercambios intelectuales generados: políticos, filosóficos, metafísicos y sin duda estéticos.

4.4 Las portadas



Fig., 4.1 Portadas del libro *Respiración del laberinto* por La Cartonera, Yiyi Yambo, Dulcinea Catadora, Sarita Cartonera y Eloísa Cartonera. Acrílico sobre cartón. Colección de La Cartonera.

Las portadas de la editorial argentina, *Eloísa*, tienen una constante, no existen imágenes en ellas, las letras de colores pintadas en el cartón, ya sea con el nombre del autor o con el título del libro son las que identifican al libro. Independientemente que se escriba una y la misma palabra en los libros de una colección la unicidad de

las portadas no se disipa. Cada una de ellas es pintada a mano por los colores que el cartonero elige para hacerlo, las letras aparecen escritas de arriba abajo, de izquierda a derecha, empleando guiones para separar la palabra; ya que las letras son bastante grandes como para abarcar una sola palabra en el total de la superficie de la portada. Generalmente se escoge una sola palabra del título para darle el nombre. Este es un hecho significativo, ya que es como realizar una pequeña sinopsis del contenido del libro, una especie de edición o incluso de prólogo. Es esta palabra una especie de jeroglífico a descifrar y que se pone ante el lector para que éste lo descifre.



Fig., 4.2 Eloísa Cartonera. Respiración del laberinto. Enero 2014. 21 x 14.5 cms. Acrílico sobre cartón

La portada de *Respiración del laberinto* a cargo de Sarita, a diferencia del resto de las ediciones que son pintadas por la comunidad con la que trabaja el colectivo. La portada estuvo a cargo del artista plástico peruano Marcel Velaochaga (Perú, 1969).



Fig. 4.3 Velaochaga, Marcel. Sarita Cartonera. Respiración del laberinto. 2008. 22 x 17.5 cms. Esténcil sobre cartón

Lo interesante del trabajo de este artista es que vincula la pintura y la gráfica en reflexiones históricas críticas de su país. Su propuesta plástica se vincula al arte pop, como podemos observar en las portadas que elaboró para la edición de *Respiración del laberinto*. Una de las piezas más reconocidas que realizó Velaochaga es el cuadro de *Los funerales de Atahualpa* donde mezcla a personajes políticos peruanos, la figura de marines estadounidenses, la cabeza del Ché tomada por el papa Benedicto XVI, indígenas y campesinos. Por su visión histórica y política crítica, este mural referenciando a otro cuadro es una pieza de la historia peruana.



Fig. 4.4 La Cartonera. *Respiración del laberinto*. 2008. 15.5 x 23 cms. Esténcil y pintura acrílica sobre cartón

Como ya se ha mencionado, las portadas de *La Cartonera* se han caracterizado por ser únicas. Cada una está pintada a mano por un colectivo que incluye a editores, artistas plásticos, escritores y público general que se integra al proyecto de pintura cada sábado en la ciudad de Cuernavaca. Los trabajos plásticos de las portadas se caracterizan por ser anónimos. El caso de *Respiración del laberinto* no es la excepción. En la contraportada pueden leerse los nombres de todos los participantes en este proyecto sin tener un nombre específico para cada libro.

“Portada:

Seco, Armando Brito, Beatriz Stellino, Chela Cervantes,
Natalia Cabello, Javier de la Mora, Eurídice Aguirre, Nadja Zendejas,
Olmo Uribe, Rebeca López y *La Cartonera*”.

A diferencia de los otros libros, los participantes habituales del taller de *La Cartonera* sólo aparecen bajo este seudónimo abriendo paso a los amigos, pareja e hija de Mario Santiago, haciendo de esta edición un trabajo entrañable y sumamente significativo por la carga emocional que representa.

El uso del estencil es otra de las características principales de la estética plástica de la edición. Es importante referir que el estencil ha estado presente en las ediciones de otros colectivos cartoneros mexicanos y podría ser un sello distintivo en relación a los trabajos de los libros cartoneros en otros países.

A pesar de la diversidad en las portadas, que compagina con la diversidad y unicidad en los modos de operar de una cartonera, hay una constante. Las portadas pueden ser elaboradas por cualquiera. No se requiere de un saber especial, de talento, de genio artístico, tampoco se requiere de un material caro o fuera del alcance de la población común. El cartón no está perfectamente cortado ni cuidado, las letras no están hechas en un molde, si existe un “error” en ellas no se descarta el cartón, continua siendo material de uso para la portada. Pone en juego las nociones que establece el miembro de Fluxus, Robert Filliou al tener una estética de lo inacabado, de lo mal hecho que por lo tanto puede hacer cualquiera, y es tan importante esta afirmación de que cualquiera pudo haberlo hecho que las portadas no están firmadas por sus participantes, cumplen su función de anonimato y mensaje de empoderamiento al ciudadano común. Finalmente siguen la regla infrarrealista de Mario Santiago Papasquiaro: “el arte debe ser [...] accesible a todos y de ser posible, fabricado por todos”.

CONCLUSIONES

Las editoriales cartoneras han cautivado al mundo desde el momento de su nacimiento. Gente de todo el mundo ha viajado a Buenos Aires para entrevistarse con los miembros de *Eloísa*, cooperar con ellos, tratar de entender de dónde vino ese proyecto que tal como Latinoamérica misma, parece extraño y exótico, imposible de entender, sólo admirable. La vitalidad del proyecto ha repuntado en el surgimiento de editoriales por toda América Latina e incluso Europa. A 11 años de su aparición, las cartoneras continúan brotando actualmente, siempre con el conocimiento y apoyo del resto de ellas.

La aparición del libro *Respiración del laberinto* del poeta infrarrealista Mario Santiago Papasquiaro publicado en el 2008 trazó el hilo conductor de esta investigación. Las similitudes ideológicas y en los modos de operar entre el infrarrealismo y las editoriales cartoneras son evidentes. El infrarrealismo promueve un arte sin reglas, leyes, demagogias, autosustentable. Basado absolutamente en lo cotidiano y en la premisa de que cualquiera puede y debe hacer arte. Las editoriales, al igual que el movimiento infrarrealista se nombran a sí mismas cartoneras sin pasar por un comité que lo autorice, ponen sus propias reglas de producción, la población con la que trabajan y la literatura que publican; la única regla de juego impuesta es el uso del cartón, símbolo poderoso que remonta a los orígenes de este tipo de editoriales y que recuerda que ésta es una *revolución de las personas*.

El empoderamiento e igualdad de la que hablan las cartoneras parece simplemente una utopía. “Soñamos con utopías y despertamos gritando” versa uno de los enunciados del manifiesto infrarrealista. Las cartoneras sin duda han despertado y despertado a otros. La igualdad que promueven es real y si bien no cambian la cruda realidad de la crisis de la que surgieron, si existe un cambio de sentido que es sumamente importante. El mensaje que estas editoriales da es que, en un sistema que se media por clases, las cartoneras rompen esta regla, siendo escritores, editores, artistas plásticos, y recolectores de cartón, desempleados y miembros de una cooperativa donde sólo hay personas y “todos hacen todos”. Esta acción es nombrada por Guattari, la subversión suave, y no porque se nombre suave le resta fuerza a la acción. Cambiar un paradigma social, político y estético con la cooperación entre la gente y propagarla a todo un continente no es una labor fácil de lograr y las cartoneras llevan 11 años haciéndolo.

La labor cartonera utiliza al arte como un medio, no como un fin. El uso del material, las técnicas, la donación de textos de escritores, la donación de tiempo de las personas que laboran en la cartonera, la estética de las portadas, los textos que se publican, los modos de distribución, todo ello tiene una coherencia que se afirma paso a paso. El cartón es un símbolo de lo que se puede lograr con los desechos, Washington Cucurto lo dice muy claramente con un verso: “¿Qué nos dieron? Miseria, pobreza. ¿Qué los devolvimos? Libros”.

La estética de las portadas, puede parecer mal hecha, fea o descuidada. Uno de sus mensajes es que cualquiera puede realizarlas. ¡Y qué hacer más poderoso que el de los libros! Si las dictaduras se han encargado de censurar libros, las

cartoneras se han encargado de enseñar por todo el mundo a las personas que pueden producirlos y distribuirlos.

Las cartoneras escogen literatura para publicar excluyendo a los best sellers, y en cambio, recurriendo a la poesía, el género menos vendido, escrito por poetas que hablan de la realidad latinoamericana y que *Eloísa* los agrupó en una categoría: *sudaca border*. La categoría alude a una literatura menor, definición dada por Deleuze y Guattari. La literatura menor no es la literatura de un idioma menor o menos importante, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua. En las literaturas menores todo es política, todo adquiere un valor colectivo. Tanto el infrarrealismo, con todos los pormenores ideológicos que se han desmenuzado en el análisis de los manifiestos, como las publicaciones cartoneras tienen ese signo de literatura menor. Se trata de literatura hecha por minorías con una carga política muy importante que denuncia los dispositivos de poder en los que está inmerso y los trasgrede.

El acierto de esta investigación y lo que lo diferencia de otros estudios realizados con anterioridad, es el análisis de las editoriales como un proceso en su totalidad. En el que la literatura dicta, por medio del infrarrealismo, una visión clara del modo de operación y producción de sus libros. La investigación podría continuar llevada por distintos caminos como un análisis solamente plástico de las portadas, un profundo análisis literario sobre la poesía infrarrealista o el análisis de los catálogos que han publicado las editoriales. También podría ser analizado los medios de difusión e interacción que usan las editoriales, compradas con el arte correo que se utilizó por artistas durante la década de los 1960 y 1970.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Ed. Akal. Madrid, 2004

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de las masas*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1998

ARTAUD JARRY, Edgar. *Golpeándome la cabeza*. Ed. Productos y Consumidores Planeador. México, 2009.

___ *Fuera de foco*. Ed. La Cartonera. México, 2011.

BENÍTEZ, Sánchez. *Paul Valéry y la inteligencia de la poesía*. Ed. Verdehalago. Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Michoacán. 2004.

BENJAMIN, Walter. *Poesía y Capitalismo*. Iluminaciones II. Ed Taurus. Madrid, 1980.

___ *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca. México, 2004.

___ *Atlas. Constelaciones*. Círculo de las artes. 2010.

___ *Teoría sobre la historia y otros fragmentos*.

BILBIJA, Ksenija. CELIS CRABAJAL, Paloma. *Akademia Cartonera*. Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries.

___ *What is Left in the World of Books: Washington Cucurto and the Eloisa Cartonera Project in Argentina*. *Studies in Latin American Popular Culture* 27, 2008.

___ *Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas*.

Revista Nueva Sociedad No. 230. Noviembre –Diciembre 2010.
www.nuso.org

BOLAÑO, Roberto. *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*. Ed. Extemporáneos. México, 1979.

___ *Los detectives Salvajes*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2008.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006.

BUZZ Spector. *The Bookmaker's Desire*. Umbrella Editions. Pasadena, 1995.

CONCLINI GARCÍA, Nestor. *Culturas populares y el capitalismo*. Ed. Grijalbo. México, 2007.

CUCURTO, Washington. *No hay cuchillo sin rosas*. Ed. Eloísa Cartonera. Buenos Aires, Argentina. 2003.

DEBROISE, Oliver. *La era de la discrepancia. Arte y Cultura Visual en México 1968-1997*. UNAM, México. 2007.

DELEUZE, Guilles. GUATTARI, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. Ediciones Era. México, 1978.

DE TORO Alfonso, DE TORO Fernando; editores. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Vervuet – Iberoamericana. Madrid, Frankfurt. 1999

DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Perigree Books.

DUQUE, Félix. *Transectética de los residuos*.

EPPLIN, Craig. *New Media, Cardboard and Community in Contemporary Buenos Aires*. Hispanic Review. Vol. 75. Universidad de Pennsylvania. Otoño 2007.

GINEBRA, Joan. *La trampa global. Neoliberalismo, neocapitalismo, neocolonialismo*. Ed. Panorama. México, 1998. P.p. 75

GRECO, Albert. N. *The Book Publishing Industry*. Lawrence Erlbaum Associates, 2003

GRUENFELD, Elizabeth. *Thinking creatively is thinking creatively is thinking critically*. New Directions for Youth Development. Spring 2010.

GUATTARI, Felix. *Soft Subversions*. Semiotext(e). N. Y. 1996.

HARRISON, Charles, FRASANA, Francis, PERRY, Gil. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid, 1998.

HELLION, Martha. *Libros de Artista*. Tomo I. Ed. Turner. Madrid, España, 2003.

___ *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Tomo II. Ed. Turner. Madrid, España, 2003.

LEDESMA, María, SIGANEVICH, Paula; Compiladoras. *Piquete de Ojo. Visualidades de la crisis argentina 2001-2003*. Ediciones FADU Nobuko. Buenos Aires, 2008.

MAPLES ARCE, Manuel. *Manifiesto Estridentista*. México. Diciembre 1921

MARTINEZ ARRANZ, Beatriz. *¡Fuerza Cartonera! Un estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación. Diseño 2.0 para Aida Cartonera*. Tesis para el grado de Maestría en Comunicación con Fines Sociales: Estrategias y Campañas 2013. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2013.

MEDINA, Rubén. *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. Ed. ALDVS. México, 2014.

MEZZANDRA, Sandro. *Estudios Postcoloniales. Ensayos Fundamentales*. Ed. Traficante de sueños. Madrid, 2008

MORAÑA, Mabel. DUSSEL, Enrique y JAUREGUI, Carlos. *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Duke University Press. E.U.A., 2008

ONFRAY, Michel. *La fuerza de existir. Manifiesto Hedonista*. (Trad. Luz Freire). Anagrama. Barcelona, 2008

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Ed. Título. Buenos Aires, Argentina. 2010

PAPASQUIARO, Mario Santiago. *Jeta de Santo*. FCE. Madrid, 2008.

___ *Respiración del laberinto*. Ed. La cartonera. Cuernavaca, México, 2008.

___ *Respiración del laberinto*. Ed. Eloísa Cartonera. Buenos Aires, Argentina, 2009.

___ *Arte & Basura*. Ed. Almadía. México, 2012.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía. Madrid 2012.

RANCIERE, Jaques. *El espectador emancipado*. Ed. Bordes Manantial. Buenos Aires, 2008.

___ *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2009.

ROJAS MIX, Miguel. *Los cien nombre de América. Eso que descubrió Colón*. Ed. Lumen. Barcelona, 1991.

ROSAS RIBEYRO, José. *Aluvión*. Ed. La Cartonera. México, 2012.

___ *Contemplaciones. (Apuntes de un sobreviviente)*. Paracaídas editores. Perú, 2013.

SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo. México. 1921-1927*. UNAM, México, 1985.

SCHUSTER, Jean. *Comentarios al infrarrealismo de Matta*. La Ratona Cartonera. Cuernavaca, Morelos, México. 2014.

Tres manifiestos infrarrealistas. La Ratona Cartonera. Cuernavaca, Morelos, México. 2011

VALERY, Paul. *Cahiers*. Vol. I. Ed. Galimard. Francia 1973

VERATI, J. Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. FCE. México 1986.

ARTICULOS, REVISTAS Y PERIÓDICOS VIRTUALES

ANDRADI, Esther. "Eloísa y su Príncipe: un premio para los libros de cartón". Semanal La Jornada. No. 947. México, D. F. 14 de abril 2013. Consultado: 17/03/2013

ARANGO, Gonzalo. "Primer Manifiesto Nadaísta". gonzaloarango.com <http://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html> Consultado: 06/06/2014

ARONDSIN, Ricardo. "Las causas de la crisis de 2001". Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. <http://www.unicen.edu.ar/content/las-causas-de-la-crisis-de-2001> 6 de diciembre de 2011. Consultado:03/03/2014

BARRUETOS, Luis Eduardo. "Nuevas tendencias en el mercado editorial. El futuro del libro (I)". <http://www.maestrosdelweb.com/editorial/nuevas-tendencias-mercado-editorial-futuro-del-libro-i/> 29 de Septiembre de 2009. Consultado: 23/04/2014

BUSTELO, Pablo. "Los orígenes de la crisis económica argentina: una comparación con las crisis asiáticas". Boletín Económico de Información Comercial Española N° 2715, 7-13 de enero de 2002, pp. 9-14 <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eid/pb/BusteloArg02.pdf> Consultado: 03/03/2014

CABRERA, Roberto. "Una tarde con Olga Cartonera". Hijos del átomo. 12/11/2013 <http://www.hijos-del-atomo.com/miscelanea/libros-de-carton-una-tarde-con-olga-cartonera/#4> Consultado: 03/01/2014

CASASÚS, Mario. "Las editoriales cartoneras lanzamos una apuesta por otro tipo de literatura. Entrevista a Milagros Saldarriaga. Cofundadora de la editorial Sarita

Cartonera.” Revista El Clarín de Chile/Rebelión. 17/12/2009.
<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=97182> Consultado: 15/10/2013

CENART. “Fluxus”. <http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/movins/fluxus.html>
 Consultado: 27/10/2014

Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura. “José Vicente Anaya: Manifiesto de 1975”. Año 4, semana 33. Agosto, 2013
<http://circulodepoesia.com/nueva/2013/08/jose-vicente-anaya-manifiesto-infrarrealista-de-1975/> Consultado: 06/11/2013

CUCURTO, Washington. No hay cuchillo sin rosas. Originales para bibliófilos y lectores voraces: Manuscritos, textos mecanografiados y corregidos a mano.
<http://www.eloisacartonera.com.ar/manuscritocucu3.html> 15/03/2014

DEZEUZE, Anna. “Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life” Art Journal Vol. 67. No. 1. College Art Association. 2008,
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20068580?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21103717963781> p. 32. Consultado el 25/04/2014

MALBA. *Arte Latinoamericano Siglo XX*. Colección permanente. “Informalismo y otras figuraciones, pop, objetos, minimalismo y arte conceptual”. Buenos Aires. 5 de febrero de 2014.

MADARIAGO CARO, Monserrat. “¿Quién es Mario Santiago Papasquiario? Entrevista a Ektor Zendejas”. Revista Terminal. 11 de octubre 2012
<http://revistaterminal.cl/web/2012/10/%C2%BFquien-es-mario-santiago-entrevista-a-ektor-zendejas-1/> Consultado: 27/10/2013

MEDINA, Cuauhtémoc. “Diez poemas infrarrealistas”. Infrarrealismo.com.
<http://cuauhtemoc.infrarrealismo.com/Diez.htm> Consultado: 27/10/2013

___ “¿Quién es Mario Santiago Papasquiario? Entrevista a Ektor Zendejas (2)”. Revista Terminal. 18 de octubre 2012.
<http://revistaterminal.cl/web/2012/10/%C2%BFquien-es-mario-santiago-entrevista-a-ektor-zendejas-2/> Consultado: 27/10/2013

MORA, Tulio. “Posición de Tulio Mora sobre la actitud que debe adoptar Hora Zero frente al neoliberalismo, el narcotráfico y la corrupción”. Facebook. 4 de julio de 2014.
<https://www.facebook.com/tuliomora/posts/10201254710649503?fref=nf>
 Consultado: 05/07/14

RAMÍREZ F. Juan Carlos. Diario la Segunda. Plaza Cultural. 24 de septiembre de 2013.
<http://jcrfarchivos.files.wordpress.com/2013/09/la-segunda-digital1.jpg>
 Consultado: 03/03/2014

RAMÍREZ RUIZ, Juan. Pimentel, Jorge. “Palabras urgentes, el primer manifiesto de Hora Zero. (Perú 1970)”. El País. 6 de junio de 2007.

<http://lacomunidad.elpais.com/horazero/2007/6/6/palabras-urgentes-primer-manifiesto-hora-zero-1970-> Consultado: 06/06/2014

RECOARO, Nicolás. SPINETTI, Leonardo. “La editorial Yerba Mala Cartonera Cumple un año”. Gentileza revista Al Margen. Agencia Nodo Sur. 29 de Julio de 2007.

http://www.agencianodosur.com.ar/portal/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=29 Consultado: 15/10/2013

Revista Grumo. “Latinoamérica”. No. 10. Bs As, Argentina. Abril, 2013

ROSAS RIBEYRO, José. “El infrarrealismo, 40 años después”. Revista LimaGris No. 6. 2013 p.50 www.limagris.com

SILVA, Raúl. “Dos poetas de hierro”. Revista Terminal. 31 de enero 2013.

<http://revistaterminal.cl/web/2013/01/dos-poetas-de-hierro/> 03/01/2014

SONORA TROPICAL CUMBIA SABROSA. “Sarita Colonia”.

http://www.youtube.com/watch?v=ELXaF_HwvGY Consultado: 20/03/2014

TAIRA, Percy. Expediente oculto. “Sarita Colonia, la santa del pueblo”. 19 de enero de 2009. <http://expedienteoculto.blogspot.mx/2009/01/sarita-colonia-la-santa-del-pueblo.html>

Consultado: 30/09/2013

SITIOS WEB

<http://carmelacartonera.wordpress.com/>

<http://cartopies.blogspot.mx/>

www.edicioneslacartonera.blogspot.com

<http://editorialultramarina.com/>

www.eloisacartonera.com.ar

www.infrarrealismo.com

[https://www.facebook.com/babel.cartонера.](https://www.facebook.com/babel.cartонера)

www.facebook.com/saritacartонера

<http://gruposuma1.blogspot.mx/>

<http://julieta-cartонера.blogspot.mx/p/qui-est-julieta-cartонера.html>

<http://www.meninascartoneas.com/>

<http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.mx/>