

Editoriales cartoneras en México

He tratado de escribir estas líneas no como investigador de la cultura o como escritor, sino como editor y, sobre todo, como manufacturero. Desde luego que me sostendré en otros libros que he leído sobre las editoriales cartoneras; es un amor por los libros el que nos impulsa a trazar los primeros esbozos de un movimiento que en México ha cobrado fuerza durante los últimos años. Se trata, como el artículo de Johana Kunin en *Akademia Cartonera*, de “un reporte en vivo desde el campo”, y sin embargo busca ver más allá de las hojas para poder ver el bosque completo.

I. Genealogías y jerarquías en el campo editorial cartonero

La variedad de propuestas editoriales que se agrupan bajo el término “cartoneras” muestra que el objetivo de su creación es distinto en cada país. En Argentina, Javier Barilaro introdujo la noción de No logo de Naomi Klein a Eloísa, mientras que Washington Cucurto agregó a la fórmula un elemento “peronista” (como le llama Barilaro en su ensayo de *Akademia Cartonera*). Así, lograron revestir el formato de la cartonera (que es algo muy distinto del contenido o ideología que cada cartonera le agrega) con una idea lo suficientemente efectiva como para tener un efecto trascendente *dentro de* la sociedad argentina. Eloísa fue una respuesta radical a un momento de incertidumbre política y económica, ensombrecida por el capitalismo salvaje e inspirada en las cooperativas autogestivas. En el Perú, el objetivo principal de Sarita es el de formar lectores, mientras que en México el concepto de las cartoneras se trató más bien de talleres culturales,

colectivos editoriales de número y recursos variables para encontrar nuevos canales de distribución, fuera de los académicos y/o los institucionales.

En Kodama no buscamos tener una proyección social siquiera cercana a la que realizaron nuestros “bisabuelitos”, Eloísa, aunque desde un principio fuimos partidarios del *copyleft*. El nuestro es un proyecto no social pero sí colectivo, pues en la creación de cada libro hay docenas de manos que modifican, de una manera u otra, el resultado final. No es ni un taller artesanal, ni de producción en masa, ni una cooperativa. Sin embargo, al final es imposible atribuir la manufactura de cada libro a una sola persona, incluso si el concepto de “autoría” no ha sido cuestionado hasta ahora dentro de nuestra línea editorial.

Luego de una década del nacimiento de Eloísa, la editorial cartonera fundadora, en Latinoamérica y el resto del mundo se ha ido constituyendo (como diría Pierre Bourdieu) un “campo” cartonero en donde principalmente se ponen en juego un par de elementos cada vez que se expande el número de proyectos: uno es el trazo de las influencias o genealogías y otro el mecanismo de reconocimientos, particularmente el derecho de antigüedad. Muchas cartoneras escriben el nombre de proyectos análogos en la contraportada u hoja legal de sus libros, lo cual es parte de ese tipo de reconocimientos que establecen un nexo en común entre colectivos editoriales geográficamente distantes. Otro de estos gestos, por lo menos en lo que a México respecta, lo constituye la coedición de proyectos cartoneros, un modo de publicación que inauguró La Cartonera Cuernavaca. El acto de encontrar a nuestros antecesores, de reconocer que hay otros “hermanos” similares a nosotros, es parte de los rituales de cooptación y reconocimiento que constituyen una serie de jerarquías implícitas en el campo cartonero, en los que la antigüedad del proyecto, así como el conocimiento de las genealogías y redes de comunicación de las cartoneras, determinan su

posición en el mismo (sin son bienvenidas con los brazos abiertos o si se les niega información de alguna forma).

En México, el movimiento cartonero se inauguró en 2008, primero con la aparición de La Cartonera de Cuernavaca y poco después con Santa Muerte del Distrito Federal. Ambos proyectos tomaron inspiración de Sarita de Perú, sobre todo La Cartonera, cuyos integrantes tomaron un taller cartonero con ellos, a partir del cual nació la idea de implementar una cartonera en México. Mientras tanto, Santa Muerte se constituyó entre la experiencia de Héctor Hernández con las tendencias poéticas latinoamericanas más recientes y los experimentos en encuadernación que ya comenzaba a hacer Yaxkin Melchy a través de uno de sus proyectos, la Red de los poetas salvajes.

Después llegaron las cartoneras mexicanas de la siguiente generación, entre las que se encuentran La Verdura, La Regia, La Rueda, La Ratona, Iguanazul, entre otras. Muchas de ellas buscaron asesoría con La Cartonera Cuernavaca, mientras que proyectos inspirados en el trabajo de Melchy en Santa Muerte y la Red de los poetas salvajes propició la aparición de cartoneras como Kodama, Cohuiná, Tegus y Orquesta Eléctrica. Mientras que las cartoneras fundadoras en diversos países solían usar nombres de mujeres, santas populares o palabras con género femenino (Eloísa en Argentina, Sarita en Perú, Dulcinéa en Brasil, Yiyi Jambo en Paraguay), en algunos casos mexicanos comenzamos a observar el uso de palabras, e incluso frases, que no hacen esta referencia a la feminidad, aunque siguen conservando el mote de cartonera. Esta tendencia se agudizó en la tercera generación de cartoneras mexicanas (como Del Ahogado El Sombrero, que toma su nombre de una canción, o Bakchéia, Nuestro Grito, Pachukartonera, etcétera), entre las cuales la

asesoría o “iniciación” a través de las cartoneras fundadoras se difumina a medida que el concepto cartonero se expande por el país.

Sin embargo, desde el principio, en los nombramientos hubo una variación con respecto a la(s) predecesora(s). Antes que el movimiento cartonero se difundiera más ampliamente en México, el acto de nombrar a las cartoneras en las primeras generaciones (del nombre de una mujer a nombres fantásticos o inventados) era para Johana Kunin una prueba de que tal cosa como una “red de cartoneras” no se produce institucionalmente o de forma concentrada por la fundadora, sino que sucede a través de la comunicación informal entre las cartoneras y su deseo por colaborar en proyectos de edición. También es cierto es que en Iberoamérica nuevas cartoneras sí tienen nombres de mujeres, como Olga de Chile, llamada así por su fundadora, o La Verónica de Barcelona, pero también hubo incluso un alejamiento de la concordancia de género, como Casimiro Bigua de Argentina.

Las diferencias entre cada generación se hacen patentes incluso en el lenguaje: en este ensayo, por ejemplo, usamos el adjetivo “cartonero” ya no sólo para referirnos a los recolectores de cartón que existen en muchas ciudades del continente (incluso la nuestra), sino también al movimiento editorial que comenzó con Eloísa. La simple aparición de nuevas cartoneras en México, las cuales no necesariamente conocen todas las genealogías de Latinoamérica, posa una pregunta que difícilmente cabe (por la incertidumbre que propone) en las clasificaciones académicas que se han escrito en los últimos años: ¿hacia dónde va el movimiento cartonero? A lo largo del tiempo, el campo ha desarrollado una serie de contradicciones que limitan u ofuscan la creatividad tan potencialmente fructífera que engendra el concepto de la manufactura o creación manual/artesanal de libros. Para ilustrar este punto es necesario acudir a ejemplos de México y del resto de Latinoamérica.

El primer caso se dio a través de una red social. Miembros del proyecto Espacio Cartonero (librería móvil de editoriales cartoneras e independientes en la Ciudad de México) invitaron por mensaje privado grupal a todas las editoriales cartoneras que conocían para que ofrecieran un pequeño resumen de cada proyecto. Un colectivo de Guayaquil, Ecuador, envió dicho resumen grupalmente, por lo que todos pudimos leer que se autodenominaban la primera editorial cartonera en esa ciudad. Otro colectivo saltó de inmediato, y no sólo afirmaron ser los verdaderos pioneros, sino que también le negaron valor a los libros y los autores publicados por el primer colectivo. Estos, a su vez, se defendieron alegando que la carrera literaria de sus autores no podía ser ninguneada. La respuesta lacónica de la editorial cartonera ofendida me sorprendió mucho y me dejó pensando: “Ser cartonero va más allá de sentarse a pintar y a cocer”. ¿Qué es ese *plus* que se necesita para ser cartonero? A primera vista, la respuesta es sencilla: conocer los antecedentes, las genealogías. Pero en el comentario también hay una concepción implícita y subjetiva sobre la autenticidad de lo que cada colectivo concibe como “la esencia de ser cartonero”. Para algunos será la postura con respecto a los derechos de autor, para otros el trabajo con comunidades o grupos sociales en vulnerabilidad; incluso existirán proyectos antagónicos o que no compartan esta visión, como las dos primeras editoriales cartoneras de Bolivia, cuyas líneas editoriales, posturas estéticas y hasta políticas son opuestas.

En Kodama nos percatamos de la importancia de las genealogías y los procesos de reconocimiento cuando asistimos a la 2ª Feria de Editoriales Independientes de Cuernavaca en 2011, que constituye nuestro segundo ejemplo. Ahí, los integrantes de La Cartonera nos obsequiaron un ejemplar del libro de ensayos y manifiestos *Akademia cartonera* (U Winsconsin-Madison, 2008), que ya habíamos conseguido previamente en PDF cuando

recién comenzamos el proyecto en Tijuana. Uno de los fundadores se acercó a firmarnos el ejemplar y a decirnos que “es importante saber de dónde venimos”. Como he indicado, Kodama surge de un núcleo distinto pero no ajeno al de La Cartonera. Sin embargo, con gusto asistimos a uno de los talleres cartoneros que organizaron en dicha feria y nos llevamos conocimiento empírico que nos inspiró a fomentar la literatura para niños, lo que desembocó en la publicación de la antología *El mar de las luciérnagas. Literatura por y para niños y niñas*, co-editada con Tegus de Puebla. La experiencia de conocer en persona a los miembros de La Cartonera Cuernavaca nos hizo ver que, aunque nos pensábamos caminantes solitarios, siempre hay más de un rostro conocido en el sendero.

Este par de ejemplos muestran que nunca habrá una historia transparente, sólida y oficial de la idea cartonera, sino traslúcida, en ocasiones poco clara, inestable y con múltiples variantes. Como es costumbre en este tipo de estructuras gremiales (donde hay iniciados, maestros y “paganos”), el problema radica en evitar la noción de autenticidad como marco de referencia y evaluación. Dado que la idea cartonera es una idea abierta (sin restricciones de derechos de autor o patentes), los ejemplos más innovadores que encontraremos serán los que más se alejen del modelo de Eloísa.

En la genealogía de las cartoneras se percibe una especie de sensación mesiánica, al constituirse Eloísa como la generación 0 o fundacional, la que difunde “la palabra cartonera”, primero en otros países (pues nadie es profeta en su propia tierra) y después, de manera indirecta, también en el suyo. Quizá valga la pena preguntarnos por qué los de Eloísa fomentaron primero la formación de cartoneras fuera de Argentina. En todo caso, las siete cartoneras que conforman la primera generación (Animita, Dulcinéia, Sarita, Mandrágora, Yerba Mala, Yiyi Jambo y Matapalo) pueden ser asimismo conceptualizadas

como “apóstoles” que llevan la idea cartonera a otros sitios de Latinoamérica donde pueda proliferar. Todas se formaron bajo influencia o tutela de Eloísa, principalmente a través de Javier Barilaro (quien participó activamente en la conformación de Mandrágora en Bolivia, de Dulcinéia en Brasil y de Yiyi Jambo en Paraguay). Sarita es la primera que recibió influencia de manera indirecta (al conocer primero los libros cartoneros en una feria del libro en Chile) y sentó las bases para posibles reapropiaciones futuras del concepto cartonero. En la segunda generación, los prospectos escuchan la palabra cartonera de manera indirecta, a veces sin enterarse inicialmente de la existencia de Eloísa. Aunque nunca se buscó que las cartoneras de las siguientes generaciones fueran “sucursales” de una “matriz” ideal, y aunque se reconoce que hay una gran diversidad de formas de organización y producción, en artículos como los de *Akademia Cartonera* se idealiza la cartonera al estilo Eloísa, así como la relación particular que esta editorial estableció con su entorno local y su proyección a nivel continental y global.

Al observar las diferentes generaciones de las editoriales cartoneras latinoamericanas, salta a la vista que es precisamente la falta de una distribución “organizada” del derecho de antigüedad y los rituales de reconocimiento lo que propicia la diseminación del concepto del libro cartonero. Por ejemplo, pese a que Animita es una de las cartoneras de la primera generación, la aparición de Canita, la segunda editorial chilena de este tipo, no se dio a través de la influencia de Animita sino debido a que sus integrantes vieron el documental sobre Yerba Mala y decidieron replicar el proyecto en su ciudad. Algo similar sucede en Argentina: no es sino hasta seis años después de la formación de Eloísa que aparece otro proyecto editorial cartonero, Textos de Cartón, que forma parte ya de la tercera generación de cartoneras, con una línea genealógica sinuosa que va de Argentina a Paraguay y de regreso (Eloísa-Yiyi Jambo-Felicita-Textos de Cartón) e incluso

evade el apellido “cartonera” en su nombre, lo cual demuestra cómo inicialmente el formato estaba fuertemente asociado al colectivo que lo desarrolló, por lo menos en Argentina.

II Aproximaciones al campo cartonero

Quizá sea necesario hacer un recuento de las características de las editoriales cartoneras, que a su vez las emparentan con otros proyectos editoriales independientes:

- **Son *copyleft*.** Edgar Altamirano, poeta infrearrealista, ha dicho que las cartoneras son “disidentes del ISBN”. Raúl Zurita, por su parte, considera que hay algo profundamente democrático en la manufactura de libros cartoneros, y en parte eso tiene que ver con la postura manifiestamente en contra de la mercantilización del libro y la lectura.
- **Promueven la conciencia ecológica**, así como la cultura del reciclaje, reúso y reutilización de materiales.
- **Son manufacturadas**, es decir, creadas manualmente.
- **Tienen tirajes abiertos o bajo demanda**, y dependen del “éxito” del libro.
- **Están basadas en una localidad (*locally-based*)**, e incluso en algunas se observan las características de las organizaciones denominadas *grassroots*.
- **Publican a autores nuevos, olvidados o censurados**, aunque también se da el caso contrario, pues la legitimación de editoriales como Eloísa y La Cartonera Cuernavaca tuvo que ver con que autores establecidos, como César Aira, Ricardo Piglia o Mario Bellatin, cedieran los derechos de algunas obras suyas para una edición cartonera.

- Como dice Ksenija Bilbija, **des-jerarquizan y colectivizan el oficio de la edición de libros**. La idea de nuevas formas de colectivizar el quehacer editorial consiste no tanto en armar una cadena de producción, sino una “actividad hormiga”, con tácticas más propias de la guerrilla que de un taller o un local de producción.

Por supuesto, esta enumeración es sólo una de las múltiples combinaciones posibles al conformar una cartonera. El gesto de establecer directrices que rijan a todo el movimiento equivale a limitar su rango potencial de acción y sobre todo le da la espalda a la colaboración para replegarse sobre sí mismo, se vuelve una competencia, un nuevo intento por fijar y nombrar cánones. El hecho de que muchas de estas definiciones difieran tanto (sobre todo en torno a los derechos de autor y el precio asignado al libro cartonero) habla del potencial creativo inherente a la fórmula artesanal o manufacturera.

Las cartoneras son apenas la punta del iceberg editorial emergente, aunque están constantemente asociadas con géneros de poca presencia en el *mainstream* literario, como la poesía y el cuento. La clave se encuentra en la palabra “manufactura”, un elemento imprescindible no sólo para el quehacer cartonero, sino de otros proyectos emergentes de producción editorial independiente. Por el momento, ninguna cartonera ha llegado al punto de formalización de Eloísa, salvo quizás Ultramarina de Valencia/Ciudad de México, lo cual podría resultarle incómodo a algunos, pues Ultramarina representa la variante o modalidad de la cartonera como una empresa, conceptualización que poco tiene que ver con los ideales políticos y sociales que dan forma a Eloísa. Sin embargo, entre estos dos polos (la cartonera como cooperativa y la cartonera como empresa), hay un sinnúmero de posibles variantes, las cuales son clara muestra del inmenso poder creativo que subyace detrás de un libro con tapas de cartón.

A mi parecer, dos elementos son los que constituyen en mayor medida el potencial creativo de las cartoneras: por una parte, (re)insertan el libro al discurso social, a través de talleres como Libros: Un Modelo Para Armar (LUMPA) de Sarita; por otra, propician la apertura de plataformas de edición para corrientes literarias y culturales emergentes, *underground* o poco publicadas. Dependiendo de la editorial cartonera, dichos elementos aparecen en mayor o menor medida, e incluso en algunas ocasiones operan independientemente. Cada editorial cartonera busca un público objetivo, una línea editorial más o menos específica y asigna un valor determinado a sus productos finales. Su éxito depende no tanto de si sus textos y diseños son “buenos” o “malos” en un sentido estético, sino de que cubran un nicho de audiencia dentro de una comunidad (de lectores, de creadores e incluso de manufactureros, sean estos últimos remunerados o no).

También es importante hablar sobre las consecuencias que tuvo el “efecto Madison” en la propagación del movimiento cartonero, tema que fue sugerido por Jaime Vargas Luna de Sarita: que las investigaciones de académicas y académicos de la Universidad de Wisconsin-Madison, como Ksenija Bilbija, Paloma Celís-Carbajal, Djurja Tracovich y Jhoana Kunin, así como de otras universidades de Estados Unidos, propiciaron la toma de conciencia sobre la existencia de un supuesto “movimiento cartonero”. Sin embargo, también es cierto que la atención mediática que han recibido y el impacto a nivel comunitario que pueden llegar a tener favorecen la proliferación de proyectos editoriales cartoneros cada vez más alejados de las bases iniciales de Eloísa. No deja por ello de ser irónico que el primer archivo especializado en editoriales cartoneras latinoamericanas tenga su sede en una universidad estadounidense, si bien nadie duda de las buenas intenciones de sus directoras. Sobre todo me parece interesante ver cómo las fronteras del libro cartonero

se delimitan de manera institucional por espacios como éste, al determinar cuáles de los libros producidos por las editoriales pueden entrar en su archivo. Por eso en México hemos discutido la necesidad de que la Biblioteca Nacional, con base en el decreto que le confiere el poder de recopilar toda la producción editorial en el país, promueva la formación de un archivo bibliográfico que concentre no sólo los volúmenes de las cartoneras, sino de todas las editoriales independientes y alternativas mexicanas.

Bilbija considera que los libros cartoneros encarnan una resurrección del aura benjaminiana en torno al arte como objeto, que se creía perdida en el mundo de la reproductibilidad técnica. Yo creo que, al contrario, arrebatan al libro de toda pretensión aurática. Los libros cartoneros, aunque pueden llegar a ser bellos, son en cualquier caso efímeros; no están hechos para durar, sino para reciclar, refrescar o reutilizar ideas. La unicidad que se le confiere al cartón destinado para desecho es simplemente un gesto de aceptación frente a la ulterior e inevitable descomposición de la materia. Más que a la fetichización que esto puede desencadenar, la manufactura abre la posibilidad de que la circulación de textos por medios impresos deje de ser regulado y administrado por círculos sociales ajenos pero emparentados a la creación literaria (como la academia y el *marketing*).

Al ofrecer un acercamiento distinto entre los lectores, los autores y los editores, las cartoneras constituyen una alternativa a las editoras multinacionales. En 2013, la venta de los sellos literarios de Santillana (entre ellos Alfaguara) a Random House-Mondadori, nos deja frente a un escenario editorial transnacional en Iberoamérica prácticamente monopolístico, con Planeta como la única fuerza que podría realmente hacer frente a Random. En este contexto, las cartoneras ofrecen sólo unas pocas opciones al acorralamiento de la

literatura latinoamericana y la homogeneización de gustos, tendencias y autores populares o simple y llanamente comerciales, a la vez que constituyen (para usar un término del Sub-Comandante Marcos) una suerte de “bolsa de resistencia” a nivel local. El libro cartonero, en palabras de Bilbija, “irrumpe en el mundo de las editoriales transnacionales que constituyen y moldean el espacio global según las pautas diseñadas por el libre mercado”. Se trata de reivindicar la producción literaria que no tiene cabida en las grandes librerías de Latinoamérica (en México pienso en Ghandi y Fondo de Cultura Económica) dado que la mayoría de los títulos cartoneros no cuenta con ISBN. Esto en gran medida restringe su distribución en los canales regulados e institucionalizados de estas empresas (pues no dejan de ser empresas). No obstante, las cartoneras tienen un rango de alcance local, no buscan revertir o desarticular las fuerzas de la globalización (lo que para cualquier proyecto independiente parece prácticamente imposible hoy en día), sino más bien mostrar que las cosas se pueden hacer de otro modo. Tenemos al internet, el *copyleft* y la buena voluntad de los creadores de nuestro lado.

Otro punto a tratar es la posición de las editoriales cartoneras frente a las instituciones culturales y sociales. La idea de Eloísa es no tanto dismantelar sino hacer frente a la producción elitista y burocratizada de los libros. En gran medida, y aunque Cucurto soñara con que el Estado argentino “le diera galpones grandes” a proyectos como el de las editoriales cartoneras, un libro cartonero es una competencia directa tanto al mercado editorial como a las instituciones reguladoras. Es una muestra de disidencia, en tanto que no se acepta el canon ofrecido por catálogo y se buscan nuevas soluciones en otros sitios, incluso en la calle cuando es necesario (y es que cada cierto tiempo buscar en la calle se vuelve muy necesario). Todo esto no obstante, inmediatamente desde la segunda

generación (con Sarita) encontramos que el apoyo de algún tipo por parte del gobierno es buscado por algunos proyectos. Esto no es algo con lo que coincidamos del todo en Kodama, ni con la idea de registrar los títulos en órganos gubernamentales como el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR) en México. El carácter de nuestra cartonera no es estrictamente anti-institucional (pues muchas de nuestras presentaciones son promovidas o auspiciadas por instituciones como el Centro Cultural Tijuana y el Instituto de Cultura de Baja California), aunque jamás hemos pensado en recibir fondos de ningún tipo que no sean los nuestros propios. Creemos, como en el caso de Mandrágora, en mantenernos de otros rubros, como la docencia y la investigación, para financiar nuestros proyectos sin tener que rendirle cuentas (al menos directamente) a las instituciones con respecto a nuestro quehacer editorial. Pensamos que el financiamiento por parte del Estado a un proyecto independiente hace que de manera gradual pierda su virtud de independiente (económica, creativa o ideológicamente). Sin embargo, la participación en canales de difusión institucionales (como los centros de cultura) es a veces inevitable, incluso en lugares donde los artistas independientes y las instituciones culturales están muy polarizadas, como en Tijuana.

Y así como se le ha dado un peso implícito a lo que he denominado las “genealogías cartoneras”, también es importante mencionar los antecedentes a la cartonera misma. Cucurto concibe la idea al encontrar un libro de Juan Gelman con portada de cartón corrugado, mientras que en México otra argentina, Elena Jordana, emprendió una editorial que ahora podríamos llamar “proto-cartonera”, llamada Ediciones El Mendrugo. Antes de escribir este texto no lo había pensado, pero la numeración de nuestra colección de antologías es muy parecida a la de los fanzines de los 80’s y 90’s en Tijuana. En cierta medida, es importante también reconocer que la escena tijuanense de fanzines a finales del

siglo pasado (sobre la cual el difunto Rafa Saavedra estaba escribiendo su tesis de maestría) también constituye un antecedente imprescindible de la labor editorial que ha venido a hacer Kodama en la ciudad. También el Proyecto Editorial Existir, de Gilberto Licon, había estado haciendo desde hace muchos años lo que Kodama se propuso comenzar a hacer en 2010: publicar a los autores jóvenes más sobresalientes de Baja California, y en su catálogo hay libros de Jhonnatan Curiel, Roberto Navarro, Adrián Volt, Paty Blake, entre muchos otros. Antes del surgimiento de Kodama, integrantes de Eloísa Cartonera vinieron a Tijuana en 2009, y realizaron actividades en el Cecut y la UABC. Los integrantes de La Verdura también organizaron aquí presentaciones de sus libros, ya que una de sus integrantes, Lulú Lecona, creció y estudió en Tijuana. Sin embargo, Kodama es la primera editorial con base permanente en esta ciudad.

III Procesos de producción en un colectivo editorial independiente¹

En Tijuana, la esquina noroeste de México, en la parte más norte de Latinoamérica, enmarcado por dos fronteras (la de México con Estados Unidos y la de la Costa Oeste con el Océano Pacífico), se encuentra localizado el proyecto editorial independiente de Kodama Cartonera. No contamos con un local fijo; los libros se producen en nuestras casas, en los talleres cartoneros que hacemos o en sesiones especiales en la “cafebrería” El Grafógrafo, nuestro punto de venta local, donde hacemos gran parte de nuestros talleres y presentaciones. Este centro también cuenta con un sello editorial, El Grafógrafo Ediciones, con quienes tuvimos la fortuna de colaborar a través de la coedición de *Splendor*, la obra reunida de Enrique Verástegui, proyecto convocado por Yaxkin Melchy. El gesto

¹ Esta sección se compone de algunas respuestas formuladas durante entrevistas por correo electrónico a Kodama Cartonera realizadas por Juliana Impaléa de Brasil (julio de 2012), Javier Moro de México (mayo de 2013) y Alba Lara de España (mayo de 2013).

cooperativo que ofrecen las coediciones cartoneras fue inaugurado en México con el primer libro de La Cartonera Cuernavaca, un título de Mario Santiago Papasquiaro que fue publicado simultáneamente por las otras seis cartoneras fundadoras de Latinoamérica hasta ese momento (Matapalo no nacería sino hasta 2009). Muchas son las editoriales independientes que han unido esfuerzos desde entonces; la primera coedición cartonera de Kodama se realizó a partir de un proyecto de La Verdura de la Ciudad de México quienes junto con nosotros y Cohuiná de Chiapas lanzaron la antología de fronteras *Norte/Sur*. También hemos colaborado con (H)onda Nómada Ediciones de la Ciudad de México en la antología *eSLAMex*, con Tegus de Puebla en *El mar de las luciérnagas* y con 2.0.1.3 Editorial, El Gráfico Ediciones, La Ratona y Proyecto Literal en *Splendor*.

El rol del editor en la cadena de producción editorial ha sido cuestionado empíricamente desde los proyectos cartoneros. Al leer el manifiesto de Mandrágora, se deduce que las figuras del editor, el impresor y el librero se acumulan en el integrante de una editorial cartonera. Se trata de una ruptura de las relaciones verticales de jerarquización en la literatura en general, a través de la acción directa del autor con su obra y el lector. En mi ideal de taller cartonero, el autor participa en la manufactura de su propio libro, aprende a imprimirlo, armarlo y distribuirlo; a su vez, tiene contacto con los que serán su público inmediato, es decir, otros participantes del taller. Considero que la figura del editor se ve efectivamente trastocada: vuelve a ser un personaje multifacético que debe aprender, si no a dominar, por lo menos a conocer y manejar diversos registros, habilidades y disciplinas. Siempre he dicho que una cartonera podría ser hecha por una sola persona que escriba, transcriba, diptame, imprima, arme y pinte su propio libro (y bueno, el caso de Olga de Chile lo comprueba). La integración de varios operadores *multi-task* en un mismo proyecto

cartonero puede propiciar lo que Manuel Castells denomina “la sociedad-red”, en la que cada nodo (o integrante) aporta sus habilidades particulares y, si uno no puede desarrollar una acción, hay otros que pueden finalizarla.

Desde luego, en la práctica no siempre es así y la editorial continúa siendo una mediadora con un peso muy importante entre público y autor. No obstante, la noción de proyecto editorial abierto que propone la organización informal de las editoriales cartoneras permite un nivel de colaboración que antes era, si no imposible, por lo menos poco común. Uno de nuestros libros donde la participación del autor ha sido más marcada es *Ante ti se arrodilla mi silencio*, del poeta y traductor neoyorkino Jacob Steinberg. Con experiencia previa en la publicación de textos digitales, como su monumental antología *Cityscapes. 40 Contemporary Writers*, Steinberg reunió a su propio grupo editorial, conformado por el comité de Kodama y Marina Alessio, incluyó ilustraciones de Walter Mackey, Cameron Guthrie y Alexander Gregory, así como un prólogo de Mario Bellatin y una participación de Luna Miguel. Steinberg entregó el producto el final listo para ser impreso, después de lo cual comenzó el proceso de manufactura de los libros, que contó con ilustraciones de portadas cartoneras por la artista rosaritense Mercedes Hoffmann.

Además del caso de Steinberg, en Kodama se han dado otras interacciones muy fructíferas entre los autores y los editores, entre la parte creativa y la material de la producción editorial. Creo que los casos más representativos de cómo se puede integrar un autor al proceso editorial son los de Mavi Robles-Castillo, Estela Mendoza y Karen Márquez. Todas han sido publicadas en nuestra colección Fuera de serie y habían presenciado los procesos que llevábamos a cabo para terminar nuestras antologías, desde la conformación de la convocatoria, determinar si ésta sería abierta o cerrada, hasta

seleccionar y organizar los textos. Mendoza y Márquez propusieron dos proyectos de antologías que reflejaban en gran medida las preocupaciones temáticas y teórico-prácticas de sus propias andanzas en el mundo de las letras. Mendoza presentó *Poesía para el fin del mundo*, que recopila a 37 autores de México, Brasil, Chile, Ecuador, El Salvador y Perú, donde también participó Robles-Castillo en la edición. Por su parte, Márquez unió esfuerzos con Abigail Rodríguez de Tegus y juntas dieron forma a *El mar de las luciérnagas*. Para recopilar los textos que conformarían estas dos antologías se abrió una convocatoria para cada una, con lo cual hemos tenido la oportunidad de ampliar el número y variedad de propuestas literarias en nuestros títulos. Estas tres autoras han aprendido a armar sus propios libros cartoneros y los adornan ellas mismas, con lo que han dado un paso más allá dentro de la cadena de producción. Han encarado sus proyectos editoriales con perspectivas novedosas y propositivas con las que nos sentimos plenamente identificados. Por ejemplo, en una entrevista radiofónica, Márquez hablaba de fomentar el espíritu creativo más que la enseñanza de las reglas gramaticales del español, lo cual se ve ejemplificado con el trabajo realizado en el marco de los talleres cartoneros.

Aunque el diseño y la revisión editorial son muy importantes en la producción editorial, en los talleres cartoneros se ejemplifica mejor el proceso colectivo de creación: unos encuadernan los libros, otros pintan, otros más cortan cartón, o simplemente se llevan el libro para leerlo. Cada quien participa en la creación del libro de acuerdo con sus habilidades y preferencias. Desde la experiencia de participar en la creación de *El mar de las luciérnagas* he pensado que nuestros mejores receptores son los niños y jóvenes, pues ellos participan de manera más activa en la manufactura de los libros.

Muchos de los participantes en el proyecto colectivo editorial de Kodama, ya sea como autores o como editores, han emprendido proyectos editoriales más allá del campo cartonero. Gidi Loza, diseñadora de las antologías *Corto-teatro. Dramaturgia joven de Baja California* y *Memoria del 6º festival Caracol de poesía*, realizó junto con Sergio Brown una “alianza milenaria” que se cristalizó en la conformación de la editorial audiovisual Piedra Cuervo de Rosarito, que en poco tiempo ha publicado un impresionante catálogo que incluye a Lyn Hejinian, Roberto Castillo, Amaranta Caballero, José Vicente Anaya, Yohanna Jaramillo, Jhonnatan Curiel, Sidharta Ochoa, Maricela Guerrero, entre otros, y cuyos libros tienen un cuidado que cruza los linderos del arte objeto. Néstor Robles, quien diseñó nuestra colección Fuera de serie, así como la antología *Escuela brasileña de antropofagia*, compilada por Sergio Ernesto Ríos, emprendió posteriormente el proyecto El Lobo y el Cordero Ediciones, especializado en narrativa de ciencia ficción y horror. Bajo este sello ha publicado antologías como *Desde aquí se ve el futuro*, coordinado por Pepe Rojo, así como los tres volúmenes de *Cuadernos de sangre*, ilustrados por Tala Wakanda, quien también participó con Kodama en la portada de nuestra primera antología. Adicionalmente, varios de nuestros autores han fundado proyectos editoriales independientes, como Ojo de Pez de Patricia Binôme y Transtextual de Robles-Castillo, así como la revista artesanal *P(r)oética* de Jaramillo. No creemos que estos proyectos sean producto directo de la participación de cada uno/a en la cartonera, pues la ciudad tiene sus propias tendencias locales, sus propios canales oficiales y alternativos de difusión, así como sus propios flujos generacionales. Más bien celebramos que, en lugar de centralizar todos esos proyectos en un solo órgano editorial, se fomente el contacto y la colaboración con editoriales independientes en este contexto de proliferación artística, social y cultural en Tijuana.

Las generaciones mayores que no están familiarizadas con los proyectos cartoneros suelen verlo como un proyecto a nivel extremadamente local, y en cierta medida es cierto (Kodama busca promover principalmente a autores de Tijuana y Baja California), pero el *e-publishing* nos permite alcanzar a un público nacional e incluso internacional sin la mediación del libro-objeto. Es así que aprovechamos dos tipos de distribución diferentes y complementarios: la distribución personal y la participación en la elaboración del libro (características de las cartoneras) por una parte, y por otra la distribución a través de medios digitales (en la que todavía muchas editoriales de Latinoamérica, independientes o más consolidadas, no se han adentrado demasiado).

Como colectivo fronterizo, en Kodama hemos podido observar cómo las agencias literarias de Estados Unidos insertan al libro cartonero dentro de las ofertas editoriales artesanales de dicho país (por ejemplo, la edición de Spork Press de un nuevo libro de Brian Blanchfield, *The History of Ideas, 1973-2012*). En muchas ocasiones, el enfoque de los investigadores y los medios de comunicación se centra no tanto en el contenido sino en el formato (el libro cartonero como un *must* en una biblioteca *à la mode*). Esta fetichización tiene su origen en el formato mismo del libro cartonero, y al final será lo que paralice su acción productiva, aunque el día que eso suceda no puede fijarse ante el actual panorama.

IV Conclusión: algo más sobre las genealogías y las reglas del juego cartonero

Al final de este ensayo se muestra un esbozo de las genealogías cartoneras, pero una versión más abarcativa del árbol genealógico cartonero mostraría más bien una figura esférica o cónica, donde un punto inicial (Eloísa) ramifica en un número indeterminado de

extensiones a lo largo y ancho del continente americano y más allá. En el presente esbozo se ilustra sólo un fragmento muy pequeño para comprender algunas genealogías de las editoriales cartoneras mexicanas.

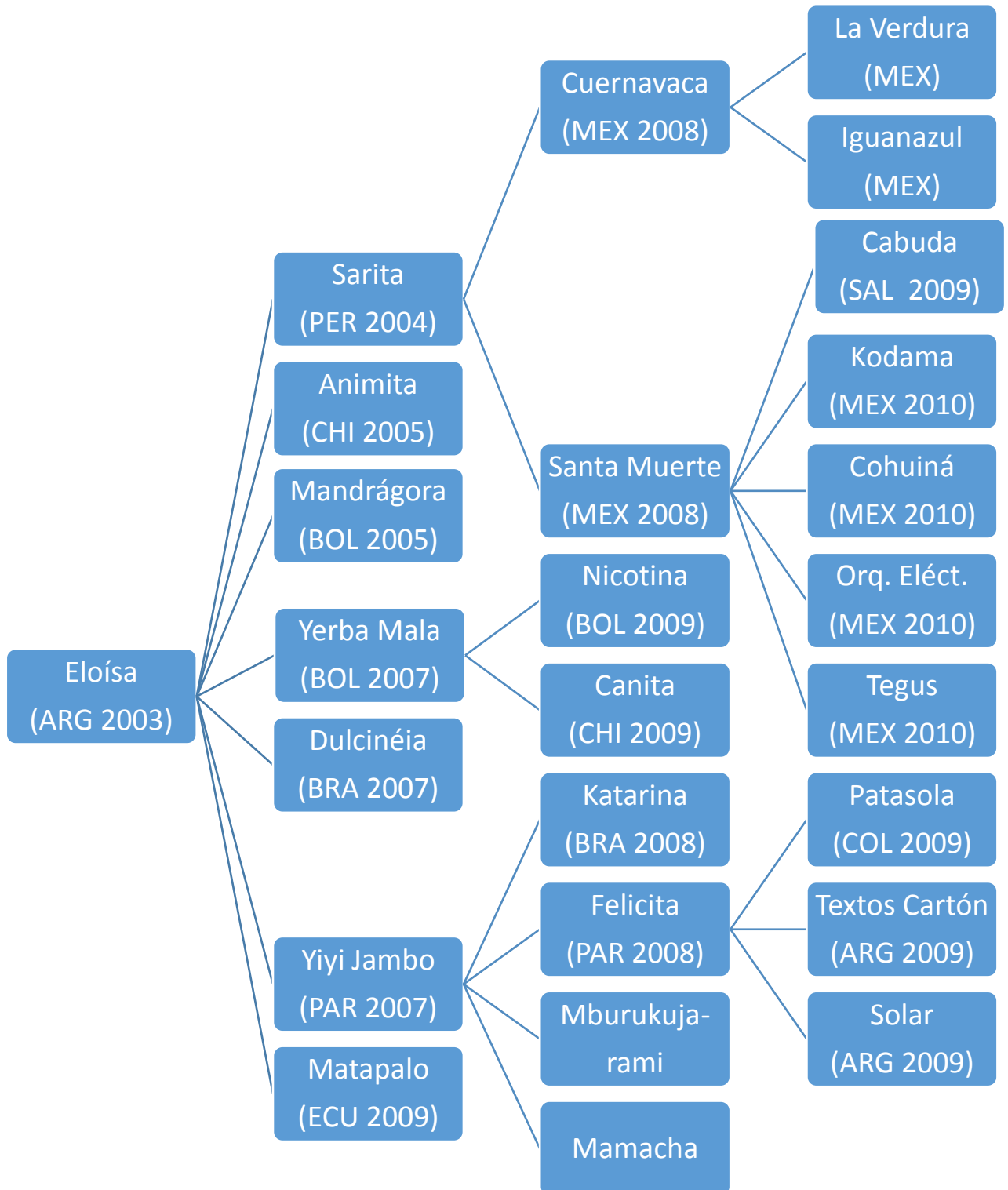
Así como nadie es profeta en su propia tierra, es evidente que las genealogías no son trazadas por los grupos con mayor antigüedad, sino por aquellos que desean integrarse al campo y requieren para dicha cooptación una afiliación a alguna rama generacional. El trazo de las genealogías cartoneras es la memoria de la explotación de una idea en diversos países y contextos sociales. La sensación sospechosamente natural de animadversión hacia “los recién venidos” debe ser siempre cuestionada exhaustivamente, ya que cuando los de Eloísa decidieron no reservar los derechos de autor del formato cartonero renunciaron a todo intento por fijar la autenticidad de sus componentes a una forma particular y concreta (la suya) de manufactura.

Quizás no he insistido lo suficiente en que no es necesario asociar el reconocimiento de las genealogías con el juego de jerarquías “naturalmente” implantado en la dinámica de la distribución por generaciones. Es decir, la antigüedad no debería ser un privilegio ni la novedad un advenedizo: desde el principio, la gestación de las editoriales cartoneras se desarrolló de esta manera. Y es que serán las editoriales cartoneras que se forman sin rendir culto a Eloísa quienes más lejos llegarán en las fronteras del libro cartonero, donde encontraremos los mejores ejemplos en la historia de este campo.

Así como reducir las posibilidades del *spoken word* a las reglas del *slam* de poesía, reducir la manufactura editorial a las cartoneras sería limitar nuestro rango de visión y de comprensión. Ejemplos como el de 2.0.1.3, del co-fundador de Santa Muerte, Yaxkin Melchy, demuestran que las editoriales cartoneras pueden ser un punto de partida ideal para

tendencias literarias emergentes, a través de ediciones manufacturadas y que alcanzan un gran nivel de complejidad en su elaboración. Lo más impresionante es que, con toda su fuerza de convocatoria, así como la atención mediática y académica que ha recibido, el movimiento cartonero es apenas la semilla de algo que de tan nuevo apenas se comienza a percibir: el libro del futuro nacerá de las ediciones cartoneras.

Esbozo genealógico de algunas editoriales cartoneras en Latinoamérica



NOTA: este organigrama no pretende ser exhaustivo y sólo busca ilustrar la naturaleza de las distribuciones genealógicas y generacionales en el campo cartonero. Está basado en el artículo de Kunin, “Notes on the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: Reporting Live From the Field”, y fue actualizado con información empírica de los integrantes de Kodama.