



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
(ICSHU)

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

UNA DÉCADA DE LETRAS INDEPENDIENTES: BASES
IDEOLÓGICAS Y ESTÉTICAS DE LAS EDITORIALES
CARTONERAS EN MÉXICO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN
CIENCIAS SOCIALES;

PRESENTA

MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ MONTER

DIRECTORA

DRA. THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN

Pachuca de Soto, Hidalgo

Enero, 2020

Agradecimientos:

Agradezco a mi tutora, la Dra. Thelma Ana María Camacho Morfín por las charlas, el aprendizaje y por el tiempo dedicado para que este trabajo resultara tan productivo. También agradezco al seminario y los amigos que conocí en él. El aprendizaje conjunto y continuo fue maravilloso.

Agradezco a mis padres Martha Monter Cedillo y Ángel Martínez Sánchez, a mis hermanos Dulce Lorena Martínez Monter y Alejandro Iván Martínez Monter. Por acompañarme en este proceso de aprendizaje y desarrollo, por la comprensión y cariño, por la vida.

También agradezco a los amigos que han estado al pendiente de mí y del proyecto, a las personas que me han rodeado durante estos años y de las cuales tanto aprendí, estén hoy más cerca o más lejos, siguen y seguirán presentes.

A la comunidad cartonera, porque los esfuerzos se suman, y lejos, muy lejos y a veces, cuando nos encontramos, siempre es un placer. Un abrazo a la comunidad cartonera.

Finalmente agradezco a CONACYT, por la Beca Nacional para programas de Posgrado, que me permitió realizar la Maestría en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Cualquier sistema

Cualquier sistema que montéis sin nosotros
será derribado
ya os avisamos antes
y nada de lo que construisteis ha perdurado
Oídlo mientras os inclináis sobre vuestros planos
Oídlo mientras os arremangáis
Oídlo una vez más
Cualquier sistema que montéis sin nosotros
será derribado
Tenéis vuestras drogas
Tenéis vuestras pirámides, vuestros pentágonos
Con toda vuestra hierba y vuestras balas
ya no podéis cazarnos
Lo único que revelaremos de nosotros
es este aviso
Nada de lo que construisteis ha perdurado
Cualquier sistema que montéis son nosotros
será derribado.

Leonard Cohen

ÍNDICE

Introducción

I El libro en México

1.1 El libro

1.2 La industria editorial

1.2.1 Talleres

1.2.2 Inicio de la industria editorial

1.2.3 El libro objeto y el libro de artista

1.2.4 El libro digital

1.2.5 El libro industrial

II El libro cartonero

2.1 Antecedentes

2.2 Etapa oral

2.3 Cartón-era

2.4 Etapa institucional

III El libro cartonero como objeto estético

3.1 Proyectos comunitarios y contextuales

3.2 Las influencias plásticas de las editoriales cartoneras

3.2.1 Pintura

3.2.2 Collage

Conclusiones

Referencias

Anexos

Relación de cuadros, gráficas e ilustraciones

Índice de figuras

Figura 1 Diferencias entre libro objeto, libro arte y libro literario	64
Figura 2 Esferas de las editoriales cartoneras	100
Figura 3 Esferas base de las editoriales cartoneras en México.....	180

Índice de mapas

Mapa 1 Editoriales cartoneras en México (2009)	108
Mapa 2 Editoriales cartoneras en México (2011)	110
Mapa 3 Editoriales Cartoneras en México (2017)	113

Índice de tablas

Tabla 1 Partes del libro	41
Tabla 2 Dimensiones del libro.....	43
Tabla 3 Inserción del libro en el CMAP	75
Tabla 4 División de las editoriales por empresas	76
Tabla 5 Cartoneras de la etapa oral.....	99
Tabla 6 Editoriales cartoneras en México (2009)	108
Tabla 7 Editoriales cartoneras en México (2011)	110
Tabla 8 Editoriales cartoneras en México (2012)	111
Tabla 9 Editoriales cartoneras en México (2013)	<u>111</u> 112
Tabla 10 Editoriales Cartoneras en México (2014, 2015, 2017).....	112

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Encuadernado de Eloísa Cartonera	127
Ilustración 2 Cartera de Eloísa Cartonera	127
Ilustración 3 Portada de Reina Xóchitl Michi Ciualli	130
Ilustración 4 "La pluma" de Alphonse Mucha	130
Ilustración 5 Portada de "La vaca bipolar"	132
Ilustración 6 "La Grenouillère" de Monet/ Ilustración 7 "Vacas al atardecer" de Ernst Ludwin Kirchner	133
Ilustración 8 El río Sena en Chatou de Maurice de Vlaminck/ Ilustración 9 Barcos de Pesca, de André Derain	133
Ilustración 10 Portada de "Abrirán las grandes alamedas"	135
Ilustración 11 Pintura de Ricardo Ponce	135
Ilustración 12 Portada de "Contornos"	136
Ilustración 13 Pintura de Mara Cárdenas	136
Ilustración 14 Portadilla de "El gato peludo y el ratón-del-sobretudo"	138
Ilustración 15 Portada de "El gato peludo y el ratón-del-sobretudo"	138
Ilustración 16 Similitud de portada e ilustración interna de "El gato peludo y el ratón-del- sobretudo"	139
Ilustración 17 Pintura de Jakson Pollock	140
Ilustración 18 Portada de "Fuera de Foco"	141
Ilustración 19 Escena de "The Wall"/ Ilustración 20 Escena de "Alien, el octavo pasajero"	141
Ilustración 21 Portada de "La vida no es más que un electrón buscando un lugar para descansar"	142
Ilustración 22 Imagen de Zdenek Primus	143
Ilustración 23 Imagen de Victor Moscoso	143
Ilustración 24 Portada de "Free Jazz Punk Rock"	145
Ilustración 25 Publicidad de conciertos Punk	146
Ilustración 26 Serigrafía de Andy Warhol	146
Ilustración 27 Portada del libro "3 Manifiestos Infrarrealistas"	149
Ilustración 28 Portada de "Los abrevaderos del ser"	154
Ilustración 29 Poema con técnica dadaísta	154
Ilustración 30 Portada de "Acracia"	156
Ilustración 31 Figuras de dibujo técnico	156

Ilustración 32 Manchas del test de Rorschach	156
Ilustración 33 Obra de Natalia Cacchiarelli	157
Ilustración 34 Portada de “Abstracciones en el polvo”	158
Ilustración 35 Portadas de diferentes revistas con la misma imagen utilizada por “Abstracciones del polvo”	158
Ilustración 36 Portada del libro “Zanate”	159
Ilustración 37 Tatuaje relacionada a la estética chicana, presenta elementos de la muerte (calavera) y del desierto dentro del reloj de arena	160
Ilustración 38 Portada de “El Niño y El Universo”	162
Ilustración 39 Interiores de “El niño y el universo” edición de Pachuk´ Cartonera A.C. ...	163
Ilustración 40 Portada de “El niño y el universo”, edición Pachuk´ Cartonera A.C.....	164
Ilustración 41 Diseño original de la portada utilizada por Pachuk´ Cartonera	165
Ilustración 42 Serigrafía de Andy Warhol	165
Ilustración 43 Pintura de Jackson Pollock	166

Resumen

Las editoriales cartoneras son un fenómeno social y artístico que inició en el año 2003 en Argentina, con la aparición de Eloísa Cartonera. Desde ese momento comenzaría una multiplicación de este tipo de editoriales, primero por Sudamérica y Centroamérica hasta llegar en 2008 a México, año en el cual comienzan a multiplicarse también en este país.

En esta tesis presentamos un análisis de la relación de las editoriales cartoneras en México con diferentes propuestas políticas como el anarquismo y el socialismo utópico, así como con las vanguardias de inicios del siglo XX. Para realizar lo anterior, partimos el paradigma de inferencias indiciales de Carlo Ginzburg que enfatiza la importancia de los detalles para hacer una interpretación. Este trabajo se enmarca en la Historia Social del Arte tendencia que ve a éste como una expresión de una sociedad determinada.

La investigación está dividida en tres capítulos En el primer capítulo se realiza una investigación bibliográfica sobre la historia del libro en México desde sus inicios como país independiente hasta nuestros días, incluyendo diferentes variaciones de los libros que se han presentado en el tiempo como el libro objeto o el libro digital; en el segundo capítulo revisamos la historia de las editoriales cartoneras y su llegada y reproducción en México, y de sus relaciones y semejanzas con diferentes propuestas políticas y sociales de las cuales abrevan; en el tercer capítulo realizamos un análisis visual con base en el paradigma de inferencias indiciales sobre nuestro cuerpo de investigación (portadas de diferentes libros y editoriales cartoneras de México) para encontrar relaciones con escuelas artísticas vanguardistas. Finalmente concluimos que las editoriales cartoneras son un fenómeno complejo, que abreva de diferentes tradiciones estéticas, como las vanguardias artísticas del siglo XX; sociales, al presentar discursos visuales, escritos y en su forma de elaboración, guarda cierta semejanza con el anarquismo y el socialismo utópico; además literarias, pues permiten la publicación de propuestas textuales que no tendrían cabida en la industria editorial.

Resume

Cardboard publishing houses are an artistic and social phenomenon emerged in 2003 in Argentina, with the apparition of Eloísa Cartonera. Since then, a multiplication of these type of editorials began, first in South and Center America until their arrive in Mexico during 2003, when they started its expansion in our country.

In this thesis we introduce an analysis about the relationship between the Mexican cardboard publishing houses with different political proposals like anarquism and utopic socialism, as well as the early 20th century avant-garde. For this research, we use the Carlo Ginzburg's paradigm of indexical inferences that emphasizes the importance of details in making an interpretation. Our investigation is framed in the Social History of Art, a discipline that sees it as an expression of a certain society.

The research is divided in three chapters. In the first one, we make a bibliographic research about the history of the book in Mexico, since its beginnings as an independent country to the present day, including different variations of the book as the object book or the digital book. In the second chapter, we review the history of the cardboard publishing houses, as well as their arrival and reproduction in Mexico; we also analyze their relationships and similarities with political and social proposals. In the third chapter we make, based on the paradigm of indexical inferences, a visual analysis about our research corpus (different book covers and Mexican cardboard publishing houses) to find their relationships with the 20th century avant-garde.

Finally, we came to the conclusion that cardboard publishing houses are a complex phenomenon that derive from different aesthetic traditions like dthe 20th century avant-garde; social, by presenting written and visual speeches and its way of elaboration keep similarities with the anarquism and the utopic socialism; also literary, because they allow the publishing of textual proposals that have no room in the editorial industry.

Introducción

Este trabajo estudia las editoriales cartoneras mexicanas de 2008 a 2017, para ello revisamos el contexto de la historia del libro y la industria editorial en México, la lectura en México, diferentes corrientes del pensamiento libertario y algunas vanguardias del siglo XX. Buscamos entender cuáles son los rasgos comunes de las distintas editoriales cartoneras en México las Editoriales Cartoneras en México y cómo se insertan en sus comunidades y si éstos elementos son importantes para su hacer en las portadas de los libros y su reproducción social. Para este fin hicimos una revisión bibliográfica de los temas antes expuestos y analizamos el lenguaje visual con el paradigma de inferencias indiciales. Nuestro corpus de investigación consiste en una selección de portadas de libros cartoneros de editoriales mexicanas. Estas portadas abarcan desde los años 2008 hasta 2017, material que corresponde a los años en que se establecieron este tipo de editoriales en México. Las portadas pertenecen a diferentes editoriales de gran importancia en el país: La Cartonera de Cuernavaca (primera editorial del país), La Ratona Cartonera (una de las editoriales cartoneras que se han mantenido activas en Ciudad de México desde su fundación y que cuenta como fundador con Raúl Silva (fundador de las cartoneras en México, se inició en La Cartonera de Cuernavaca), La Rueda Cartonera y Varrío Xino (ambas de Guadalajara) y Pachuk´ Cartonera A.C. editorial cartonera que reeditó un título que originalmente presentó Varrío Xino, pero con una propuesta estética distinta.

Las editoriales cartoneras son una expresión cultural surgida en Argentina a partir del año 2003, y posteriormente se expandieron por Sudamérica y México, lugar al que llegaron en 2008. Las editoriales cartoneras en México (y en el mundo) han llamado la atención progresivamente de artistas e investigadores, ya como una posibilidad de publicación distinta del mercado editorial o como un elemento artístico que requiere ser investigado.

La obsesión de las cartoneras por el libro impreso, en un contexto en el que el libro en formato digital ha propiciado la mayor proliferación de ejemplares de una obra, nos ha llevado a buscar lo que se ha escrito sobre este objeto cultural. De tal manera tenemos que el libro es un objeto que se ha tratado desde distintos aspectos, principalmente tres: desde la historia del libro y la lectura, debido a que

se pueden analizar la historia del libro y cómo esta influye en su contexto temporal, así como la influencia de la lectura igualmente en su contexto social; desde los formatos del libro con las estructuras que conforman la materialidad de éste, y, finalmente, desde la industria editorial.

En cuanto a la historia del libro y la lectura encontramos diferentes estudios, uno de ellos es el de Asa Briggs y Peter Burke, quienes escriben *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación* (Briggs & Burke, 2002) Este texto no solo explora al libro, sino que es una narración histórica sobre la historia de los medios de comunicación, desde el libro a internet, sin embargo, el libro, aun siendo un producto que ha evolucionado y permanecido en el tiempo, no es retomado en todos sus contextos. Los autores presentan como final de su recorrido al internet pero mencionan la capacidad de este de reproducir libros digitales. Probablemente el hecho de no ampliar esta parte de la distribución digital de libros se debe a que el libro se publicó en 2002, año en el que estaba comenzando la explosión de documentos tipo PDF y apenas comenzaban a crecer las bibliotecas y librerías digitales con la fuerza que ahora hemos visto que se han desarrollado.

En esta línea encontramos que Gabriel Zaid es el compilador en 2005 del libro *Imprenta y vida pública*, impreso por el Fondo de Cultura Económica, en este texto se recuperan diferentes textos de Daniel Cosío Villegas donde reflexiona sobre el trabajo de la imprenta, el intelectual y el trabajo de la lectura en el proyecto de Nación en México en diferentes momentos del México independiente, así como de las necesidades literarias del país y algunas memorias sobre la fundación y las vicisitudes presentadas para llevar a cabo el proyecto llamado Fondo de Cultura Económica.

Bajo esta perspectiva, Fernando Escalante Gonzalbo publica en El Colegio de México *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública* que vio la luz en 2007. En este libro se explora el hecho de la lectura en sí mismo, así como las prácticas lectoras y la industria editorial desarrollada en el México actual. En este texto se puede observar que si bien ha aumentado los índices de lectores, no necesariamente de lectores habituales, con gustos y necesidades literarias

propias. Además, hay un cambio en cuanto a los intereses de entretenimiento a través de distintas tecnologías como la televisión, el cine o el internet. Así, nos permite ver el rol de la lectura y el libro en un mundo que no solo se limita a la lectura como forma de entretenimiento, sino que acepta que ha sido superado en esta forma por nuevas tecnologías.

Josefina Zoraida Vásquez Vera coordina el libro *Historia de la lectura en México* publicado por el colegio de México en 2010, documento que explora la historia del libro desde la nueva España hasta finales de la década de los ochenta del siglo pasado. En este libro Pilar Gonzalbo escribe *La lectura de evangelización en la Nueva España* texto que se centra en la historia, desde la llegada de Juan Pablos hasta la reproducción de talleres, así como los materiales publicados de índole instruccional como los catecismos, cartillas y confesionarios. A continuación, Anne Staples retoma el fin del virreinato a través de su texto *La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente*. Este texto retoma también la evolución de los talleres y explora los cambios de los impresos de la Nueva España en el contexto de la Independencia, momento en que se amplían los impresos a revistas y la importación de libros españoles y franceses, así como la exportación de los mexicanos. María Teresa Bermúdez escribe *Las leyes, los libros de texto y la lectura, 1857-1876*, documento que explora la necesidad de instrucción del pueblo y la división de lecturas por géneros y edades de la población. Por su parte, Mílada Bazant escribe *Lecturas del porfiriato*, explorando los intereses lectores de la población mexicana durante dicho momento, la relación del positivismo y el gusto por la literatura francesa así como el posterior desarrollo de la alfabetización. Engracia Loyo escribe *La lectura en México, 1920-1940*. Documento que visualiza el cambio de los talleres hacia el inicio de la industria editorial, así como el desarrollo de librerías y, posteriormente, las primeras editoriales del país y su concentración en la Ciudad de México, así como la extensión del alfabetismo en el país; Valentina Torres Septián escribe *La lectura, 1940-1960* donde hace un recorrido por el crecimiento editorial, su visualización como negocio, los movimientos de importación y exportación así como la división de lecturas para las personas cultas e incultas; y, finalmente,

Cecilia Greaves presenta *La Secretaría de Educación Pública y la lectura 1960-1985*, texto en el que presenta la creación de la SEP, así como de las diferentes colecciones y editoriales que se posicionaron en ese tiempo, también nos deja ver el fenómeno de la caída de la industria a partir de la crisis de 1982, las políticas de las diferentes administraciones gubernamentales frente a la lectura y la alfabetización, así como algunos de los efectos que tuvo la crisis en la industria durante ese periodo.

En el mismo tenor Raúl Bravo escribe *Lectura y democracia. Ensayos sobre los alcances conceptuales de la promoción del libro y la lectura*. Texto publicado en 2011 en la revista *Quehacer editorial* 10. En este ensayo utiliza sus experiencias como escritor para dar una muestra la importancia de la lectura y su democratización a través de análisis y entrevistas a distintas personas con hábitos lectores, sin embargo muestra que todas las personas, independientemente de si son lectores constantes o no, siempre están leyendo el mundo, lo que expone el verbo leer a nuevas perspectivas. El texto retoma la importancia de la lectura en la vida cotidiana y la necesidad de su democratización.

Juan Domingo Argüelles publica en 2014 *Historias de lecturas y lectores. Los caminos de los que sí leen*. A través de editorial Océano, en este libro encontramos dieciséis conversaciones donde se reflexiona sobre la experiencia acerca de los libros y lo que representa leer. Entre estas conversaciones encontramos, por orden de aparición a figuras como Efraín Bartolomé, Rodolfo Castro, Alí Chumancero, Fernando Escalante Gonzalbo, Julieta Fierro, Felipe Garrido, Gregorio Hernández Zamora, Francisco Hinojosa, José Agustín, Mónica Lavín, Carlos Lomas, Juan Mata, Carlos Monsiváis, Michèle Petit, Elena Poniatowska y Rius. Figuras importantes dentro de la cultura mexicana, que en ese momento se encontraban inmersos en la cultura literaria o artística.

Con respecto de la lectura en medios digitales la UNESCO presenta en 2015 el informe de *La lectura en la era móvil. Un estudio sobre la lectura móvil en los países en desarrollo*. Este informe muestra el desarrollo de las tecnologías y las posibilidades de lectura así como una virtual democratización de las posibilidades de alfabetización. Sin embargo, de forma muy crítica, encuentra las

dificultades de acceso de la población analfabeta a la posibilidad de acceso a teléfonos celulares, computadoras o tabletas, situación que nuevamente los dejaría sin posibilidad de acceso a la lectura de libros digitales, sin embargo, este no es el único problema: también visualiza que el cobro de estos libros regularmente es por tarjeta de crédito/débito, posibilidad de pago también imposible debido a que no tendrían a través de qué pagar y no suelen realizar este tipo de compras.

Por otra parte, tenemos los estudios que se acercan al libro desde el estudio de sus formatos. Aquí encontramos estudios como el de Thalía E. Velasco Castelán, quien presenta la tesis *La arquitectura del libro: fuente de información histórica y conservativa*. Estudio con el cual consiguió la licenciatura en Restauración de Bienes Muebles en el año 2000, en esta investigación la autora presenta la historia del libro desde su aparición en tipo codex hasta el siglo XX, para posteriormente mostrar la importancia de la restauración de los libros y finalmente hacer una revisión de los materiales utilizados para la encuadernación, así como las partes que conforman al libro.

Bajo esta línea está Quinatzin Baroja Cruz, quien presentó en 2016 una tesis titulada *El libro impreso en el siglo XXI: una propuesta editorial*. Estudio donde desarrolla parte de la historia del libro y posteriormente lo conceptualiza, retomando las partes que lo conforman, así como su forma y funciones, además de observar otras variantes del libro no impreso, para, finalmente, proponer un proyecto editorial propio, en base al conocimiento obtenido de su estudio.

En el mismo tenor, Daniela Carreón Cano y Berenice Valencia Pulido publicaron el *Glosario de términos para álbumes fotográficos. Técnica de manufactura*, publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 2014. Si bien este cuadernillo se enfoca en las partes de los álbumes fotográficos, presentan una profundidad muy importante en cuanto a los elementos que los conforman y que coinciden con los presentes en los libros, las autoras explican sus funciones y elementos, además de presentar diferentes formas de encuadernación lo que abre posibilidades para establecer una analogía con la estructura del libro.

Oscar Antonio Maya Corzo suma a esta línea de estudios al presentar una tesis para obtener el grado de licenciado en bibliotecología en 2017 llamada *La permanencia del libro en la sociedad del siglo XXI*. En este estudio el autor hace una revisión del libro como objeto dotándolo de una corporeidad y de esa manera acercar conceptos como un objeto que puede ser observado, medido y comprando, que además posee las características necesarias para ser una mercancía, pero también un objeto de conocimiento, cosa que explica a través de diferentes analogías y metáforas para acercarse al objeto libro. En este estudio parece que al autor le es difícil al autor salir del objeto y de una percepción del libro como un objeto de conocimiento, hasta cierto punto romantizado.

En cuanto al estudio del libro a través de la industria encontramos estudios como el de Víctor Ávila Trujillo y Alejandro Rodríguez Copca, quienes presentaron una tesis llamada *La promoción como variable fundamental para el éxito en la venta de libros de medicina en una empresa editorial en 1997*, en donde exploran las características de la industria editorial posteriores a la crisis editorial de 1982. Como lo informan en el título, el estudio se centra en la industria del libro médico en México y cómo este mercado ha sido absorbido por editoriales extranjeras ante las carencias y problemas que presentan las editoriales mexicanas, las que no pueden hacerle frente a una promoción y producción de libros extranjeros que han acaparado la venta y la distribución del texto escolar especializado en el área médica.

En este mismo tenor, en 2001 Martha Caritina Díaz Alanís presenta su tesis *La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías* para obtener el grado de licenciada en bibliotecología. En esta tesis se presentan elementos que se agregaban para la producción de libros, principalmente tecnologías como la computación y otras formas de publicación electrónicas. Este estudio muestra elementos importantes que serán importantes para la producción de libros actualmente hace énfasis en la reducción de costos y tiempos. Estos elementos serán de gran utilidad no solo para la publicación digital sino también, por costos y accesibilidad, a producciones editoriales más pequeñas, al margen de las grandes casas editoriales.

A esta línea sobre la industria editorial se suma Rafael Antonio Campos Flores, quien presenta una tesis para obtener el grado de Licenciado en Economía a través de la tesis *La industria editorial en México: un análisis de las estructuras de mercado en la producción y distribución de libros* presentada en 2006. Este documento en el que se presenta un estudio sobre las industrias culturales y cómo se inserta la editorial dentro de éste rubro. En este estudio observa que los índices de venta de libros en México son bajos, debido en parte a las dificultades de distribución y comercialización en todo el país ya que la Ciudad de México centraliza este mercado y difícilmente se pueden mover libros al interior de la república debido a los costos que esto genera, además, la aparición de los libros digitales presentaron un avance sustancial para superar estas brechas, sin embargo, debido a la temporalidad de la tesis se puede observar que todavía había la idea de que el libro digital podría sustituir al físico, cosa que se ha demostrado falsa, ya que en la década siguiente ambos mercados se estabilizaron, al punto de que la venta de libros físicos ha tenido un pequeño despunte. .

Emilio Rivaud Delgado, escribió la tesis *Edición, literatura y sociedad: un análisis de los efectos de producción y venta de libros sobre la creación literaria*. Presentada en 2008 para titularse en el área de Ciencias de la Comunicación. En esta tesis explora de forma somera la historia del libro para luego centrar su atención minuciosamente en los diferentes trabajos presentes en el circuito de la edición, en particular el trabajo del editor, la selección, la producción, la difusión y la distribución. Es una visión que permite observar el trabajo de las editoriales grandes y pequeñas y contrastar sus diferencias.

Por su parte, Beatriz Rodríguez Sierra escribe en 2010 *Un panorama de la industria editorial en México para el horizonte de la bibliotecología involucrado en desarrollo de colecciones*, texto en el que hace una revisión general de los diferentes tipos de organizaciones y empresas que sacan publicaciones impresas. Para ello observa las industrias culturales en México y a partir de eso hacer una revisión de la industria editorial en México, otorga un énfasis principal a la intervención y esfuerzos por parte del gobierno para crear opciones de lectura.

Otra vertiente es analizada por Lucienne Salazar Saldívar quien presenta en 2011 la tesis *El precio fijo del libro en México. Análisis de la política pública que garantiza libertad de acceso al libro* para obtener el grado de Licenciada en Ciencias Políticas y Administración Pública. En este estudio la autora hace una revisión profunda y minuciosa a la propuesta de ley del precio único del libro, así como sus pros y contras en relación con experiencias similares a lo largo de la historia y de otros países que han presentado la misma iniciativa.

En 2012 Laura Márquez Elenes escribe *De la galaxia Gutenberg a la aldea global*. Texto que retoma la importancia de la lectura y la modificación que tiene tanto la lectura como el lenguaje a través de las distintas tecnologías que se han presentado a lo largo de la historia. Presenta un énfasis primordial no solo en el acceso a la información, sino, ya teniendo presente las posibilidades de acceso a ella a través de las nuevas tecnologías y la cantidad interminable de ésta, entonces se vuelve también importante el aprender a seleccionar y discernir entre el vasto universo de información existente, además, de que el libro electrónico, por su convivencia con el libro físico, puede hacer que éste último evolucione en concordancia con las características que ahora permite el formato digital.

Por su parte, Lourdes Hernández Quiñónez publica *La globalización del mercado editorial* publicado en 2015. Este texto nos da un acercamiento contemporáneo que parte de la compra de Santillana por parte de *Penguin Random House*, a partir de esto, muestra cómo los mercados editoriales se han globalizado y centralizado en grandes firmas internacionales, principalmente de habla inglesa y como es que estos movimientos responden a un crecimiento futuro de la lengua hispana, viéndolo como inversiones a mediano y largo plazo como una estrategia de crecimiento por parte de estas editoriales. La autora, en este texto también menciona que es curioso que los grandes conglomerados editoriales compren editoriales pequeñas con el fin de seguir expandiéndose. Llama la atención porque la industria editorial es mucho menos redituable que otros tipos de negocios o industrias del entretenimiento. Sobre este hecho, la autora propone que, lo que ganan principalmente estos conglomerados con su inmersión en otros mercados editoriales es, principalmente presencia y prestigio en el lugar de la

impresión y redes con los empresarios y, en menor medida, ganancias económicas; sin embargo, también observa que la venta de libros es un negocio poco redituable, dejando la posibilidad de que estos movimientos y posicionamientos tal vez respondan más a la necesidad de obtener capital cultural y social.

En 2018 Juan Pablo Fabián Lozano presenta su tesis de licenciatura para ciencias de la comunicación llamada *El libro electrónico en México, una nueva opción para la lectura, generación, consulta, comercialización y distribución de contenidos*. En este estudio el autor presenta una línea temporal de la creación del libro a través de distintas eras hasta llegar a México, el desarrollo del libro digital y cómo se incorpora a la industria editorial, puntualiza en el caso concreto de México. En este estudio, que es bastante reciente, presenta una visualización de las posibilidades reales del libro electrónico así como la convivencia que presenta con el libro físico, sin embargo hace énfasis en los esfuerzos realizados para seguir desarrollando el mercado digital de libros.

Al observar lo ocurrido en la historia del libro y la lectura, la industria del libro y la forma, podemos observar que las formas normales de hacer el libro no son las únicas, así como tampoco es único ver el libro como industria y como negocio. El libro es, ante todo y antes que un objeto mercantil e industrializado, un soporte que sirve para mantener información y reproducir la cultura en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, la cultura no corre en un solo sentido, sino que constantemente dialoga con otras realidades y, por ende, a distintos posicionamientos ante la vida en relación a los distintos contextos y situaciones sociales que se viven en el día a día. En ese sentido aparecen las editoriales cartoneras en 2003, en Argentina, y desde entonces, este tipo de ediciones comienzan a replicarse en Hispanoamérica.

Los libros cartoneros se han estudiado a partir de 2010 a partir del primer encuentro de editoriales cartoneras realizado en la Universidad de Wisconsin-Madison por el interés presentado por la academia sobre este tipo de proyectos. Ksenija Bilbija es Profesora de Literatura Latinoamericana y Directora de Estudios Latinoamericanos, Caribeños e Ibéricos de la Universidad de Wisconsin-Madison.

Comienza a publicar sobre editoriales cartoneras haciendo un recorrido de los antecedentes de este tipo de editoriales, desde la fundación de Eloísa, en 2003, hasta 2008, correspondiente al inicio de la segunda etapa (periodicidad que se propondría años después) el texto comprende las cartoneras existentes en ese momento de Argentina, Bolivia, Brasil Chile, Colombia, Ecuador, El Salvador, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Alemania, España, Francia y Suecia. La principal fuente de información que se ha utilizado han sido las páginas de internet, blogs o perfiles de las editoriales. La autora define a las cartoneras de la siguiente manera:

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 las redes de sociabilidad que están marcando la primera década del nuevo milenio. (Bilbija, Borrón y cuento nuevo: Las Editoriales Cartoneras Latinoamericanas, 2010)

Bilbija utiliza la narración para contarnos la historia del origen de las cartoneras a modo de anécdota donde se cuenta la historia de una noche de copas en Argentina noche donde surge la historia fundacional. A través de este texto nos va llevando por el origen de las cartoneras y su desarrollo y reproducción en sus primeros años de existencia.

Para este trabajo la autora hace una revisión de las diferentes páginas de internet y blogs de las editoriales cartoneras existentes y/o más importantes en ese momento. Ella escribe sobre las Editoriales Cartoneras porque para entonces ya había dirigido la publicación *Akademia Cartonera: Un ABC de las Editoriales cartoneras en América Latina*, Posteriormente desarrollará la Base de Datos de Editoriales Cartoneras de la Universidad de Wisconsin-Madison. Habla sobre el origen de las editoriales cartoneras, su historia fundacional y su reproducción en América Latina y otras partes del mundo, siendo la crisis económica argentina en 2001 lo que llevó a la creación de Eloísa Cartonera, la primera editorial de este tipo en el mundo un par de años después.

Un año después Jesús Cano Reyes, Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, investigador de Literatura Hispánica,

Literatura de la Guerra Civil Española y Narrativa Hispánica Actual, ganador del premio de beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación de España publicó un artículo en 2011 llamado “*¿Un nuevo boom latinoamericano? La explosión de las Editoriales Cartoneras.*” En este artículo define a las Editoriales Cartoneras como:

Un proyecto de dimensiones absolutamente populares que se articulan en dos vertientes paralelas: por un lado, el compromiso social (permitir que el pueblo acceda a la literatura independientemente de su extracción social y destinar los escasos beneficios a las clases desfavorecidas), y, por otro lado, la renovación literaria (dar cabida a las voces populares y a los autores que permanecen en los márgenes del canon) (Reyes, 2011).

A través de un lenguaje impersonal y explicativo muestra el fenómeno de las editoriales cartoneras por medio de un repaso histórico, revisa el concepto de Editorial cartonera y cuestiona el hacer en torno del ideal de este tipo de editoriales de democratizar la literatura.

Para este artículo el autor se basó en el texto de Bilbija, la revisión de diferentes sitios web de diferentes editoriales y mantuvo comunicación directa con algunas de estos proyectos a través de correos electrónicos, específicamente de Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Perú), Animita Cartonera (Chile), Mandrágora Cartonera y Yerba Mala Cartonera (Bolivia), Dulcinea Catadora (Brasil), Yiyi Jambo (Paraguay) y algunas otras mencionadas de manera ocasional.

A través de este artículo busca legitimar el quehacer de las editoriales cartoneras y su objetivo de la democratización de la literatura. El autor escribe para hacer un acercamiento y reflexión sobre las editoriales cartoneras; su formación, su desplazamiento, similitudes y diferencias. Termina con cuestionamientos sobre el logro de los objetivos de la democratización de la literatura.

Este texto retoma como antecedentes de las editoriales cartoneras los pliegos de cordel españoles del siglo XV. De ahí brinca hasta 2001 para hablar de Eloísa Cartonera y hace una revisión hasta 2007.

Habla sobre las editoriales cartoneras y su reproducción en el mundo, principalmente en América Latina dándole principal interés a la cultura, particularmente la creada para el pueblo. Tiene como principio de réplica el surgimiento de Eloísa Cartonera en Argentina para otras editoriales que le sucedieron.

Posteriormente escribe Beatriz Martínez Arranz, Maestra en comunicación con fines sociales por la Universidad de Valladolid y participante de Aida Cartonera. La autora desarrolla la tesis para obtener el grado de maestra en 2013 con el título *¡Fuerza Cartonera! Estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación. Diseño de un plan 2.0 para Aida Cartonera*. El concepto que da sobre las Editoriales Cartoneras es:

Es un proyecto editorial alternativo, independiente, artesanal y ecológico que nació como reivindicación del trabajo manual, en contra de la industria literaria actual y en una búsqueda constante de justicia social a través de la cooperación y apoyo de colectivos en riesgo de exclusión social o grupos minoritarios con la realización de talleres inclusivos en los que el material principal del proceso de producción de libros es el cartón. (Arranz, 2013).

A través de una narración llana en primera persona sin recursos retóricos ni digresiones, escribe sobre la manera de actuar y pensar de las editoriales cartoneras el manejo de las redes sociales en Aida Cartonera.

Para este estudio, la autora retoma la crisis económica de Argentina en 2001, revisa a Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Perú), Animita Cartonera, Canita Cartonera y Olga Cartonera (Chile), Mandrágora Cartonera y Yerba Mala Cartonera (Bolivia), Dulcinea Catadora (Brasil), Yiyi Jambo (Paraguay), La Cartonera (México), Meninas Cartonera, Ultramarina Cartonera y Digital, Ediciones Karakartón, Cartonerita Niñabonita, Zapaticos Rotos Macrocartonera, Cordeleria Ilustrada, La Verónica Cartonera y principalmente Aida Cartonera. Estas últimas de España.

Escribe este documento para estudiar a Aida Cartonera y su comunicación en redes sociales virtuales con el fin de, posteriormente, aplicar este proyecto de

investigación dentro de la misma editorial para mejorar su comunicación institucional.

La autora emprende este trabajo porque hay una “urgente necesidad de analizar y estudiar a las editoriales cartoneras, fenómeno más o menos reciente (...) para poder entender su razón de ser y poder, de esta manera, conocer e interpretar las claves de su significado para comprender mejor la propia iniciativa de Aida Cartonera”.

La tesis se presenta en 2013, pero se remonta a Argentina en 2001 y 2003, y en España de 2009 a 2013 y presenta diferentes proyectos editoriales de inicios del siglo XX, relacionando al trabajo editorial cartonero en cuanto al arte objeto.

La autora se centra en Aida Cartonera (España) pero retoma algunas de las editoriales cartoneras de América Latina y de España que antecedieron a Aida Cartonera: Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Perú), Animita Cartonera, Canita Cartonera y Olga Cartonera (Chile), Mandrágora Cartonera y Yerba Mala Cartonera (Bolivia), Dulcinea Catadora (Brasil), Yiyi Jambo (Paraguay), La Cartonera (México), Meninas Cartonera, Ultramarina Cartonera y Digital, Ediciones Karakartón, Cartonerita Niñabonita, Zapaticos Rotos Macrocartonera, Cordelería Ilustrada y La Verónica Cartonera (España).

El texto tiene como principio a Aida Cartonera y las herramientas de comunicación que utilizan las editoriales cartoneras para darse a conocer con el público como para mantener relaciones con otras cartoneras, por lo que le da mayor énfasis a la comunicación alrededor de los proyectos cartoneros. La autora retoma como punto de partida la llegada de las cartoneras a España, para el surgimiento de Aida Cartonera.

A continuación Cynthia García Mendoza también presenta su tesis de Maestría en Estudios del Arte, con el proyecto llamado *Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas*. Ella dice que el tema lo elige por el hecho de “amar los libros”.

La autora menciona de las editoriales cartoneras que no tienen mayor relación entre una y otra que el apellido y el trabajo con el cartón, ya que cada una es un proyecto diferente a todas las demás. (Mendoza, 2014) Esta tesis se

escribió en 2014 para obtener el grado de Maestría en Estudios del Arte por parte de la Universidad Iberoamericana. El documento tiene una narración en primera persona a través de un lenguaje llano.

El documento habla sobre “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.” (Mendoza, 2014). Para este análisis la autora toma la edición cartonera del libro del poeta infrarrealista Mario Santiago Papasquiaro “Perros habitados por las voces del desierto” coeditada y publicada por las Editoriales Cartoneras Yiyi Jambo (Paraguay), Dulcinea Catadora (Brasil), Sarita Cartonera (Perú), Eloísa Cartonera (Argentina) y La Cartonera (México). Estudia la forma de hacer los libros de las editoriales que lo publicaron.

La autora escribe para:

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. Mejorando la calidad de vida y creando fuentes de empleo. (Mendoza, 2014).

La autora escribe porque “la importancia de la investigación radica en el carácter social en conjunto con el contenido literario que hasta el momento no se había analizado como un todo” (Mendoza, 2014)

Retoma la historia del colectivo al cual perteneció el autor, surgido en la década de 1970 y su antecedente estridentista en 1921.

La autora se centra en el trabajo y la forma de hacer el libro “Perros habitados por las voces del desierto” en las editoriales de La Cartonera (México), Eloísa Cartonera (Argentina) y Sarita Cartonera (Perú) y el carácter social que las diferentes editoriales presentan.

Esta tesis estudia la relación de las Editoriales cartoneras y su relación con la comunidad que se suma y participa con esta editorial, así como a la literatura que deciden publicar estos sellos, así como a los procesos de armado del libro; a la cultura literaria y cartonera teniendo como principio motor los movimientos literarios en relación con las editoriales cartoneras.

Jania Kudaibergen escribió un artículo en 2015 llamado *Las editoriales cartoneras y los procesos de empoderamiento de la industria creativa mexicana*. Este artículo fue publicado en la revista *Cuadernos Americanos* 152/2 en México.

La autora es Doctora por Facultad de Filología Romance de la Ruhr-Universität Bochum, en Alemania y el artículo se publicó mientras estudiaba este posgrado. En él define a las editoriales cartoneras como “un carril o un espacio paralelo en el que crean sus propias vías de producción, difusión y circulación de bienes culturales.” (Kudaibergen, 2015).

Este artículo tiene un lenguaje impersonal, escrito de forma llana y a través de la narrativa. Y trata sobre las editoriales cartoneras y su modo de interpretarse y hacer libros como parte de una respuesta al mercado global y de grandes empresas editoriales.

Para este trabajo, la autora escribe a través de diferentes entrevistas con Merari Fierro (Festival EDITA), Fernando Zaragoza (La Rueda Cartonera), Marc Delcan (Pensaré Cartonera) y a través de documentación bibliográfica.

La autora escribe este artículo porque busca mostrar los modos de producción de libros de las Editoriales Cartoneras que son diferentes a las que imperan dentro del Sistema Capitalista.

El artículo se escribió en 2014, pero presenta antecedentes desde 2003 y estudia a La Cartonera (Cuernavaca), La Rueda Cartonera (Guadalajara), Kodama Cartonera (Tijuana), Cohuiná Cartonera (Chiapas), Tegus Cartonera (Puebla) y Pensaré Cartonera (España-Chiapas).

Lo que busca mostrar la autora es la forma de producción e ideología y principios alrededor de este tema por parte de algunos integrantes de las editoriales antes mencionadas.

La autora le da mayor énfasis a la parte de la producción, los principios que manejan las Editoriales Cartoneras y acercamiento de los libros a la población. Lo cual expone al decir que hay un “arraigado compromiso social que sienten [las editoriales cartoneras] hacia su entorno y su comunidad.”

Adrián R. Vila escribe el artículo llamado *Editoriales Cartoneras Latinoamericanas en los tiempos de la transposición a digital*. Que se publicó en la *Revista Chilena de Literatura* en Diciembre de 2016

El autor ha sido editor para la Universidad de Buenos Aires, Maestro en Sistemas de Información Digital y Secretario de Cultura y Educación en Chivilcoy (Argentina) y escribe éste artículo en 2015 a través de un lenguaje llano y descriptivo en tercera persona.

Define a las Editoriales Cartoneras como “Plataformas de distribución cultura que reelaboran las formas tradicionales de edición en soporte impreso.” (Vila, 2016)

El autor escribe sobre las Editoriales Cartoneras y su relación con las economías sociales en el marco de un proceso de globalización en el mercado editorial. Para esto escribe teniendo como fuente la Base de Datos de Editoriales Cartoneras de la Universidad de Wisconsin-Madison.

Este artículo lo escribe ya que tiene interés como editor y sirve para explicar cómo funcionan las Editoriales Cartoneras Latinoamericanas en un contexto globalizado a través de las economías sociales.

Este artículo se escribe con información de hasta 2014, pero con referentes históricos desde 2003 (Fundación de Eloísa) y lo realiza a través de la Base de Datos de Editoriales Cartoneras de la Universidad de Wisconsin donde revisó cuatro editoriales argentinas: Eloísa Cartonera, Editorial Retazos, Ñaisandy Cartonera y Textos de Cartón; tres de Bolivia: Yerba Mala Cartonera, Nicotina Cartonera y Rostro Asado Cartonera; cinco de Brasil: Dulcineia Catadora, Estação Catadora, La Katarina Kartonera, Severina Catadora y Sereia Ca(n)tadora; cuatro de Chile: Animita Cartonera, Canita Cartonera, Helecho de Cartonera y Olga Cartonera; tres de Colombia: Amapola Cartonera, Delahogado Elsombrero Cartonera [sic.] y Patasola Cartonera; una de Costa Rica: Cartonera Tica; dos de El Salvador: La Cabuda Cartonera y Pirata Cartonera; dos de Ecuador: Dadaif Cartonera y Matapalo Cartonera; nueve de México: Cartonera La Cecilia, Cohuiná Cartonera, Cuxtitali Cartonera, Codama Cartonera, La Cartonera, La Ratona Cartonera, La Rueda Cartonera, Regia Cartonera y Santa Muerte Cartonera; una

de Panamá: Pelo Malo Cartonero; tres de Paraguay: Yiyi Jambó, Mamacha Kartonera y Mburukujarami Kartonera; tres de Perú: Sarita Cartonera, Casa Katatay y Qinti Qartunira; una de Puerto Rico: Atrarraya Cartonera; y una de Uruguay: La Propia Cartonera.

El autor tiene como punto central la vinculación entre la globalización y las Editoriales Cartoneras a través de las Economías sociales y la cultura trash. También le da gran peso a explicar la relación entre las Editoriales Cartoneras con los medios digitales, teniendo como punto de partida la intromisión de las Editoriales Cartoneras en un proceso de negociación adaptado a la globalización por parte de los grandes grupos editoriales.

En conclusión, hemos visto que se han hecho investigaciones acerca de la industria editorial, la lectura y sobre el libro cartonero. Sin embargo, las editoriales cartoneras, debido a que son un proyecto joven, no se han estudiado en aspectos tales como las características que permitieron nacer y surgir como una alternativa de difusión del libro y la lectura ante el panorama que presenta la industria editorial, los motivos de su explosión en América Latina y México, y los que lo mantienen vivo como respuesta a la misma industria. Tampoco se han estudiado las relaciones en la gráfica de las editoriales cartoneras por medio de las portadas como objeto estético.

En este contexto, México presenta (hasta 2016) casi un cuarto de las cartoneras existentes y en activo en el mundo. ¿Cuáles son las características ideológicas y estéticas que se relacionan con su aceptación y reproducción en el contexto mexicano y qué relación presentan las editoriales cartoneras en México en el contexto de la producción de libros? Esta es la pregunta a la que buscamos responder en esta investigación.

Nuestra hipótesis es que las editoriales cartoneras, al llegar a México, encuentran tierra fértil para su reproducción debido a las tradiciones artísticas relacionadas con la izquierda, específicamente con el anarquismo y el socialismo utópico, y los libros cartoneros abrevan a través de las vanguardias artísticas del siglo XX, así como de movimientos artísticos locales. Las Editoriales Cartoneras en México son una respuesta a la cerrazón en la industria editorial mexicana,

frente a ella buscan la democratización del libro, dejan en segundo plano sus necesidades de ganancias por medio de la creación de libros únicos que responden a la forma de producción artesanal de libros por parte de estas editoriales. Proponemos que las Editoriales Cartoneras entran en el contexto mexicano contemporáneo como respuesta a la industria editorial, teniendo como objetivo la democratización del libro.

Para este trabajo utilizamos el paradigma de inferencias indiciales de Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1999) a través del cual revisamos las portadas de los libros cartoneros buscando indicios que nos permitan descifrar rastros que vinculen las creaciones artísticas que se relacionan con corrientes estéticas de distintas vanguardias artísticas. Fue importante usar el concepto “aura” de Walter Benjamin, quien la define como el “aquí y ahora de la obra de arte, la unicidad de su existencia” (Benjamin, 2018). Además de la propuesta de democratización, a la que define Tristan Tzara como “que los bienes culturales y económicos estén al alcance de todos” (Tzara, 2000). Ya que estas nociones son usadas de manera constante por las editoriales cartoneras. Para entender los conceptos anteriores fue importante situarnos en el contexto de la Historia Social del Arte. El interés por analizar al arte en su contexto social surgió entre los estudiosos marxistas, en particular aquellos asociados a la llamada escuela de Frankfurt, quienes mostraron gran interés por el estudio de los medios de comunicación de masas, esta visión no fue uniforme. Por un lado Adorno y Horkheimer (1998) tenían una visión pesimista acerca del papel de estos en la sociedad, con una visión distinta a otro pensador vinculado a esta escuela como Walter Benjamin, quien propondría que los cambios de las condiciones políticas y económicas modifican la función del arte y permite su democratización a cambio de la pérdida de su aura. Más tarde, Omar Calabrese retoma los planteamientos de la historia social del arte y los une a la semiótica, con lo cual fundamenta una propuesta de análisis de la estética de los medios de comunicación a la que denomina el neobarroco que tiene como características la repetición, la exuberancia y la complejidad. (Camacho Morfín & Morales Damián, 2017).

Una herramienta importante para el análisis de la imagen es el Paradigma de inferencias indiciales de Carlo Ginzburg, quien reunió en su formación las propuestas de la tercera generación de *Annales*, las propuestas de estudio del arte por parte del Instituto Warburg y la escuela marxista británica. A partir de todas esas influencias formuló una propuesta del estudio de la cultura popular con un acercamiento de lo particular a lo general.

En un texto intitulado *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (1999) plantea una propuesta de análisis inductivo, que parte de lo particular a lo general, él ve las raíces de este modo de conocer que retoma a Freud, en su análisis de los síntomas y la importancia que le da a pequeños fenómenos como los lapsus; del método de Giovanni Morelli para encontrar indicios en obras de arte para encontrar las falsificaciones y, finalmente, a Conan Doyle, en particular el método utilizado por su personaje Sherlock Holmes para solucionar los misterios por medio de las inferencias basadas en los detalles para resolver casos policíacos.

Así, esta combinación de elementos nos permite explorar las relaciones de las editoriales cartoneras por medio de sus portadas, analizadas a través de indicios y por medio de la formulación de inferencias que nos permiten vincularlas con las vanguardias artísticas del siglo XX, de las cuales abrevarían influencias estéticas, pero también de su relación y discurso social, político y cultural, que podrían relacionarse con el anarquismo y el lugar que buscan ocupar frente a la industria editorial.

Nuestro trabajo está en oposición a lo planteado por los argumentos de Theodor Adorno y Max Horkheimer para quienes la producción industrializada es considerada como la norma social de una nueva época, y ésta es tratada como negativa, dicha producción y reproducción se encuentra presente, incluso, en las manifestaciones estéticas.

Nuestro objetivo general fue valorar las creaciones de las editoriales cartoneras mexicanas en relación con sus propuestas estéticas, identidad, posturas políticas culturales en el contexto de los movimientos libertarios, así como su respuesta ante el impacto de la globalización y sus consecuencias en el mercado editorial, para ello, se plantearon los siguientes objetivos específicos:

Revisar la historia del libro y la industria editorial, así como los formatos de libros con el fin de observar el contexto social, económico y político en el que llegan las editoriales cartoneras a México.

Analizar los objetivos de las Editoriales Cartoneras de México y su relación con el pensamiento anarquista.

Analizar las diferentes portadas publicados por las Editoriales Cartoneras en México y sus relaciones estéticas con diferentes vanguardias.

Para esta tesis dividimos el trabajo en tres capítulos: el primer capítulo realizamos una revisión de la industria editorial mexicana para observar el momento en que entran las editoriales cartoneras a México y observar su inserción en los procesos de publicación a niveles locales; en el segundo capítulo hacemos una revisión de las editoriales cartoneras en general y cómo es que se hacen presentes en México, de su reproducción en diferentes espacios geográficos del país desde 2008 hasta 2017; en el tercer capítulo hacemos el análisis de diferentes portadas de libros cartoneros y su comparación con diferentes vanguardias artísticas a través de las técnicas empleadas o de su relación con sus manifiestos; Posteriormente tenemos las conclusiones, donde mencionamos las características encontradas a lo largo de la investigación.

Capítulo I

El libro en México

I El libro en México

1.1 El libro

En este capítulo buscaremos mostrar cómo es que las Editoriales Cartoneras ingresan al contexto mexicano como respuesta a la industria editorial, teniendo como objetivo la democratización del libro.

Para realizar esto comenzaremos conceptualizando al libro, para posteriormente hacer un recorrido de la historia de éste en México, hasta llegar a nuestros días y cómo es que se inserta, actualmente, el libro cartonero, en un espacio donde coexisten diferentes tipos de libros como el libro objeto, el libro digital y el industrializado.

Definimos el libro como el soporte de una publicación no periódica, que transmite contenidos a través del tiempo y del espacio. Es un objeto portable, accesible y que protege la palabra escrita, está formado por los siguientes elementos: la cartera; que contiene los forros (1ra. y 4ta. de forros) y el lomo; y el cuerpo, conformado por la tripa, portadilla, portada y colofón. Y Se requiere energía tanto para su creación como su lectura.

Thalía Velasco menciona que el libro tiene por función estructural unir a las hojas que soportan un texto y darles solidez, protección y su uso a través del movimiento, resistencia, flexibilidad y ductilidad. (Velasco, 2000, pág. 54).

La UNESCO (en Rivaud, 2008) define al libro como “una publicación no periódica impresa, que cuenta con al menos 49 páginas (sin comprender las páginas de cubierta), editada en el país y ofrecida al público.” Esta noción nos delimita una cantidad mínima de páginas a partir de las cuales podemos considerar a un objeto con ciertas características (49 páginas, con contenido impreso) como un libro, sin embargo, aún es muy amplia, ya que permite considerar libros a otros impresos, sin embargo presenta el mismo problema: hay libros con una menor cantidad de páginas y que no se podrían considerar como tal.

Por su parte, Baroja (2016) hace una revisión sobre las partes del libro: Menciona que, dentro de los forros nos encontramos las 1ras. De forro, que explica Baroja como el resumen del libro en una imagen; las 2das. De forro suele

ser la guarda o camisa, un papel que regularmente se pone sobre las pastas, para protegerlas o cambiarles la portada y suelen contener notas del autor, colección o solapas; las 4tas. De forro que es la contracubierta; el lomo, que permite identificar al libro, así como servir también de protección y reforzar la encuadernación; la sobrecubierta suele ser una hoja que envuelve al libro, aunque también existen las fajas, que, a diferencia de las sobre cubiertas, no envuelve completamente al libro, sino solo una franja, y cubren las primeras y 4tas de forros, además, no son imprescindibles; las solapas se encuentran entre la 2da de forros y la primera hoja blanca; la tripa, que es el contenido de las hojas impresas sin forros; la portadilla, que es la primera página impresa; la dedicatoria, que es una hoja que contiene los nombres de aquellas personas a quienes el autor agradece; el lema que es una cita de apertura y el colofón, que es una nota al final de la tripa que contiene información acerca de la impresión, el taller donde se realizaron, los tipos y tamaños de tipografías utilizadas, el año y ciudad donde se realizaron los libros. A veces también contiene el software utilizado y el nombre de quien maquetó el trabajo.

Barojas nos da una explicación muy amplia de los elementos que tienen un libro, por su parte Daniela Carreón y Berenice Valencia mencionan que el libro es “un conjunto de hojas de cualquier material escrito, manuscritas o impresas y unidas entre sí por uno de los lados. Está conformado por dos partes principales: el cuerpo y la cartera o encuadernación.” (Carreón & Valencia, 2014, pág. 13).

Este segundo concepto nos divide el libro en dos estructuras básicas: la cartera y el cuerpo. Además, al tener la apertura para poder diferenciar entre diferentes formas de encuadernación, permite crear una gran gama de herramientas y materiales, y todos serán considerados como libros.

La apertura existente permite no solo obtener estos elementos en el libro, sino que abre posibilidades para agregar elementos como la cabeza, la cabezada, el alma, la boca (que cambia dependiendo del tipo de encuadernación), los folios (si se encuaderna por cuadernillos), etc.

Con los conceptos anteriores podemos presentar el siguiente cuadro:

Tabla 1 Partes del libro

(Carreón & Valencia, 2014)	(Baroja, 2016)	Definición
Cartera	Forros	Portada, es, según Baroja, (2016) el resumen del libro en una imagen.
	1ra de forros	
	2day 3ra de forros	Es la guarda o camisa, con notas del autor, colección o solapas.
	4ta de forros	Contracubierta.
	Lomo	Permite identificar al libro, así como proteger y reforzar la encuadernación.
Cuerpo	Sobrecubierta	Es una hoja que envuelve al libro, también existen fajas, que son tiras de papel que envuelven al libro y no son imprescindibles.
	Solapas	Se encuentran entre la 2da. De forros y la primera hoja del libro.
	Tripa	El contenido de las hojas sin los forros.
	Portadilla	Primera página impresa.
	Contraportada	Página detrás de la primera (4ta. De forro).
	Portada	Suele traer la información del título, el autor y el sello editorial.
	Dedicatoria	El autor suele dedicar su obra a quien o lo que deseé.
Lema	Una cita de apertura.	
Colofón	Nota al final de la tripa, la última página que suele traer información acerca de la impresión, el taller donde se imprimió, el domicilio, la cantidad de ejemplares. A veces agregan el tipo de papel, la(s) tipografía(s) ocupadas y el software con que se diseñó y maquetó el libro.	

Fuente: Elaboración propia a partir de Carreón Cano & Valencia Pulido, 2014; y Baroja,

2016

Con el cuadro anterior podemos observar que los dos conceptos no están peleados, sino que más bien ambos se complementan estructuralmente, ya que aunque Carreón Cano y Valencia Pulido hacen una bisección del libro y Baroja presenta más elementos, estos últimos pueden englobarse dentro de los dos anteriores, logrando así que la cartera contenga los forros (de primera a cuarta de forros, el lomo, la sobrecubierta y las solapas; mientras que el cuerpo contendría la tripa, la portadilla, contraportada, portada, dedicatoria, lema y colofón.

El libro tiene diferentes características: Baroja (Baroja, 2016) menciona que la función principal del libro es la de ser un soporte impreso que es portable, accesible y brinda protección a la palabra escrita.

Albert Labarre (en Rivaud, 2008). Propone que el libro es un soporte de la escritura, algo que permite la difusión y conservación de un texto, y que es manejable.

Labarre coincide con Haslam, (en Baroja, 2016) quien define al libro como “recipiente portátil que consiste en una serie de páginas impresas y cosidas, y que conserva, anuncia, expone y transmite conocimientos a los lectores a través del tiempo y el espacio.” (Haslam en Baroja, 2016, p. 28). Y, aunque menciona algunos de los elementos presentes en la encuadernación, también menciona otros rasgos específicos, como el permitir resguardar, mostrar, explicar y facilitar el contenido (no necesariamente conocimiento) en otros momentos y lugares de donde fueron escritos y dichos, ya que el libro, al ser móvil, se puede trasladar y dar a conocer su contenido en otros lugares.

Por su parte, Emilio Rivaud (Rivaud, 2008) menciona que el libro como un medio de comunicación que puede llegar a cualquier lector en el tiempo y el espacio (siempre y cuando tenga las capacidades de descifrar sus códigos) y pueda acceder a éste en cualquiera de sus formatos.

El concepto de Rivaud y de Labarre coinciden en que ambos mencionan la posibilidad de transmitir la letra impresa a través del tiempo y el espacio, o sea, que es móvil geográficamente mientras que también es permanente. También coinciden en que para que esto suceda, el lector tiene que tener las “capacidades de descifrar los códigos” necesarios para poder entender el libro.

Por su parte, Denis McQual (Rivaud, 2008, págs. 20, 21), menciona que el libro tiene una serie de dimensiones como difusores de ideas. Para McQual existe una dimensión política que presenta un alto grado de independencia con relación al estado, a través de las posibilidades adquiridas por la libertad de prensa; la normativa, que acepta que es realista o fantasiosa pero que permite tomar tantos asuntos serios como de entretenimiento, de acuerdo a las necesidades y gustos de cada lector; la organizativa y tecnológica, que se refiere a que es un medio de “baja tecnología” ligado a un núcleo profesional bien armado: escritores y editores; la dimensión relativa a las condiciones de recepción, de distribución y uso del libro y, finalmente, la relativa a la relación entre el emisor y el receptor.

Con la explicación de McQual se puede mostrar de la siguiente manera:

Tabla 2 Dimensiones del libro

Dimensión	Relación
Política	Tiene un alto grado de independencia con respecto al estado y debido a la libertad de prensa
Normativa	Es realista o fantasiosa y permite tomar tanto asuntos serios como de entretenimiento, de acuerdo al consumo, gusto o necesidad de cada lector.
Organizativa y tecnológica	Es un medio de baja tecnología, ligado a un núcleo profesional bien definido: los escritores y editores.
Relativas a las condiciones de recepción, distribución y uso	
Relativa a la relación entre emisor y receptor.	

Fuente: McQual en Rivaud, 2008, págs. 20, 21.

Oscar Antonio Maya Corso (Maya, 2017) observa al libro con una serie de metáforas/sinónimos que es interesante observar, ya que hace alusión a su corporeidad y funciones del mismo: recipiente (receptáculo de conocimiento); soporte, (soporta las hojas –y el contenido); canal y puente (comunica); instrumento (permite ejercitar el pensamiento) y herramienta (se vuelve una

extensión corporal de la humanidad para minimizar debilidades como la memoria). Aunque le da más características o metáforas, en el punto final coincide con lo dicho anteriormente: comunicar.

Finalmente, para que dentro del concepto podamos incluir también al libro digital, agregamos que tanto para la producción, así para la lectura se requiere energía (tanto físico como digital), siendo físico el esfuerzo de cargar el libro, voltear las páginas, pasar la vista por los renglones o los ejercicios de cognición para su entendimiento, mientras que para el libro digital son los mismos, solo se le agregan la energía del dispositivo requerido para abrir el archivo y poder usarlo. Por lo que el concepto del libro que estructuramos al principio de este apartado dialoga con los diferentes conceptos y percepciones que hemos visto en esta sección, entendiendo que cubre una serie de necesidades de divulgación de información a través del texto escrito.

1.2 La industria editorial

Realizamos una revisión del libro como artefacto en México desde el origen de México, por lo que comenzamos este recorrido partiendo de la independencia de México.

Surge con la tradición ya instaurada durante la Nueva España a través de los talleres, posteriormente comienza a surgir una industria editorial, en la década de 1960 aparecen los libros objeto y, después, el libro digital, que conviven con el libro industrial. En este contexto aparece el libro cartonero. Este desarrollo conllevó la organización de la industria editorial que ahora tenemos, así como la adaptación de los libros mencionados anteriormente a la industria. Esta evolución la localizamos en México; finalmente, esta industria editorial tiene ciertos parecidos con el desarrollo de otras industrias, como la del arte, la musical y el cine.

1.2.1 Talleres

La historia del libro en México la retomamos desde la llegada de los Españoles y la fundación de La Nueva España ya que, de acuerdo a Martha Díaz

(Díaz, 2001) en 1539 aparece la imprenta a través de Juan Pablos con el fin de difundir la conquista espiritual; sin embargo hay discusiones que también mencionan a Esteban Martín con un impreso que llega a América entre 1536 o 1537; o a Fray Agustín Dávila en 1532, sin embargo, no se han encontrado ejemplares. Posteriormente llegan más impresores a Nueva España, ya que en 1548 Juan Pablos es autorizado como único impresor por el Virrey, sin embargo, Pedro Ocharte llegó en 1549 y posteriormente se casó con la hija de Juan Pablos. A la muerte de su suegro Ocharte se quedó con el negocio, para 1551 llega Antonio Espinoza a trabajar con Juan Pablos y tiempo después abre su taller, a él se le considera el mejor tipógrafo del siglo XVI; Pedro Balli llega en 1569 como librero, pero aparece como impresor entre 1574 y 1575; Ricardo Antonio llegó a México en 1570, comienza trabajando para Ocharte y los jesuitas, pero hacia 1580 se va a Lima; A finales del siglo XVI Cornelio Adriano César se empleó con Ocharte y en 1597 puso un taller hasta que fue acusado de emitir ideas luteranas.

De acuerdo a Pilar Gonzalbo (Gonzalbo, 2005) los impresos más populares en la Nueva España eran catecismos, cartillas y confesionarios, haciendo que las lecturas pasaran a escuelas particulares. Además, menciona que el ideal de la comunidad cristiana se volvió un régimen vigilante de la ortodoxia, por lo que se limita el acceso de libros a los indígenas.

Podemos observar que durante la Nueva España había un profundo interés en dar a conocer y difundir las ideas religiosas, ya que lo que más se publicaban eran catecismos, cartillas y confesionarios, lo que habla de una necesidad de incluir la conversión como un punto fundamental del estado, así como mantener la religión para los españoles residentes de la colonia.

Esta tradición comienza con Juan Pablos y trasciende a través de aprendices y familiares que, poco a poco y con el paso del tiempo, abrieron sus propios talleres, lo que habla de la importancia de publicar y difundir contenidos. Sin embargo, la conversión y el credo no eran los únicos contenidos que se reproducían, ya que había una necesidad de entendimiento y aprendizaje por parte de los indígenas acerca de las creencias, el lenguaje y el idioma español, lo

que obligó a presentar también libros para la enseñanza y aprendizaje de la lectura y escritura.

Los libreros en la Nueva España se ubicaban en la plaza mayor o en celdas de los conventos sin un espacio fijo para su venta y, para el siglo XVIII ya había más de treinta impresores, la mayoría por herencia, quienes estos tenían como prioridad la enseñanza de la lectura y la escritura. (Díaz, 2001, págs. 9-48). El conocimiento era limitado y a veces inexistente para los indígenas, solo enseñándoles la lectura a éstos, mientras que a los hijos de los altos puestos y de españoles sí se les continuaba enseñando también la escritura ya que se creía que los indígenas y campesinos no requerían más que saber leer para poder entender las lecturas sagradas (en el mejor de los casos). O sea, se les limitaba el acceso a la educación ya que desde muy jóvenes trabajaban en el campo, un espacio que, según los españoles, no requerían de saber leer o escribir.

Esto nos lleva a observar que había interés en la educación y el conocimiento, pero solo de manera funcional, ya que se les acercaba a personas con posibilidades de tomar puestos que requirieran de estos conocimientos y limitando las posibilidades de crecimiento para las personas que solo se enfocaran al campo o a actividades que no requirieran de la lecto-escritura.

En el siglo XIX, ya en el México independiente, surge y se sobrepone el periodismo: la imprenta fue un medio para los fines rebeldes ya que se imprimía propaganda y material política. Para cuando concluye la independencia surgen los negocios tipográficos y en ese siglo se desarrollaron 22 talleres de imprenta solo en la Ciudad de México. Sin embargo, entre 1821 y 1853 ya había 200 impresoras en Ciudad de México, 43 en Puebla, 32 en Guadalajara, 15 en Oaxaca, 13 en Mérida y 10 en Guanajuato y los puntos de venta de libros, para este momento, ya reciben el nombre de librerías (Díaz, 2001).

En la época de la independencia de México, de iniciar con un taller, para 1853 ya había cerca de 300. Lo que nos muestra un avance considerable no solo en la necesidad de impresos, sino también de la necesidad de difusión de ideas y de conocimiento, además de estar al día en los primeros años del México independiente.

Según Anne Staples los contenidos principales que se publicaban posteriores a la Independencia de México eran panfletos, cartillas religiosas o científicas, catecismos y revistas. Tenían por objetivo acercar la lectura a grupos de población que no leen, la situación de lectores en el país presentaba un profundo analfabetismo en la población campesina (Staples, 2005).

Los impresos que se presentaban ahora no solo eran cartillas religiosas, sino que se diversificaron en diferentes contenidos de conocimiento y difusión de la ciencia. Sobre esto dice María Teresa Bermúdez en esta época, posterior a la independencia de México, había lecturas específicas para hombres, mujeres y para niños, sin embargo, todas estas lecturas buscaban ilustrar al pueblo (Bermúdez, 2005).

Por lo que al iniciar el México independiente, la tradición de las publicaciones siguió creciendo, pero dejaron de publicarse solo contenidos religiosos para comenzar a proyectar textos de divulgación científica, para la enseñanza de la lectura y escritura, además del papel importante que tuvieron las publicaciones de noticias. Sin embargo, había mucho por hacer y, durante el porfiriato esta tradición siguió y evolucionó.

En el porfiriato floreció un ambiente cultural en la élite intelectual basado en el positivismo; el alfabetismo pasó del 13% al 20%, sin embargo, la cantidad de impresos hace pensar que la población lectora era mayor; también se redujo el costo de periódicos, por lo que se leía en todas las clases sociales; también había revistas para diferentes sectores, y, en la literatura, tuvo gran impacto la novela francesa (Bazant, 2005).

Durante este periodo encontramos un desarrollo en cuanto al alfabetismo que se incrementó 7%, un porcentaje bastante alto considerando que en 300 años solo se había desarrollado 13%, prácticamente en este periodo se incrementó casi un tercio de alfabetos en el país, lo que permitió que se formara una industria editorial y el nivel de educación y alfabetismo siguiera incrementándose.

1.2.2 Inicio de la industria editorial

El siglo XX es un punto de inflexión: a partir de este momento los talleres se empiezan a convertir en sellos editoriales, lo que significa que la venta de libros comienza a tomar los elementos de una industria, con distintos sistemas de producción a los utilizados hasta este momento, lo que también llevó a que se comenzaran a publicar otros tipos de libros como los educativos, de espiritismo, psicología y escolares, así como obras literarias nacionales. También comienzan las importaciones de libros de otros países.

En el siglo XX se abren casas editoriales, siendo el año 1900 la fundación de la librería de Porrúa Hermanos, aunque como editorial Porrúa se funda en 1944; para 1927 surge Herrero Hermanos Editorial, que tenía publicaciones religiosas; Librería y ediciones Botas, fundada como librería en 1905 y como editorial en 1911, publicando libros de hipnotismo y espiritismo; Editorial Pax México surge en 1928, con contenidos de educación, psicología y autoayuda. Después se desarrolla con contenidos de libros técnicos o de divulgación para el lector medio (Díaz, 2001).

Para inicios del siglo XX, más que venta de libros de editoriales, se presentaba la compraventa de libros de viejo, a principios de la década de 1910 salen a la venta libros escolares y autores nacionales, teniendo como género favorito la novela revolucionaria; en 1920 Vasconcelos comienza su campaña de alfabetización en la que abrió escuelas, mandó libros a comunidades y creó bibliotecas. Además, se importan libros de España, Estados Unidos, Francia, Alemania, Bélgica e Inglaterra (Loyo, 2005).

Según Beatriz Rodríguez la campaña de alfabetización y lectura de José Vasconcelos, iniciada en 1920, estuvo presente durante el gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles con el objetivo de impulsar la lectura (Rodríguez, 2010). Campañas que aún se recuerdan por los grandes esfuerzos y resultados dados en este periodo en cuanto a promoción y difusión de la lectura y el conocimiento.

Esta campaña ha sido de las más grandes que se han llevado a cabo en el país, y es una muestra contundente de la importancia que tenía la educación,

alfabetización y preparación profesional que se quería desarrollar desde las políticas públicas.

Por su parte Engracia Loyo menciona que con Elías Calles se pasó de la publicación de literatura a la publicación de manuales y folklore, y para 1934 surge el Fondo de Cultura Económica (Loyo, 2005). Lo que nos habla de los grandes esfuerzos hechos por parte del Fondo de Cultura Económica para hacerlo uno de los más importantes difusores de ideas hasta la fecha a través de títulos de gran calidad. Sin embargo, también observamos que en este periodo los tipos de publicaciones cambian, dando un interés fundamental en la producción personal (a través de manuales) y una concepción de la identidad limitada al folklore: los tipos de publicaciones que tienen un énfasis práctico.

Tratando de ayudar a las editoriales “de 1930 a 1956 hay ayuda gubernamental para darle solidez económica a las compañías editoriales.” (Díaz, 2001, pág. 21). Lo que muestra que había un genuino y profundo interés en la democratización de la lectura y la cultura como forma de mejorar las condiciones sociales de la población mexicana.

Además, durante el gobierno cardenista había ya un 59.26% de analfabetismo en el país y las publicaciones apoyadas por el gobierno tenían un corte socialista (Loyo, 2005). Lo que, como el porcentaje de alfabetismo muestra, siguió creciendo la población lectora de manera lenta pero constante.

Con lo anterior podemos observar que, independientemente de los cambios y perspectivas que presentara el país a lo largo de las décadas, se había mantenido el interés en la educación hacia una perspectiva que era el eje central de cada gobierno en su momento. Este elemento lo seguiremos encontrando más adelante. Desde la independencia de México, con más o menos esfuerzo, con mejores o peores resultados, siempre se trabajó en el incremento del alfabetismo en la población y que se habían logrado grandes cosas, ya que en poco menos de 40 años se había incrementado el alfabetismo cerca de tres veces, pasando del 20% al 59.26%.

Para 1935 surgen otras editoriales, como el caso de la UNAM, que comienza actividades editoriales durante este año.

Para Valentina Torres entre 1940 y 1960 había “dos México”: uno culto y que se desarrollaba a través de crecimiento editorial por medio de importación y exportación de libros y cómics, lo que permitió su desarrollo como negocio. Y otro analfabeta y con grandes carencias (Torres, 2005).

Podemos observar que seguía en incremento no solo en la alfabetización sino también en el nivel cultural de la población, esta no era general para todo el país, teniendo también a grandes sectores de la población analfabeta y con carencias básicas, pudiendo hablar en este caso de cerca del 40% de la población.

Además, debido al desastre que la Guerra Civil Española llevó a pique a su industria editorial y la huida de sus intelectuales, una buena cantidad encontró asilo en México, lo que llevó a que la exportación de libros mexicanos creciera 10% anualmente en toneladas¹. (Salazar, L., 2011, pp. 35, 36). Sin embargo, España se recuperó y México no supo capitalizar esta situación que lo había colocado como el principal impresor en habla hispana. Situación que pasó desapercibida esta oportunidad por los economistas de la época y que hizo que perdiera este lugar privilegiado dentro de la industria.

Para el gobierno de Adolfo López Mateos la población analfabeta era del 37.8%, buscando un mayor avance en este sentido se creó el plan de educación a largo plazo llamado de “Once años” a cargo de Jaime Torres Bodet. Proyecto que tenía como finalidad permitir la educación básica a nivel nacional. Iniciativa con la que se crea la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, permitiendo que los libros escolares fueran gratuitos y así asegurar el acceso de la educación básica (primaria) al 100% de la población, objetivo que no se logró pero el plan tuvo grandes éxitos en cuanto a índices de alfabetización del país. (Torres, 2005).

Durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, se publicaron alrededor de 291 millones de libros de texto gratuito, cifra que se incrementa en el mandato de Luis Echeverría, llegando a los 542 millones de libros de texto gratuito de primaria y secundaria, sin embargo, además de incrementar el número de lectores debido a la educación preparatoria y universitaria que se crearon en ese tiempo. En el

¹ La medida de importación y exportación de libros es en peso (toneladas).

mandato de Echeverría también se criticó el carácter socialista que tenían los libros. (Torres, 2005)

Así, encontramos hasta el gobierno de Díaz Ordaz un incremento y trabajo sustancial que venía como tradición desde la independencia ya que el índice de analfabetismo se había reducido hasta el sexenio anterior. Además de que éste último periodo se publicó una cantidad hasta entonces no vista de libros de texto que se regalaron a los estudiantes.

Durante el gobierno de Echeverría, México se vuelve el segundo país productor de libros en español, además de surgir coediciones y colecciones como la SEP/Setentas que publicó 310 títulos con tirajes que iban de 5 mil hasta 60 mil con un costo medio de diez pesos reimprimiendo libros de la Editorial Diana, las coediciones SEP/INAH y SEP/Cultura, además de surgir la revista literaria Tierra Adentro. (Torres, 2005). Lo anterior se refuerza ya que menciona que la mayoría de casas editoriales quedaron estructuradas a finales de los setentas. (Díaz, 2001, pág. 21).

Para 1976, había seis millones de analfabetas puros o funcionales. (Torres, 2005). Dato interesante, ya que vemos cómo el nivel de analfabetismo se sigue reduciendo.

Con estos datos podemos observar que hay un gran desarrollo en la industria editorial, que México presenta un gran interés en la publicación y distribución de libros, sin embargo, a pesar de esto, hay un importante número de personas que no tenían la capacidad de leer ni escribir.

La siguiente década inicia con la colección SEP/Ochentas, que en 1981 comienza y logró tener total de 62 obras con tirajes de seis mil ejemplares en coedición con el Fondo de Cultura Económica, además se publicaron libros coeditados con Promexa y una colección de clásicos americanos a través de una coedición con la UNAM, ya se publican también historietas y libros ilustrados; surgen enciclopedias como Colibrí, Infantil Colibrí y Colibrí en lenguas indígenas coeditado con Salvat. (Greaves, 2005).

A pesar de los esfuerzos realizados por la SEP, la crisis económica de los 80's afectó profundamente la Industria Editorial Mexicana, ya que apenas en el

segundo año de la década, ésta se profundiza e impacta en la industria editorial, problema del cual aún no logra salir, ya sea por lo profundo de esta crisis así como el ingreso de nuevos modelos en el mercado.

De acuerdo a Cecilia Greaves la crisis económica y devaluación de 1982 hizo incrementar el costo del libro en un 75% en nacionales y 150% en importados, volviendo la lectura un lujo. (Greaves, C., 2005, pp. 338-372).

Esta crisis tuvo como resultados pérdida de competitividad, problemas de transportación y una baja considerable de exportaciones; lo que hizo que la industria sufriera un serio retroceso que lo acercó a la quiebra o la suspensión de pagos y llevó a que los empresarios decidieran reducir las importaciones y fabricar esos libros en el país, incrementando la publicación de autores nacionales y coediciones entre iniciativa privada o gobierno. (Díaz, M., 2001, p. 29).

Justo en este momento, y tal vez por las mismas condiciones de no poder soportar tirajes completos, hay un incremento en la cantidad de coediciones publicadas en esta década y las expuestas anteriormente.

Esta medida fue una forma de tratar de mantenerse en el mercado, así como de mantener publicaciones accesibles en el país, sin embargo, también dificultaron la posibilidad de publicaciones extranjeras, ya que al haber pocos pagos y una profunda crisis en el sector, los escritores extranjeros decidieron publicar en otros sellos, llegando así libros importados a México de autores que no pudieron conseguir las editoriales nacionales por sus propios medios.

Martha Díaz menciona que los problemas que enfrentó la industria editorial tras la crisis de 1982 fueron el aumento en el costo de impresión y papel con una subida de costos de producción y reduciendo ventas; el encarecimiento del libro; la desaparición de librerías y una parte de las ventas se desplazó a grandes almacenes; solo sobrevivieron las grandes editoriales; desigualdad de estímulos fiscales para competir en el exterior; importación de libros y revistas con costos más altos; debilitamiento de la industria de artes gráficas y desgaste de maquinaria de impresión e imagen y que autores extranjeros firmaban con editoriales españolas o argentinas debido a que les ofrecían mejores regalías. (Díaz, 2001, pág. 30).

Ante esta situación para la Industria Editorial Mexicana, surge el “grupo de los 10”, una iniciativa que buscó hacer un diagnóstico de la situación y buscar soluciones para democratizar la lectura. (Greaves, 2005).

Este grupo estaba compuesto por: Fondo de Cultura Económica, ERA, Joaquín Mortíz, Prensa Médica Mexicana, Siglo XXI Editores, Colegio de México, Nueva Imagen, Martín Casillas, Nuestro Tiempo y CIDE. Quienes se reunieron en 1983. Posteriormente, este grupo cambió de nombre a Centro de Promoción del Libro Mexicano (CEPROMEX), organismo de la CANIEM (Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana) y en 1990 presentaron el Diagnóstico ante la crisis del 82 y mostró la caída a la mitad en número de ejemplares de la producción de libros y se encontraba “amenazado por la comunidad electrónica y la demanda negativa de un público no lector”. Además, de enero a junio de 1990 cerraron 529 empresas y el 95% de la industria editorial se encontraba en la Ciudad de México. (Díaz, 2005).

Este grupo, a pesar de los grandes esfuerzos realizados para poder observar lo que estaba ocurriendo y tomar medidas que permitieran salir a flote de esta crisis, no pudieron superarla, motivo que hizo que la industria editorial se mantuviera estancada.

Como reflejo de la crisis económica del 82, los problemas sufridos en la industria editorial, los nullos o escasos resultados en los últimos años para reactivar la industria editorial y el fomento a la lectura es que surge la propuesta del Precio Único del Libro.

Según Gabriel Zaid a mediados del siglo XX había precios fijos en los libros mexicanos sin la necesidad de que se presentara una ley. (Salazar, 2011, pág. 40). El hecho de que esta situación cambiara se debió a distintos factores como la caída de la industria editorial y la crisis de 1982.

También podría considerarse como la evolución de una industria editorial y de la economía en general que llevó a desbalancear los costos al público. Además de dificultades e incremento de costos por envíos y distancias, principalmente fuera de la Ciudad de México, lugar en el que se han centrado históricamente el movimiento y negocio de los libros.

La propuesta del Precio Único del Libro fue una política pública que prohibía los descuentos en el precio del libro teniendo tres excepciones: 1.- Cuando compre el estado, bibliotecas o establecimientos de enseñanza y/o investigación; 2.- Cuando los libros editados o importados cuenten con tres años de antigüedad; 3.- En caso de libros antiguos, usados, descatalogados o artesanales. (Salazar, 2011, pág. 44).

Esta propuesta de ley permitiría equilibrar los precios de los libros para evitar una compra que dejaría desangrando a las editoriales, a los editores y pequeños libreros ante la compra masiva de contenido impreso por parte de los grandes almacenes o grandes superficies como los centros comerciales.

De acuerdo a Fabiola Rodríguez la ley del Precio único del libro se aprobó en abril de 2008 como parte de la Ley para el Fomento de la Lectura y el Libro en México con la finalidad de que un mismo título tuviera el mismo costo en todas las editoriales y librerías. (Rodríguez, 2009, p. 81).

La ley buscaba que en todos los puntos de venta dentro del país, cualquier libro, que fuera del mismo título tuviera el mismo precio. La propuesta parecía benéfica, sin embargo, presentaba varios problemas, como el hecho de que evitaría que se hicieran diferentes tipos de ediciones con mejor o peor calidad del mismo título, limitando la oferta, o que los libreros inflaran los precios en todo el país, volviéndolo un alza de precios en vez de su reducción.

Así, podemos observar que el libro pasó de sus orígenes antes de ser una industria, a un proceso de constante desarrollo que fue incrementando hasta mediados del siglo XX donde tiene su punto más alto durante la guerra civil española² y posteriormente su establecimiento y reducción de la industria hasta 1982, momento en que la crisis económica que se presenta en México impacta y da un golpe muy fuerte a la industria editorial a través del alza de los precios, la imposibilidad de competir con las propuestas de regalías de editoriales extranjeras y problemas surgidos de esta situación. Crisis que sigue existiendo en la industria editorial, lo que llevó a que empresas trasnacionales sean las más beneficiadas de

² El exilio de la Guerra Civil Española conllevó al exilio de muchos intelectuales a Latinoamérica, entre los países a México, este movimiento llevó a que se abrieran y profesionalizara y desarrollara la industria editorial mexicana, así como la exportación de libros. (Zavala, 2017)

la venta del libro en México. Además, hay propuestas para regularizar y facilitar el acceso al libro y al conocimiento: desde las campañas de José Vasconcelos, hasta la propuesta del Precio del Libro Único, sin embargo, no han tenido el éxito esperado, lo que lleva a que haya una búsqueda hacia nuevas propuestas y posibilidades para el desarrollo de la industria editorial mexicana y un mayor acceso al libro y al conocimiento.

1.2.3 El libro objeto y el libro de artista

Los libros objetos son libros que retoman los elementos formales del libro, pero dándoles prioridad a sus posibilidades estéticas plásticas, considerándolo más como una escultura por sus características tridimensionales, que por sus contenidos impresos, aunque estos pueden dialogar entre lo narrativo y lo físico. También suelen ser libros polisémicos (con muchos significados), coleccionables y volátiles. Surgen de las vanguardias, pero a México llegan con bastante fuerza en la década de los 60's a través de Ulises Carrión. Finalmente, estos libros suelen ser similares a los libros de artista y los libros literarios.

Según Clive Phillpot el concepto de libro-objeto surge en 1982 y se utiliza de forma genérica para los libros que se consideran como objetos artísticos. A esto, según Bibiana Crespo “el libro-objeto se considera como una escultura por sus características tridimensionales.” (González, 2015).

Este tipo de libros se caracterizan por permitir la exploración de nuevas posibilidades del discurso a través de diferentes materiales que pueden ser utilizados por los libros objeto.

Carlos Amado Cabrales menciona que “desde las vanguardias del siglo XX el libro ha sido parte de los nuevos soportes en que el artista en su intención de expandir las posibilidades discursivas y materiales del arte han plasmado sus inquietudes en páginas.” (Cabrales, 2016, pág. 7). Con la cita anterior encontramos que el libro objeto se llama libro por tener la forma de este, sin embargo, su mayor importancia se encuentra plasmado como objeto, y no necesariamente en cuanto al contenido impreso, como ya lo había mencionado Bibiana Crespo.

Pareciera que entonces no importa lo escrito, o que no hay un mensaje en sí mismo en el libro, pero Magda Polo menciona que “el contenido, el mensaje, se materializa formalmente en el cuerpo que lo sostienen, así nace *sensu stricto*, el libro como obra de arte.” (Polo, 2011).

Esto lleva a las posibilidades del libro hacia otros límites, diferentes de los literarios, ya que su exploración rompe las limitaciones del lenguaje para insertarse de forma más profunda a través de la simbología a través de la forma, ya que retoma las características plásticas del papel para crear obras o plasmar ideas de manera más visual que narrativa. Así, el contenido converge con la forma, y no necesariamente con lo que se encuentra estrictamente impreso dentro del libro. Aunque no se limita en relación entre el contenido y la forma, lo permite explorar nuevos elementos para la creación artística.

El libro objeto suele ser “de colección, adopta la morfología de una caja donde se insertan imágenes y objetos. Una obra más abierta y única por su concepción de objeto editorial.” (González, 2015). La definición anterior hace referencia a la Caja Verde de Marcel Duchamp, presentado en 1934 y que es considerado como el primer libro objeto. Sin embargo, podría generalizarse y observar que el libro objeto se fetichiza, ya que al ser un objeto único o de pocos ejemplares tiene un valor más grande, ya que se tiene un objeto que no cualquiera puede tener. A esto habría que sumarle la fama del artista, un elemento que suele encarecer el costo final de la obra.

Estas posibilidades editoriales buscan crear más opciones o posibilidades para salir del aburrimiento y de la formalidad, lo que lleva a que estas obras de arte sean producidos por autores, tanto artistas visuales como personas sin esta preparación. (Marín en Hernández, 2017, p. 42). Así vemos que hay una correlación muy fuerte en que el concepto y manufactura del libro objeto no solo compete al artista, sino que puede incluso encargarse sin perder la autoría conceptual del autor en el trabajo.

El libro objeto también se vuelve polisemántico o polisémico ya que, como Magda Polo menciona

el libro pide ser el cruce de caminos entre una confesión verdadera del tiempo subjetivo del artista en la forma y de la comprensión activa del objeto por parte del lector, tanto a nivel sensorial como a nivel cognoscitivo en el contenido, que conlleva una resemantización del concepto mismo del libro. (Polo, 2011).

Encontramos que le libro objeto tiene diferentes lecturas, dependiendo del objetivo del autor, el virtuosismo con que este se lleva a cabo y, por otro lado, las habilidades y conocimientos del lector, así como sus simbolismos que carga en su historia ya que le permitirá observar elementos y lecturas que variarán no solo entre creador y lector, sino entre diferentes lectores también.

Este tipo de publicaciones también presenta “volatilidad” en cuanto a percepción, ya que como dice Magda Polo “hay dos miradas que confluyen tanto en el que crea el libro como en el espectador-lector, una mirada interior o introspección visual y una mirada exterior o expresión literal”. (Polo, 2011). Lo que lo vuelve un objeto subjetivo en cuanto a su lectura que rompe con la forma tradicional de “leer” libros y esto concuerda con los lectores anteriores, ya que esta volatilidad dependerá de las capacidades interactuantes de los lectores y los creadores.

Así, el lector tiene que tener una preparación para la “lectura” del libro, sea esta real o bien como metáfora. Por lo que los lectores tienen que tener códigos de lectura de la obra para poder interpretarla adecuadamente.

Se puede observar que hay una apertura en cuanto a su lectura: no es lo mismo la intención del autor para crear la obra, sino que requiere de la habilidad del “lector” para entender el concepto o la idea. Esta naturaleza en el libro de artista puede ser considerada justamente por sus antecedentes en las vanguardias, que rompen con la estructura discursiva imperante hasta ese momento en cuanto a la obra, para permitir la inclusión de la subjetividad del espectador.

(Cabrales, 2016) Refuerza la idea de la potencialidad de su manufactura ya que considera que el libro objeto retoma al libro como forma e idea. En este sentido el concepto de libro objeto no se limita a la forma o estilo códex sino que se apertura a cualquier tipo de concepto de libro.

Entonces la volatilidad del libro objeto, así como su polisemia son dos elementos relacionados, pero esto se aúnan a su forma de producción, permitiendo romper la norma de la forma del libro para hacerlo mucho más único, con valores, intereses y sistemas de lecturas únicos, haciendo un cuerpo integral desde elementos presentes en estos libros hasta su forma de producción.

El libro objeto, a diferencia del libro industrial, es un trabajo de una persona o de pocas, que realizan todas las actividades: desde la creación hasta la venta y exposición. Esto es bastante lógico, ya que observamos que estos libros los realizan los mismos artistas, las mismas personas que producen obras con fines estéticos y no por empresas que se dedican única y exclusivamente a la venta y producción de libros en serie.

Sobre su forma de producción Rurik Hernández dice que el libre-libro (término que también recibe el libro objeto en México) puede ser visual y/o conceptual, y puede ser único o en tirajes; impreso o con características de objeto; regresan a soportes antiguos y rescatan procesos manuales de la elaboración del mismo. Lo que lleva a que el productor pueda encargarse de la escritura, tipografía, imágenes, edición, impresión, encuadernación, distribución y/o exhibición. (Hernández R. , 2017, pág. 43).

Con lo anterior se pueden observar las posibilidades que se potencializan para realizar un libro objeto en relación con el libro tradicional o de reproducción industrial, que se encuentran limitados por los estándares de la reproducción y maquinaria que homogeniza al libro, sea cual sea el objetivo en una forma que podríamos llamar normal o neutral (códex).

Según Raúl Renán (en Hernández, 2017) el libro objeto es un “fenómeno socio-creativo-editorial que ha llevado inquietud y solución a los interesados en hacer libros de extrema invención o en editar con rapidez y poco dinero.”

Este fenómeno que observa Raúl Renán lo hace referido solamente a México, ya que al surgir de los movimientos y condiciones contraculturales del 68 es que se desarrolla este tipo de proyectos, sin embargo, revisando con el origen del arte objeto es que podemos considerar que esta inquietud de extrema

invención sí se encuentra presente desde su origen, aunque no necesariamente la limitante económica que, de alguna manera, suele potencializar la inventiva.

Depende de los intereses artísticos y/o sociales de los autores o artistas, de esta manera los libros objeto sí pueden cumplir con estas condiciones sociales, creativas y editoriales, o algunas de estas sin ser requeridas obligatoriamente estos tres elementos para que se puedan llevar a cabo.

Carlos Amado Cabrales menciona que:

el libro de artista es la manifestación de una inquietud que (...) ya residía en estas obras la crítica y la experimentación de las relaciones hipertextuales, la interacción entre contenidos en imagen y texto, las narrativas no lineales y la interactividad del lector. (Cabrales, 2016, pág. 17).

Lo anterior pone al libro de artista como un fenómeno multifacético y con diferentes lecturas que, aunque se mantenga con rasgos de ver el libro como objeto y escultura, no deja de tener elementos textuales que pueden sumarse como parte del discurso de la obra, así, el libro de artista también parece diferenciarse del libro objeto en que, mientras el libro objeto tiene que ser un libro con características de escultura, el libro de artista es un libro creado por un artista (o encargado) pero que puede interactuar con el contenido del libro y no solamente con la forma.

El libro objeto surge a partir de las vanguardias, lo que hace que sean propuestas relativamente recientes, ya que tienen menos de cien años de creación y son propuestas vanguardistas, si bien surgen con Duchamp, estas se desarrollan y proponen nuevos elementos, materiales y mensajes dentro de algunas estéticas artísticas con influencias enraizadas en los manifiestos, discursos o experimentos de las vanguardias de inicios del siglo pasado.

Los antecedentes del libro objeto, según Rurik Alberto Hernández, son el libro *Una tirada de dados* nunca podrá suprimir el azar de Stephane Mallarmé (1897), posteriormente los *Caligramas* de Apollinaire (1914), y la revista *Lacerba* perteneciente al movimiento del futurismo (Hernández R. , 2017, pág. 35).

Stephane Mallarmé fue un adelantado a su época, que rompe la percepción del libro, la paginación y la escritura a partir de sus “Variaciones sobre un tema.” Donde conceptualiza cómo es que funciona “Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar”, en este ejercicio poético coinciden también los caligramas de Apollinaire, quien utiliza la hoja y la tinta creando una mezcla donde el texto se ve influenciado por la percepción visual del texto escrito, creando nuevas posibilidades estéticas dentro de la literatura.

El libro objeto nace en la primera mitad del siglo pasado, como dice Natalia González Gottdiener: “La tradición del libro como arte, a principios del siglo XX, tiene gran auge en Inglaterra, Francia, así como autores futuristas alemanes”. (González, 2015, pág. 31).

Rurik Hernández comparte la perspectiva de González, ya que menciona que “el libro arte comienza con los impresos futuristas usando páginas como soporte y espacio artístico”. (Hernández, 2017, p. 34.).

Rurik y González coinciden en que el libro objeto surge en las vanguardias, haciendo énfasis en el futurismo alemán y Francia, como lo es el caso de Duchamp, a quien se le atribuye el primer libro objeto: “La Caja Verde.”

Octavio Paz menciona que el primer libro objeto es La Caja Verde, de Duchamp. Según Paz en “La caja verde es algo así como uno de esos folletos de instrucciones que nos enseña el manejo y el funcionamiento de las maquinarias; en realidad la composición debería tener tres partes: una plástica, otra literaria y otra sonora.” (Hernández C. , 2015, pág. 38). Este proyecto (junto con sus partes) permite observar que hay diferentes formas físicas de interactuar con el libro: primeramente visual, mostrando cómo es que se encuentran los diferentes elementos y contenidos distribuidos en el soporte (libro), el segundo es a través de los elementos sonoros; uno tercero es meramente partiendo de la literaria. Sin embargo, estos tres elementos pueden conjuntarse para una interacción entre estos elementos, que es el objetivo final de esta propuesta: interactuar tanto en lo visual como en el contenido.

Estos libros llegan a México en los 60’s, aunque tuvo gran impacto gracias a Ulises Carrión entre 1972 y 1973, cuando se publica *El arte nuevo de hacer*

libros en la revista plural y en 1978 se funda la asociación de literatos y artistas plásticos dedicados a la creación de libros de artista. (González, 2015, pág. 46).

Estos libros en México tienen características contraculturales o de resistencia, ya que surgen a partir de los impresos del 68 con escritores e impresores que posteriormente buscarían su expresión en revistas y ediciones de libro-arte. Con lo que se observa que justamente tienen una tradición muy estrecha con las condiciones sociales, ya sea por las posibilidades de creación o la facilidad de hacer pocos ejemplares.

En México el libro objeto se fue ganando un lugar a través del tiempo. Natalia González menciona que el primer libro de artista mexicano fue el *Libro de las 24 horas* por la Academia de San Carlos. Para 1984 se funda *el archivero*, el primer centro de difusión y documentación del libro de artista en México. Ya en 1990 lanzaron una convocatoria para hacer un catálogo y llegaron más de 90 paquetes de Taiwan, Australia, E.U., América Latina y Europa. En 2009 y 2011 se realizó la Feria Internacional del Libro de Artista. Por último, entre el 24 y 25 de abril de 2015 el MUAC llevó a cabo la 2da. Muestra del libro de artistas emergentes. Por lo que podemos considerar que el libro objeto se ha incrustado profundamente en la vida artística (y social) de México. (González, 2015, pág. 48).

Magda Polo menciona que:

la mayoría de los estudiosos de la historia del libro coinciden en poner como punto de partida del “libro de artista” los años sesenta y en establecer los objetivos comunes: el primero, el de la democratización del arte, que cuestionaba la forma y el concepto del libro y pretendía crear un producto artístico democrático, utilizado un medio de difusión de masas para llegar al público transformando su valor simbólico y, el segundo, el de protagonizar a partir del libro de artista cambios sociales, considerándolo como un transformador de la sociedad.

Lo anterior muestra al libro de artista como una forma de facilitar el acceso, en esos momentos, al libro a través de la facilidad de reproducir libros a baja escala y tirajes cortos, además de la utilización de materiales más económicos o bien, los que tenían a mano y disposición. Esto lleva a que una persona (o artista) puedan costear la producción de tiradas pequeñas, cosa que sería imposible en la

edición tradicional porque el costo de tirada por una gran cantidad de libros se incrementa (en el precio total, no unitario) y por otro lado, reproducir libros de artista se vuelve aún más caro porque no requiere los costos regulares de un libro, sino que se incrementan por la inserción de nuevos materiales y la mano de obra para dejar el producto acabado en las condiciones ideales para dar el objetivo del artista en lo visual e incluso subjetivo. Además, requeriría de habilidades especiales por parte de los productores encargados para poder hacer detalles más precisos que requiere la obra. Sin embargo, este incremento de costos es menor ya que en el costo total, se gasta menos haciendo diez libros que mil, además, como hay un gran uso de inventiva, estos mismos costos se pueden ver reducidos por las capacidades creativas del artista.

Así, encontramos que Rurik, Polo y Cabrales coinciden en el hecho de que estas ediciones surgen a partir de diferentes vanguardias, pero, finalmente, dentro de estas, que comenzaron a experimentar a inicios del siglo XX. Sin embargo, Rurik y Polo se refiere al libro arte y no al libro objeto: propuestas similares y a veces comunes, pero no siempre es así.

Por su parte, Ulises Carrión (Hernández R. , 2017) puntualiza como sinónimos del libro arte a

bookworks, libros de nueva invención, libro de artista, libro objeto, libro de arte, los otros libros, libres libros, libro alternativo, libro propositivo, publicación de artista, livres d'artiste o depeinetre, revistas, manifiestos artísticos, libros instalación, transitables, libros habitación, libros híbridos, libros performance y libros electrónicos. (Hernández, 2017, p. 41).

Sin embargo, consideramos que metió todo lo que no es libro tradicional con este término y, con el paso del tiempo, se han observado que las revistas y el libro digital si bien pueden ser libros de artista, no necesariamente y no en su totalidad son libros objeto.

Por otro lado, ARLIs/UK&Eire dice que el libro de artista es

un libro u objeto que parece un libro en el cual un autor ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad

del artista: donde el libro es una obra de arte por sí mismo. (González, N., 2015, p. 35).

Este concepto se mantiene familiarizado con el arte objeto en sí mismo, pero nos permite identificar una característica primordial: mientras el arte objeto permite al objeto obtener las características de la obra de arte, el libro objeto igualmente permite caracterizar al objeto de los rasgos del arte, con la diferencia de que el objeto se centra en ser específicamente un libro.

Esto crea una gran diferencia, ya que los libros objeto pueden ser considerados como arte objeto y al arte objeto como libros objeto, esto solamente ocurre en cuanto mantenga la forma de libro en el amplio sentido del término, lo que permite usar el pergamino y otros formatos siempre y cuando se le pueda considerar como libro; si esto no ocurre, si rompe con el formato del libro, entonces hablamos de arte objeto.

De acuerdo a Henry Vargas Benavides lo que inaugura el arte-objeto es la “rueda de bicicleta de Marcel Duchamp en 1913, que representa en tres dimensiones insertas en una negación del arte mismo (Vargas, 2008, pág. 242). Lo que no contradice lo mencionado por Paz, ya que, mientras Vargas habla del arte objeto, en este sentido Paz es mucho más claro al hablar del libro objeto, que es el punto en el cual nos centraremos.

Es importante observar que ambos fenómenos: el libro objeto y el arte objeto, surgen de las manos y ejercicios creativos de Marcel Duchamp.

Renán los llama como “los otros libros”, igual en México, estos otros libros se definen como

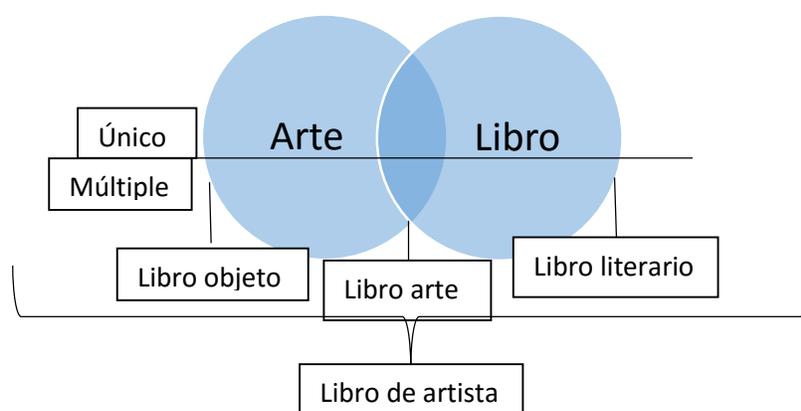
libros a los que les corresponde un ciclo de vida efímero, [vinculado a] los conceptos de otros editores y otros libros que se opusieron al punto de vista que llamó marginal a este movimiento de pequeña prensa, que surge al margen de la industria y de todas las formas favorables a sus fines comerciales. También lo llamaron de alternativo o de editores y autores independientes. (González, N. 2015., p. 49).

Considerando que en México los libros objeto tienen una relación tan directa con movimientos sociales, es importante mostrar que estos movimientos

no tenían una financiación ni permanente ni considerable, por lo que tenían que hacer uso de la inventiva para poder crear los contenidos impresos que les permitieran dar a conocer su mensaje. Tal vez por esto es que Renán los refiere como una pequeña prensa al margen de la industria, a través de elementos más viables que aun así les permitieran sacar tirajes y que estos pudieran replicarse en la medida de sus posibilidades.

Carlos Cabrales menciona que el libro de artista y el libro objeto se pueden reflejar espacialmente en el siguiente esquema:

Figura 1 Diferencias entre libro objeto, libro arte y libro literario



Fuente: Cabrales, 2016, página 21.

Con la figura anterior se puede observar que la esfera del libro confluye con la del arte, y, mientras en la esfera del libro se puede hablar del libro literario, en la del arte se encuentra el libro objeto, en la parte media, que comparten ambas esferas encontramos el libro arte que, puede tanto tener elementos literarios como plásticos, sin embargo, todos entran dentro de las posibilidades del libro de artista. Además, estas esferas se encuentran cortadas por las posibilidades de hacer tanto libros únicos como de diferentes tirajes, sin embargo, este tiraje se encuentra limitado en cuanto al libro objeto y libro arte, regularmente con cantidades que van del ejemplar único hasta los mil, mientras que el libro literario tiene la posibilidad de publicar tirajes más amplios que pueden ir desde los mil, hasta los cinco mil o siete mil ejemplares por tirada.

A través de la obra de Ulises Carrión podemos observar que el libro obra se parece a los libros “comunes” en que utilizan materiales similares, buscan

expresar ideas y emociones a través de signos visuales y verbales y se crean ritmos de percepción, ya sea por medio de la lectura, ya por la apreciación espacial; pero el libro objeto se diferencia del libro común en cuanto a que suelen ser obras de un solo individuo, donde el creador es consciente del proceso completo aunque él no lo haga; presentan unidad de intención y forma; su lenguaje no es literario y cada página tiene sentido en su totalidad como libro. (Carrión, 2012).

1.2.4 Libro digital

El libro electrónico se ha popularizado en los últimos años y, aunque efectivamente es de reciente creación, tiene una historia que data desde mediados del siglo pasado y que se ha desarrollado junto con las herramientas de la información.

El libro digital es un archivo con contenido que permite la lectura en espacios virtuales, que busca asemejarse al libro y que tiene las mismas funciones, pero que debido a su naturaleza distinta también desarrolla otras funciones que son potencializadas por los avances tecnológicos requeridos para poder crear estos documentos, además, requiere de un soporte externo independiente para poder ser leído.

Los formatos más usuales son en PDF, ePub y Mobi. Estos archivos se pueden descargar a través de internet, o pasar por medio de componentes electrónicos (memorias USB, tarjetas de memoria, smartphones, tablets, etc.), se pueden hacer desde casi cualquier computadora sin necesidad de conocer los elementos requeridos para editar o publicar un libro, suelen ser más accesibles y rápidos de conseguir y permite desarrollar más funciones que no puede tener el libro físico por la misma naturaleza de su soporte.

El libro electrónico rompió el paradigma de lo que era leer, obtener y crear títulos. Oscar Maya menciona que “las restricciones comerciales o institucionales que han normado al mundo editorial se han roto desde el momento en que las tecnologías permiten a casi cualquiera poder ser un autor.” (Maya, 2017, pág. 175).

El libro digital abre nuevas posibilidades que antes eran infranqueables para cualquier persona que quiera publicar un libro. Rompe la línea de producción y permite su reproducción de manera digital a una serie de clics, sin la necesidad de gastar tiempo en ir a la librería, esperar que haya en escaparate o que llegue de envío: solo descargando el archivo éste ya es accesible a la venta sin inversión en papel, editor, portadas, etc., lo que lleva a nuevas formas de producción, creación y difusión.

La línea entre libro digital y otras posibilidades editoriales no es tan simple. Quinatzin Baroja menciona que hay libros no impresos como los siguientes: audiolibro, de imagen estática, de imagen en movimiento, multimedia, polimetra, hipermedia, libros electrónicos inteligentes o bibliotecas digitales entre otros. (Baroja, 2016, págs. 51-68).

Así, el libro digital tiene otras formas de presentación en una línea difusa entre él y el libro físico, ya que pueden o no considerarse libros digitales, ya que el término hace referencia a la naturaleza no física del libro.

Por otra parte, Raúl Bravo menciona que “los autores no escriben libros, escriben textos que se transforman en objetos con determinadas características edición que conocemos como libros” (Bravo, 2011).

Esto muestra que, aunque a veces las personas cuenten con las tecnologías adecuadas para poder crear libros digitales, no así con la experiencia con el proceso de edición, lo que implica que muchos proyectos de editoriales digitales o plataformas digitales para escritores haya un desajuste de calidad, pues el trabajo editorial brilla por su ausencia.

Alma Beaudé Ruelas lo menciona como “un sistema de información cuyo soporte no es el papel sino un archivo electrónico, su texto se presenta en formato digital el cual se almacena en dispositivo (ordenador, teléfono móvil, lector electrónico, Tablet, etc.) o se visualiza en internet”. (Fabián, 2018, pág. 5).

Por otro lado, Pedro Sanza Baratz define el libro electrónico de la siguiente manera: “e-book o libros electrónicos tienen el aspecto de una pantalla que imita al libro o un libro que imita a la pantalla”. (Galvis & Zapata, 2014, pág. 240).

La definición anterior tiende a ser más poética que práctica, sin embargo, es interesante mostrar la necesidad del libro digital para asemejarse lo más posible al libro físico, tal vez para encontrar cierta similitud y aceptación por parte del público consumidor, pero también puede ser una necesidad para recordar y utilizar estructuras funcionales conocidas pero con las ventajas que tendría el desarrollo tecnológico.

En este sentido Rafael Antonio Campos menciona sobre el e-book que “la tecnología digital ha separado la información del plano físico en el que tradicionalmente ésta debía inscribirse para manifestar su existencia.” (Campos, 2006, pág. 10).

Campos refuerza nuestra consideración ya que en el plano físico se genera un soporte neutral que simulará ser un libro (dispositivo de lectura), sin embargo, no lo es, pero utiliza los medios que tiene a mano para fungir como uno y crear (en la virtualidad) la portada del libro, la contraportada, las páginas e incluso el darle vuelta a estas.

Esto mismo nos permite conceptualizar al libro electrónico dentro de la categoría de libro, ya que si bien sus elementos suelen ser virtuales, siguen presentes como conceptos íntegros de la publicación.

Fernando Pérez Arranz “permite más funciones que permite un libro tradicional y además potenciadas y mejoradas.” (Galvis & Zapata, 2014, pág. 241).

Aunado a las características virtuales que asemejan al *e-book* del libro físico, también acepta que tiene una naturaleza y posibilidades distintas, toma sus características y las expande permitiendo crear anotaciones, hipervínculos, relaciones inter y transmediales, acceso a otros contenidos que interactúen con el contenido base y compartir nuestra experiencia y anotaciones con otras personas, etc. Elementos que sin duda enriquecen la naturaleza del libro digital en relación con el físico.

Mientras el libro físico es un soporte para la lectura impresa, el libro digital es un archivo que contiene la información, sin embargo, tampoco es el soporte en sí mismo, sino solamente el formato en que se guarda/usa/abre dicho contenido.

Además, debido a su naturaleza como archivo (que requiere de software especial para poder leerse) el libro electrónico puede tener posibilidades casi imposibles de igualar entre esta forma de publicaciones y otras más tradicionales, como poder hacer búsquedas por hipervínculos, acceso a información u otros archivos como videos, audios o incluso videoconferencias.

En entrevista, Adriana Konsevic dice que la autopublicación prescinde del editor, corrector, corrector de estilo, diseñador y dictamen del libro. La autopublicación es una forma muy regular para publicar de forma digital. (Fabián, 2018, págs. 51-55).

En la entrevista anterior y de acuerdo a lo dicho por Konsevic se observa que la creación y publicación de libros electrónicos rompe la cadena de producción del libro tradicional, no solo en su corporeidad, sino también en el proceso de edición y corrección y la cantidad de personas involucradas en este proceso de producción, reduciendo a los profesionales en la mayor parte de las ocasiones al prescindir de trabajadores como diseñadores, correctores y editores sin considerar a los transportistas, almacenistas, libreros e incluso a las personas encargadas de la producción en cadena de los libros.

Como todo tipo de tecnologías, el libro digital puede ser rastreado en la historia, por lo que Juan Pablo Fabián nos da un recorrido bastante claro sobre este formato de lectura.

La historia del libro electrónico comienza en 1949, al surgir la enciclopedia mecánica, realizada por Ángela Ruíz Robles; posteriormente, en 1971 se crea el primer libro electrónico por Michael Hurt, de donde surge el proyecto Gutenberg, que tenía como objetivo difundir libros digitales gratuitos; para 1991 surge el libro extendido por la compañía *voyager*; en 1992 surge el PDF; para 1993 surge el formato DBF (*Digital Book Format*) por *Digital Book Ink.*; en 1994 tuvo mejores el formato PDF haciendo el lector gratuito, habilitando notas, hipervínculos y con medidas de seguridad; desde 1995 hasta 2005 se trabaja y desarrolla el formato .mobi para libros digitales; en 1997 surge el proyecto Gutenberg-E; para 1998 surge el *rocket e-book* por *softbook*; en 2002 *Google* inicia su proyecto para digitalizar libros de dominio público; en 2004 saca *Google Print* que era un

buscador de libros resguardados digitales; en 2005 aparece *Google Books*; ya en 2006 surge una colección de lectores como el *everybook Reader*, *Millenium eBook*, *Gemstar eBook* y *Sony Reader*; en 2007 aparece la primer *Kindle* de *Amazon*; en 2010 surge el *IPad* y *Kobo*. (Fabián, 2018, págs. 34-43).

Con el resumen anterior vemos que, desde el primer considerado libro electrónico, que data de 1949, han pasado setenta años en los cuales se fue desarrollando diferentes tecnologías hasta llegar al día de hoy, en que algunos de estos elementos se han popularizado y mejorado, por ejemplo la creación y actualizaciones que ha tenido el formato PDF, el .epub y el .mobi. Esto ha permitido que, aunado con el desarrollo de tecnologías portátiles se mejorara no solo un uso de libros digitales, sino todo un nuevo sector económico y de comunidad social.

Reforzando lo anterior la UNESCO también menciona que “si todas las personas entendieran que su teléfono celular podría transformarse fácilmente y por poco dinero en una biblioteca rebotante de libros, el acceso a textos dejaría de ser un obstáculo para la lecto-escritura.” (UNESCO, 2015).

Sin embargo, también es importante mencionar la existencia de la marginación digital, la UNESCO dice que hay “restricciones para el acceso a contenidos en forma electrónica” (UNESCO, 2015) ya que la oferta y presencia de estos documentos dependen de la disponibilidad de acceso a dispositivos: tanto ser lectores como tener las posibilidades de pagar regularmente con tarjeta (posibilidad que no es viable para todas las personas, y sobre todo, para las personas que de por si no pueden acceder al libro); la existencia de los libros buscados en formato digital; y la penetración de los medios de pago, que refuerza el primer punto, ya que estas compras suelen hacerse por tarjetas de crédito o débito, métodos de pago que las personas que no tienen las posibilidades de acceder al libro físico, aún más difícilmente podrán obtener.

Estas nuevas herramientas llevan a nuevas formas de producción, según Juan Pablo Fabián hay un fenómeno conocido como el *fanfiction* que son historias surgidas a partir de algo ya creado, a partir de productos preexistentes. Lo que significa que, sobre creaciones externas como universos al estilo *Marvel*, *Star*

Wars o incluso artistas musicales son retomadas por terceros para ampliar estos universos hacia los gustos del creador externo. También hay *beta readers* que son los encargados de corregir y posteriormente subir a foros los libros terminados o corregidos. (Fabián, 2018, pág. 42). Podría decirse que fungen como editores pero de contenidos digitales y no necesariamente se encuentran preparados para este tipo de trabajos editoriales.

Para este tipo de publicaciones (*fanfics*) se crean nuevos soportes, son una especie de combinación entre *blogs* y libros digitales como la plataforma *Wattpad* que permite subir los escritos de una persona en carpetas y estos mismos ser comentados por otros lectores/escritores, permitiendo interacciones sociales a través de las creaciones por diversión o más serias dentro de la misma plataforma. Además, esta plataforma se está volviendo relevante, ya que está rompiendo los límites de la virtualidad haciendo que editoriales volteen a ver los proyectos mejores calificados para hacerles ediciones físicas con la perspectiva de crear *best-sellers*.

Así, vemos que los libros electrónicos también siguen evolucionando, cambiando e incluso madurando, ya que el hecho de la existencia de estos lectores beta son la muestra del entendimiento del medio por su necesidad propia de generar contenidos de calidad literaria, de estilo o, incluso, de congruencia, ya que esta se necesita para poder hacer *fanfictions* que contemplen las reglas de los universos retomados para las creaciones de los creadores de contenidos.

Los libros electrónicos presentan retos que tienen que afrontar para democratizar la literatura. Principalmente se encuentra la permanencia de los contenidos por el formato, lo que lleva a la permanencia del acceso. Mientras no todos puedan acceder a los soportes del libro digital, no podrán acceder al contenido.

Es importante considerar que, para Rüdger Wischenbart (en Fabián, 2008) el mercado del libro electrónico surge con fuerza en 2007 (al salir al mercado a primera *Kindle*). Siendo los formatos principales el eBook, ePub, Mobi y PDF. Facilitado además por su facilidad de lectura en distintos dispositivos móviles. Sin embargo, la escalada de ventas bajó 16% entre 2015 y 2016, factor que se vio

reforzado por el incremento de libros físicos un 3.3%, lo que nos habla sobre una estabilidad en la cantidad de venta de libros tanto físicos como digitales. Sin embargo, tanto las editoriales independientes como en libros de texto los datos se han mantenido estables. (Fabián, 2018, pp. 44,45).

El mantenimiento de la venta en las editoriales independientes y de texto es similar en cuanto a las posibilidades de producción y venta. Las personas tal vez requieran libros especializados en físico ya que maneja información que es más fácil de encontrar en hojeándolo. Por otra parte, las editoriales independientes suelen publicar autores de nicho, y, al no tener la misma demanda que los más vendidos, difícilmente se animen o vean improductivo la publicación digital de autores desconocidos en otras partes del mundo.

En cuanto a México también encontramos que la compra de libros digitales se ha estabilizado: de acuerdo al boletín de estadísticas del libro en Iberoamérica 2016 en México se compra un 16% libros electrónicos. Lo cual, por sí mismo es una cantidad importante. (Fabián, 2018, pág. 46).

Pareciera que la compra de libros digitales se ha potencializado por las posibilidades de los teléfonos inteligentes para descargar o leer en línea libros digitales. Partiendo de ahí la UNESCO menciona que “los celulares pueden ser puentes idóneos para garantizar el acceso los textos si consideramos que la alfabetización no termina con la enseñanza de un código y que los analfabetos son mucho más que los que nos dicen las estadísticas.” (Fabián, 2018, pág. 46). Lo que hace ver al libro digital como una forma de reducir los niveles de analfabetismo.

Oscar Antonio Maya menciona que “usar dos formatos distintos que persiguen el mismo fin ha enriquecido indudablemente la experiencia lectora.” (Maya, 2017). Lo que lleva a que ambos tipos de libros (el digital y el tradicional) están coexistiendo y abriendo nuevas posibilidades para los lectores, que se vuelven lectores híbridos (entre lo digital y lo físico).

Por su parte Laura Márquez Elena menciona que “en la era de la hipertextualidad necesitamos los libros porque el hipertexto no es un libro. El libro

es algo fijo, la información viaja a la velocidad de la luz, lo que necesitamos en la actualidad es ralentizarla para que tenga sentido.” (Márquez, 2012).

Así, observamos que los libros digitales buscan parecerse a los libros físicos, pero también tienen una naturaleza más similar con otros contenidos digitales, sean álbumes musicales, diarios digitales, revistas digitales e incluso películas.

1.2.5 El libro industrial

El libro ha tenido cambios y evoluciones a lo largo de la historia, sin embargo, estos cambios no hacen que las nuevas tecnologías y formatos desplacen completamente a las antiguas, sino que regularmente coexisten y son retomadas, tanto por la industria editorial como por los procesos creativos de artistas que trabajan sus propios libros.

Assa Briggs y Peter Burke mencionan que la creación de la imprenta no hizo desaparecer a los libros manuscritos, sino que permitió unión social entre individuos implicados, ya que la caligrafía convertía al libro en obras de arte por su naturaleza misma y eran más maleables que los impresos. (Briggs & Burke, 2002, pág. 58). La cita de Briggs y Burke nos permiten reforzar esta idea evolutiva del libro.

Mientras el libro digital se agregaba a la industria editorial mexicana, esta no dejaba de cambiar. La industria editorial mexicana tiene diferentes situaciones que la atraviesan, como lo son el marco institucional, la imagen y trabajo del editor y situaciones como la venta de libros piratas o ilegales, o su descarga a través del formato PDF.

La industria editorial tiene diferentes públicos. Oscar Maya menciona que hay públicos cautivos, que podrían considerarse a la academia y públicos intermitentes relacionados con los libros técnicos, la literatura ligera y aquellos que gozan con la lectura. Lo que hace que el libro se vuelva un bien económico y cultural. (Maya, 2017).

La base de la industria editorial se encuentra en la literatura ligera, y, en vista de pirámide, los escalones más altos serían los clásicos (Maya, 2017, pág.

47). Esto es porque la base son los libros de mayor flujo, los que tienen mayor venta y, de esa manera, se pueden costear los libros más especializados o textos clásicos. De acuerdo al mismo autor, se pueden contemplar diferentes ediciones en el mercado que no necesariamente se ven reflejadas con ganancias económicas. Por ejemplo: las ediciones del estado buscan fomentar la cultura, lo que conlleva pocas ganancias; también hay ediciones del sector político con miras a difundir ideas; las ediciones académicas para difundir descubrimientos; ediciones de consumo rápido que suelen manejar novelas con poco o nulo valor literario y a las cuales pertenecen las editoriales comerciales. A lo anterior se suma Emilio Rivaud al decir que

cada vez hay menos lugares para libros raros, los que pueden atraer a solo unos pocos lectores. Las masas de mesas de novedades de las librerías dan preferencia a libros que son repeticiones de éxitos anteriores. (...) El que una serie de movimientos financieros al interior de la industria de la edición lleve a la concentración de la oferta en unas pocas manos implica una amenaza a la diversidad inherente al comercio del libro. (Rivaud, 2008, p. 9).

Rivaud deja en evidencia que la amplia gama de publicaciones que pueden existir se ven limitadas por las mesas de novedades que regularmente se encuentran llenas de *best sellers* o secuencias de sagas de novelas ligeras, así como las propuestas de nuevas sagas o de autores mediáticos, lo que orilla a que haya poco espacio para obras más complejas o experimentales.

Como mercado, el libro tiene que dar ganancias, por lo que libros de rápido movimiento en stock suelen ser buscados por editoriales, sin embargo, aún quedan y quedarán estos puntos de resistencia y propuesta: las pequeñas editoriales.

En México son vendidos ilegalmente tres millones de libros al año (Rodríguez, 2010), por lo que también consideramos que, no basta con no existir un mercado, la piratería es un factor importante para reducirlo; sin embargo, hay que considerar que por piratería no solo se consideran los libros hechos en ediciones ilegales, sino que se suman los libros digitalizados (principalmente en PDF) o bien, las fotocopias. Tipos de lecturas que consumen principalmente

estudiantes, un sector de la población que regularmente carece de las condiciones económicas para poder comprar libros.

Alberto Ruy Sánchez (en Salazar) dice que “libros más caros, menos librerías y menos variedad de títulos. Esa es la autopista de segundo piso que los fundamentalistas sueña para el librero y lo están logrando.” (Salazar, 2011, pág. 53). Por lo que el espacio del libro sufre una crisis: o se venden libros rápido, o se mantienen libros complejos y de baja rotación

Salazar (2011) menciona que los problemas principales presentes son los precios altos, debido a las grandes rebajas que tienen que hacer las editoriales a los grandes almacenes, rebajas que no pueden ser comparadas con las hechas a librerías, lo que dificulta una competencia leal entre los pequeños librerías y los grandes almacenes; además del acceso inequitativo al libro debido a la dificultad de transportar o que lleguen libros a todo el país, y no solo se encuentren centralizados en pocos puntos (como sucede ahora).

Así, observamos que, por un lado, hay una gran cantidad de demanda de libros que se está cubriendo a partir de la piratería, sin embargo, es importante considerar que esta piratería tiene mucho que ver con la incapacidad de los estudiantes para comprar los libros que requieren para sus estudios, motivo que los lleva a bien fotocopiar parte de los libros o completos, o bien, a buscar opciones digitales de descarga gratuita. Por otro lado, la industria editorial no puede generar reglas del juego que permita una competencia leal entre los grandes y pequeños librerías, ya que la gran cantidad de demanda que les exigen las corporaciones muchas veces transnacionales, dejan contra las cuerdas a las casas editoriales, quienes no pueden más que aceptar las condiciones. Quienes tienen la peor parte del trato son las pequeñas librerías locales ya intentan sobrevivir pero, poco a poco, siguen cerrando sus cortinas.

De acuerdo a Rodríguez, B. (2010) Hay retos a los que deben enfrentarse actualmente la industria editorial y, específicamente la mexicana, estos son el desarrollar un mercado de lectores, desarrollar una oferta adecuada para ese mercado y la posibilidad de acceso a éstos. Podría mencionarse que son solo tres, pero hemos de considerar que son los principales: si no hay un mercado de

lectura, no hay lectores, y si no hubiera lectores no habría una industria y sin la posibilidad de acceso, lectores potenciales podrían dejar de serlo.

Beatriz Rodríguez menciona que “los sectores afectados en los países en vías de desarrollo por las industrias culturales son emisoras de radio de poco alcance, canales locales de TV de paga, pequeñas editoriales provinciales o subregionales.” (Rodríguez, 2010, pág. 116). Con esto podemos observar que las editoriales, fuera de las ciudades principales y que no cuentan con grandes capitales, constantemente se encuentran en problemas y difícilmente pueden competir con las grandes compañías de las industrias culturales (los grandes grupos editoriales).

En México la industria editorial se configura dentro de la Clasificación Mexicana de Actividades y Productos (CMAP) del INEGI: siendo las siguientes:

Tabla 3 Inserción del libro en el CMAP

CMAP	Concepto	Definición
3420		
342002	Ediciones de libros y similares	Comprende establecimientos que a través de actividades de edición que pueden consistir en la administración de derechos autorales, uso y explotación de información protegida por la ley de propiedad intelectual a favor de terceros, culminando la edición con la composición editorial (corrección de estilo y composición de páginas entre otras), grabado, fotograbado, compaginación e impresión de estos artículos, los cuales se encuentran listos de ser enviados a imprimir. Excluye la edición con la impresión integrada.
342003	Impresión y encuadernación. Incluyendo impresión de billetes, folletos y títulos financieros	Comprende establecimientos que a través de procedimientos como la composición editorial, grabado, fotograbado, compaginación, impresión y encuadernación, elaboran todo tipo de productos impresos (libros, documentos, formas, impresos

		comerciales, boletos, etcétera), así como la encuadernación de cualquier tipo de documentos impresos, realizado de manera fabril generalmente para compañías editoriales. Excluye: la encuadernación de publicaciones personales.
342004	Industrias auxiliares y conexas con edición e impresión	Comprende establecimientos que a través de procedimientos como el grabado, fotograbado, litografiado, galvanotipia y plastotipia, entre otros, forman las láminas tipográficas que serán empleadas para la impresión de cualquier tipo de impreso. Excluye la fabricación de tipos móviles de imprenta.

Fuente: Campos, R., 2006, p. 14.

También, la llegada de la globalización ha traído otro problema para la industria editorial de los países en vías de desarrollo o que no son potencias del campo.

En 2014 se anunció la compra de Santillana por *Penguin Random House*, esta noticia es solo una más en la que se muestran los efectos de concentración de la oferta en muy pocas empresas con una gran cobertura.

Lourdes Hernández menciona que prácticamente hay dos empresas que dominan el mercado editorial hispanohablante, y estos son Planeta y Penguin Random House. (Hernández L. , 2015).

Así, para 2015 teníamos que estas editoriales dominaban el mercado iberoamericano, con esta compra, las empresas tenían las siguientes editoriales:

Tabla 4 División de las editoriales por empresas

Penguin Random House	Planeta
Lumen	Planeta
Mondadori	Seix Barral
Debate	Destino
Grijalbo	Temas de hoy

Nube de tinta	Emecé
Debolsillo	Esencia
Montena	Minotauro
Conecta	Martínez Roca
Collines	Zenith
Cisne	Austral
Rosa Dels Vents	Ariel Paidós
Santillana	Booket

Fuente: Elaboración propia a partir de (Hernández L. , 2015).

Estos bloques conforman parte muy importante del mercado, ya que la primera es un consorcio que se ha logrado instaurar en países hispanos con las compras de las editoriales que tiene como México, Chile, Argentina y Brasil. Además, a partir de la compra de Santillana también buscaba entrar al mercado portugués. Por su parte, Planeta tiene una configuración similar, ya que también busca tener un espacio y mercado importante en otros países, algunos siendo los mismos que Random House y sus sellos llevan publicaciones desde literarios y científicos hasta del género fantástico a través de booket y minotauro.

Sin embargo, el dominio por parte de las editoriales transnacionales ha hecho que se editen libros extranjeros, creando una crisis para los autores locales que no encuentran espacios propicios para su difusión y publicación. Cosa que se complica cuando sus propuestas son más experimentales o estéticas y no pensadas para un público masificado (contenidos que buscan los grandes consorcios).

Ante esta situación, parece que pasan desapercibidos los autores locales, tan lejos del contacto con las editoriales y los editores, figura en la cual finalmente nos centraremos como parte de la industria editorial, el elemento principal que lleva a convertir un texto o contenido en un libro.

Para poder decidir y planear si un libro debe publicarse u ofertarse o no (tanto como producto o como receptáculo de conocimiento) suele aparecer la

figura del editor que, aunque no existe como tal en las publicaciones digitales, sí hay lectores beta. El editor, según Alonso en Rivaud es la

Persona o empresa que selecciona y encarga obras para su publicación, según un plan editorial. En algunos casos actúa parcialmente como fuente, pues concibe el mensaje y encarga su creación completa. En todos los casos es el elemento fundamental que inicia, gestiona y controla el proceso de transmisión (Alonso en Rivaud, 2008, pp. 56-57).

Por lo que lo vuelve una figura fundamental para la creación de cualquier libro, ya que es el encargado de entender el mensaje que el autor quiere dar y de hacer pasar el borrador del libro del escritor, hacer las correcciones y contratos necesarios para que ese borrador se vuelva un libro con cierto tiraje y perteneciente a cierta colección.

El editor es una figura ambigua, ya que tiene, como negociante, qué preocuparse por tener libros de rápida rotación, lo que permitiría generar ganancias y que el dinero no se estanque, ya que de no venderse los libros tienen qué almacenarse y, finalmente, el almacenaje y movimiento de libros que no se venden también cuestan dinero. Sin embargo, por otro lado, también son figuras que regularmente se meten al negocio por el amor al conocimiento y los libros, lo que hará que haya un interés también por tener libros raros y curiosos, libros de nicho ya que, como amantes de los libros es que quieren tener aquellos que les interesan aunque no se vendan mucho. Por lo que, finalmente, se vuelven una figura quimérica entre el mundo mercantil y un canal que produce y reproduce conocimiento y/o entretenimiento y que produce o reproduce aquellos contenidos que también a ellos les interesan, aunque tal vez no haya un gran público que comparta el mismo gusto.

Existen tres momentos o acciones principales para el trabajo del editor, la producción del libro lleva más pasos desde el momento de su escritura hasta su presentación en los estantes y la venta, y mucho de este trabajo corre a cargo del editor.

Para que haya mercado necesita haber venta, y para que esta suceda es que se requieren distribuir los productos. En cuanto a los libros, a pesar de la

inserción de diferentes y nuevos formatos a través de medios digitales, casi la mitad se siguen vendiendo en librerías.

En México, se distribuyen libros de la siguiente manera: 43.6% en librerías; 15.4% en ventas directas; 7.9% a través de grandes superficies como los supermercados; 6.1% son exportados y 5.9% a través de correos directos. (Rivaud, E., 2008, p. 79).

En la industria editorial mexicana

las compañías mexicanas han descuidado un segmento de mercado que es el de los estudiantes, es decir, los libros de texto, espacio que ha sido aprovechado por las compañías extranjeras y han pasado a ocupar un lugar privilegiado en la comercialización de libros de medicina. (Ávila, F, & Rodríguez, 1997).

Los libros de texto suelen ser los picos más altos en cuanto a ventas a nivel mundial. Regularmente los inicios de ciclos escolares suele ser uno de los pilares que mantiene a la industria editorial en diferentes países, consideramos entonces que la industria editorial tiene un problema profundo aquí ya que ocurren dos cosas: por un lado los libros de texto media superior y superior, como dice Ávila, Rivera y Rodríguez, es un mercado técnicamente monopolizada por las industrias editoriales extranjeras y, por otro lado, en cuanto a educación básica los libros los crea el gobierno y son regalados, lo que nulifica la venta de libros para un sector importante de la población, lo que lleva a que ese pilar económico de la industria en México prácticamente sea inexistente.

Sin embargo, este problema no es gratuito “los recientes problemas políticos y económicos que se han venido presentando en nuestro país han puesto en jaque a los editores, que no estaban preparados para enfrentar estas adversidades.” (Ávila, F, & Rodríguez, 1997, pág. 5). Sin embargo, el problema presente de la industria editorial se puede rastrear quince años atrás, antes de que los autores lo observaran: desde la crisis económica de 1982, que encareció el papel y que le dio un golpe a las editoriales del país del cual no se han podido recuperar.

Como resultado de esta crisis es que los editores se quejan de la falta de lectores y mala distribución de los títulos, ya que por un lado sale muy caro producir y mover libros para todo el país y, por otro lado, los libros se centran en la Ciudad de México y las librerías de las mismas editoriales, dejando un gran hueco geográfico por cubrir.

Para 2011 “han cerrado 3 ó 4 de cada 10 librerías”, lo que significa que hay una reducción del 30 ó 40% de librerías, de hecho, refuerza este dato al mencionar que en 1940 era casi igual el número de librerías al de papelerías, mientras que actualmente llega solo al 4% el número de editoriales en relación con el de papelerías, además en Iberoamérica existen alrededor de 2,200 empresas que producen libros. 32% en España y solo 9.7% en México. (Salazar, 2011, p. 12) Esta es la herencia que dejó la crisis del 82, así como las medidas posteriores para el mercado editorial.

Como podemos observar, la historia de México se ha caracterizado por una importante lucha contra el analfabetismo y llegó a tener momentos de gloria la industria editorial nacional, sin embargo, debido a diferentes crisis, así como malos manejos económicos y la incapacidad de la industria para enfrentar nuevos retos ante una industria que se ha desarrollado económica y tecnológicamente es que ahora se encuentra estancada y en un bache de la cual no ha dejado de luchar por salir a flote.

En este contexto editorial aparecen las Editoriales cartoneras en México en 2008, en Cuernavaca. En un contexto de crisis dentro de la industria editorial, en un contexto donde se encuentran una serie de tradiciones de impresión: desde el libro objeto, influenciado por Ulises Carrión. Las nuevas tecnologías que permiten maquetar y editar libros digitales, así como pasarlos a los formatos adecuados para su posterior impresión casera o fotocopiada

Así, México tiene una crisis en la industria editorial y no ha podido liberarse del analfabetismo.

Posteriormente en Ciudad de México y Guadalajara para irse multiplicando por otros estados de la república. Revisando, contextualmente la cultura del libro y de analfabetismo tuvo una gran influencia, ya que la propuesta de las cartoneras

es enseñar a todos a hacer libros, por lo que se puedan multiplicar y cada persona pueda hacer sus propios libros, así, si bien no trabajan directamente sobre la alfabetización, sí se da un proceso de enseñanza-aprendizaje alrededor del libro y la lectura. Estos talleres son abiertos y pueden participar niños, por lo que es un aliciente para acercar a los padres, para que los niños estén en contacto con materiales impresos y desarrollen su creatividad, además de acercarlos a la cultura del libro.

Las editoriales cartoneras hacen libros con cartón, pero libros que, en la mayor parte de sus publicaciones, son en formato de códex³, lo que lleva a que, conceptualmente sean aceptados como libros, sin crítica o duda.

Además, el libro cartonero, al ser hecho con otros materiales (con cartón como soporte de la cartera) presenta también familiaridad con el libro objeto y el libro de artista, así, el acercamiento estético es más experimental, agregándole familiaridad con movimientos alternos gracias a la historia de este tipo de libros en México y su origen.

Esto hace que el libro cartonero sea fácilmente aceptado como libro objeto y que se le asocie a propuestas alternativas y críticas a la cotidianidad en la que se encuentra.

En relación al libro digital encontramos que el libro cartonero permite acercar contenidos impresos no solo a las personas que ya consumen libros electrónicos, sino que, las personas que no pueden acceder a este tipo de contenidos por que requieren un soporte que no pueden costear, sistemas de pago o desconocimiento del uso de la tecnología para conseguir libros, siempre pueden acceder al libro cartonero, más económico y que pueden obtener de manera cercana, en su comunidad.

Ante los conglomerados que se apropian del mercado y que cierran las puertas a escritores locales, las editoriales independientes y, entre ellas las cartoneras, son una opción para su publicación y difusión.

³ El formato de códex o códice se compone de la estructura del libro físico (cartera y cuerpo), su origen se encuentra en los códices romanos, que eran tablillas enceradas, en las cuales se escribían por la parte interna, estas tablillas se unían por anillos metálicos o correas. (Crítica textual para Dummies, 2013).

Finalmente, ante este mismo acaparamiento del mercado encontramos que las editoriales cartoneras, a través de tirajes cortos pero constantes, abren la posibilidad a nuevas propuestas, tanto editoriales como plásticas y esto permite el desarrollo de una bibliodiversidad que se ve reducida por una cantidad inagotable de *best sellers* pero sin propuestas estéticas literarias.

Capítulo II

El libro cartonero

A lo largo de este capítulo revisaremos a las editoriales cartoneras, que son proyectos editoriales que mezclan elementos artísticos literarios, plásticos y sociales con el fin de hacer libros económicos con cartón reciclado y a través de esto buscan impactar en la democratización del libro y la creación de comunidad a partir de la interacción con la misma. Para ello publican libros de dominio público o piden prestados los derechos a escritores con trayectoria para que los dejen publicar sus libros o bien, abren espacio a nuevos artistas a través de un trabajo conjunto en el que las editoriales les dan publicidad al sacar su libro y los escritores trabajan conjuntamente para que el tiraje y su venta se lleven a buen término.

Las etapas de las editoriales cartoneras las dividimos de acuerdo a Diego Mora en cuatro partes: los antecedentes, la etapa oral, la cartón-era o etapa mediática y la etapa institucional (Mora, 2018). Las editoriales cartoneras presentan como propiedades el eje literario, el plástico y el social o político. Este tipo de editoriales inician en Argentina a partir de 2003 y se reproducen en otros países, principalmente en América Latina, además, presentan algunas semejanzas con el socialismo utópico, diferentes principios del anarquismo y con vanguardias artísticas.

Estas semejanzas se basan en la democratización y la socialización de los medios de reproducción, en este caso el acceso a libros económicos; además, hay principios de igualdad e importancia social, donde los medios permitan el desarrollo de las personas que trabajan en él y no la cosificación de las personas subordinándolas a los medios mismos. Para ello, la búsqueda de sociedades más equitativas, creando pequeños grupos de apoyo y aprendizaje mutuo en ambientes de horizontalidad.

2.1 Antecedentes

Diego Mora menciona que el uso de cartón dentro de la creación de libros se remonta a 1485 a través de la vanguardia ; la literatura de cordel del siglo XVII en España; posteriormente, a finales del siglo XIX, en Inglaterra se utilizó cartón para hacer libros infantiles; después es retomado por las vanguardias artísticas,

aunque en este caso no directamente sobre libros, sino como obras en sí mismas, dentro del cubismo George Braque y Picasso crean el *collage*, y después el dadaísmo, al generar una ruptura en cuanto a formas y estilos tradicionales de arte, sustituye los nuevos materiales, entre ellos agregan el uso de elementos reciclados. En 1932, el primer libro cartonero fue *Raison et nature* de Joaquín Torres García y en 1975 aparece Ulises Carrión en México con “El arte nuevo de hacer libros” donde propone diferentes soportes; en Brasil el neoconcretismo influyó para la posterior creación de Dulcinea Catadora; en 1976 aparece la editorial Papeles de Estraza que utilizaba materiales económicos y reciclados; en 1985, en Cuba aparece Ediciones Vigía, que igualmente trabajaba materiales reciclados; en 1989 ediciones Embalaje en Colombia que utilizaban cartón como portadas y en 1994 Paños de Malva, en Puerto Rico, con tapas del mismo material; finalmente aparece Vox ediciones en Argentina con algunas portadas en cartón. (Mora, 2018, págs. 117-124).

Ediciones el Mendrugo fue un referente para La Cartonera de Cuernavaca. Esta editorial perteneció a la poeta argentina Elena Jordana que estuvo activa en los años setentas del siglo pasado. “Utilizaba cartón corrugado con impresos en papel kraft y atados con hilo sisal. Utilizaba tipografías de sellos de goma con estética de volantes universitarios” (Canoso, 2017, págs. 10-11).

Estos libros eran distribuidos por la autora en sus viajes entre México, Estados Unidos y Argentina. Y aprovechó sus contactos para publicar a autores como Nicanor Parra, Ernesto Sábato y Octavio Paz.

Taller Leñateros, siendo un proyecto mexicano nacido igual en los 70 en San Cristóbal de las Casas cuando la poeta y editora Ambart Past les propuso a indígenas tzotziles y tzeltales publicar libros ilustrados, impresos y encuadernados por ellos y, al mismo tiempo, recuperar técnicas artesanales mayas para teñir distintos materiales (papeles).

Taller Leñateros. Presentó, “Conjurios y ebriedades, cantos de mujeres mayas”. Libro que tiene la particularidad de ser escrito, ilustrado y confeccionado por el pueblo maya en más de 500 años. (Canoso, 2017, pág. 16).

Este proyecto ya destaca un sentido ecológico a través de recoger desperdicios agrícolas e industriales para hacer sus libros, además de permitir el rescate de la historia oral de los pueblos participantes en dicho proyecto.

Diego Mora menciona como antecedente de las editoriales cartoneras a la revista Belleza y Felicidad, que se publicó en Argentina en 1998, dirigida por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, que publicaron libros en papel carta a través de fotocopias. Esta revista la conoce posteriormente Washington Cucurto y le propone a Javier Barilaro ayuda para hacer cinco libros con portadas en blanco y que repartieron entre amigos, artistas y conocidos. Finalmente se imprimieron 30, y fueron hechos tomando como modelo la revista de Laguna (Mora, 2018). Laguna, además, fue la tercer iniciadora de Eloísa Cartonera, la editorial que inició la propuesta de las editoriales cartoneras.

Dentro de todos estos proyectos encontraremos algunos elementos comunes, como lo es el uso de materiales económicos y desechos, entre ellos el cartón. Además, aunque los proyectos anteriores la mayoría usa como parte de la cartera este material, aún no se conceptualizan como editoriales cartoneras.

La misma posibilidad de contemplar estos materiales para hacer libros ya nos posiciona dentro de una ruptura en cuanto al uso tradicional de los materiales, creando nuevas posibilidades.

Presenciamos que hay una relación entre el objeto (libro) y objetivos sociales: desde la publicación fuera de las posibilidades de las grandes editoriales, como en el caso de Ediciones El Mendrugo, hasta cuestiones de acción política más directa en cuanto a la visualización de grupos sociales específicos como lo logrado por Taller Leñateros.

Finalmente, encontramos una relación igualmente importante entre los libros generados por estos proyectos en relación a objetivos literarios: desde publicar libros que de otra manera no se hubieran podido poner a la venta debido a la poca demanda que podrían obtener, hasta presentar propuestas novedosas o atrevidas dentro de la industria editorial, lo suficientemente para tener mayor riesgo que posibilidades de éxito.

Como vemos con los antecedentes mostrados, estas propuestas se encuentran presentes en el arte, principalmente en la literatura entre los siglos XIX y XX, observando un principal énfasis igualmente en lo sucedido en América Latina.

Estos antecedentes se parecen a algunas propuestas vanguardistas como el dadaísmo o el *arts and craft* de William Morris, para quien, de acuerdo a Fernando Marcelo de la Cuadra “nunca dejó de valorizar y defender el trabajo manual y/o artesanal como fundamento del arte popular”. (Marcelo de la Cuadra, 2009).

2.2 Etapa oral

La primera etapa de editoriales cartoneras abarca de los años 2003 a 2007 y este nombre viene, de acuerdo a Diego Mora, al hecho de que durante estos años las editoriales cartoneras comenzaron a replicarse a través del fenómeno del boca en boca o bien, debido los viajes realizados por Javier Barilaro, él es uno de los fundadores de Eloísa Cartonera por Sudamérica, hizo, en los sitios que visitó, talleres o ejercicios de encuadernación con otros artistas, quienes decidieron hacer sus propias editoriales cartoneras.

Daniel Bensaid (Bensaid, 2010) menciona que “las necesidades de alternativas sociales y ecológicas es cada vez más urgente”. (Bensaid, 2010, pág. 12). Las editoriales cartoneras parecen entender esta situación desde su propia trinchera, lo que ha llevado a que presenten una propuesta de democratización del libro a través de elementos de alternancia social con elementos ecológicos.

A esta primera generación pertenecen las editoriales Eloísa (de Argentina), Yerba mala (Bolivia), Sarita (Perú), Animita (Chile), Mandrágora (Bolivia), Dulcineia (Brasil) y Yiyi Jambo (Paraguay) todas llevan el apellido “cartonera”, por lo que son Eloísa Cartonera, Yerba Mala Cartonera, etc., a excepción de Dulcineia que, por ser portugués pasa a ser Ducineia Catadora; y Jiji Jambo, quienes se quedan con el nombre tal cual.

Daniel Bensaid menciona que “a falta de coherencia teórica compartida, los pensamientos libertarios tienen en común un aire familiar” (Bensaid, 2010, pág.

127). Este aire familiar se encuentra en las editoriales cartoneras a partir del apellido, siendo que todas terminan con el concepto “Cartonera/o”, creando una familia arborescente a partir del término.

El hecho de que todas las editoriales cartoneras lleven el mismo apellido les da un aire de familiaridad, además, Diego Mora menciona que el apellido “Cartonera” tiene una intención de reconocer el trabajo de los recolectores y que tienden a definir sus títulos por la poesía oral, entendida como primitiva y contemporánea (Mora, 2018, págs. 130-133). En esta primera etapa encontramos que estas editoriales comienzan a tomar elementos principales para construir una identidad más o menos homologable.

Hay una visualización de personas que regularmente son excluidas de proyectos artísticos o intelectuales, pero a los cuales no solo se les quiere visibilizar sino hacer partícipes.

Estas editoriales, desde el principio presentan una postura crítica ante la industria editorial. Menciona Washington Cucurto que el objetivo de las cartoneras es “apropiarse del libro como arma contra las injusticias del capitalismo salvaje” (Barilaro, 2009). El libro se vuelve un arma desde que se concibe como un bien común al que todas las personas puedan acceder, creando libros económicos debido a los materiales utilizados, además, con la enseñanza constante de encuadernación, es que se rompe la relación compra-venta de las personas con el libro abriendo las posibilidades de hacerlos con sus propias manos y medios.

Las editoriales cartoneras surgen en Agosto de 2003, la primera sería Eloísa Cartonera, compuesta originalmente por el poeta Washington Cucurto, el artista plástico Javier Barilaro y la galerista Fernanda Laguna como un proyecto “social, cultural y comunitario sin fines de lucro” (Bilbija, 2009). Editorial que publica a autores desconocidos, locales y algunos con trayectoria, en libros que utilizan cartón reusado para elaborar las carteras de los libros. Estos libros buscan venderse a precios económicos y generar alrededor de ellos un trabajo de forma colectiva

Los libros que publicados por Eloísa son sencillos de hacer y reproducir. Sobre esto Javier Barilaro menciona que Posteriormente, entre conversaciones de los fundadores, menciona Javier Barilaro:

hojas A4 dobladas al medio, abrochadas entre sí con dos ganchos y pegadas a la tapa con cola, tapa pintada con pincel a través de una plantilla, hecha de cartón (...) a pincel podríamos ser más arbitrarios con los colores y gastar menos con una mayor personalidad (...) hacia el paulatino no-control y consiguiente pérdida del ego. (Barilaro, 2009)

La descripción de encuadernación anterior pertenece a la utilizada por Eloísa Cartonera, por lo que podríamos mencionar que es la primera propuesta por las editoriales cartoneras, sin embargo, esta forma de hacer libros se irá modificando con el tiempo y de editorial en editorial, cada una logrando su propia identidad y forma de publicación.

Al pintar de forma libre encontramos la libertad personal y humana en la creación de los libros, una creación llena de vida y de la identidad de cada participante. John Holloway menciona que a través de las relaciones afectivas, la sensualidad, el juego, la risa y el amor son elementos que impiden instrumentalizar a los sujetos productores y lo mantienen y respetan su ser (Holloway, 2005). Esto coincide con las propuestas y formas de trabajo en las cartoneras, tanto desde el uso de la pintura como en todo el proceso de aprendizaje de montaje de libros.

John Holloway es profesor en el posgrado de Sociología del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades en la BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), ha escrito sobre teoría marxista, formas de lucha anticapitalistas y entre ellas el Zapatismo. Él mismo menciona que su propuesta “desarrolla el argumento, planteando que la única manera de concebir la revolución hoy es como la creación, expansión, multiplicación y confluencia de grietas en el tejido social de la dominación capitalista” (Holloway, 2003).

La forma de hacer libros cartoneros, de forma colaborativa y en compañía, compartiendo charla y conocimientos, también permite realizar el trabajo como

una experiencia de vida y una experiencia placentera, que busca volverse a repetir y compartir.

Esta forma de trabajo es mencionada por Henry David Thoreau al decir que “el propósito del obrero debería ser (...) realizar bien un determinado trabajo y no ganarse la vida o conseguir un buen trabajo.” (Thoreau, 2009, pág. 13).

Así, el trabajo de los cartoneros es realizar un buen libro, sin preocuparse en este trabajo si de eso se ganará la vida, sino solo realizar bien el trabajo, lo que lo lleva a hacerlo por gusto y no para ganar dinero. De esta forma, el trabajo de las cartoneras se ve reforzado al dejar en segundo plano las ganancias económicas y en primer lugar el hacer libros, el vivenciar el proceso y el camino, así como el compartirlo con otros, ya sean compradores, artistas o público en general que deseen colaborar.

Así, el libro cartonero genera una lógica de trabajo diferente a la industria editorial, ya que mientras que para esta última el libro es un bien de consumo que puede ser comprado y debe generar ganancias, para las editoriales cartoneras son una necesidad básica para concientizar ante las lógicas capitalistas y generar propuestas distintas.

Las prácticas de las editoriales cartoneras relacionadas con el compartir, ya sea con compañeros, colaboradores o compradores, es muy similar a lo propuesto por Michel Onfray cuando menciona que “el libertario hace real la soberanía del yo, permite una palabra capaz de decir “yo” y de hacer posible el mismo ejercicio para todos ante lo soberano a que aspira el grupo.” (Onfray M. , 2011, págs. 218, 219). Esto lo elaboran las cartoneras al permitir que cada participante colabore de la manera que quiera, ya sea acomodando las hojas, en las diferentes partes del proceso de armado del libro (Bassets, 2018) o bien con la pintura libre de las portadas. Incluso en los talleres estas posibilidades se dan al permitir libertad a los participantes para experimentar sobre el tipo de encuadernado que quieran hacer o cómo decorar sus libros (cuando no son parte del tiraje que se pondrá a la venta sino de talleres de enseñanza).

Michel Onfray, filósofo francés que se define como “socialista, libertario, pero no liberal”. (Bassets, 2018). Filósofo que ha escrito noventa y nueve libros,

autodidacta y dice no pertenecer a ninguna tribu, de acuerdo a la nota de Bassets. También fundó la Universidad Popular de Caen, escuela que tiene como principios rectores la calidad de la información transmitida que permita el progreso personal, así como el uso crítico del saber, la apertura y el diálogo como forma de acceso a los contenidos. Es una escuela libre y gratuita que no entrega certificados. (Lozano, 2015).

También podemos observar que las editoriales cartoneras tienen elementos muy profundos en cuanto a la acción social. Bilbija menciona que “las editoriales cartoneras crean nuevos lectores a través de la alfabetización, democratización y otros métodos de acercar el libro a los que no pueden obtenerlo por su excesivo precio.” (Bilbija, 2009).

Eloísa emplea a jóvenes marginados y de familias de indigentes en el proceso de montaje de los libros, así, crean un proyecto comunitario que habitúa a estas poblaciones a la cotidianidad de la lectura, lo que los pone dentro de una lógica del fomento a la lectura, a la alfabetización y una preparación laboral en el montaje de encuadernación que impacta en su comunidad cotidiana y en la realidad de muchas personas, así, se vuelve una especie de hidra, que, a través del trabajo de hacer libros y centrarse en su comunidad, tienen impacto en diferentes frentes, tanto sociales como educativos y artísticos. (Bilbija & Carbajal, 2009, pág. 23).

No solo buscan la democratización de libro, sino que ven y trabajan para hacer de la creación una posible entrada económica para estas personas que, sin recursos, aprenden a montar libros y trabajar en la editorial.

Eloísa cartonera comienza como un proyecto de respuesta ante una crisis económica, busca una salida y otras formas de trabajo en un contexto desfavorable para sus objetivos, además busca cubrir necesidades de otras personas en situaciones vulnerables (cartoneros). Esto es similar a lo que propone John Holloway, quien menciona que ante la sensación de que algo está mal y que no es correcto, se puede partir desde su crítica, de forma respetuosa en favor de la objetividad (Holloway, 2005).

Así, la crítica de las cartoneras surge con su nacimiento mismo, como una forma de levantar la voz y de actuar. Sin embargo, su actuación se basa en el desarrollo de medios, técnicas y posibilidades tanto para la venta de libros más económicos, como a la formación de comunidades y posibilidades laborales. Así, la propuesta es respetuosa con la sociedad y proponen formas de apoyo y desarrollo y, al tener éxito estas propuestas, es que se puede observar la objetividad de su discurso y acción.

Esta etapa de las cartoneras entiende que aunque sean similares y tengan ideas cercanas, no es lo mismo de una a otra: ni como proyecto, como partes del proyecto ni el mismo contexto.

En su manifiesto, Sarita Cartonera menciona: “Partimos siendo conscientes de la antítesis de nuestro contexto: Perú, país que ocupa los últimos lugares de comprensión lectora en América Latina, población analfabeta considerable, total desdén oficial por las culturas y lenguas nativas”. (Cartonera S. , 2009, pág. 67).

Entonces las editoriales cartoneras son conscientes de no ser el mismo proyecto, y que cada una requerirá cuestiones específicas para funcionar basadas en sus contextos sociales, intereses como grupo e incluso de forma individual y artística, ya que hay una apertura para su desarrollo hacia diferentes vertientes.

Esto hace que todas las editoriales, aun teniendo similitudes, sean distintas: sobre esto, Jaime Vargas Luna menciona que “las editoriales no tienen un proyecto común sino sentidos comunes y relacionales rizomáticos. Su singularidad radica en su no-intercambiabilidad.” (Vargas Luna, 2009, pág. 127).

La cita anterior implicaría que las cartoneras se desarrollan con una sensación de familiaridad tanto en sus procesos de producción de libros (uso del cartón), formas de acercarse a los escritores (regularmente por tratos hablados), así como los objetivos y principios sociales, que si bien, no son compartidos en su totalidad por todas las cartoneras, sí hay acercamientos más o menos comunes en relación a su forma de leer el mundo y su razón de ser.

Holloway menciona que toda acción social, si impacta en el otro se vuelve funcional y que esta capacidad de acción se rompe cuando alguien se apropia de dicha proyección. (Holloway, 2005). Sarita hace lo mismo: teniendo en

consideración que aceptan estar en un entorno que no es lector, entonces buscan impactar directamente sobre este fenómeno. Es tan importante, que lo dejan por escrito en su manifiesto. Además, el hecho de la reproducción de editoriales cartoneras lo refuerza. Este impacto en el otro se encuentra presente: desde Eloísa hacia la creación de otras cartoneras, y de estas para la posterior fundación de las siguientes. Entonces, se vuelven funcionales, con resultados hacia lo externo, localmente como lo propone Sarita y otras cartoneras, hasta lo que hace cada una de estas de la cual surgen más editoriales de este tipo. Y, desde el momento en que Eloísa ofreció sus conocimientos e ideas para la réplica de su proyecto en otros lugares, dejó en claro el antecedente de que nadie se puede apropiarse del quehacer cartonero, al contrario, se busca socializarlo y enseñarlo a quien desee aprenderlo, así como darle apertura total para que haga con este conocimiento lo que quiera, ya sea sacar sus propios libros o hacer su propia editorial.

Daniel Bensaid menciona que “una crisis revolucionaria en un país importante tomaría inmediatamente una dimensión internacional y demandaría respuestas en términos nacionales, continentales, incluso directamente mundiales.” (Bensaid, 2010, pág. 172). De esta forma Eloísa fue el punto de partida; a partir de una crisis económica en Argentina a inicios de este siglo, aparece una respuesta social y cultural en forma de libros de cartón, libres de derechos de autor y con material común y reciclado. Esta propuesta obtuvo eco en la zona, iniciando la primera etapa de desarrollo de las cartoneras con la posterior réplica de este tipo de proyectos en otros países.

Por su parte, Animita Cartonera, editorial chilena, haciendo también consciencia sobre su realidad cercana presentan una identidad un poco distinta: siguen trabajando con cartón reciclado, pero a diferencia de la mayoría de sus editoriales hermanas, sus libros tienen ISBN e introducen el concepto de arte objeto dentro del universo cartonero. De acuerdo a Diego Mora, esto se debe a que las políticas de derechos de autor estaban más inmersas en las prácticas cotidianas de este país en relación a los de otros contextos. (Mora, 2018).

El caso de Animita muestra un fenómeno en el que se observa que las cartoneras, muestran tres ejes principales como dijimos antes: el social, el estético plástico y el literario, y estos se adaptan a su contexto. En el caso de Animita, de acuerdo a su contexto, se puede observar un mayor énfasis en la parte estética plástica desde el momento que meten dentro de sus objetivos y relaciones la figura del libro objeto. Un elemento que les permite darle mayor énfasis a la experimentación objetual espacial del libro sin dejar de considerar elementos sociales o literarios.

También retoma el interés en lo social cuando menciona que:

las bases de todas las cartoneras son las mismas y, así como nosotros creamos una cartonera chilena, otros crearon la suya, con sus propias ideas, necesidades e idiosincrasia (...). Compartimos una identidad, que es la de valorar nuestra comunidad y crear espacios para su interacción. (Wettling, 2009, págs. 84,85).

Así, Animita recupera esta parte comunitaria dándole también otra perspectiva a la cuestión estética retomando el concepto del libro objeto. Esto complejiza el fenómeno de las editoriales cartoneras partiendo de elementos que ellos mismos insertan a su editorial y por ende, al fenómeno cartonero mismo.

Por su parte, Mandrágora Cartonera, la primer cartonera boliviana, explora en su manifiesto la responsabilidad y la relación entre editor y escritor, aceptando que al hecho de que un editor se compromete con el autor para “proyectar su obra, difundirla y darle mayor alcance posible.” (Cartonera A. , 2009, pág. 108). Así, recuperan la relación personal y formal entre la figura del editor y el escritor en un orden moral con el trabajo y respeto a la obra del autor más importante que la necesidad del mercado de venta (ya que este último no se menciona). Entendiendo que el editor, específicamente en Mandrágora Cartonera es el encargado de elegir, fabricar y distribuir los títulos que se publicarán por dicha editorial.

Con Mandrágora encontramos otra variación importante: aquí se habla de una horizontalidad entre el editor y el escritor. Este elemento podría ser justamente una mezcla entre un interés literario y político sobre la misma obra

escrita, por lo que, aunque tienen intereses específicos, estos no varían de esferas, de las tres esferas base.

Mandrágora menciona su interés por la cuestión estética del libro: “Para Mandrágora Cartonera resulta mucho más productivo sostener la filosofía del libro artesanal con fines estéticos concretos: el placer de un objeto económico y para círculos pequeños, sin renunciar a su condición exótica.” (Cartonera A. , 2009, pág. 108).

Mandrágora comienza a fortalecer el concepto del libro objeto en general dentro de las editoriales cartoneras, sin embargo, también lo retoma como parte de su proceso grupal.

Este placer del objeto es parte de un discurso dentro de la industria editorial, donde el hecho mismo de la posesión individual genera un goce y una fetichización del objeto. Esto parecería contradecir los principios cartoneros, sin embargo, hablar del placer de un objeto económico, para círculos pequeños y exótico nos permite visualizarlo como una forma de democratizar no solo al libro, sino ahora también al libro objeto: tendiendo a la obtención de elementos de primera necesidad (libros, libros objeto) por personas que no podrían acceder regularmente a estos productos.

Por su parte Yerba Mala Cartonera, editorial igualmente Boliviana menciona que se encuentran en una posición de respuesta social ya que aceptan que operan:

en el intersticio ignorado, allí donde se han inventado muros y solo hay espacios abiertos. Asumimos la otredad entre como nuestro ombligo mismo. (...) Esta visión nos hacer rozar los bordes (inexistentes) y desplazarnos sin demasiado lío entre los márgenes, centro, periferia y algunas otras dimensiones más allá de lo calificable. (Medinaceli, Cáceres, Michelle, Luna , & Llanos, 2009, pág. 127).

La cita anterior hace considerar que en Yerba Mala uno de los ejes principales es la postura social directamente confrontada, manteniéndose en los márgenes y la periferia, desde donde se puede trabajar con los desplazados y los del borde, los del límite, metafóricamente con los que están al límite de caer, los

que pueden salir de los márgenes y con quienes pueden trabajar a través de la lectura, escritura y creación.

Dentro de su percepción estética, Yerba Mala propone la exploración, mencionando que son un objeto “no/total sino pensado como soporte de palabras, envoltorio de un objeto y materia de cartas. (...) La estética cartonera se acerca más a lo inacabado que a lo certero, más al instante que a lo eterno, a la apertura más que a la edición/lujo/final/tapa/dura.” (Medinaceli, Cáceres, Michelle, Luna , & Llanos, 2009, págs. 125,126).

Así, Yerba Mala también explora los límites estéticos y sociales a partir de donde puede retomar nuevos elementos y meterlos al juego de la publicación cartonera. Además, también visibiliza lo no permanente en el libro y, específicamente en el libro cartonero, entendiendo que no es un objeto eterno, sino que en algún momento se ha de deteriorar, pero eso no implica que no haya tenido una vida útil y funcional.

Por su parte, Dulcinea Catadora es la primera cartonera brasileña, se posicionan ante el arte y la sociedad: desacreditan la autonomía del arte desconectado de la vida, de las relaciones humanas y del contexto social, político y económico. Para hacer esta vinculación entre la vida y el arte. Se encuentra el artista como catalizador, ya que tiene las posibilidades de activar relaciones y articular dinámicas sociales entre diferentes participantes.

La introducción de los libros cartoneros a Brasil ocurre por el mismo Javier Barilaro que, como menciona Mora: pasó de Cochabamba a Sao Paulo y La Asunción, teniendo este encuentro en Agosto de 2006. (Mora, 2018, pág. 154).

Finalmente aparece Yiyi Jambo es la primera cartonera paraguaya, la que se posiciona tras la búsqueda de “estimular la lectura y escritura por medio del libro cartonero” (Jambo, 2009, pág. 161). Por lo que su posición es clara: estimular la lectura por los medios permitidos por el libro cartonero, posicionamiento que se amplía al mercado editorial, aceptando que están en un mercado paralelo al “GRAN MERCADO ABIERTO” [sic.].

Esto nos lleva a un punto bastante recurrente ante la industria editorial: la bibliodiversidad. En la medida de lo posible, las editoriales cartoneras, al generar

nuevas propuestas editoriales, al fomentar la publicación de autores noveles o de trayectoria, así como autores experimentales llevan a la apertura de opciones de lectura. A diferencia de la industria editorial que sacan sagas de *best sellers* por su movimiento rápido de *stock* sin importar la calidad literaria o artística que presenten sus libros: tanto en contenido como en su estructura física.

Así, durante esta primera etapa encontramos que se crearon siete editoriales cartoneras, distribuidas espacial y temporalmente de la siguiente manera:

Tabla 5 Cartoneras de la etapa oral

Editorial	País	Año
Eloísa Cartonera	Argentina – Buenos Aires-	2003
Sarita Cartonera	Perú –Lima-	2004
Mandrágora Cartonera	Perú – Cochabamba-	2004
Animita Cartonera	Chile -Santiago-	2005
Yerba Mala	Bolivia –La Paz-	2006
Dulcinea Catadora	Brasil –Sao Paulo-	2006
Yiyi Jambo	Paraguay – Asunción-	2007

Fuente: Elaboración propia a partir de Mora, 2008.

Por lo que en esta primera etapa las editoriales cartoneras se concentran en Sudamérica entre 2003 y 2007.

Dentro del movimiento de las editoriales cartoneras encontramos tres esferas en las cuales podemos delimitar el trabajo de las editoriales cartoneras, a veces con mayor o menor impacto, pero son las esferas base donde se mueven. Estos quedarían de la siguiente forma:

Figura 2 Esferas de las editoriales cartoneras



Fuente: Creación propia

Así, encontramos tres esferas principales y permanentes dentro de las editoriales cartoneras: la literaria, la estética plástica y la de la comunidad o política. Sin embargo, desde el hecho mismo desde el trabajo con cartón encontraremos ya un posicionamiento ecologista, esto, además de que se ve al libro como un bien social; por otro lado, en cuanto a la plástica esta la trabajaran las editoriales cartoneras desde las portadas, el encuadernado y la maquetación; finalmente en la parte literaria se desarrollará a través de las propuestas publicadas por el colectivo, ya sean escritores consagrados, noveles o libros de dominio público y la propuesta literaria que estos autores y editores trabajen.

Esto no significa que todas las editoriales presenten el mismo peso en estas tres esferas, sino más bien hablaríamos de una movilidad entre estas esferas, variando de peso entre unas y otras de acuerdo al contexto de la editorial en cuestión, sin embargo, esto no significa tampoco que ese peso sea permanente:

se irá moviendo en relación a los intereses de los integrantes, incluso estos pesos pueden variar de una publicación a otra, dependiendo de los proyectos específicos.

Alberto J. Pla menciona que “los artistas tampoco logran realizar proyectos reconocidos solamente si se encierran en su campo.” (Pla, 1985). Esto refleja que, al salirse de la esfera artística a la que pertenecen, literaria o plástica, e incluir sus orientaciones personales hacia una sociedad como respuesta a la industria editorial o forma de ayudar a otros a tener mejor calidad de vida a través de lo que los integrantes de las cartoneras saben, tienen un proyecto social complejo y humano, que hizo eco en diferentes países y con más artistas, logrando crear un proyecto que puede ser compartido, cada uno desde sus posibilidades e intereses.

Onfray menciona que no se puede esperar de los artistas alguna salvación, sin embargo, sí que es posible tomar de sus esfuerzos y su visión del mundo, así como de su entusiasmo y audacia. (Onfray M. , 2011). Así, parece clave entender que esta propuesta (las cartoneras) surja de proyectos de artistas y con objetivos artísticos, pero que trascienden esta esfera para vincularse también en las necesidades sociales en las cuales se ven inmersos los integrantes y, por tanto, los proyectos.

El mismo autor posteriormente propone el concepto de una estética generalizada que “aspira a la superación de las oposiciones entre el arte y la vida, la calle y el museo.” (Onfray M. , 2011, pág. 235). Esta estética permite un acercamiento social del arte, y un acercamiento a la sociedad en su cotidianidad, como algo presente de forma constante. Las cartoneras presentan esta vinculación entre la vida y el arte, siendo una de las constantes presentes desde sus discursos, sin embargo no manejan el concepto de estética generalizada, sino que buscan esta vinculación sin una conceptualización teórica de lo que están haciendo. Esto encuentra que es una propuesta similar, y no abreva alguna directamente de la otra, más bien, encontraron situaciones similares Onfray y las cartoneras: Onfray de manera teórica y las cartoneras en la práctica.

Esta etapa de las cartoneras se parece al movimiento *Art and Crafts* de William Morris. Con quien comparte conceptos como el ser proyectos

socioculturales y artísticos ya que en la Exposición en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se menciona que “el movimiento *Arts and Crafts* comparte su fe en el trabajo colaborativo y el compañerismo, además de una visión moral de la vida.” (Cataluña, 2017-2018).

Se presenta una familiaridad a través del trabajo colaborativo y compañerismo. Además, también se presenta una democratización en el mismo sentido, como proyectos sociales. A esto se le suma lo que dice Fernando Marcelo de la Cuadra sobre Morris, quien menciona que “los hombres deben actuar para el bien de sus semejantes” (Marcelo de la Cuadra, 2009).

Sobre esto, al buscar la democratización del libro y hacerlo un bien común nos habla sobre un interés pensado en un bien social para la comunidad. Pero las cartoneras no solo trabajan con la democratización; lo hacen un medio a través del cual, personas (recolectores cartoneros o sus hijos) pueden acceder a otro estilo de vida aprendiendo a hacer libros y trabajando dentro de las editoriales cartoneras.

Por otro lado, Morris también hablaba sobre un “retorno a la naturaleza” a través del regreso a la simplicidad, la espontaneidad y la solidaridad. (Marcelo de la Cuadra, 2009). Estos elementos los encontramos nuevamente en las cartoneras: la sencillez del libro hecho de cartón y la espontaneidad a la hora de intervenirlos de manera artesanal y artística. Además, podríamos hablar sobre el regreso a la naturaleza, en este caso aprovechando otra metáfora: donde la “naturaleza” urbana se refleja en lo cotidiano de elementos que pasan desapercibidos y el uso de estos elementos base permanentes: el cartón. Principal herramienta y material presente en todas las ciudades, donde los recolectores lo recogen para sobrevivir y que se vuelve una “materia prima”.

De acuerdo a Marcelo de la Cuadra, Morris se nutre del pensamiento marxista y de corrientes anarquistas privilegiando el papel de los individuos en la construcción del cambio radical, rescatando la vocación humana a la felicidad de lograr libertad y emancipación del conjunto humano (Marcelo de la Cuadra, 2009). Esto se asemeja mucho a las propuestas cartoneras, para funcionar de manera independiente, tanto de la industria, como de los apoyos institucionales, además

de que el acercamiento al arte permite una mayor libertad del ser humano, en este caso sea a través de la pintura, lectura o escritura.

Además de los elementos presentes en Morris encontraremos preceptos presentes en el anarquismo: La unicidad, presente en el anarquismo propuesto por Onfray como “la lección de Fourier”, ya que menciona que lo que se debería aprender sobre este autor es la creación de microcomunidades libertarias que permitan “pensar como hombres de acción y actuar como hombres de pensamiento”. (Onfray M. , 2018). Así, las cartoneras permiten esa integración con la comunidad, donde el trabajo sea conjunto en este sentido, además, el quehacer cartonero constantemente es criticado tanto externa como internamente, lo que permite que se conozca, reconozca y replantee sus necesidades e intereses de forma permanente.

Las editoriales cartoneras, al ser proyectos que oscilan en la creación de colectivos, justamente permiten hacer comunidades con otros creadores para desarrollar sus distintos proyectos: ya sean ediciones o talleres de encuadernación. Además, suelen tener apoyo de artistas ya sea para pintar portadas o, en menor medida, desarrollar otros eventos artísticos o presentaciones editoriales.

También hay un principio de placer presente en el anarquismo, principalmente en Émile Armand, quien, de acuerdo a Onfray, busca el exigir al cuerpo el derecho al júbilo. (Onfray M. , 2018). Este elemento se encuentra en las cartoneras, ya que la fiesta y el gozo se encuentran a través de los mismos talleres, donde el trabajo se da de manera orgánica, donde se dan procesos de enseñanza y aprendizaje, de charlas, de técnicas, de acompañamiento y el compartir con conocidos y desconocidos que llegan a apoyar a la editorial. Regularmente estos encuentros se dan en ambientes de horizontalidad, donde el apoyo mutuo es la norma, son encuentros donde regularmente se comparten experiencias, charlas y tal vez música. Además, también hay un gozo en relación a la creación artística a la exploración del color y de la sensación del pintar, del cortar cartón o de leer parte de los libros, elementos gozosos a nivel sensorial y creativo.

Dice Bilbija que “tal vez la energía contagiosa que a veces tratan de traducir en palabras provenga de la materialidad del contacto humano, que en la época del internet se está esfumando”. (Bilbija, 2009, p. 24). Así, en esta primera etapa de las cartoneras observamos relaciones muy profundas con la contracultura y con el socialismo utópico propuesto por William Morris, así como una familiaridad con el Anarquismo y con una serie de postulados que, con esta tradición, parten hacia el pos-anarquismo.

Podemos observar que las editoriales cartoneras de esta primera etapa tienen una influencia fundamental de la experiencia directa de Eloísa, sin embargo, cada una tiene libertad para caminar por donde quiera, desarrollarse de la forma que le parezca más adecuada sin necesidad de dar explicaciones a nadie más que a sí mismos.

Esta posibilidad de autogestión y de horizontalidad en las decisiones la menciona Augusto Gayubas al mencionar que “las sociedades no estatales, organizadas según pautas comunales basadas en los principios de la reciprocidad y la ayuda mutua, se caracteriza por la inexistencia en ellas de un aparato de imposición.” (Gayubas, 2015). Esto permite que se de una horizontalidad en las decisiones, y que la relación sea más abierta, permitiendo la exploración de diferentes posibilidades, cada editorial, hacia sus propios intereses.

Esto se relaciona también con el hecho de que las personas participantes de las editoriales pasan por procesos de educación y aprendizaje, desde aprender a maquetar, imprimir, editar, armar o pintar portadas. Así, es un proceso de desarrollo personal.

Marx menciona algo similar al decir que:

Cualquier persona pertenece a la compañía obrera tiene el derecho de desempeñar sucesivamente todas las funciones, educación y aprendizaje, teniendo todos los asociados los beneficios y cargas en relación a sus servicios. (Marx, Engels, & Lenin, 1974).

Así, encontramos desde Marx también la posibilidad de aprender los diferentes procesos de producción mientras labora. Esto permite que las funciones

educativas tengan un desarrollo profesional y personal, y la “compañía” o, en este caso las cartoneras, son espacios que cubren las necesidades de desarrollo y ocio en las personas que comparten y conviven con ellas mientras realizan su trabajo correspondiente.

Holloway menciona que “para ser exitosa la revolución social tenía que ser internacional.” (Holloway, 2005). Así, las cartoneras comienzan una revolución que pareciera, de acuerdo a Holloway, ser exitosa, ya que este objetivo comienza a lograrse tras esta primera etapa. Al tener editoriales en otros países sudamericanos estos comienzan a crear una red que seguirá extendiéndose sobre todo en la siguiente etapa.

2.3 Cartón-Era

Esta segunda etapa de las editoriales cartoneras abarca los años de 2008 y 2009, durante ésta, la reproducción de estos proyectos se da principalmente por el acceso que tienen a las redes sociales virtuales, así como a un interés por medios de comunicación como la prensa y la televisión. Además, en esta etapa también comienzan a reproducirse en México.

Para 2008 se crean seis editoriales nuevas, entre ellas la primera cartonera mexicana: “La Cartonera” de la ciudad de Cuernavaca, en Morelos. Y para 2009 se da una explosión por los medios de comunicación, pasando de una o dos editoriales por año a treinta y cinco, de las cuales hay siete mexicanas.

De acuerdo a Diego Mora, en este momento los proyectos se llegaron a replicar más del 600% debido a la cuestión mediática y el que algunos proyectos decidieron ser parte debido al sensacionalismo con que se difundían las notas de estas editoriales. (Mora, 2018). El autor también menciona que se considera a la Cartonera de Cuernavaca como la primera editorial de esta segunda etapa porque ya son cartoneros que no trabajan con recolectores y sin la referencia a personajes populares de la vida de sus comunidades.

Daniel Bensaid menciona que la globalización teje lazos entre movimientos sociales y nuevas izquierdas, además, esta misma globalización facilitan la

circulación de capitales y mercancías que rompe fronteras permitiendo una resistencia mundial. (Bensaid, 2010).

Lo expuesto por Bensaid se encuentra presente en esta etapa de las cartoneras: a través de las redes sociales este fenómeno se da a conocer en diferentes grupos de resistencia, y donde se conoce, o al menos en un número de lugares sustancial se empieza a reproducir, llegando a la estadística de Mora, del incremento de hasta un 600%. Además, esta vinculación y forma de comunicación, a partir de las redes sociales, permite que se genere una comunidad y contacto constante entre diferentes editoriales de diferentes ciudades, estados e incluso países.

Este tipo de comunicación se irá perfeccionando y se dará de manera constante en los siguientes años, pero ya comienza a darse este tipo de vinculación.

México fue el último país con tener una editorial en estos primeros años. Nacida en Cuernavaca no surge del antecedente directo de Eloísa, sino más bien a través de Sarita Cartonera, ya que en mayo de 2007, en Lima, Perú, algunos integrantes estuvieron en el taller de las editoras Milagros Saldarriaga y Tania Silva (Sarita Cartonera) aprendieron a hacer los libros y les preguntaron por qué no iniciaban una en Cuernavaca: nueve meses después nació La Cartonera.

Esta editorial parece ser la primera que cambia parte de los fundamentos de las generalidades puestas en otros países, ya que mencionan que en Cuernavaca no hay tantos cartoneros (recolectores) entonces son los mismos editores quienes recogen el cartón para hacer los libros; además, el nombre de “La Cartonera” no viene directamente de la tradición editorial, sino de aquellos personajes y figuras cotidianas que abundan en las ciudades como “la tortillera o el taquero”, etc. (Cartonera, 2009, pág. 172).

Esto hace que haya un cambio muy importante en cuanto a la concepción de las cartoneras: ya que el apellido ahora no se refiere al trabajo directo con personas invisibilizadas como los cartoneros, sino como una figura perteneciente a la cotidianidad, si bien no invisible, sí normalizada como algo que está de facto, sin

entender que sin estas personas, la vida cotidiana sería imposible y, lo que hizo la cartonera, en este caso, es mostrar su existencia.

La cartonera explora las portadas como obras de arte, mencionando que la idea es que las portadas se conviertan en “obras de arte al alcance de todos”, además de aceptar que la edición cartonera es un guiño para alcanzar “la nueva galaxia Gutenberg”, lo que hace que, manteniendo sus principios y su objetivo de la democratización del libro, ahora se le agrega la democratización del arte y la apreciación visual estética a través de las portadas de los libros.

Explorando la parte estética, nuevamente la cartonera pareciera romper con la tradición del libro económico, sin embargo, aunque algunos de sus libros se pueden valorar en relación al artista que pintó “X” portada, tomaron medidas en el asunto, logrando que las portadas fueran anónimas y, de esa manera, nuevamente reducir los costos de ejemplares específicos pintados por artistas puntuales.

Esto lleva a que se encuentre, en el centro del quehacer cartonero en México, el mismo presente en otros países: el compromiso social con su comunidad y con los escritores sin medios para publicar a gran escala. Esta editorial se encuentra abierta para la participación de cualquier persona que así lo desee, ya que se encuentra en la Casona Spencer, en el centro de la ciudad, abierto a todo el público los días sábado. Durante estas sesiones las personas y los compradores pueden intervenir el libro cartonero que comprará, lo que permite empoderar al lector. (Mendoza, 2014).

Así, observamos que muchos elementos son adaptados de las editoriales cartoneras sudamericanas, sin embargo, como las editoriales anteriores, tienden a adaptarse a sus comunidades. En este caso, la cartonera logra crear talleres permanentes en La Casona Spencer, permitiendo que tanto personas sin preparación artística, así como artistas plásticos y escritores coincidan en un espacio de horizontalidad, donde el conocimiento, concepciones y bases de unos (artistas) puedan ser retomados por las personas que van por el simple interés y de esta forma ir logrando su propio descubrimiento estético y artístico. Además, al

permitir un espacio de horizontalidad se pueden desarrollar nuevos proyectos y acercamientos de intereses tanto estéticos como personales.

Ya para 2009 surgen en México Casamanita Cartonera, Coahuiná Cartonera, La Diëresis editorial artesanal, La Ratona Cartonera, La Rueda Cartonera y la Regia Cartonera. (Canoso, 2017, pág. 26).

Así, para 2009 las editoriales cartoneras eran las siguientes y con una distribución en el país como se muestra en el mapa:

Tabla 6 Editoriales cartoneras en México (2009)

Cartonera	Ciudad
La Ratona Cartonera	Ciudad de México
Santa Muerte Cartonera	Ciudad de México
La Regia Cartonera	Monterrey
La Rueda Cartonera	Guadalajara
Coahuiná	Tuxtla Gutiérrez
Casamanita Cartonera	Ciudad de México
Diëresis Cartonera	Ciudad de México

Fuente: Creación propia a partir de Mora, 2018 y Canoso, 2017.

Mapa 1 Editoriales cartoneras en México (2009)



Fuente: Creación propia a partir de Mora, 2018 y Canoso, 2017.

Es importante mencionar que, si bien se muestran todos los estados en que se encuentran presentes, su actividad no es estatal, ya que su presencia suele ser más pequeña, impactando directamente sobre pequeñas comunidades o ciudades, sin tener posibilidades de una venta o distribución estatal.

Esta etapa de las editoriales cartoneras se parece a lo propuesto por Onfray (Onfray M. , 2018) como la lección que dejó Stirner al hablar sobre la posibilidad

de construir una fuerza por asociación egoísta, que construya un caballo de Troya capaz de actuar en lo real del momento. Así, las editoriales cartoneras se insertan en México, propagando en solo dos años la creación de 9 editoriales de este tipo, fenómeno que de aquí en adelante no hará más que crecer hasta 2017, momento de los últimos datos que tenemos.

Las cartoneras tienen el grito de guerra de democratización del libro y una posibilidad de inmersión en cualquier contexto, lo que lo vuelve el caballo de Troya ante una industria editorial elitizada, donde los libros son cada vez más caros, donde la bibliodiversidad es pequeña y difícilmente las personas podrían comenzar una carrera como escritor si no tiene mínimamente acceso a internet (para publicar digitalmente) o contactos y dinero para poder publicar dentro de las distintas editoriales independientes existentes.

2.4 Etapa Institucional

La etapa institucional inicia en 2010 y se prolonga hasta la actualidad. Esta inicia a raíz del interés de diferentes instituciones, academias e investigadores por el fenómeno de las editoriales cartoneras. A éste se le conoció como el “Efecto Madison”.

De acuerdo a Diego Mora, surge interés en las editoriales cartoneras a partir del 1er congreso de editoriales cartoneras en la Universidad de Wisconsin-Madison. Este congreso llevaría posteriormente a la publicación de “Akademia Cartonera” (Mora, 2018). Este libro antologa los manifiestos y experiencias de las editoriales de la primera generación, además de las de “La Cartonera” de Cuernavaca.

El interés lleva a que sucedan diferentes cosas: como el hecho de que Eloísa recibiera el premio Príncipe Claus, de Holanda; diferentes bibliotecas y universidades comienzan a crear sus colecciones de libros cartoneros; diferentes investigadores se acercan para investigar estas editoriales y se empiezan a crear eventos como “las noches cartoneras” en Guadalajara o bien, “La Feria del Libro Cartonero”, llevada a cabo en la Biblioteca de Santiago de Chile.

Para este momento, las editoriales cartoneras no solo se mantienen en América Latina, sino que se reproducen ya en otros países como España, Mozambique y Estados Unidos entre otros.

En el caso de México estos proyectos se reproducen a una velocidad impresionante, puesto que para 2010 se contabilizan 20 cartoneras nuevas en todo el mundo. Sin embargo, a partir de 2011 México se vuelve el país en el que las cartoneras se reproducen más. De acuerdo a Daniel Canoso, para 2011 surgen 29 cartoneras en 13 países y 7 de estas se encuentran en México: Cartonera La Cecilia, Cascada de palabras, La Verdura Cartonera, Orquesta Eléctrica, Plástica Cartonera, Tegus, la cartonera del toro y Trensardina, siendo ya para este momento el país con el mayor número de cartoneras a nivel mundial. (Canoso, 2017, pág. 30).

Las siguientes gráficas muestran cómo se había expandido el movimiento cartonero en México para 2011:

Tabla 7 Editoriales cartoneras en México (2011)

Editorial	Ciudad
Cartonera La Cecilia	Zacatecas
Cascada de Palabras Cartonera	Ciudad de México
La Verdura Cartonera	Ciudad de México
Orquesta eléctrica Cartonera	Ciudad de México
Plástica Cartonera	
Tegus: la cartonera del toro	Puebla
Trensardina	Ciudad de México

Fuente: Creación propia a partir de Canoso, 2017.

Mapa 2 Editoriales cartoneras en México (2011)



Fuente: Creación propia a partir de Canoso, 2017.

Los estados pintados en gris son los que se agregan a la primera generación (azul).

Estas estadísticas siguen en aumento por los próximos años. De acuerdo a Canoso para 2012 se cuentan ya 38 editoriales, de las cuales, 12 se localizan en México: Bakcheia Cartonera, Cartonera Hortera, Cartonera Siete Lenguas, 2012 editorial, Infinita Cartonera, Editorial sin fe, Iguana Azul Cartonera, Mamá Dolores Cartonera, Maya Cartonera y Pachuk´ Cartonera (Canoso, 2017, pág. 31). (Esta última surgida de Nuestro Grito Cartonero, nacida entre 2010 y 2011); En 2013 salen 40 nuevas cartoneras en 12 países, de las que 5 más pertenecen a México: Fantasma Cartonera, Fuente de poder, Honda Nómada Ediciones, Clela Cartonera y Nauyaca Cartonera. Con esto se llegó a 38 cartoneras en 4 años. Además, en este año comienzan los encuentros cartoneros en Santiago de Chile. (Canoso, 2017, pág. 33).

Tabla 8 Editoriales cartoneras en México (2012)

Cartonera	Ciudad
Bakcheia Cartonera	Ciudad de México
Cartonera Hortera	Cancún
Cartonera 7 Leguas	Aguascalientes
2012 Editorial	Ciudad de México
Infinita Cartonera	
Editorial sin fe	Guadalajara
Iguanazul Cartonera	Ciudad de México
Jauja Ediciones	Ciudad de México
La Máquina Cartonera	Actopan
Mamá Dolores Cartonera	Querétaro
Maya Cartonera	Palenque
Pachuk Cartonera	Pachuca

Fuente: Creación propia a partir de Canoso, 2017.

Tabla 9 Editoriales cartoneras en México (2013)

Cartonera	Ciudad
-----------	--------

Fantasma Cartonera	Querétaro
Fuente de Poder	Ciudad de México
Honda Nómada Ediciones	
Cleta Cartonera	Puebla
Nauyaca Cartonera	

Fuente: Creación propia a partir de Canoso, 2017.

En 2014 aparecen 36 nuevas cartoneras en 10 países. De ellas en México aparecen Cartón-Era, Cartonera Nómada Editorial, Cartopirata, La tolvana ediciones y Shula Cartonera; en 2015 25 nuevas en 7 países ya contando a México donde aparecen Catarsis Cartonera, Ediciones el viaje y Jacalera Cartonera Además, ya se registra mayor actividad de estas editoriales en distintas Ferias del libro; en 2016 se registran 26 cartoneras nuevas y algunas en México. Así, el autor concluye que hasta 2017 México es el país con mayor número de Cartoneras (51), el segundo Chile con 50 y el tercero es Brasil con 36. (Canoso, 2017, págs. 36-107).

Tabla 10 Editoriales Cartoneras en México (2014, 2015, 2017)

Cartonera	Ciudad
Carton-Era	
Cartonera Nómada Editorial	Xalapa
Cartopirata	Ciudad de México
La Tolvana Ediciones	Torreón
Shula Cartonera	Tamaulipas

2015	
Catarsis Cartonera	Guadalajara-Pachuca
Ediciones El viaje	Guadalajara
Jacalera Cartonera	Baja California

2017⁴	
Biznaga Cartonera	Cajeme, Sonora

Fuente: Creación propia.

Mapa 3 Editoriales Cartoneras en México (2017)



Fuente: Creación propia.

Como podemos ver, el movimiento de estas editoriales se ha expandido mucho por el país y, hasta 2017 se posicionó como el país con mayor número de proyectos de este tipo. De acuerdo a Canoso, México, hasta ese año, contaba con 51 editoriales, seguido por Chile con 50 y en tercer lugar Brasil con 37 (Canoso, 2017). Sin embargo, es importante considerar que estos números son en relación a las editoriales que se conoce que existen, es muy probable que estos datos no sean completamente fieles, ya que por la naturaleza de las cartoneras es difícil ubicar todas, ya sea porque tienen una vida muy efímera o por lo subterráneo del proyecto, además, uno de los elementos principales que permiten su ubicación es la existencia en redes sociales, por lo que editoriales que no hayan entrado a estos medios, es virtualmente imposible saber de su existencia.

En este momento, las editoriales cartoneras coinciden, recuperando lo propuesto por Onfray, la lección que se debe aprender del anarcosindicalismo es

⁴ Se sabe que surge esta editorial y se mencionan 25 más, pero no se dan los datos de cuales son.

el pensar la doctrina como producto de la acción y, en este momento en que ya se reproducen de una manera más genérica por el contacto de redes e instituciones, llevando a que la perspectiva de las cartoneras sea cada vez más heterogénea, sin embargo mantienen claros estos tres principios o pilares mencionados anteriormente: el estético plástico, el literario y el social/político.

Por otro lado, también se presentan elementos similares sobre Bakunin a través de Onfray, quien menciona que se debe de desconfiar del poder y quien lo ejerce, así como de Reclus, quien a través de Onfray también pone en perspectiva el no confundir un descubrimiento científico con el uso político que se le dé. (Onfray M. , 2018).

Estas dos lecciones dentro del postanarquismo tienen mucha similitud con el fenómeno de las cartoneras en esta tercera etapa, ya que, al visualizar la importancia que las mismas cartoneras están teniendo tanto de la industria cultural y, principalmente académica y artística, es que estas mismas se vuelven críticas y experimentales consigo mismas, buscando nuevos caminos y nuevas formas de mantenerse constantemente en un descubrimiento personal y grupal. Esto lo suelen hacer a través de la creación de nuevas editoriales, nuevas publicaciones o experimentos dentro de las mismas publicaciones y estéticas dentro de las portadas.

Así, las editoriales cartoneras se encuentran en un constante proceso de ubicación y crítica muy similar al presente en las propuestas postanarquistas.

Es de observarse que, si bien las editoriales cartoneras surgen de Argentina en un periodo de crisis, éstas se desarrollan por Sudamérica, Centroamérica y México. Donde podemos encontrar que este hecho de que se haya propagado tanto por el país no es gratuita, sino que responde al momento histórico que está viviendo la industria editorial, ya que, como vimos en el capítulo anterior, México se ha encontrado en una crisis (al menos en la industria editorial) desde los ochentas y, esta propuesta fue una nueva posibilidad que ha encontrado tierra fértil en el país para seguirse desarrollando.

Esto ocurre porque permite abrir las puertas que la misma industria había cerrado: posibilidades de publicación y difusión, al menos a baja escala,

producción de libros y visualización de artistas emergentes con libros a precios más adecuados para una población sin tradición lectora y que no ha logrado llegar a la alfabetización total.

Las editoriales cartoneras, para este momento se encuentran dispersas en muchas partes del mundo: Europa, África, Norteamérica y, principalmente en Latinoamérica, siendo un punto fundamental México por la cantidad de editoriales presentes de este tipo. Todas siendo pequeñas células que trabajan de manera local pero con constante comunicación, mínimamente virtual. Esto es similar a las características presentes a la estética generalizada propuesta por Onfray, que, según el autor, tienden a actuar “en una infinidad de ocasiones, todas precarias, momentáneas, a veces imperceptibles, infinitesimales.” (Onfray M. , 2011) .

De esta manera, las cartoneras actúan de manera pequeña y local, sin embargo, se han vuelto un movimiento de interés académico y social en esta última etapa porque la sumatoria de todas las acciones de las diferentes cartoneras presentes han generado una serie de acciones que se han visibilizado: todas pequeñas, todas locales, pero siempre constantes, siendo que si una deja de actuar, aparece otra u otras, porque las ediciones o coediciones se mantienen presentes, porque organizan presentaciones o talleres desde Chile hasta Mozambique, España, Estados Unidos de Norteamérica, Argentina, Brasil, Portugal o México entre otras. Esta serie de acciones locales ha permitido que se engloben en una percepción de acción constante y a gran escala, tal vez más por un fenómeno de *Gestalt* que los engloba a todos como cartoneros, pero, al acercarnos más, observamos que cada acción tiene sus variantes propias, ya que cada cartonera es única en relación a las demás.

Las editoriales cartoneras coinciden profundamente con el pensamiento libertario desde William Morris, quien, siendo socialista marxista posteriormente se distancia de la ortodoxia y genera un espíritu anticapitalista y libertario. Esto mismo lo llevaría a desarrollar su propuesta de *Arts and Craft*, empresa en la cual el trabajo se hace de forma manual y humana: elementos que mucho tiempo después también tomarían las cartoneras, haciendo de Morris, indirectamente, un antecedente de las editoriales cartoneras.

Daniel Bensaid menciona que la globalización genera una serie de crisis en cuatro esferas determinadas: la social, porque habla de una competencia de todo el mundo contra sí mismo, lo que lleva que se destruyan relaciones sociales y de civilidad; ecológica debido al consumo a corto plazo, destruyendo el planeta y su recuperación a largo plazo; democrática porque se prioriza al mercado antes que al espacio público; y ético, porque los límites humanos se limitan en relación a las necesidades del mercado y del consumo. (Bensaid, 2010).

A esta crisis parecen responder las cartoneras creando opciones de resultados, llevando estrategias productivas que permiten a personas sin recursos, aprender a crear impresos, a pintar o escribir, dándoles más herramientas para un mejor desarrollo social, personal y laboral; crean libros ecológicos al recuperar cartón de desecho para hacer libros y darles una nueva vida; es democrático priorizando a las personas que son parte del proceso antes que la productividad; y ético, ya que las personas no dejan de ser lo más importante.

John Holloway (En Bensaid, 2010) menciona que el zapatismo trata de tomar el poder y contribuir a entregarlo al pueblo y que busca instalarse en una guerra de desgaste, intentando mantener una dualidad de poder en escalas regionales, volviéndolo una serie de localidades con el poder del pueblo, evitando así una concentración de poder único y creando pequeños núcleos de acciones locales.

Los elementos que menciona Holloway también se encuentran en las cartoneras, ya que toman cierto poder y lo acercan al pueblo a través de la democratización del libro y los talleres públicos que realizan. También presentan una resistencia hacia la presencia o carencia de movimientos editoriales locales, teniendo un campo de acción concreto y pequeño, sin embargo, a partir del entrelazamiento de las redes sociales y la vinculación de las editoriales cartoneras, es que esta escala regional podría ser sumatoria, lo que llevaría a que, en una adición de cartoneras, se forma una resistencia global a partir de acciones regionales.

Las editoriales cartoneras tienen una influencia anarquista⁵ muy profunda, tanto en sus valores personales como en sus formas de acción y los elementos sobre los que trabaja, siendo el trabajo colaborativo y la educación principios de acción desde los cuales parten a través de la creación de libros. Sin embargo, en México específicamente ya había un flujo de estas ideas: partiendo del segundo congreso obrero, se tuvo como resolución el robustecimiento de la educación moral cimentada en los valores de la educación, solidaridad, honradez, sacrificio, entereza, orden, higiene, amor y respeto a la mujer. (Illades, 2008)

Entonces, observamos que en 1917, año en que se realiza dicho congreso en México, había elementos claros sobre los cuales coincidirían, 86 años más tarde, las editoriales cartoneras, al trabajar en favor de la educación, enseñando a hacer libros, así como fomentando su lectura, a través de un trabajo colaborativo basado en la solidaridad y honradez, viéndolo como un sacrificio y entrega por la comunidad, siendo un trabajo de amor y respeto. Aquí, como una cuestión anacrónica debido a los diferentes contextos sociales, las editoriales cartoneras se mantienen en una línea de respeto a todo tipo de persona, sin importar sexo, orientación o preferencias, creando un ambiente de comunidad general.

Holloway menciona que la fuerza de la recuperación del hacer viene de una posibilidad de poder hacer, o sea, de la reapropiación de los medios de producción. (Holloway, 2005). Esto coincide con las formas de acción de las cartoneras a través de la socialización de las formas y procesos de armado de libros cartoneros, el uso de materiales impresos facilitados por autores y los diferentes talleres o actividades que realicen. De esta manera su estandarte es la cultura, el arte y el aprender y enseñar los procesos por medio de los cuales más personas se pueden integrar, sea de sus comunidades o no.

Finalmente, la historia de las cartoneras vuelve a coincidir con Holloway al decir el autor que el objetivo debe ser abrir un continuo estallido en la historia, una serie de sucesos que se acumulan para hacer que lo evitable sea inevitable. (Holloway, 2005).

⁵ Por anarquismo nos referimos a un modelo social y político centrado en las capacidades de los individuos para organizarse y asociarse sin la necesidad de la intromisión de un estado nación. (Sánchez, 2020).

El autor habla sobre la caída del sistema capitalista, las editoriales cartoneras surgen de las crisis inmersas en este medio y buscan opciones fuera del sistema para hacer lo que desean y cumplir sus objetivos que tienden hacia el fomento a la lectura, a la cultura del libro y del arte como procesos sociales en los que cualquiera puede acceder. Elementos que podrían fracturar a las industrias del arte y la editorial.

Capítulo III

El libro cartonero como objeto estético

A lo largo de este capítulo revisamos al libro cartonero como un objeto estético por medio de elementos de la historia social del arte, de forma que revisamos la relación que presentan las editoriales cartoneras con diferentes movimientos artísticos, con vanguardias de inicios del siglo XX, así como grupos artísticos mexicanos que permiten observar cómo es que las editoriales cartonera pudieron desarrollarse de forma prolífica en el país.

Para esto revisaremos algunos ejemplares de distintas editoriales cartoneras, entre las que se encuentran La Cartonera (Cuernavaca), La Rueda Cartonera (Guadalajara), Varrio Xino (Guadalajara) y Pachuk´ Cartonera A.C. (Pachuca). A través de ellas pretendemos encontrar relaciones con distintas vanguardias artísticas para encontrar un espíritu común entre éstas y las editoriales cartoneras mexicanas a través del análisis de las portadas de algunos libros.

3.1 Proyectos comunitarios y contextuales

Comenzamos mostrando los antecedentes de las acciones sociales realizadas en México a lo largo del siglo XX con las cuales se emparentan las editoriales cartoneras. Este parentesco es ideológico más que práctico, sin una relación directa entre integrantes.

Consideramos como antecedentes a la Escuela de Pintura al Aire Libre, al movimiento estridentista y al proyecto llamado Tepito Arte Acá. Estos proyectos presentan ciertas ideas y similitudes que convergen con lo propuesto por las Editoriales Cartoneras de origen y al llegar a México. Sin embargo, es importante reconocer que no parece haber mayor vinculación entre los antecedentes presentados y las Editoriales Cartoneras, más que las propuestas de acercamiento del arte a aquellos que no pueden acceder por falta de condiciones sociales o económicas.

Las escuelas de pintura al aire libre fueron proyectos de enseñanza social sobre procesos artísticos en la ciudad de México que pasaron por diferentes periodos. En 1914 se abrió la escuela de Santa Anita, en 1920 la de Chimalistac, en 1921 se abrió la de Coyoacán y en 1924 las escuelas de Churubusco,

Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo; estos proyectos proponían una renovación de la gráfica, tenían énfasis en la educación plástica popular, en la adaptación de las diferentes escuelas a sus determinados contextos y comunidades, y los artistas pertenecientes a la escuela tuvieron proyección internacional, muchos de ellos eran comunidades marginales. Estas escuelas tuvieron su vida a lo largo de la década de los 20 en México y tienden a parecerse a proyectos sociales y comunitarios como los que se desarrollarían más tarde en el siglo XX (González Matute, 1987).

La primera escuela de pintura al aire libre fue la de Santa Anita, que aunque se abrió en 1914, no duró mucho, sin embargo, a pesar de ese tiempo limitado que estuvo activa, ya llevaba el germen de la plástica mexicana, en la que convergieron jóvenes artistas que posteriormente desarrollarían el muralismo, el movimiento de educación plástica popular y la renovación de la gráfica. (González Matute, 1987).

También es un proyecto que retoma elementos plásticos de diferentes movimientos como el muralismo y, aunque no proponen una revolución gráfica, sí presenta elementos de ruptura acordes a su época y condiciones sociales. Posteriormente esta academia cerró y algunos maestros y alumnos tuvieron que huir a Orizaba, donde comenzaron a publicar el diario *La Vanguardia*, diario que tenía influencia anarquista.

Para 1920 abrió la escuela al aire libre de Chimalistac, donde se daban los materiales de trabajo a los estudiantes de forma gratuita con el fin de que fueran partícipes de la escuela los niños pertenecientes a las comunidades aledañas.

Un año después la escuela cambia de domicilio a Coyoacán, donde también, la mayoría de los alumnos son jóvenes sin recursos, que viven cerca de la escuela. Estos cambios de domicilio permitieron tener una flexibilidad a la escuela para modificar su espíritu y finalidad, de acuerdo al contexto en que se hallaran. Y para 1925 se crean tres escuelas nuevas: en Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo, cada una trabajaba en la misma lógica de acoplarse a sus contextos.

Observamos una relación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre con las editoriales cartoneras ya que proponen una renovación gráfica, ponen énfasis en la educación plástica popular, se adaptan a sus diferentes contextos sociales y son proyectos que tuvieron proyección internacional, donde los estudiantes crearon propuestas tan novedosas que estas salieron del país; sin embargo, las editoriales cartoneras son diferentes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre ya que estas últimas eran propuestas de escuelas, que fungían como tal y que tenían ese objetivo. Además, estas propuestas fueron completamente plástica, por lo que no se desarrollaron en otras esferas como la literatura.

Por otra parte, el estridentismo es una vanguardia de inicios del siglo XX ocurrida en México. Esta propuesta tuvo impacto en los campos de la pintura, la escritura, el teatro, la fotografía, el grabado y la música. Su objetivo se centraba en la búsqueda y depuración de las diferentes vanguardias que le precedieron; crear un arte “cosmopolita” a través de la ruptura de los nacionalismos o el nacionalismo mexicano, creando un arte para el mundo, generar una propuesta de valores en el arte que transgreda y superen a los presentes hasta entonces a través de la creación de un arte nuevo, juvenil y entusiasta, así como defender la “vergüenza intelectual” propia. Esta vanguardia ocurrió en los años 20’s en México y también tiene una relación de similitud con algunas propuestas del anarquismo. Nosotros planteamos que se asemeja a las cartoneras.

El estridentismo se apropia de las vanguardias cuando menciona en su primer manifiesto que

ya nada de creacionismo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, de ismos más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el no máximo de nuestra moderna exaltación iluminada (Maple Arce, 1921).

Con lo que encontramos que hace una síntesis de todas las propuestas presentadas hasta ese momento y buscan sintetizarla en una propuesta conjunta, esta propuesta se vuelve crítica, ya que busca retomar elementos de todas, pero

también tiene que tomar decisiones y posturas ya que algunas otras quedarán de lado justamente con el objetivo de sintetizar.

Durante este primer manifiesto también buscan la cosmopolitización del arte (Maple Arce, 1921), ya que a través de eso se puede superar las propuestas convencionales de la creación artística nacional, esto en pos de crear algo para todo el mundo.

Sin embargo, para 1923 se publica un segundo manifiesto donde proponen “un profundo desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores” (Maple Arce, 1923).

Se puede considerar que el estridentismo busca crear un arte nuevo, y éste responde a generar nuevos valores universales, que rompen con las posibilidades de un arte nacionalista.

Así, podemos decir que las editoriales cartoneras son iguales al estridentismo en que buscan la síntesis y depuración de vanguardias anteriores, hay un desdén por algunos valores “rancios”, buscan crear un arte nuevo, juvenil y entusiasta y defienden la cultura popular, que define el estridentismo como “vergüenza intelectual”. Sin embargo, las editoriales cartoneras se distinguen del estridentismo ya que este último es una vanguardia mexicana que no buscaba hacer partícipe a la población dentro de los procesos creativos, sino solamente generar una nueva propuesta estética.

El último antecedente que observamos fue el proyecto Tepito Arte Acá, el cual fue un proyecto de intervención artística en la ciudad de México que estuvo activo en la década de los años 70 del siglo XX en el barrio de Tepito, donde se intervinieron muros con pintura y hacían exposiciones en el barrio. Este proyecto estuvo principalmente conformado en cuanto a elementos de plástica, literarios y teatrales, sin embargo, también se complementaban con música a través de bailes. En este proyecto participaron artistas como Armando Ramírez, Gustavo Bernal o Daniel Manrique (Castillo Díaz, 2017).

Este proyecto buscaba acercar las obras de arte a la comunidad para que ésta se apropiara de las obras y crearan identidad, además, buscaban visibilizar al barrio.

Así, las editoriales cartoneras se asemejan al proyecto de Tepito Arte Acá en el hecho de que buscaban crear arte comunitario y que tenían diferentes actividades públicas; sin embargo, las editoriales cartoneras mexicanas se distinguen de Tepito Arte Acá ya que este último solo intervenía el espacio y acercaba la creación artística para que el público se apropiara de éste y del barrio, limitando la creación a los artistas, lo que impedía que el mismo barrio se volviera más propositivo y creara sus propios mecanismos y arte, ya que no tenían por objetivo la educación popular.

3.2 Las influencias plásticas de las editoriales cartoneras

Ahora revisaremos algunas vanguardias artísticas donde encontramos relaciones muy cercanas entre las editoriales cartoneras y sus antecedentes estéticos. Para ello revisaremos diferentes portadas de libros cartoneros de editoriales con actividad en México y sus influencias con diferentes vanguardias. Hemos dividido las portadas en dos tipos: pintura y collage, e iremos desarrollando los elementos presentados en cada una de manera independiente.

Antes de comenzar el análisis presentamos la encuadernación base presente en los libros cartoneros, de modo que si no se expresa en la revisión características especiales de la encuadernación se dará por entendido que se debe a que se ha utilizado el expuesto a continuación.

El encuadernado está hecho por dos tapas de cartón de 15 cm de ancho por 22.5 cm. de largo, los bordes de las pastas se presentan con los cortes expuestos, por la parte interna del libro el cartón tiene un corte a la altura de 1.5 cm de ancho y recorre el largo del libro, esto es para que el libro pueda abrir más allá de las posibilidades del cartón

Atravesando las pastas de cartón y el cuerpo del libro, dentro de los límites del corte de 1.5 cm, se perfora el libro con un hilo, que, a través de cosido con estilo japonés, se le da cuerpo y consistencia al limo del libro.

Posteriormente, este lomo suele ser cubierto, ya sea por cinta engomada o por diferentes tipos de telas o materiales, de manera que no se visualiza el cosido aunque en ocasiones es perceptible el hilo sobre el material del lomo.

En cuanto a la portada encontramos que el corte del cartón está expuesto y éste se encuentra en buenas condiciones, es reutilizado aunque por dentro se encuentra limpio.

Las portadas están divididas en dos tipos de acuerdo a las formas de intervención presentes en ella: primero trabajamos con portadas que solamente incluyan pintura en sus portadas, a través de las cuales revisaremos ciertas similitudes presentes con diferentes propuestas estéticas del siglo XX y, posteriormente, analizamos las portadas hechas a través de la técnica del collage.

Pintura

El primer libro que revisamos no pertenece a las editoriales cartoneras mexicanas, sino a Eloisa Cartonera, la primera editorial cartonera del mundo.

Decidimos comenzar analizando una portada de esta primera editorial cartonera, surgida en Argentina, porque es importante mostrar lo que podríamos considerar como la estructura y propuesta base con la que inicia el movimiento cartonero para observar las diferencias que se van presentando a lo largo del tiempo en relación con las cartoneras que aparecen después y que ya son mexicanas. Además, los cambios no son solo estéticos en cuanto a la portada, sino que impactan en la conformación del libro mismo.

El libro “DELIRIOS”, único libro que no pertenece a México, sino a Eloísa Cartonera: la editorial fundadora del movimiento.

El libro presenta una tapa de cartón única de 21 cm de ancho por 31 cm de largo, está doblada dejando dos secciones de 14.5 cm x 21 cm como pastas, y en medio una sección de 2 cm para ser el lomo.

Su encuadernación se mantiene pegado a las tapas debido a que la última hoja se pegó a la contraportada, las hojas se mantienen unidas ya que se utilizan dos grapas dándole al libro una forma de fanzine, la grapa inferior ha roto el papel en la última hoja. Esto se nota en la contraportada pegada, el libro está impreso en

papel cultural de 90 gramos y la hoja externa del libro es una fotocopia en papel reciclado al parecer, pero no está confirmado el dato.

Ilustración 1 Encuadernado de Eloísa Cartonera



El cartón no está bien cortado, ya que las orillas no se observa un corte recto, las orillas del cartón está expuesto y en buenas condiciones.

El cartón es reutilizado, es café con una serigrafía en negro donde se alcanza a leer “Molino _ANUELAS” (falta una letra que no se reconoce).

También se observa que se le quitó alguna especie de cinta adhesiva de 5 cm de grosor.

Ilustración 2 Cartera de Eloísa Cartonera



Sobre este cartón se encuentra escrito el título del libro “DE-LI-RIOS” en tres líneas y con tipografías que abarcan la mayor parte de la portada: “DE” está escrito en color amarillo sobre naranja o rojo y se encuentra bordeado por un degradado que comienza azul en la parte superior de la “D” y terminando con el morado en la parte inferior de la “E”, “LI” está escrito en su mayoría con pintura color lila, en las partes externas (derecha e izquierda) de las letras está delineado con blanco y en la parte interna de la silaba las letras están delimitadas con

morado, “RIOS” está pintado principalmente por naranja. Tiene un efecto de sombreado en la parte izquierda y baja de las letras que va cambiando de azul al morado, degradándose de letra en letra y algunas partes de los extremos de las letras se ven partes de pintura blanca.

Este libro se sigue haciendo con la primera forma de hacer libros cartoneros, lo ubico por fotografías que he visto de los libros de Eloísa Cartonera y responde a la lógica de ser libros económicos y de hechura rápida considerando los tiempos y formas de producción empleados parecen ser resistente.

El color blanco de la portada es una base sobre la que se pintaron los demás colores, ya que de no tener esta base probablemente las pinturas no se verían tan vivos sobre el cartón al utilizarse de forma directa.

Con este primer libro se puede observar características específicas presentada por Néstor García Canclini, ya que menciona que se presentan “nuevos procesos de producción industrial, electrónica e informática que reordenan lo que llamábamos culto o popular.” (García Canclini, 1989). Así, la fotocopia o impresión utilizada responde a un proceso industrial, o que sería industrial en otros momentos pero que debido al desarrollo tecnológico de los últimos años, se puede acceder a él, ya sea en forma de fotocopias en papelerías de colonias, o bien, impresiones caseras. La maquetación y encuadernación, que requeriría maquinarias complejas, ahora se puede realizar en computadoras caseras *laptops*, lo que lleva a que los precios de producción se reduzcan en consideración con ediciones tradicionales. Finalmente, el cartón es reciclado y se puede obtener en cualquier sitio, mientras que la portada recurre a la pintura acrílica que suele ser económica y funcional con los procesos de pintura sobre cartón. De esta manera se presentan elementos nuevos y de gran calidad que permiten integrarlos a nuevos procesos para la conformación de libros, en este caso populares (libros económicos) con calidad que no era posible tener y elementos que no se habían empleado anteriormente.

Estos procesos los encontramos en la mezcla de materiales: impresiones fotocopadas, con el trabajo manual del corte del cartón y la pintura a mano de los títulos. Este libro no presenta familiaridad con alguna estética de vanguardia, sino

que responde a las necesidades de la editorial para publicar libros rápidos, únicos y económicos.

Dentro de los libros de cartoneras mexicanas partimos con el de Reina Xóchitl Michi Ciualli es un libro es coeditado por La Rueda Cartonera, Catarsis Cartonera y Ediciones el Viaje y se publicó en 2014, y es una leyenda ilustrada. Estas tres editoriales en ese momento se encontraban activas en la ciudad de Guadalajara.

El libro es tamaño media carta en posición horizontal. El encuadernado está hecho por dos tapas de cartón de 22.5 cm de ancho por 15 cm de largo. El libro ha sido cosido y tiene los hilos expuestos.

En la parte superior el cosido por el frente simula dos hilos distintos, sin embargo, por atrás se puede notar que es un solo hilo. Y en la parte inferior se encuentra el mismo cosido, con la diferencia de que por atrás se ven separados y por el frente unidos; además, la parte superior tiene los hilos “separados” en vertical, y el inferior en horizontal. El corte del cartón está expuesto y éste se encuentra en buenas condiciones además de que es material reutilizado aunque por dentro se encuentra limpio. Por la parte interna del libro el cartón tiene un corte a la altura de 3.7 de ancho y recorre el largo del libro, esto es para que el libro pueda abrir más allá de las posibilidades del cartón.

En cuanto a La portada tiene un fondo café y se ha pintado todo, incluyendo los hilos del lomo. La imagen de portada deja cinco milímetros con el margen superior y dos centímetros con siete milímetros con el inferior y se encuentra pegada sobre el cartón. Se utiliza el fondo café como una especie de marco que se rompe en la esquina superior izquierda. La imagen de portada es un recorte, parece ser de color blanco con azul, sin embargo no se distingue, ya que sobre este se pintó un fondo azul que no cubre la totalidad del recorte. El fondo en azul se va diluyendo en el café principalmente en la parte superior izquierda. En el centro del recorte, del lado izquierdo se pintó un pez con pintura café y se le pusieron las escamas con lapicero negro. Frente al pez se encuentra la imagen de una luna en color azul y sobre esta el rostro de una persona con el color piel en el

rostro, el cabello anaranjado con toques de amarillo y los contornos, ojos y boca en lapicero negro.



Ilustración 3 Portada de Reina Xóchitl Michi Ciualli

Esta portada parece tener relación con el *Art Nouveau*, con la portada de la pluma:

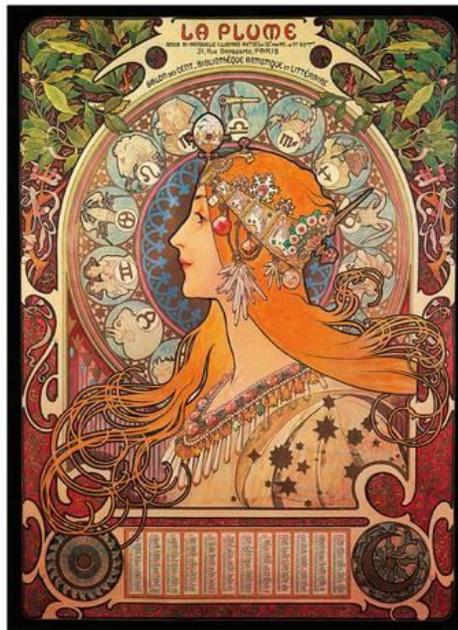


Ilustración 4 "La pluma" de Alphonse Mucha

Además, también presenta una estructura que podría emparejar con las proporciones áureas.

Dentro de esta portada observamos una producción artesanal ya que permite hacer un trabajo único al ser la portada pintada a mano, además, se agregan igualmente fragmentos que son intervenidos y delimitados por diferentes materiales, ya sea color, lapicero o recortes que se quedan superpuestos en un cuerpo único.

El art Nouveau fue el primer movimiento que tomó fuerzas a finales del siglo XIX, aproximadamente de 1890 a 1910, que generaban una propuesta joven, fresca u original y que fue el parte aguas para las siguientes propuestas artísticas que vendrían de ahí en adelante. (de Mattos Alvares, 2002). Esta corriente surge en medio de un proceso social y cultural muy intenso en Europa, donde la vida causaba una sensación de aceleración, además de desarrollarse en contextos industriales y cosmopolitas.

De acuerdo a María Dulce de Mattos “la influencia japonesa se dejó sentir con la llegada de objetos de arte y artefactos a Europa... También los pintores de esta época se dejaron influenciar por el hechizo oriental.” (de Mattos Alvares, 2002).

Walter Benjamin habla de la autenticidad o aura de la obra definiéndola como “el aquí y ahora del original (...). Todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo.” (Benjamin, 2018, pág. 14).

Así, encontramos en esta portada cierta familiaridad con el *Art Nouveau* en cuanto a lo que podríamos llamar parecido estético, mientras que, por los métodos utilizados (uso de distintos materiales).

La portada cartonera también presenta elementos del Aura de Benjamin. Esto nos revela al libro cartonero como un objeto complejo en el que no solo importa el libro como soporte sino como objeto único y artístico, ya que al ser pintado a mano, deja de ser un objeto estandarizado y hecho en serie para convertirse en objetos con diferencias, diferencias nacidas a partir de la mano del artista y que le da esta singularidad a la obra. Esta portada no llega a tener el manejo de la línea que sí tiene el *Art Nouveau*, teniendo más un aire similar, más que una influencia directa.

Otra de las portadas presentadas con pintura es la presente en el libro *La Vaca Bipolar* es un libro publicado por La Cartonera (Cuernavaca) en 2016, se trata de un cuento ilustrado que busca mostrar y sensibilizar a los niños sobre el trastorno de Bipolaridad a través de este material.

El encuadernado es el expuesto como base y por lomo lleva tela de tul color azul que cubre el hilo con que se ha cosido.

La portada está cubierta por pintura. La parte superior de azul cielo, más abajo se mezcla con tonos naranja hasta el centro de la pintura, donde el naranja es predominante teniendo en el centro un núcleo en amarillo, esto simulando un ocaso. La parte inferior en azul más oscuro simulando el mar, y del centro, en un triángulo que se expande se representa el reflejo del sol en tonos en verde, rojo, amarillo y naranja.

En el cuadrante inferior izquierdo, “sobre el agua” se encuentra el dibujo de una vaca (en blanco con manchas negras), sus cuernos en amarillo y sus ubres en rosa, esta vaca se encuentra sobre una balsa o una tabla de surf roja.

Siendo un libro de la Cartonera, el libro tiene la misma clave de identidad, ya que presenta tela de tul azul como lomo, que combina con el resto de la portada.



Ilustración 5 Portada de “La vaca bipolar”

Esta portada presenta reminiscencias de pinceladas y el manejo de colores impresionistas y fauvistas como la noche de verano en la playa del mar o las vacas al atardecer, encontrando pinceladas similares a las que utilizaba Renoir.



Ilustración 6 "La Grenouillère" de Monet



Ilustración 7 "Vacaciones al atardecer" de Ernst Ludwig Kirchner

O bien, a algunos paisajes del pintor fauvista Maurice de Vlaminck o André Derain.

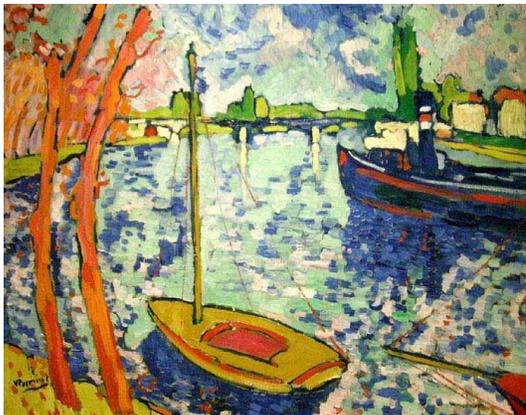


Ilustración 8 El río Sena en Chatou de Maurice de Vlaminck



Ilustración 9 Barcos de Pesca, de André Derain

Podemos ver el parecido de las obras en relación al manejo de los colores a través de pinceladas que, al conjuntarse, conforman las figuras de las obras, sin embargo, están basados en pinceladas que son capaces de reflejar luces, materia y formas a través de las manchas.

El impresionismo proponía una ruptura con la pintura realista. Para ello busca "la libertad de motivos y del color una orientación inconsciente". (Bernal, 2012, pág. 7). Lo que lleva a que pinten escenas al aire libre llenas de colores, representaciones inconscientes de su libertad.

De acuerdo a Mora, Monet pinta “con una auténtica inundación de flores o arbustos floridos. Las resplandecientes aguas del Sena o sus afluentes bajo el cielo azul, con blancas nubes o alegres botes de remos para las olas, permitían una aplicación del color desenvuelta y pastosa.” (Bernal, 2012, pág. 7).

Por otra parte, aparece la obra *Abrirán las grandes Alamedas* que presentan similitudes con el arte marginal. Este tipo de pinturas suele estar hecho por personas que, al igual que el naif, suelen estar fuera de los circuitos artísticos.

Mercedes Casado menciona que este tipo de arte regularmente está hecho por “enfermos mentales e individuos marginales pero con sensibilidad y producción artística.” (Casado, 2006, pág. 2).

Esta propuesta surge originalmente como herramientas y técnicas para el trabajo psicológico y psiquiátrico, permitiendo un acercamiento más clínico que artístico.

“Abrirán las grandes Alamedas” fue publicado en 2015 por la editorial La Cartonera, el título son las últimas palabras del ex presidente Salvador Allende en su último discurso y durante el golpe de estado por el General Augusto Pinochet. Este libro ganó el premio al Mejor Libro Artesanal de 2013 en la V Feria del Libro Independiente AEMI-FCE.

La portada está completamente cubierta por pintura. Sobre un fondo blanco que se vuelve gris hacia la parte superior interna, se encuentran pintados de forma horizontal dos personajes.

Colocando el libro de forma horizontal con el lomo en la parte superior, se observa la figura de la izquierda: un monigote sonriendo, en el que los contornos de la cara, cuello, nariz, boca y ojos, así como el cabello son de color rosa, los iris de los ojos y la separación entre dientes de color negro, los dientes y el resto de los ojos en blanco y la piel azul.

El segundo monigote, del lado derecho, presenta las mismas características: piel azul, contornos de piel, boca, nariz, ojos y cabello en rosa, iris y separación de los dientes en negro y dientes y el resto de los ojos en blanco.

Este personaje tiene cara de preocupado, ya que la forma de los labios se encuentra en forma de u invertida.

Detrás del personaje de la derecha se observa una E que al parecer no se alcanzó a cubrir con la pintura, por lo que se deduce que esta letra es del cartón original.

Finalmente, tiene las características especiales de los libros de La Cartonera, colocando tela de tul de color rosa, de manera que combina con el color de los contornos de los monigotes.



Ilustración 10 Portada de "Abrirán las grandes alamedas"

De esta portada encontramos semejanzas y similitudes con el arte marginal de Ricardo Ponce:

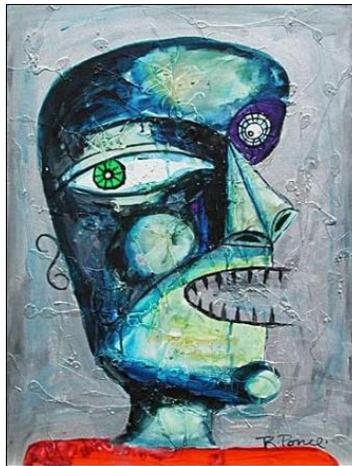


Ilustración 11 Pintura de Ricardo Ponce

Encontramos en esta pintura similitudes en cuanto a la formación de las figuras, así como una paleta de colores similar a la presentada en la portada del libro analizado.

Por su parte, *Contornos* es un libro publicado por La Rueda Cartonera, editorial surgida en 2009, lo que la posiciona como una editorial de segunda generación, aunque la publicación de este título ocurre en 2013.

La portada está pintada de naranja, incluyendo el lomo.

Entre las dos siluetas y, de forma vertical, se encuentra la palabra "CONTORNOS" en el mismo color amarilla o verde.

Sobre este naranja se dibujan dos siluetas humanoides trazadas a través de una línea continua; una blanca, por la parte izquierda de la portada con líneas en zigzag en morado y negro; y otra silueta morada por la parte derecha con una línea en el extremo derecho del libro y, sobre este, una línea en zigzag dorada. Ambas siluetas están una frente a otra.

La silueta de la izquierda tiene como detalles los siguientes: Cuatro líneas por la parte superior que parecen representar cabello, una línea morada, simulando el ojo.



Ilustración 12 Portada de "Contornos"

Como vemos, el trazo nuevamente encuentra el límite, la portada no se encuentra centrado, sino que se termina en la orilla derecha del libro, y la imagen es un poco más pequeña o aplanada, teniendo una sensación como si se le hubiera acabado el espacio.



Ilustración 13 Pintura de Mara Cárdenas

Con los ejemplos anteriores podemos observar similitudes en las pinturas pertenecientes al arte marginal a las portadas: encontrando colores muy vivos y un importante manejo de las líneas para señalar las formas, en este caso, de los cuerpos, basados en líneas que modifican las proporciones, creando imágenes y cuerpos distintos, pero con cierta congruencia interna.

A través de estas portadas observamos cierta familiaridad entre las propuestas estéticas cartoneras y el arte marginal: podemos observar la posibilidad que abre las cartoneras para permitir a cualquier persona con o sin preparación, acercarse y participar de una manera muy lúdica a través de la pintura de portadas, no teniendo un estándar de “calidad” sino más bien procurando la participación y experimentación de cualquier persona que tenga el interés o la curiosidad. Esto los vuelve un espacio que facilita el desarrollo y acercamiento artístico plástico para legos y personas preparadas.

Otro libro con portada en pintura es el de *El Gato Peludo y el ratón-del-sobretudo*, publicado por la cartonera de Cuernavaca, quien publicó este libro y el ejemplar que tenemos pertenece a su sexta reimpresión, se imprimió en 2012 es un libro infantil, que contiene un cuento versificado ilustrado y es traducido del portugués. Es un título que muestra la obra en su idioma original y en la traducción.

Sobre la pasta, en la cara interna, está la ficha técnica del libro en un papel color verde con los datos del autor, nombre, editorial, género, una síntesis del contenido del libro, el logotipo de la editorial y los datos de esta, así como el costo del libro.

La portada está completamente cubierta por pintura: Se encuentra pintada con un fondo negro; en la parte superior se encuentra una línea horizontal y una vertical que cruza en la parte superior exterior.

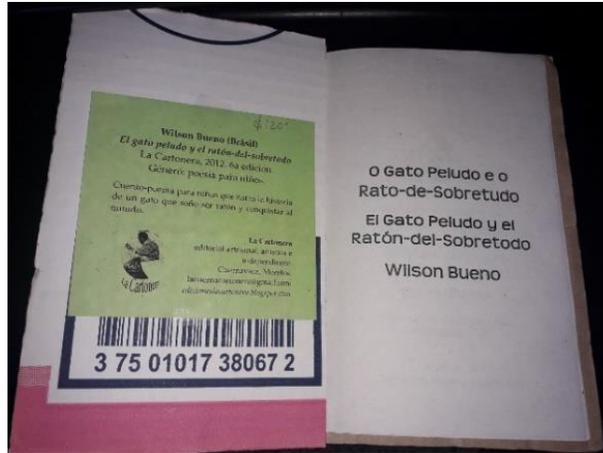


Ilustración 14 Portadilla de "El gato peludo y el ratón-del-sobretodo"

En la parte inferior encontramos, en orden de la parte interna a externa tres pequeñas cruces blancas, una mancha blanca cortada por el negro del fondo que podría parecer un ojo de gato (hace recordar al ojo de Ra) y después dos cruces más, entre las líneas superiores e inferiores parece crear un margen que enmarca la imagen principal:

Una mancha blanca de forma piramidal, se observa que se extendió la pintura tal vez con un pincel pero en forma de zigzag sobre el cartón. Sobre esta mancha encontramos la simulación o forma de cruz invertida en color rojo.



Ilustración 15 Portada de "El gato peludo y el ratón-del-sobretodo"

Por la contraportada, por la parte externa se puede observar serigrafía de la mitad de un código de barras en la parte superior interna; bajo este código se lee "CONT. 27 PZAS.!" y debajo de esto la mitad del logotipo de "Hecho en México".

Por la parte externa superior se observa la "G!" del logotipo de "Boing!" y, debajo de este, también solo una parte extrema derecha del logotipo de "Sociedad Cooperativa Trabajadores de Pascual".

Sobre la parte superior de la "G!" se encuentra pegado un código de barras bajo el cual se lee "El gato peludo y el ratón del sobretodo".

Visualmente se pueden encontrar similitudes de la portada con elementos de la caligrafía japonesa o con las manchas utilizadas en el test de Roscharch; sin embargo, también hay una familiaridad hacia la abstracción de una ilustración interior a través de una mancha a través de pinceladas sueltas.

Esta portada también recuerda elementos muy similares a los utilizados por Jackson Pollock en sus pinturas. Muestra una pincelada libre y fluida que también se encuentra presente en la imagen principal de la portada.



Ilustración 16 Similitud de portada e ilustración interna de "El gato peludo y el ratón-del-sobretodo"



Ilustración 17 Pintura de Jackson Pollock

Según Luis Cardoza y Aragón el abstraccionismo como corriente moderna comienza en 1910, con la primera acuarela de Kandinsky (Cardoza y Aragón, 2019). Kandinsky define el abstraccionismo (en Cardoza y Aragón, p. 2) como “la potencia de los colores, en un cuadro, debe atraer con fuerza al espectador y, al mismo tiempo, disimular el contenido profundo.”

De esta manera, a través del abstraccionismo intenta suprimirse la imagen, así como buscar nuevas formas borrando las mayores apariencias de la realidad para quedarse con los elementos fundamentales e imprescindibles de la imagen.

Así, el abstraccionismo busca expresar una realidad a través de imágenes sin representarlas, lo que lleva a un ejercicio complejo de descomposición de la imagen en sus elementos más básicos.

Esta abstracción de la portada permite en la observar un nexo de familiaridad entre esta vanguardia y algunas portadas cartoneras, aunque es importante recalcar que las portadas son hechas por diferentes artistas que participan libremente con la editorial, por lo que es entendible que haya una tradición estilística, si no específica en la editorial, probablemente sí en el autor de esta portada.

Un autor presente de manera más constante en el catálogo de La Cartonera, de Cuernavaca, es Edgard Artaud Jerry, poeta infrarrealista que ha publicado *Fuera de Foco* y *La vida no es más que un electrón buscando un lugar para descansar*.

Fuera de Foco se publicó en 2014 por “La Cartonera” y parece haber generado un lazo más estrecho y directo entre las propuestas subterráneas del

infrarrealismo, con lo que proponían las cartoneras en general y la ratona cartonera en específico.

La portada está pintada con plumín verde, simulando una serpiente que solo tiene boca con colmillos y dos orificios simulando la nariz. Esta figura surge de la parte izquierda inferior como una lombriz que crece progresivamente hasta llegar a la parte superior y el centro, permitiendo que la imagen ocupe casi todo el espacio disponible.

Esta portada encuentra similitudes con la escena de las flores de *The Wall* película de *Pink Floyd*, o incluso el personaje de *Alien, el octavo pasajero* cuando sale del estómago del personaje.

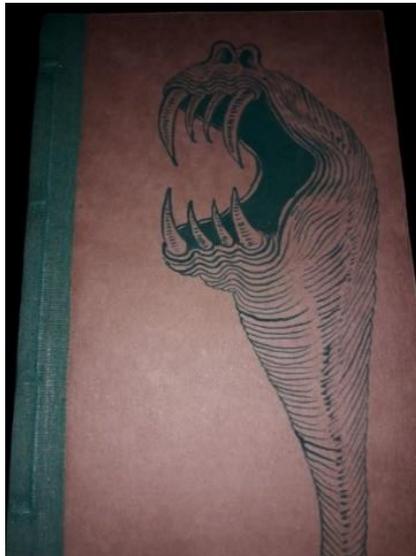


Ilustración 18 Portada de "Fuera de Foco"



Ilustración 19 Escena de "The Wall"



Ilustración 20 Escena de "Alien, el octavo pasajero"

Si bien, Edgard Artaud es un escritor infrarrealista, las portadas de sus libros presentan una tendencia hacia elementos más cercanos al arte pop dentro de la cinematografía y musical de los años 70 y 80. Elementos que suelen ser utilizados dentro del arte pop como imágenes o personajes icónicos de la cultura.

Por su parte “La vida no es más que un electrón buscando un lugar para descansar” es un libro que también pertenece al catálogo de La Cartonera y su año de publicación fue en 2018.

La portada tiene un fondo negro con puntos en verde, azul y rojo. Por la parte externa del libro tiene plastas de pintura lineales de verde, amarillo y azul, mismas en las cuales se les pintó de negro en algunas partes.

Presenta un ojo en la parte superior que ocupa hasta el centro, este ojo es blanco con líneas en rojo y manchas rosas simulando nervios, también tiene pequeños puntos en verde. Las partes del ojo están separadas por pintura negra. El iris tiene líneas en verde, amarillo, rojo, rosa y negro. Además, le pintaron el reflejo del ojo con tres cuadros blancos enmarcados en negro en la parte superior derecha del iris, de tal forma que se representa el volumen del globo ocular; las pestañas superiores e inferiores están pintadas por líneas en colores blancas, rojas, verdes y doradas.

En la parte inferior se pintó unos labios rojos delimitados con líneas negras.

El lomo está puesto con tela tul roja sobre el cosido del libro, sin embargo éste se deja ver. También se observa que la portada se pintó completamente, ya que el fondo negro, sus puntos y parte del ojo se encuentran bajo esta tela.

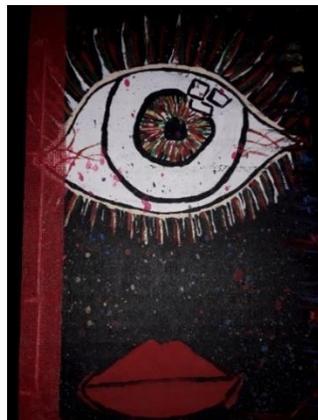


Ilustración 21 Portada de "La vida no es más que un electrón buscando un lugar para descansar"

Esta portada presenta la misma característica de identidad que los libros de La Cartonera de Cuernavaca, ya que por lomo y sobre la costura del libro presenta tela de tul roja, que coincide con el color de los labios y algunos otros elementos, que hace que se vea como una obra completa con la tela.

Finalmente, encontramos que esta portada presenta elementos estéticos que hace que su obra se parezca a la de Zdenek Primus o de Victor Moscoso



Ilustración 22 Imagen de Zdenek Primus

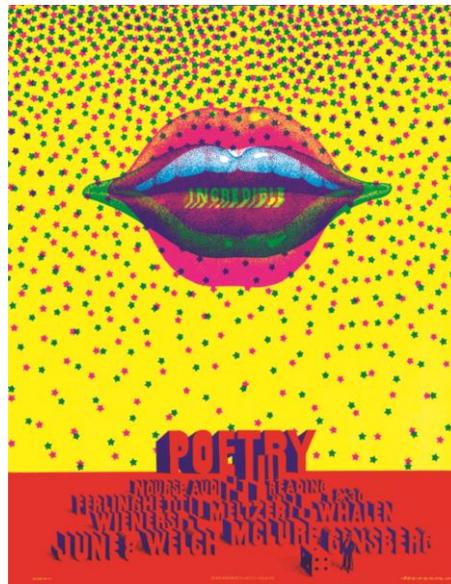


Ilustración 23 Imagen de Victor Moscoso

Esta portada presenta elementos similares a los de la cultura pop, que por tradición a través de Moscoso pareciera relacionarse con Andy Warhol.

Además, encontramos colores muy vivos, y la portada se trabaja con acrílico, tipo de pintura muy común en el arte pop. Sin embargo, al igual que el título anterior, nos encontramos con que el elemento narrativo es directamente infrarrealista, pues pertenece a Edgar Artaud Jerry, autor perteneciente a dicha vanguardia.

El arte pop es una propuesta que surge en el periodo postguerra, en la que “el arte se verá impelido progresivamente a incorporar referencias extra artísticas como modo de cuestionar su naturaleza autónoma y a histórica.” (Vindel Gamonal, 2008, pág. 215).

Esta propuesta retoma elementos de reproducción técnica llegando a la estetización de la vida cotidiana.

Jaime Vindel menciona que la obra de Andy Warhol presenta “la repetición como rasgo característico de la representación de grandes íconos y celebridades podría ejercer un carácter desmitificados sobre esas imágenes.” (Vindel Gamonal, 2008, pág. 216).

Estas repeticiones son elementos presentes constantemente en el arte pop, sobre todo por que comienzan a utilizar otras formas de reproducción, como puede ser la serigrafía.

Según Deleuze (en Vindel) este carácter repetitivo hace que la obra pierda su unicidad y aura. Sin embargo, el mismo Vindel propone una lectura en la que se observan relaciones entre arte y publicidad, donde la publicidad vencería al arte en cuanto a las posibilidades de la democratización de la imagen. (Vindel Gamonal, 2008, pág. 216).

Si bien, en las portadas de los libros de Edgar Artaud Jerry encontramos un espíritu familiar en relación a las propuestas pop, estos también se encuentran presentes en otros títulos como el siguiente.

El libro *Free Jazz Punk Rock* se encuentra coeditado por los sellos la Rueda Cartonera, Ediciones el Viaje y Jazz-estufa.blogspot, en 2014. Se trata de un libro de notas sobre experiencias e ideas del periodista musical Lester Bangs, principalmente enfocado en los géneros del título y con una perspectiva anarquista.

La portada tiene como fondo el cartón limpio. En la parte superior y centrado se encuentra la información de la obra "*Free Jazz Punk Rock*" (las dos primeras palabras con margen a la izquierda y las siguientes dos en un renglón debajo con margen a la derecha y en mayúsculas todo), debajo el nombre del autor en letra más pequeña y en mayúsculas, y al final la información del trabajo del traductor y formador del libro en letras aún más pequeñas. Debajo de la información viene el diseño de la sombra de un saxofonista con el cabello trabajado por medio de manchas de tinta, en el cual se leen las palabras *free*, *punk*, y *jazz*.

Hay un pez que va hacia abajo en la esquina derecha y uno que va subiendo en la parte inferior izquierda, ambos separados por el cuerpo del saxofonista.

Toda la portada se encuentra hecha en serigrafía negra.

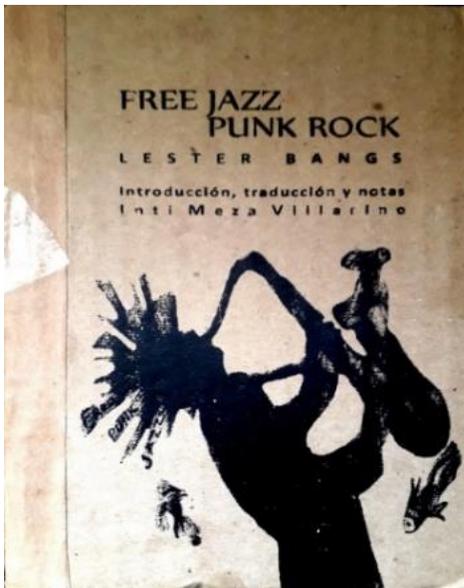


Ilustración 24 Portada de "*Free Jazz Punk Rock*"

Sobre esta portada encontramos relaciones e influencias vinculadas al punk a través de la estética presentada en la propaganda de conciertos:

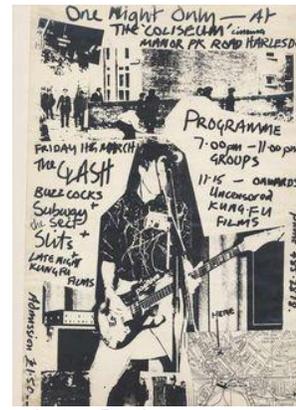


Ilustración 25 Publicidad de conciertos Punk

Esta portada, a través de otros elementos, sigue presentando elementos estéticos y materiales presentes en el arte pop: retoma elementos de la serigrafía de Warhol, ya que la portada utiliza esta técnica para hacer el tiraje completo, generando, igualmente, una repetición en la producción.

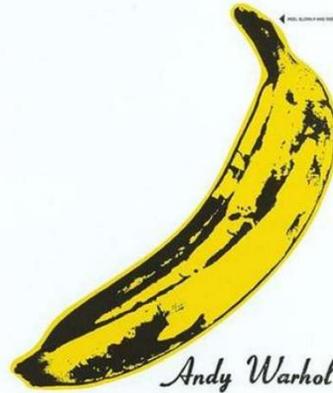


Ilustración 26 Serigrafía de Andy Warhol

Así, encontramos una mezcla de elementos: si bien hay una relación visual con la estética presente en el movimiento punk, para esto utilizan elementos de reproductibilidad del arte pop, y que les permite crear un aire de familiaridad igualmente con este movimiento.

Es importante observar que, el hecho de que la estética se encuentre presentes tanto en el arte pop como en el movimiento subterráneo del *punk*, se debe al hecho de que reproducir fotocopias o serigrafía es relativamente económico, motivo por el cual es una opción idónea para dar a conocer eventos artísticos sin invertir mucho presupuesto, en el caso del punk; mientras que en cuanto al arte pop igualmente permite una mayor reproducción en un tiempo menor, ya que experimentaban con formas de producción en masa

Collage

El collage es una técnica plástica que surge con el dadaísmo, por lo que las portadas que ya contienen elementos de collage encuentran un espíritu natural con dicha vanguardia.

Esta vanguardia de inicios del siglo XX fue fundada por Tristán Tzara, que buscaba la propuesta de una nueva estética a través de la ruptura, la construcción grupal, suele ver al libro como objeto único y como obra de arte, buscan hacer un cambio a través de la cultura y la democratización del arte. Para ello, tuvo como partes la plástica y la literaria. Sus propuestas eran el ser críticos, crear una unión internacional basada en el comunismo y ser una propuesta anti capitalista. Inicia en 1916, cuando Tristán Tzara publica el manifiesto dadaísta y tiene cierta semejanza con las propuestas anarquistas y posteriormente, con las cartoneras.

Las propuestas del dadaísmo presentes en su manifiesto a través de Tzara, quien menciona que “la bondad es lúcida, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política.” (Tzara, 2000). Con esta el dadaísmo busca presentar la obra como una visión clara, lúcida; capaz de observar la situación social y a partir de eso tener una postura y compromiso social y político.

Esto se refuerza cuando Tzara menciona que se requiere de una unión revolucionaria e internacional capaz de crear un mundo nuevo basado en el comunismo y la expropiación de bienes. Así, este compromiso social pretende llevar a la expropiación de bienes y su posterior socialización. Esto es importante porque parte de los bienes propuestos son los bienes culturales, en este caso el acceso al arte, la cultura y ello incluye al libro. Por lo anterior encontramos la importancia que tiene la literatura y su acercamiento a la sociedad dentro del movimiento dadaísta.

Busca la democratización al decir que “Dadá está contra la vida cara.” (Tzara, 2000) Así, busca considerar a los bienes culturales como bienes económicos, que pudieran estar al alcance de todos.

El movimiento tiene una propuesta libertaria, ya que Tzara menciona que “el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. Completarse, perfeccionarse en nuestra pequeñez hasta colmar el vaso de nuestro yo.” (Tzara,

2000). Sin embargo, esta propuesta, al hablar sobre la individualidad y cómo se puede bastar en la unidad mínima (el yo) también nos referirá a la búsqueda personal propuesta por Tzara como “complementación” por medio de pequeñas comunidades autogestivas, que es hacia donde parece apuntar con su propuesta.

Así, podemos considerar que las editoriales cartoneras son similares al dadaísmo en cuanto a que ambos valoran al libro como objeto, al arte como movimiento de resistencia, como obra de arte, como mecanismo para lograr cambios sociales a partir del arte y de la democratización de ésta; sin embargo, las editoriales cartoneras se diferencian del dadaísmo en que este último no fue un movimiento social, sino meramente artístico, que si bien tenía propuestas sociales, no tenían como objetivo su intervención directamente social.

Dentro de las portadas manejadas en collage encontramos *3 manifiestos infrarrealistas* publicado por La Ratona Cartonera en 2011, la portada es de tamaño ligeramente mayor al tamaño carta realizada sobre cartón reusado de caja para embalaje, probablemente de galletas (lo que se deduce por tipografía y marcas al reverso).

Esta portada es muy interesante, ya que a través de los elementos presentes en ella encontramos un diálogo directo entre el infrarrealismo y la estética cartonera, creando nexos y vínculos a través de referencias con los manifiestos dadaístas.

Estos vínculos son creados a través de la familiaridad de elementos más que a través de relaciones directas, ya que estos tres fenómenos (dadá, infrarrealismo, editoriales cartoneras) pertenecen a momentos históricos muy distintos, siendo la única relación directa la existente entre Jerry Artaud con La Cartonera.

Se maneja la técnica del collage donde se mezclan recortes sobre manchas de pintura. Tiene un marco azul con pincelada descuidada sobre un fondo con espacios en azul, café, rojo y amarillo.



Ilustración 27 Portada del libro "3 Manifiestos Infrarrealistas"

Roberto Bolaño (dentro del libro) dice que:

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos será la mejor pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y azules sobre nuestro rostro, para reconocernos en la creación incesante de la tribu. (Bolaño, 1976).

Así, encontramos un diálogo directo entre la portada y el contenido, en este momento creando una identidad de los colores con la "tribu", siendo la tribu original los infrarrealistas, pero también, a través de la portada, se retoma la "tribu" de las cartoneras.

El collage contiene letras e imágenes y los recortes están pegados sobre el cartón, del cual está rasgada la primera capa externa en algunas zonas, dejando ver los relieves internos que también han sido pintados en algunas partes.

En la parte superior de la portada se encuentra un recorte en papel azul que tiene escrito "3 MANIFIESTOS" con rotulador, en la parte derecha del libro, debajo del recorte, otro más pequeño con forma de cuadrilátero irregular en la parte inferior otro recorte que se encuentra sobre la base del libro y, con rotulador escrito "INFRARREALISTAS", en la parte izquierda del libro se encuentra un recorte de una coca cola, y abarca desde un poco más abajo del "3", hasta las dos RR de "infrarrealistas", y junto a él, un recorte de la revista *La Atalaya* en donde se

encuentra un mono que se observa de forma vertical, parado sobre unas ramas y, debajo de éste la palabra “¡Suscríbete!” de forma diagonal hacia la parte externa derecha del libro. Con lo que se observa que el recorte fue puesto de forma diagonal.

Esta parte de la portada también dialoga con el texto que contiene, ya que Vicente Anaya menciona en el último manifiesto que “El infrarrealismo se burla de las alternativas capitalistas que siempre son: “¿Coca-Cola o Pepsi-Cola?” (Vicente, 1975).

Esto se muestra en la portada, justamente al mostrar dos consumos: el comercial y el retomar a la naturaleza (y suscribirse).

Por otro lado, la contraportada es una tapa de cartón para embalaje, reciclado y del mismo tamaño que la portada. No está bien cortada, ya que no está liso la orilla del cartón y tiene ambas láminas externas del cartón.

Casi al centro se encuentra una calcomanía del logo de la editorial: un muñeco de trapo (se presume un ratón antropomorfizado) y debajo el nombre “LA RATONA CARTONERA”, entre el sticker y el lomo se encuentra el precio del libro en una etiqueta y está puesto de forma diagonal con el precio “\$120.00” puesto con sello.

En el centro de la parte inferior (abajo del sticker de la cartonera) tiene un código de barras, se presume no pertenece al libro, sino que se pegó ahí, pero no es de él.

El lomo del libro está encuadernada con técnica japonesa, la cual hace que la costura esté expuesta tanto en la portada como con la contraportada, esta técnica suele ser rápida de realizar y eficiente en el tiempo.

El infrarrealismo fue una vanguardia literaria surgida en los años 70’s en la ciudad de México, en ella se veía a la literatura como un punto de resistencia, lo que hacía que buscaran impactar en la sociedad y generar cambios a través de la literatura, también creaban posibilidades para que autores sin medios de publicación pudieran mostrar su obra, llevando como objetivo implícito y explícito también la democratización de la literatura, entendiendo por democratización de la literatura la posibilidad de acceso a ésta por parte de cualquier persona, sin

diferenciación por clase social o posibilidades económicas. Esto es similar a lo que presentan otras vanguardias artísticas, aunque el infrarrealismo se limitó a la literaria.

En el manifiesto infrarrealista Bolaño dice: “¿Y si existieran cuerpos no luminosos y oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en la tierra, que estén indicadas las estrellas ciudades y omitidas las estrellas-pueblo?” (Bolaño, 2011).

La cita anterior nos permite ver cómo es que el infrarrealismo visibiliza a aquellos creadores que pasaban desapercibidos. Considerando que en los 70’s la producción editorial se centra en la ciudad de México, ya visibilizan la creación que ocurre en otros sitios, en los pueblos, en comunidades e incluso en barrios bajos de la misma ciudad: todo aquello que se crea pero, al no pertenecer a los cuerpos celestes, se quedan en la oscuridad y se invisibiliza. Esto lleva justamente a buscar una democratización de publicación y de creadores no pertenecientes a los círculos económicos y culturales de lo que es meramente publicable.

Esta vanguardia se acepta como parte del cambio, como “ojo de la transición” (Bolaño, 2011). Lo que los vuelve un vínculo entre lo que se hace y lo que está por venir, aceptando justamente que vendrán más cosas, pero que ellos se mantienen en esa parte del cambio, en el ojo: donde ocurrirán los cambios y de donde surgirán diferentes proyectos en el futuro.

También proponen que cualquiera pueda publicar, ya que en su manifiesto mencionan que todo es arte y que cualquier persona podría hacerlo, siendo el arte algo sin límites en cuanto a la cantidad y su acceso, además de que propone que fuera producible por todos.

Las editoriales cartoneras en México se parecen al infrarrealismo en que valoran al libro como objeto único, como movimiento de resistencia, como obra de arte, buscan lograr cambios a partir del arte y la democratización de la lectura; sin embargo, las editoriales cartoneras mexicanas se distinguen del infrarrealismo ya que éste es una vanguardia literaria y no tenía como objetivo profesionalizar la creación artística.

Así, las editoriales cartoneras en México encontraron un nicho para su desenvolvimiento y desarrollo, ya que encontraron en el país tierra fértil en cuanto a la tradición que existe en los colectivos artísticos que de una u otra manera buscan democratizar el arte y acercarlo a las personas, sin embargo también hay proyectos que buscaban la especialización de personas de cualquier estrato que quisieran aprender diferentes artes a manejarlos y crear sus propias propuestas.

En este contexto, ya posteriores a 2008 encontramos una serie de proyectos que muestran cómo las ideas del infrarrealismo no son tan disímiles de las cartoneras, logrando con esto emparentarse ideológicamente y encontrar buena aceptación tanto por proyectos sociales como artísticos en el país. Esto puede explicar cómo es que para 2017 se contabilizaban más editoriales cartoneras en México que en cualquier otro país del mundo, incluso superando a Argentina, país que originó este movimiento editorial.

Este libro retoma una serie de relaciones entre su contenido escrito y la portada de manera directa, sin embargo, ambas presentan relaciones también con el manifiesto vanguardista del dadaísmo, encontrando así que, como dice Tristan Tzara: “estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación.” (Tzara, 1918).

Con la cita anterior podemos observar la contradicción continua presente en el discurso del libro y la portada: ¿Coca-Cola o naturaleza?, ¿libro industrial o manual?, así, el libro cartonero se vuelve una contradicción cíclica y continua presente como libro, como tradición dadaísta y como discurso infrarrealista.

Además, Tristán Tzara también menciona que

El dadaísmo exige:

La unión revolucionaria internacional de los hombres inteligentes y capaces de crear del mundo entero sobre la base del comunismo radical.

La expropiación inmediata de los bienes (socialización) y el sustento comunista de todos, así como la creación de ciudades-luz y ciudades jardín que eduquen a los hombres en la libertad. (Tzara, 1918).

Esto se encuentra presente también en las editoriales cartoneras: como una revolución internacional y el acercamiento del conocimiento de las editoriales cartoneras para que se sigan reproduciendo en diferentes lugares, poblaciones y con diferentes características.

Tzara menciona que “Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos.” (Tzara, 1918).

Finalmente, el dadaísmo dice que: “Toda obra pictórica o plástica es inútil; que, por lo menos sea un monstruo capaz de dar miedo a los espíritus serviles y no algo dulzarrón para servir de ornamento.” (Tzara, 1918).

Así se puede tomar al libro cartonero como un monstruo que da miedo a espíritus serviles ¿a la industria editorial, a los escritores que no buscan innovar o generar propuestas novedosas? Permite experimentar al libro cartonero no como algo estéticamente bello, sino algo que permite reflexionar a través de la exigencia del enfrentamiento directo.

En este libro también observamos una relación entre el dadaísmo y el infrarrealismo, ya tanto en lo plástico como a nivel de análisis de significado de la portada. Además, encontramos una correlación con el contenido del libro.

Por otro lado, el manejo del trabajo manual en la portada permite la recuperación del aura en términos de Benjamin, ya que se mezcla elementos de reproducción mecánica (impresión o fotocopias) y la portada a mano permite crear, a pesar de su reproducción interna, darle unicidad a través de las portadas.

Otra portada con collage es el libro *Los abrevaderos del ser o el vato que camina*, publicado en coedición por Varrio Xino, Ediciones El Viaje y La Rueda Cartonera en el año de 2016, es un poemario de Sergio Fong, iniciador de La Rueda Cartonera.

La portada se encuentra completamente pintada de negro desde donde termina la cinta engomada hasta el extremo derecho del libro. Sobre el fondo negro se encuentran recortes de letras individuales y, se van uniendo formando el título del libro “Los abrevaderos del ser o el vato que camina” y el nombre del autor como “Ese Fong” nombre real: Sergio Fong.



Ilustración 28 Portada de "Los abrevaderos del ser"

La portada, al estar hecha a través de collage en forma de textos está directamente influenciada de experimentos poéticos del dadaísmo:

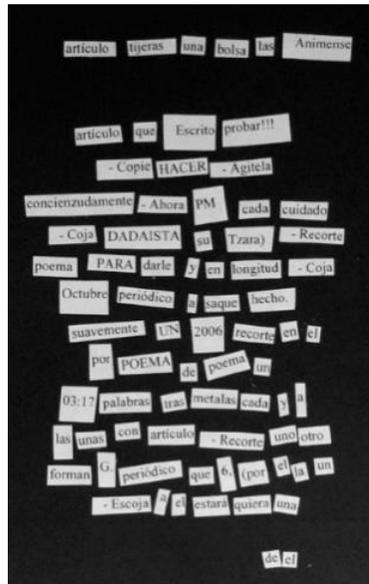


Ilustración 29 Poema con técnica dadaista

Esta portada se encuentra inserta en la lógica del dadá, aunque presenta diferencias, ya que en la vanguardia este tipo de escritura se encuentra

determinado por el azar, esta “máquina de escritura” como lo describe Gabriel Zaid (Zaid, 1985). En la portada es un ejercicio guiado, que busca un objetivo específico: dar el mensaje deseado, el de dar el título del libro y del autor.

Por otra parte, *Acracia* se trata de una antología poética de escritores de México y Perú, publicada a través de los esfuerzos de las editoriales La Rueda Cartonera, Ediciones el Viaje, Viento Cartonero, Catarsis cartonera y Poesía Chepén Chepén el año de 2014.

Esto hace que esta coedición sea por parte de tres editoriales cartoneras que residían en Guadalajara (Catarsis, Viento y La rueda), además de ediciones el viaje que, sin ser editorial cartonera también se encuentra activa en la misma ciudad. Finalmente, Poesía Chepén Chepén es el vínculo con los escritores peruanos para realizar la antología.

El libro se encuentra con la encuadernación similar a la presentada en “La Cartonera”, con la diferencia de que en vez de poner tela de tul, como lomo, se le puso cinta engomada. En cuanto a la portada encontramos que las orillas del cartón están al natural, pero en buen estado.

La portada está compuesta por tres rectángulos verdes que están pegados unos sobre otros y atraviesan de la parte superior de la portada a la parte inferior por el centro. Estos rectángulos contienen manchas de puntura color verdes, a excepción de la que se encuentra en el límite inferior, ya que aunque también presenta manchas color verde, estas se combinan con otras de color café. En el fondo, en las partes donde no se encuentran los recortes encontramos diferentes líneas con secuencias diferentes. De la parte interna del libro hay líneas entrecortadas y, entre estas, se lee el nombre “ACRACIA”, en el extremo superior externo líneas con un punto de fuga, mismas que se encuentran presentes en el extremo inferior externo, solo dejando un margen para las palabras “PERÚ & MÉXICO”.



Ilustración 30 Portada de "Acracia"

Finalmente, encontramos que estéticamente presenta elementos del dibujo técnico y test de Roscharch

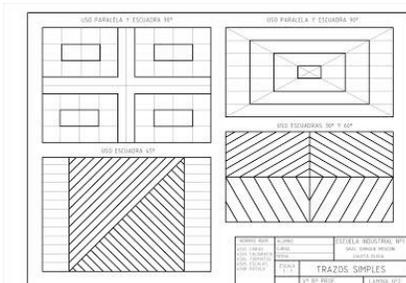


Ilustración 31 Figuras de dibujo técnico

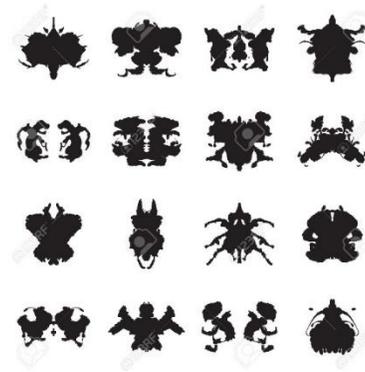


Ilustración 32 Manchas del test de Rorschach

En esta portada encontramos un conjunto de mezclas estéticas que van desde cuestiones muy subjetivas como el test de Roscharch (o, al menos, manchas estéticamente bellas aunque sin un sentido específico y líneas específicas, que da una sensación entre fluidez y rigidez en la portada, además de que es una imagen fragmentaria, ya que a través de los recortes pegados se crean diferentes planos, y cada uno presenta elementos únicos diferentes de los demás.

Podemos definir las manchas como una serie de abstracciones, que encuentran cierto equilibrio entre las líneas rectas y las manchas, cortándose estos elementos entre unos y otros generando diferentes cuadrantes.

Estos segmentos lineales recuerdan algunas obras como las de Natalia Cacchiarelli; mientras que las manchas nuevamente recuerdan el flujo libre que se encuentra en la obra de Pollock.



Ilustración 33 Obra de Natalia Cacchiarelli

La obra mostrada de Natalia Cacchiarelli pertenece a su colección “Vértigo”, colección de obras que juegan con la percepción sensorial del observador y, aunque no llega a este punto la portada de Acracia, sí se genera un acercamiento y apreciación importante a través del manejo de líneas.

Así, en Acracia nuevamente encontramos elementos Dadá insertos desde el estilo utilizado para la portada, sin embargo, también las manchas se pueden relacionar con elementos de otras vanguardias, en este caso con el abstraccionismo.

Otro libro que utiliza la técnica del collage es *Abstracciones en el polvo*, se trata de un libro coeditado por Varrio Xino y La Rueda Cartonera, publicado en 2016 en la ciudad de Guadalajara, siendo un poemario de Michael Sean Conway.

La portada tiene como fondo el cartón limpio una calcomanía pegada de 12 cm x 19 cm. Puesta de forma centrada a lo alto, y que va desde donde acaba la cinta engomada hasta el borde exterior.

En la parte superior de la calcomanía, en letras rojas el título “Abstracciones en el Polvo”. Debajo del título, centrado a la derecha, se encuentra el nombre del autor: Michael Sean Conway.

Debajo del nombre del autor se encuentra una fotografía de un hombre levantando las manos, parado sobre una moto tipo chopper en movimiento, sobre una carretera y, de fondo, un páramo semidesértico con un cerro detrás.

El Fondo de la calcomanía es de color gris y los colores dentro de la foto se encuentran en escala de grises.

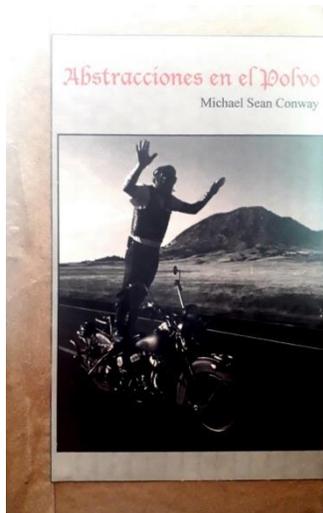


Ilustración 34 Portada de "Abstracciones en el polvo"

Este libro igualmente mantiene la identidad de su propia cartonera, ya que, siendo de La Rueda Cartonera, el lomo está cubierto por cinta engomada.

La imagen de esta portada fue encontrada como portada de otras dos revistas:

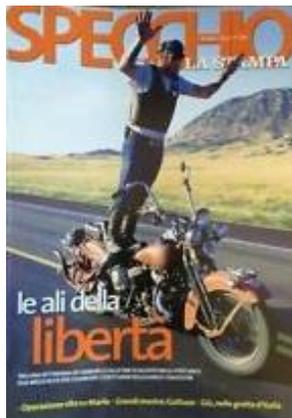


Ilustración 35 Portadas de diferentes revistas con la misma imagen utilizada por "Abstracciones del polvo"

Aunque si bien no encontramos parecido con algún estilo porque deja de ser pintura y se inserta en la lógica de la fotografía, al encontrar otras publicaciones con las cuales comparten portada, entran en la lógica de la reproductibilidad presente en el arte pop, por lo que consideramos que sigue presente esta influencia.

Además, aunque se trata de una calcomanía, los elementos convergentes: la imagen del motociclista, el título de la obra y el autor son agregados a través de

software especial, lo que hace que ya sea una mezcla de técnicas, aunque digitales.

También encontramos que la portada de la izquierda tiene la leyenda “Las alas de la libertad” siendo una propuesta la libre publicación en el formato cartonero.

Por su parte *Zanate* es un libro coeditado en 2014, llevada a cabo por La Rueda Cartonera, Ediciones El Viaje y Catarsis Cartonera, siendo una novela de Iván Antillón que cuenta con un disco musical del mismo autor.



Ilustración 36 Portada del libro “Zanate”

La portada tiene un fondo blanco dado por el cartón reciclado, en la parte superior y centrado se encuentra el nombre de la obra “ZANATE” con plumín verde; las dos “A” están puestas con la A de anarquismo. En la parte interna del libro, la cinta engomada parece enmarcar la portada. En la parte superior y centrado viene el nombre del autor: IVÁN ANTILLÓN. En el centro, en impresión y blanco y negro se encuentra pegada una imagen que se presume pudo haber sido hecha a carboncillo en la que se encuentra en la parte superior izquierda una hoja de calendario y en la inferior derecha un cráneo humano. Ambas se encuentra rodeadas de diferentes trazos y líneas y, al centro de la imagen una línea parece cortar la imagen en dos, dando la separación de dejar el cráneo en un páramo desértico y al calendario flotando en el cielo.

El dibujo pertenece a *kakamaka karipoka*, tatuador y pintor jalisciense. La imagen de la portada es una réplica de un diseño hecho por el mismo autor que se encuentra en el interno del libro y tiene un gran parecido con la estética chicana.

La estética chicana se relaciona iconográficamente con elementos artísticos y visuales como las águilas, figuras prehispánicas, figuras religiosas como la virgen de Guadalupe y los santos entre otros. (Loaiza, 2011). Se trata de una mezcla de elementos de identidad que han generado comunidades latinas en Estados Unidos, que buscan encontrar sus espacios y mantener elementos de su identidad en contextos distintos del que son nativos.

Esta estética tiene mucha relación con los movimientos de migración, muchas veces ilegal, principalmente de México a Estados Unidos, perteneciendo a grupos marginados (Romero Patiño, 2017). A través de los elementos presentes en este tipo de estética encontraremos la búsqueda de una identidad de un grupo cultural radicado en un contexto completamente diferente, que genera esta movilización en la búsqueda del sueño americano y que, al recurrir a la inmigración de forma ilegal podría presentar una cercanía muy profunda con elementos como la arena, las zonas desérticas y con la muerte presente al intentar llegar al lugar deseado.



Ilustración 37 Tatuaje relacionada a la estética chicana, presenta elementos de la muerte (calavera) y del desierto dentro del reloj de arena

Este libro como tal no presenta elementos plásticos del arte pop, sin embargo, también su portada es producida en serie a partir de la fotocopia, lo que lo inserta en estructuras similares.

Si bien, su estética es mucho más parecida al de los tatuajes de la cultura chicana, el tatuaje en sí mismo es un arte urbano, elemento que ya lo inserta dentro de la tradición popular y, regularmente considerada como subterránea, además, la mezcla entre plumín y calcomanía lo familiariza con el collage, y, por ello, con el Dadá.

Finalmente presentamos el caso del libro *El niño y el universo* es un libro publicado por Varrio Xino en el año 2017, se trata de un poema infantil ilustrado, el encuadernado está hecho por dos tapas de cartón de 11 cm de ancho por 14 cm de largo con una encuadernación similar a la explicada al inicio del apartado, solo diferente por el tamaño de las tapas. Su portada está impresa sobre papel autoadherible.

En la parte central superior se encuentra el título del libro “El Niño y El Universo”. En el centro se encuentra la imagen, que pareciera ser un collage de diferentes dibujos del ilustrador: Juan Pablo Rodríguez, un niño, hijo del escritor.

En el centro de la portada se encuentra la figura de una persona dentro de lo que sería una playa, representada por color amarillo, y unas rocas en los extremos del dibujo mostradas a través del color café; frente a la playa se encuentra un mar a través de trazos discontinuos en azul y, dentro de este un barco en blanco y rojo; finalmente, en el extremo derecho del dibujo, sobre el mar se encuentra una isla con tres árboles y, del lado izquierdo, un sol con gafas y sonriendo.

Esta portada presenta elementos naif, como son los colores muy vivos y no hay una línea de fuga, aunque a pesar de ello se pueden interpretar elementos de profundidad. Aunque no presenta los contornos delineados, o no todos, sí es posible delimitarlos a través del uso de los colores.

Se le llama arte Naif al que se encuentra hecho por aficionados, que ejercen una mayor libertad experimental, sin que sea su actividad productiva principal, más bien, se mantiene al margen de sus actividades cotidianas, y surgió a finales del siglo XIX.

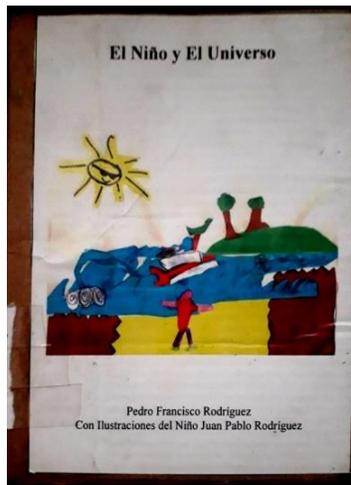


Ilustración 38 Portada de "El Niño y El Universo"

De acuerdo a Raúl Coronel los artistas Naif "no tuvieron formación académica, en todos los casos fueron pintores autodidactas, pero sí dotados de una espontaneidad supuestamente sin interferencia." (Coronel, 2010, pág. 9).

Esta cita nos muestra que los pintores tenían un gran interés en la pintura, pero debido a eso y de su falta de preparación académica, permitieron que generaran una propuesta novedosa en el campo, que, se asociaba y parecía a la pintura infantil debido a su simplicidad y minuciosidad. Sin embargo, estos elementos por eso mismo son complejos, por que parecieran simples y de un acceso total para cualquiera sin la preparación adecuada y ahí radica su dificultad.

Esta pintura no solo se asemeja a la de los niños, sino que también tiene una serie de similitudes con el mundo de los sueños del arte popular. (Coronel, 2010, pág. 9).

Como características principales presentan contornos definidos con mucha precisión, falta de perspectiva, sensación volumétrica conseguida a través del color, pintura expresiva, detallista y minuciosa aunque con dibujos probablemente incorrectos. (Coronel, 2010, pág. 10).

El arte naif tiene elementos que lo hacen único y diferente de otras propuestas estéticas, sin embargo, Raúl Coronel nos hace énfasis al considerar que el arte Naif no es una vanguardia, a pesar de que coincide con el proceso y tiempo de estas propuestas.

Si bien, esta portada se encuentra, de alguna manera, estandarizada en cuanto a que todo el tiraje cuenta con calcomanías con el mismo dibujo, la

naturaleza del dibujo parece ser más movible debido a la técnica y al manejo de los colores.

Este es lo que parecería el caso extremo de libros “sin aura” en el sentido de que las portadas son impresas en serie, el contenido es impreso y armado, por lo que tienden a ser similares, sin embargo, encontramos que no es así, ya que el cartón, al utilizarse a través de materiales reciclados, nunca es completamente igual de un ejemplar a otro, incluso el concepto de las calcomanías se ve limitado ya que, al no pegarse siempre a la misma altura de los extremos debido a errores humanos, aún mantiene una apertura para recuperar cierta aura.

El niño y el universo presentó una impresión posterior a cargo de *Pachuk´ Cartonera A.C.*, en 2017, esta propuesta fue posterior a la publicación realizada por Varrio Xino, y presenta una edición diferente del mismo texto.

El encuadernado está hecho por dos tapas de cartón de 11 cm por 11 cm. El libro está cortado en cuadrados de 21 cm. Que se doblan para reducir su tamaño a un cuarto del tamaño, las hojas se encuentran pegadas y se doblan como una especie de origami.



Ilustración 39 Interiores de “El niño y el universo” edición de Pachuk´ Cartonera A.C.

El cartón en la portada se encuentra completamente cubierto por un fondo hecho con pincelazos de colores azul, morado, naranja y amarillo.

Las orillas del cartón están protegidas por tiras de cinta engomada, sobre el fondo de la portada se encuentra en serigrafía negra: del lado izquierdo y escrito

“hacia arriba” el título del libro: El niño y el universo, sin embargo, el cartón que protege la portada cubren parte de la sílaba “-so” de universo.

Al centro de la portada se encuentra un niño de espaldas con una serie de circunferencias con círculos sobre estas órbitas simulando un sistema solar y, fuera de estos círculos se expande la serigrafía negra con puntos de colores, como perfilando al sistema solar como parte de un universo oscuro.



Ilustración 40 Portada de “El niño y el universo”, edición Pachuk´ Cartonera A.C.

Por la parte de adentro el cartón no es visible, ya que también está pegado una “página” de las hojas internas, que están dobladas.

Podría considerarse que tiene una guarda de color rosa que abarca tres páginas del libro.

El modelo original para la portada de este libro se llama “arte del tatuaje del soñador” del tatuador “Intueri”. Se trata de una imagen de internet en formato .npg y es un modelo para tatuajes, en este caso, hecho por el autor mencionado.

También es importante mencionar que el que esta portada tuviera un modelo surgido de los tatuajes fue meramente casual, ya que para su selección se buscaron imágenes en la red que pudieran ser relacionadas con el tema y el contenido, teniendo como requisito que solo se presentara a una tinta para poder realizar una maya de serigrafía y que fuera suficiente con una sola tinta.

Esta editorial pertenece ya a la etapa institucional, ya que surge en 2014, posterior a que el fundador sale de Nuestro Grito Cartonera, editorial con influencias de La Rueda Cartonera, sin embargo se le agrega a Pachuk´ Cartonera la influencia de La Regia Cartonera, editorial de Monterrey.



Ilustración 41 Diseño original de la portada utilizada por Pachuk' Cartonera

La forma de producción de este libro se encuentra en la estandarización, ya que hay un modelo base, sin embargo los cambios de colores del fondo no pueden ser iguales y son pintados a mano, por lo que aunque tienen elementos comunes, todas tienen ciertas diferencias que los mantienen como objetos únicos.

Esta portada también presenta elementos del arte pop, principalmente de las series de fotografías de Andy Warhol, ya que son portadas con fondos específicos, cuadradas y con una serigrafía que sobresale al fondo.



Ilustración 42 Serigrafía de Andy Warhol

Sin embargo, es importante mencionar que el fondo del libro revisado, parece más al expresionismo abstracto de Jackson Pollock en cuanto al manejo de los pincelazos que parecen no tener un orden, sino permitir la libre expresión a través de la mezcla y flujo de los colores.

Entonces encontramos, en esta portada de “El niño y el universo” la combinación de elementos del expresionismo abstracto, así como del arte pop. Además, por su encuadernado y forma de lectura, tienen un acercamiento más directo hacia el libro objeto.



Ilustración 43 Pintura de Jackson Pollock

Esto nos muestra que las portadas no solo pueden estar inmersas en una sola corriente, sino que estas se pueden mezclar para obtener diferentes resultados. Es importante resaltar que, se ha observado que en editoriales que tienden a estandarizar las portadas, ya sea a través de la serigrafía o de otros elementos, tienden a dejar libres algunos elementos como pueden ser los fondos de las mismas para permitir que, aún con sus elementos estandarizados, mantengan cierta identidad y unicidad.

Esta decisión conlleva a que los libros, aun dentro de un mismo tiraje, con elementos de estandarización en la imagen, mantengan su unicidad, haciendo que ningún libro sea igual a otro.

Por otra parte, encontramos que las coediciones no solo pueden ser similares al ser hechas por diferentes editoriales, sino justamente lo contrario: se presenta un diálogo y análisis por parte de cada editorial para adaptar los contenidos a sus características y principios únicos, lo que permite ediciones diferentes de un mismo contenido, en este caso explorando más el arte objeto en el caso de la publicación de *El niño y el universo* por parte de Pachuk´ Cartonera en relación con la propuesta hecha por Varrio Xino.

Revisando estas portadas encontramos que hay una familiaridad plástica en relación a distintas vanguardias estéticas desde sus portadas y que en ocasiones coexisten y dialogan con sus contenidos.

A diferencia de la portada de Eloísa, que no presenta una estética ligada con alguna tradición estética, las mexicanas sí, tal vez esto se deba a que las que trabajan en el país ingresan desde la segunda etapa de vida de estas editoriales, desde la Cartón-Era, esto puede deberse a que han tenido más tiempo para desarrollarse y que los participantes de estas editoriales tengan una tradición estética con mayor afinidad a las vanguardias. Sin embargo, también puede ser que la familiaridad existente entre las editoriales cartoneras y las vanguardias vengan heredadas por la tradición artística mexicana como el estridentismo.

La existencia de proyectos sociales artísticos como la Escuela de Pintura al Aire Libre o Tepito Arte Acá, pudieron haber generado un espacio de comprensión y apertura para que, décadas después, en un terreno donde antes habían florecido este tipo de proyectos, se desarrollaran las editoriales cartoneras y estas se reproduzcan, logrando llegar a ser el país con mayor cantidad de editoriales en el mundo para 2017. A esto habremos de sumarle el acercamiento presente su relación directa con la vanguardia infrarrealista, ya que es constante y consistente la publicación de libros escritos por integrantes de este grupo, encontrando en este corpus de investigación poemarios de Edgar Artaud Jerry y los manifiestos infrarrealistas, escritos por Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro y José Vicente Anaya, volviéndose un abrevadero importante de publicación y referentes estéticos literarios coincidentes con los de las editoriales cartoneras.

La relación constante de vanguardias en las portadas o en la literatura no es gratuita, nos habla de ciertos principios que son retomados por las editoriales cartoneras, donde pueden destacar una constante de ruptura con las tradiciones anteriores, siendo propuestas jóvenes, de mayor acceso de las obras para una mayor cantidad de personas, así como la apertura creativa, tanto para personas con preparación artística como para quienes quieran apoyar a los proyectos cartoneros incluso sin tener preparación, artística o editorial.

IV Conclusiones

El libro cartonero es un tipo de publicación que oscila y juega en espacios ambiguos entre la edición tradicional, el libros objeto y/o libro arte pero que, dependiendo de la perspectiva de cada editorial, pueden o no darle mayor énfasis a esta parte, además, debido a su forma de producción artesanal o semiartesanal retoma diferentes tipos de elementos visuales de distintas épocas y distintos discursos. Es un objeto complejo y multifacético, que se enriquece y retoma elementos locales y universales para producirse y reproducirse.

El libro es un objeto que produce, promociona y ofrece conocimiento, cultura y diversión a través de una gama amplia de estilos, formatos, estructuras y materiales. Desde la creación del libro y de su reproducción es que el producto se vuelve una industria y, por los avances tecnológicos e ideológicos se han presentado diferentes formatos.

Se puede notar que el incremento y la estabilidad de la industria editorial necesita del aumento de la cantidad de lectores en México, ya sea a través del fomento a la lectura y el trabajo para alfabetizar a las poblaciones vulnerables.

Podemos observar que la historia del libro en México inicia en la Nueva España, pero es en el siglo XX cuando se vuelve una industria como tal. Sin embargo, a lo largo de toda esta historia hemos visto proyectos que pretenden la alfabetización y que han procurado el fomento de la lectura en el país y que han tenido importantes resultados pero sin llegar a los objetivos buscados (aún hay índices de analfabetismo y la lectura no se ha vuelto parte de la cultura mexicana).

La industria editorial mexicana tuvo un incremento sustancial y fue una de las más grandes en lengua española, sin embargo a partir de 1982 cayó en una crisis de la que no se ha podido recuperar, y, con el ingreso de diferentes tipos de libros como el digital no se ha sabido aprovechar por parte de la industria local. Además, este nuevo tipo de lecturas generan una separación poblacional, ya que el hecho de que las personas puedan adquirir libros digitales o soportes para su lectura no convierte al libro electrónico en algo al alcance de todos, sólo ocasiona que se ahonde la brecha entre los lectores y los no lectores debido a las condiciones económicas y posiblemente sociales. Esto impide la generalización y la democratización del libro y, por ende, de la lectura.

Con la llegada de los grandes consorcios editoriales, sus decisiones por encaminarse hacia la venta de *best sellers* y no generar espacios para la publicación y proyección de autores locales de las diferentes áreas geográficas donde se venden sus libros, además de la venta en nuevos espacios como grandes almacenes que tienen una política de consumo masivo, llevando a las editoriales a darles descuentos que terminan pagando las pequeñas editoriales generan un espacio muy agresivo para nuevas propuestas editoriales que no pueden hacerse de un lugar en sus mercados locales (y menos internacionales). Sobre este punto se suma el hecho de que las grandes editoriales como *Random Penguin House* compran a sus competidoras para hacerse de mayores posicionamientos geográficos y muchas veces dejan de lado las propuestas editoriales o títulos de sus marcas recién adquiridas, esto lleva a que haya un espacio poco amigable tanto para pequeñas editoriales como para la proyección de artistas con propuestas literarias frescas o arriesgadas, puesto que, como prioridad, se encuentra la venta y generación de ganancias sin incrementar o crear un amplio catálogo de títulos diferentes o fuera de las reglas del mercado editorial.

En este contexto es que surgen las editoriales cartoneras, mismas que llegan a México en 2008, donde tuvo una proyección mayor a los presentes en otros países, probablemente porque se vuelve una respuesta a todo el contexto que se vive dentro de la industria editorial: El precio de los libros cartoneros suele ser más económico que el del libro tradicional debido al uso de materiales y forma de distribución y proyección, lo que permite posibilidades de acceso al libro a aquellos que no pueden adquirirlo, las personas pueden acercarse al libro no solo como compradoras, sino como colaboradoras que participan activamente en la creación de libros, por lo que incluso, si no tuvieran los recursos para comprarlos, tienen los conocimientos para hacer sus propios soportes, logran de esta manera reducir más los costos de obtención de libros.

Por otro lado, los autores locales pueden apoyar en la creación de sus libros, reduciendo los costos de impresión de sus tirajes y permitiendo tener una proyección mínimamente local de su obra. Esto permite mayor diversidad de libros a los que las personas cercanas a las cartoneras tengan acceso, ya que a través

de este tipo de edición puede conseguir libros que de otra manera jamás o difícilmente existirían, con voces, mensajes e ideas distintas a las que podrían acceder en el mercado regular de libros.

Así, a lo largo del estudio encontramos ciertos parecidos a través de comparaciones de las propuestas de las editoriales cartoneras en relación al libro tradicional, al libro objeto y al libro digital, ya que son otras propuestas de libros existentes en la actualidad y con los cuales convive.

Encontramos que el libro cartonero se parece al libro tradicional en cuanto a que ambos protagonizaron cambios sociales considerándolos como transformadores de la sociedad, tienen la forma y partes formales del libro, usan diferentes tecnologías para reproducir contenidos impresos y existe la figura del editor; sin embargo, las editoriales cartoneras se distinguen del libro tradicional, ya que los libros cartoneros solo utilizan cartón como soporte, crean comunidad con su contexto inmediato en relación al libro a través de otros métodos de acercar el libro como los talleres o “pintas” pública y celebran la idea del colectivo; en cambio, la industria del libro no usa cartón, es una industria y negocio y su objetivo final es la venta del libro.

También encontramos relaciones entre los libros cartoneros y el libro objeto. En este caso: Los libros cartoneros son iguales a los libros objeto en cuanto a que ambos en sus inicios buscaron la democratización del arte y la información a través de la creación de productos artísticos utilizando un medio de difusión de masas para llegar a su meta; protagonizar cambios sociales considerándolo como un transformador de la sociedad; el libro como objeto de arte es interdisciplinario, despierta los sentidos y suele ser un ejemplar único o seriado (entre 1 y 1,000); es fruto de la aplicación de distintos lenguajes: literario y artístico; pide ser el cruce de caminos entre su tiempo y la comprensión del objeto por parte del lector a nivel sensorial e intelectual; busca un dialogo a partir de la mirada introspectiva del que crea el libro como espectador-lector y una exterior; y finalmente busca opciones para salir del aburrimiento de la formalidad.

Sin embargo, los libros cartoneros se distinguen del libro objeto, ya que los libros cartoneros solo utilizan cartón como soporte; son comunidades artísticas y

sociales correlacionadas por el objeto del libro; crean nuevos lectores a través de la alfabetización y otros métodos de acercar el libro, celebran la idea del colectivo. En cambio, el libro objeto utiliza más materiales aparte del cartón, son hechos por los mismos artistas o concebidos por ellos, la figura del editor no suele intervenir.

Finalmente, la relación entre el libro digital y el libro cartonero: los libros cartoneros son iguales a los libros digitales en cuanto a que ambos buscan la democratización de la literatura, buscan ofrecer libros a precio económico y de acceso universal, son más económicos que los libros tradicionales, permiten la publicación más fácil que una editorial tradicional, generan comunidades, permiten la interacción más allá del contenido impreso hacia experiencias, acercan al autor a los lectores; sin embargo, los libros cartoneros se distinguen de los e-books, ya que los libros cartoneros son todos físicos, son hechos de manera manual o semimanual, su objetivo primordial no es el lucro, se intervienen artísticamente los soportes, como los libros tradicionales, el libro es un objeto de deseo; en cambio, el libro digital requiere de un soporte tecnológico externo, se puede conseguir versiones corregidas sin pagar más, se encuentran en formato de archivos regularmente PDF, ePub y/o mobi, permite leer (y transportar) más sin incrementar el volumen y peso de carga, prescinde de un trabajo editorial, corrector, diseño y dictamen, buscan llegar a las masas, experiencia transmedial y convergente, genera marginación digital y tiene más funciones que son mejoradas y potenciadas en relación a las del libro.

En cuanto al movimiento ideológico de las cartoneras encontramos que podremos encontrar similitudes con William Morris y su proyecto de *Arts and Crafts*, quien valoraba el trabajo humano y artesanal, buscando un trabajo colaborativo y social donde las personas pudieran desarrollar sus habilidades y tener un crecimiento profesional y personal. Perspectiva que emanaba de su pensamiento marxista. Esta perspectiva es muy similar a las propuestas por las cartoneras a través de su trabajo social en la comunidad, la propuesta de hacer libros únicos y hechos a mano donde las personas pueden desarrollar su creatividad experimentando con los libros, la forma de los libros, la escritura (en

caso de los autores o quien se acerque queriendo escribir un libro), o plástico en la pintura de portadas.

William Morris nació en 1834 en Whalthamstow, cerca de Londres. Estudió en la Universidad de Oxford y trabajó como arquitecto, posteriormente desarrolló su propuesta, basada en hacer utensilios cotidianos de forma artesanal y así romper con la decoración y fabricación en serie. Para 1861 funda “Morris, Marshall, Faulkner & Co.” Si su propuesta estética se refería al trabajo artesanal y manual, esta se refuerza a través del arte como forma de cohesión social y sensibilización. Sin embargo, este arte tendía a ser manual, ya que el trabajo mecanizado, a su parecer, deshumanizaba al ser. (López Folgado, 2004).

Las Editoriales Cartoneras en general, y específicamente en México presentan profundas similitudes con las ideas libertarias, de acuerdo a Michael Onfray desde la perspectiva posanarquista presenta una serie de principios a partir de los cuales partiría este movimiento y, algunas de estas son muy similares a las propuestas de las editoriales cartoneras.

El postanarquismo propone crear una comunidad dichosa en el cual desaparezca la autoridad impuesta, inmanente, elegida, contractual y libremente consentida. Por su parte, las Editoriales Cartoneras intentan crear comunidades con autoridad interna a través del consenso, siendo que para la toma de decisiones se plantean y deliberan ante todo el colectivo, teniendo un equilibrio de poder en cuanto a la toma de decisiones, ya sea internamente dentro de cada editorial, con el autor en relación a la edición y publicación de su obra, y en relación a otras cartoneras, entendiendo que cada una es independiente y, aunque algunas nacen de otras y se suelen acercar en busca de consejo, siempre hay una libertad en cuanto a la toma de decisiones.

También propone Onfray el cambio a través de la ruptura de la propiedad privada y la socialización de los medios de producción. Esto también se parece a las propuestas cartoneras a través de la publicación de autores que dan su permiso para publicar, sacar libros de dominio público o a través de licencias de *Creative Commons*. Así mismo se democratiza el conocimiento de la encuadernación de libros, lo que permite que cada persona pueda crear sus

propias editoriales sin que haya personas que acaparen los conocimientos y medios de producción, además, el hecho de trabajar con materiales reciclados y cotidianos facilita la posibilidad de todos para tener sus propios medios sin grandes inversiones de dinero.

Otro parecido es que el postanarquismo busca construir micro comunidades libertarias, que permitan a los anarquistas “pensar como hombre de acción y actuar como hombres de pensamiento.” (Onfray M. , 2018). Así, cada cartonera como un grupo y llevar la teoría a la acción a través de la publicación. Además, a partir de la tercer etapa de las cartoneras comenzó a discutirse dentro de estos colectivos lo que estaba sucediendo con el proyecto, siendo que obtienen cierto valor y capital simbólico que ha hecho a otras editoriales criticar el camino que se está recorriendo y replantearse los objetivos de las cartoneras y así responder desde su propia editorial con acciones como la búsqueda de mecanismos diferentes de acción.

El postanarquismo habla sobre la desconfianza del poder y quien lo ejerce, así, las cartoneras se parecen en este punto ya que surgen como una respuesta a las carencias sociales para poder publicar libros propios, o sea, carecen de la potencialidad o poder, así, se vuelven una herramienta de crítica y respuesta ante los que sí pueden: los grandes consorcios editoriales se contraponen a lo que intentan hacer estos grupos de poder dentro de la industria.

Por su parte, el postanarquismo propone el desarrollo de la solidaridad y la pedagogía libertaria⁶. Así, las cartoneras se parecen ya que buscan promover literatura a precios económicos a través de la aplicación de talleres de encuadernación para comunidades y colectivos a través de procesos de enseñanza y aprendizaje, permitiendo que las editoriales se reproduzcan. Estos procesos suelen ser amigables y lúdicos, creando redes de apoyo entre editoriales, entre editoriales y artistas y entre editoriales y comunidad local, apoyándose y apoyando para acercar la cultura del libro a quien así lo desee, así como los conocimientos que se tienen en el campo.

⁶ Por pedagogía libertaria nos referimos a propuestas pedagógicas enfocados en la libertad del individuo y de la sociedad, evitando las prácticas represivas y autoritarias. (Aguilera, 2014)

Onfray menciona sobre el postanarquismo que deben tener cuidado de confundir descubrimientos científicos con el uso político que se les dé, además de pensar la doctrina como producto de la acción. Por su parte, las cartoneras nuevamente presentan similitudes ya que no dejan de ser autocríticas, y menos después del interés mediático que han generado, entendiendo que sus objetivos están en el acercamiento de la cultura del libro y crear comunidades en relación al arte y no por un objetivo de visualización ni reconocimiento.

Otra de las similitudes que encontramos entre las cartoneras y John Holloway son los movimientos antisistema. El autor retoma y explica movimientos como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional para observar dinámicas diferentes y más equitativas. Estas propuestas parten del respeto al ser y su identidad. Las cartoneras en este sentido se parecen, al evitar la cosificación de las personas a través del respeto a los otros. Ya que se tiene ese respeto se puede tener la sensación de que algo está mal y, a partir de esto, proponer un cambio. Así las cartoneras, al insertarse en otros contextos, México en este caso, encontramos que hay una sensación en otros grupos de que algo está mal y retoman el conocimiento obtenido sobre la existencia de proyectos cartoneros y del conocimiento para crear sus propios libros y así crear su propia editorial. Este proceso de reapropiación y de enseñanza tiene una acción social que impacta en la otredad, a través de, como diría Holloway: aprender a hacer y posteriormente llegar al poder hacer. Aprender a hacer es tener la potencialidad para aprender diferentes acciones y desarrollarse uno mismo a partir de las posibilidades de aprendizaje y, posteriormente, la potencialidad de acción que se desprende de lo ya aprendido. El proceso se complementa al momento de que se socializan los medios de producción con el proceso de enseñanza-aprendizaje anterior.

Holloway propone una revolución internacional, permanente y a baja escala, propuesta que es similar a la que han logrado hacer las cartoneras ya que al tener un contacto constante y permanente a través de las redes sociales crean un entramado que permite encontrar una serie permanente de acciones, si no en una editorial cartonera específica, sí en otras, en otro contexto y en otra parte del mundo, pero una serie de actividades y acciones que impactan de forma

permanente en lo global, a través de actividades e incidencias locales o micromovimientos.

Hay una relación entre proyectos artísticos presentes en México a lo largo del siglo XX y a vanguardias artísticas europeas, creando una tierra fértil donde, desde 2008, las editoriales cartoneras se pueden desarrollar y multiplicar, debido a esta familiaridad que le antecedieron, entrando incluso dentro de un contexto en el que estos proyectos, principalmente sociales y plásticos, presentan una tradición presente en el país. Además, la anexión o acercamiento del movimiento infrarrealista permitió que las editoriales cartoneras se alimentaran también de propuestas literarias encaminadas en relación con su propuesta plástica.

El esquema de tres esferas que proponemos nos permite encontrar las relaciones en que se van desarrollando los distintos elementos y cómo se relacionan e intersectan los diferentes elementos a través de los cuales, las editoriales cartoneras entran México y de los que abrevan para poder desarrollarse de forma prolífica.

En la esfera literaria las editoriales cartoneras en México suelen abrevar de diferentes autores y movimientos subterráneos, sin capacidad de publicación en los grandes consorcios editoriales, encontramos influencias y publicaciones infrarrealistas pero, como ocurre con las cartoneras en el resto del mundo, también se publican muchos autores noveles o conocidos que ceden o prestan sus derechos editoriales para hacer determinadas ediciones cartoneras. Encontrar autores infrarrealistas no es raro, ya que proponían una democratización de la literatura y de escritura, fue una vanguardia con propuestas radicales, y, si bien se popularizó al darse a conocer en mayor escala gracias a las obras de Roberto Bolaño a partir de su obra *Los detectives salvajes* donde hace una especie de biografía sobre sus vivencias con dicho colectivo, se ha mantenido presente en el movimiento literario mexicano como un referente de “otra literatura”.

En cuanto a la estética encontramos que retoman muchos elementos de diferentes vanguardias, desde el *art nouveau*, el arte *naif*, impresionismo, dadaísmo, arte marginal, abstraccionismo y el arte pop principalmente, pero queda claro que cada publicación, persona que participe o editorial puede retomar desde

otras vanguardias, propuestas o corrientes de acuerdo a sus intereses y necesidades.

Esta serie de vanguardias es probable que se retomen debido a las características y discursos que manejan, permitiendo a otras personas sin preparación en cuanto a la pintura para trabajar cuestiones plásticas ya que presentan elementos desde su concepción y discurso que permiten a cualquier persona pintar desde sus posibilidades y conocimientos.

Esto se observa al visualizar el hacer de cada editorial: mientras que la cartonera de Cuernavaca tiende a tener más publicaciones infrarrealistas, muy probablemente por su acercamiento personal con el autor, también tienden a tener portadas con ecos que familiarizan desde el *art nouveau*, abstraccionismo o *pop art*; mientras que editoriales como La Rueda Cartonera presenta una mayor afinidad con propuestas como el abstraccionismo o el dadaísmo; de Pachuk´ Cartonera solo revisamos una portada, continente de elementos abstraccionistas y de *art pop*; o Varrio Xino que presentó elementos de arte naif.

A las vanguardias plásticas de inicios del siglo XX también se agregan propuestas mexicanas como la Escuela de Pintura al Aire Libre, que buscaba el acercamiento de personas sin posibilidades económicas requeridas para tener un aprendizaje artístico y darles las herramientas para desarrollarse en ese ámbito, el estridentismo que tenía como propuesta la ruptura con las tradiciones, el buscar formas nuevas y diferentes de crear arte y revalorizar la cultura popular y local; y el proyecto de Tepito Arte Acá. Propuesta que buscaba generar desarrollar la identidad del barrio de Tepito a través de exposiciones, conciertos, muralismo y literatura. Estas otras vanguardias, locales, han sido un referente con el cual parecen familiarizarse las editoriales cartoneras y en las cuales encontramos una serie de principios similares, que permite familiarizarlos con otras prácticas artísticas en México.

La creación de libros con técnicas cartoneras también ha permitido recuperar obras con aura, creando libros únicos e irrepetibles, que, aun siendo el mismo libro tienen portadas diferentes. Encontramos editoriales como Pachuk´ Cartonera que retoma la serigrafía, permitiendo una semireproducción mecánica,

ya que al hacer los fondos a mano y distintos, siempre mantendrán esta unicidad que los caracteriza. Incluso al publicar el mismo libro, en el caso de Varrio Xino y la misma Pachuk´ Cartonera, quienes publicaron el niño y el universo pero cada una creando su propia propuesta estética para el mismo libro.

En los títulos que manejan papeles autoadhesivos o portadas impresas y pegadas, también mantienen esta unicidad ya que no se pegan siempre de la misma manera, y, de ser así, los cortes de cartón nunca son perfectos, llevando la posición del aura fuera de la portada y manteniéndola en el libro en su conjunto, en su armado, pegado o cortado.

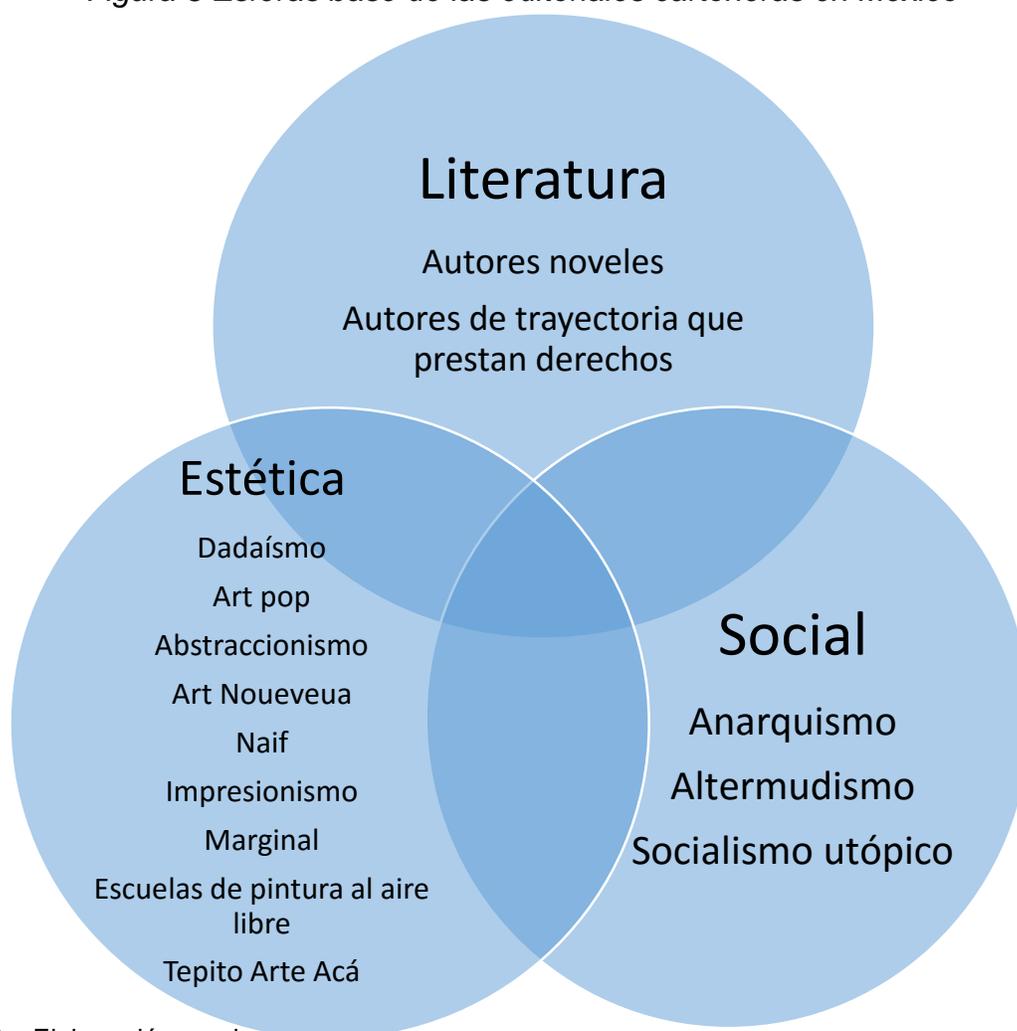
Sin embargo, es importante considerar que estos elementos son, en cierto sentido, volátiles, ya que depende del momento por el que pase la editorial, los elementos presentes a mano y sus objetivos tanto como editorial como con el título, lo que llevará a que se utilicen ciertos elementos y materiales tanto para la maquetación, encuadernación y finalmente para la pintura que llevará cada ejemplar.

Las características que suelen delimitar estas condiciones son el tamaño del tiraje, si son proyectos pagados o propios e incluso qué tanto se meta el autor en el proceso de la creación del libro.

En cuanto a la última esfera, la social, encontramos que estas editoriales abrevan su acción a partir del pensamiento anarquista, altermundista y del socialismo utópico.

Así, retomando el esquema de los tres pilares pertenecientes a los elementos de las cartoneras, podríamos decir que en lo general, en México quedaría de la siguiente manera:

Figura 3 Esferas base de las editoriales cartoneras en México



Fuente: Elaboración propia

Finalmente, consideramos que el esquema desarrollado de tres pilares permite hacer un análisis general de las editoriales cartoneras. Si bien en este trabajo se utilizó para observar sus antecedentes y los elementos que encontramos presentes en estas editoriales dentro del territorio nacional, también se puede utilizar para un análisis individual de la editorial o de un título en específico.

Lo interesante de esta propuesta es que, considerando que no todas las editoriales cartoneras son iguales y constantemente se encuentran problematizaciones para definir qué son y qué hace diferentes a unas de otras, el esquema presentado permite hacer un análisis más meticuloso al cubrir estos tres

espectros con las características de cada editorial/título dependiendo de nuestro objetivo. Consideramos que no todas las editoriales cartoneras tienen las mismas cargas estéticas plásticas, literarias, ni sociales; por lo que separarlos en estos elementos y dándole mayor o menor énfasis a unos y otros, de acuerdo al fenómeno a investigar, nos permite tener un acercamiento más profundo, real y personal de nuestro fenómeno de estudio, evitando caer en la generalización de “las editoriales cartoneras”.

Así, las cartoneras son un proyecto de respuesta a la industria editorial, que retoma otros elementos para fundamentarse, es un proyecto que ha durado ya diez y siete años en el mundo y doce en el país.

Pareciera que las editoriales cartoneras tienen bastante futuro y posibilidades para perfeccionar herramientas. Por ejemplo, en el caso de las publicaciones a baja escala comienzan a hacerse coediciones, lo que hace que el espectro de posible público comienza a ampliarse: si consideramos la publicación de un autor de un país que decide hacer una coedición y se suman dos países mas, encontraremos que el tiraje se multiplica así como la presencia del autor, de pasar de tal vez veinticinco ejemplares (el tiraje más pequeño en las cartoneras) hasta tal vez 300, con visibilidad y lecturas en tres países diferentes. Así, las cartoneras pueden proyectar mucho más a sus autores y crear respuestas más grandes a partir de pequeñas comunidades.

Por otro lado, la constante autocrítica y modificación de las formas de acción permiten un constante movimiento y evitar el anquilosamiento de la iniciativa cartonera, manteniéndose en constante cambio y encontrando formas de sobrevivencia.

En relación con México parece ser que el número de editoriales cartoneras se ha estabilizado, hay editoriales que ya se mantienen permanentes y no parece haber una gran cantidad de editoriales nuevas, por lo que tal vez su época de expansión ha terminado o está terminando, y ahora comienza un proceso de permanencia, de continuar con el grito de guerra y seguir trabajando, pero con la diferencia de que ya no se hace de manera individual, sino de manera colectiva, aunque sea a la distancia.

Esto no significa que vaya en decadencia, las editoriales cartoneras han comenzado a replicarse dentro de instituciones y escuelas, lo que permite explorar nuevas posibilidades para la creación tanto de comunidades como de nuevas cartoneras. También habremos de esperar los elementos que arrojarán, porque, teniendo la importancia que han revestido, no es de extrañar que surjan nuevos proyectos, cartoneros o no, pero que retomen las experiencias que han dejado estas editoriales y sus mecanismos de acción.

Esta tesis explora el contexto social en que se insertan las cartoneras a México, así como las relaciones ideológicas y de las corrientes estéticas de las que abreven, sin embargo, nos queda claro que aún hay mucho por investigar.

Siguientes investigaciones pueden buscar contextualizar el movimiento cartonero en otros países, ya que los elementos expuestos no son iguales a los presentes en otras partes de Latinoamérica o del mundo, considerando la existencia de otras editoriales de este tipo en Europa, África o Estados Unidos.

Sobre los estudios de inmersión de las cartoneras en diferentes países y contextos también se deben hacer estudios comparativos. ¿Qué es lo que ha ocurrido en Chile que en México o Brasil se ha presentado el fenómeno de forma distinta? Estas investigaciones son importantes ya que, como vimos, las editoriales cartoneras son proyectos locales, y cada proyecto se diferencia de otro, así, propuestas como las de Ciudad de México serán distintas a la de Guadalajara o Monterrey. Esto se debe a que hay diferencias contextuales y de intereses. Así, estas diferencias se encuentran de editorial a editorial dentro de determinado contexto nacional y, por ende, también se encontrarán de país a país.

Sería importante considerar lo que ocurre fuera de Latinoamérica porque su contexto también es muy diferente.

Por otra parte, también hay que investigar lo que ocurre con editoriales cartoneras que son parte de asociaciones civiles, las que se encuentran inmersas en escuelas o en otros proyectos que se salen de la regularidad de este tipo de proyectos.

Consideramos relevante investigar los procesos de multiplicación de cartoneras, cómo es que se vive la experiencia de los que deciden iniciar sus

propios proyectos, su acercamiento con las editoriales de las que abrevan y retoman experiencias, cuales son los puntos que toman en consideración, cuales desechan, cuales agregan y cómo toman estas decisiones.

Para ello es importante también hacer investigaciones de caso, observar los proyectos cartoneros, uno, específicamente, el que se quiera, y darle seguimiento, observar cómo evoluciona de manera independiente y cómo se van relacionando con sus contextos, con otras cartoneras y con sus ámbitos artísticos.

La relación entre editoriales cartoneras y contextos sociales también ha sido poco explorada en cuanto a casos específicos, qué actividades realizan, qué tanta importancia tiene en relación a la publicación de su catálogo.

La relación con autores, de toma de decisiones sobre qué publicar, su relación con artistas plásticos y la percepción que se tiene sobre estos proyectos tampoco se ha explorado.

Finalmente también falta explorar más las posibilidades que permite el esquema en tres esferas, ya que a nuestra consideración puede ser un elemento muy importante para visualizar casos específicos de las cartoneras, sobre todo entendiendo que cada una de estas es diferente a las demás, también es diferente de sí misma y va evolucionando de acuerdo a sus experiencias.

Este esquema puede dar claridad sobre la identidad de una cartonera en un momento específico. Incluso consideramos su uso para el estudio de libros específicos, ya que cualquier publicación cartonera también tendrá estas tres esferas.

Finalmente, es necesario mantenernos observando, viendo los cambios y propuestas que se vayan modificando dentro del movimiento en general y en lo local, ya que, siendo un fenómeno vivo está en constante cambio, y es importante ver qué es lo que ocurre y cómo evoluciona.

Bibliografía

- Aguilera, E. M. (2014). *Pedagogía libertaria*. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Arranz, B. M. (2013). *¡Fuerza Cartonera! Estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación. Diseño de un plan 2.0 para Aida Cartonera*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ávila, V., F., & Rodríguez, A. (1997). *La promoción como variable fundamental para el éxito en la venta de libros de medicina en una empresa editorial*. México: UNAM.
- Barilaro, J. (2009). Y hay mucho más... En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera: un ABC de las Editoriales Cartoneras Latinoamericanas* (págs. 35-42). Wisconsin: Parallel-Press.
- Baroja, Q. (2016). *El libro impreso en el siglo XXI. Una propuesta editorial*. México: UNAM.
- Bassets, M. (28 de 02 de 2018). Michel Onfray, el filósofo superventas que irrita y fascina a Francia. *El País*.
- Bazant, M. (2005). Lecturas del Porfiriato. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 205-242). México: Colegio de México.
- Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. España: Casimiro.
- Bensaid, D. (2010). *Cambiar el mundo*. España.
- Bermúdez, M. T. (2005). Las leyes, los libros de texto y la lectura, 1857-1876. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 127-152). México: Colegio de México.
- Bernal, H. (2012). La explicación a la pintura del Impresionismo. *Nómadas*, Vol. 33, 1-33.
- Bilbija, K. (2009). ¡Cartonero de todos los países, uníos! En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales Cartoneras en América Latina* (págs. 5-31). Wisconsin: Paralel-Press.
- Bilbija, K. (2010). Borrón y cuento nuevo: Las Editoriales Cartoneras Latinoamericanas. *Nueva Sociedad*, 95-114.
- Bilbija, K., & Carbajal, P. C. (2009). En *Akademia Cartonera. A primer of Latin american Cartonera Publisers*. Wisconsin: Parallel-Press.
- Bolaño, R. (2011). Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista. En *3 Manifiestos Infrarrealistas* (págs. 1-6). México: La Ratona Cartonera.
- Bravo, R. (2011). Lectura y democracia. Ensayos sobre los alcances conceptuales. *Quehacer editorial* 10, 91-108.
- Briggs, A., & Burke, P. (2002). *De Guttenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*. México.
- Cabrales, C. (2016). *Bibliopolis: la ciudad libro y su intervención textual por medio del libro de artista*. México: UNAM.

- Camacho Morfín, T. A., & Morales Damián, M. A. (2017). Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte. En M. A. Morales Damián, *Culturas visuales en México* (págs. 17-51). México: Colofón.
- Campos, R. A. (2006). *La industria editorial en México: un análisis de las estructuras de mercado en la producción y distribución de libros*. México: UNAM.
- Canoso, D. (2017). *Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social*. Santiago de Chile: Diario de los pueblos indígenas el orejiverde.
- Cardoza y Aragón, L. (2019). *Abstraccionismo*. Obtenido de CulturaUNAM: <https://www.revistadelauniversidad.mx/storage/c619c45b-caef-42f2-b4b2-dcf1d374086b.pdf>
- Carreón, D., & Valencia, B. (2014). *Glosario de términos para álbumes fotográficos*. México: INAH.
- Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. México: CONACULTA.
- Cartonera. (2009). Manifiesto de La Cartonera. En P. C. Carbaja, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera. A Prime of Latin America Cartonera Publishers* (págs. 171-175). Wisconsin: Parallel-Press.
- Cartonera, A. (2009). Manifiesto Animita Cartonera. En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera. A prime of Latin America Cartonera Publishers* (págs. 103-112). Wisconsin: Parallel-Press.
- Cartonera, S. (2009). Manifiesto Sarita Cartonera. En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera. A Prime of Latin American Cartonera Publishers* (págs. 67-71). Wisconsin: Parallel-Press.
- Casado, M. (2006). A propósito del arte marginal y sus límites. *Paperback No. 2*, 1-8.
- Castillo Díaz, E. (Dirección). (2017). *Tepito, Arte Acá* [Película].
- Cataluña, E. e. (Cataluña de Marzo de 2017-2018). William Morris y Compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña. Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- Coronel, R. (2010). *El arte naif. Pintura de Tigua*. Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Cosío Villegas, D. (2005). *Imprenta y Vida Pública*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Crítica textual para Dummies*. (29 de 05 de 2013). Obtenido de Forma del libro -Código: <https://ecdótica.hypotheses.org/384>
- de Mattos Alvares, M. D. (2002). El tránsito de un siglo. El art nouveau. *Casa del tiempo*, 11-20.
- Díaz, M. C. (2001). *La industria editorial mexicana frente a las nuevas tecnologías*. México: UNAM.
- Domingo Argüelles, J. (2014). *Historia de lecturas y lectores. Los caminos de los que sí leen*. México: Oceano.
- Escalante Gonzalbo, F. (2007). *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México: COLMEX.
- Fabián, J. (2018). *El libro electrónico en México, una nueva opción para la lectura, generación, consulta, comercialización y distribución de contenidos*. México: UNAM.

- Galvis, C., & Zapata, M. (2014). Libros electrónicos: Del papiro al bit. Las implicaciones comunicacionales de un medio permeado por la tinta electrónica. *Historia y Comunicación Social*, 237-247.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gayubas, A. (2015). La paradoja de la guerra: Pierre Clasetres en perspectiva anarquista. *Erosión*, 41-57.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. España: Gedisa.
- Gonzalbo, P. (2005). La lectura de evangelización en la Nueva España. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 9-48). México: Colegio de México.
- González Matute, L. (1987). *Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura*. México: INBA.
- González, N. (2015). *El libro-maleta Octavio Paz/Marcel Duchamp, 1968: Historia, producción y sentido*. México: UNAM.
- Greaves, C. (2005). La Secretaría de Educación Pública y la lectura 1960-1985. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 338-372). México: Colegio de México.
- Hernández, C. (2015). *Libro objeto. Diseño y poesía*. México: UNAM.
- Hernández, L. (2015). *La globalización del mercado editorial*. Obtenido de Academia.edu.
- Hernández, R. (2017). *Ciudad y arte público en la construcción de un libro-arte de tipos móviles*. México: UNAM.
- Holloway, J. (2003). *John Holloway*. Obtenido de <http://www.johnholloway.com.mx/about/>
- Holloway, J. (2005). *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Venezuela: Melvin.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Illades, C. (2008). *Las otras ideas, el primer socialismo en México 1850-1935*. México: ERA.
- Jambo, Y. (2009). Manifiesto de Jiji Yambo. En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera. A Prime of Latin American Cartonera Publishers* (págs. 161-163). Wisconsin: Parallel-Press.
- Kudaibergen, J. (2015). Las Editoriales Cartoneras y los procesos de empoderamiento en la industria creativa mexicana. *Cuadernos Americanos*, 127-146.
- Loaiza, V. (28 de Enero de 2011). *Revés Online*. Obtenido de La estética Chicana: <https://revesonline.com/2011/01/28/la-estetica-chicana/>
- López Folgado, V. (30 de 01 de 2004). William Morris (1834-1896). *Alfinge. Revista de Filología*, 61-67. Obtenido de Dialnet.
- Loyo, E. (2005). La lectura en México, 1920-1940. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 243-294). México: Colegio de México.
- Lozano, G. (22 de Marzo de 2015). *Michel Onfray y la Universidad Popular de Caen*. Obtenido de Federación Española de Universidades Populares: <http://www.feup.org/las-uupp/en-el-mundo/michael-onfray-y-la-universidad-popular-de-caen/>
- Maple Arce, M. (1921). Manifiesto Estridentista. *Hoja de Vanguardia Actual*, No. 1.

- Maple Arce, M., List Arzubide, G., Gallardo, S., & N. Lira, M. (1 de Enero de 1923). 2do manifiesto estridentista.
- Marcelo de la Cuadra, F. (2009). William Morris y los orígenes del socialismo ecológico. Apuntes sobre su novela utópica: Noticias de ninguna parte. *Derecho y política en la era de la sostenibilidad. Pensamiento Jurídico*, 211-226.
- Márquez, L. (2012). De la galaxia Gutenberg a la aldea global. *Quehacer editorial* 11, 7-18.
- Marx, K., Engels, F., & Lenin, V. I. (1974). *Acerca del anarquismo y el anarcosindicalismo*. Moscú: Progreso.
- Maya, O. A. (2017). *La permanencia del libro en la sociedad del siglo XXI*. México: UNAM.
- Medinaceli, A., Cáceres, B., Michelle, C., Luna, D., & Llanos, G. (2009). Manifiesto Yerba Mala Cartonera. En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera. A prime of Latin American Cartonera Publishers* (págs. 125-132). Wisconsin: Parallel-Press.
- Mendoza, C. G. (2014). *Nexos infrarrealistas en las Editoriales Cartoneras Latinoamericanas*. México: Universidad Iberoamericana.
- Mendoza, C. G. (2014). *Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Mora, D. (2018). *Más allá del grado Xerox del cartón: Hibridaciones culturales del Fenómeno Editorial Cartonero en Latinoamérica, el caso del Taller Leñateros en Chiapas, México*. Cincinnati: Universidad de Cincinnati.
- Onfray, M. (2011). *Política del rebelde. Tratados de resistencia e insumisión*. España: Anagrama.
- Onfray, M. (2018). *El posanarquismo explicado a mi abuela. El principio de Gulliver*. España: Biblioteca Nueva.
- Pla, A. J. (1985). *Socialismo y sindicalismo en los orígenes del movimiento obrero latinoamericano: México-Argentina*. Puebla : Universidad Autónoma de Puebla.
- Polo, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*.
- Reyes, J. C. (2011). ¿Un nuevo boom latinoamericano? La explosión de las Editoriales Caronteras. *Espéculo*.
- Rivaud, E. (2008). *Edición, literatura y sociedad. Un análisis de los efectos de la producción y venta de libros sobre la creación literarioa*. México: UNAM.
- Rodríguez, B. (2010). Un panorama de la industria editorial en México para el horizonte de la bibliotecología involucrado en desarrollo de colecciones. *Revista Mexicana de Ciencias de la Información*, 110-129.
- Romero Patiño, C. (2017). *Estéticas itinerantes-reinvenciones corporales: el tatuaje mexicano en el contexto global*. Guadalajara: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Salazar, L. (2011). *El Precio fijo del libro en México. Análisis de la política pública que garantiza libertad de acceso al libro*. México: UNAM.

- Sánchez, J. (21 de 02 de 2020). *Economipedia*. Obtenido de Anarquismo: <https://economipedia.com/definiciones/anarquismo.html>
- Staples, A. (2005). La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 94-126). México: Colegio de México.
- Thoreau, H. (2009). *Desobediencia civil y otros escritos*. España: Diario Público.
- Torres, V. (2005). La lectura, 1940-1960. En S. d. México, *Historia de la lectura en México* (págs. 295-337). México: Colegio de México.
- Tzara, T. (2000). Manifiesto dadá. En M. d. Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (págs. 249-263). Madrid: Alianza.
- UNESCO. (2015). *La lectura en la era móvil. Un estudio sobre la lectura móvil en los países en desarrollo*. UNESCO.
- Vargas Luna, J. (2009). La rumba y el rumbo: Editoriales Cartoneras y ediciones independientes en Latinoamérica. En P. Celis Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales Cartoneras en América Latina* (págs. 111-130). Madison: Parallel-Press.
- Vargas, H. (2008). Arte-objeto en las interpretaciones de dos artistas centroamericanos: entre lo local, lo "glocal" y lo global. *Intersede: Revista de las Sedes Regionales, Vol IX, Núm 16*, 241-253.
- Velasco, T. (2000). *La arquitectura del libro: Fuente de información*. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.
- Vila, A. R. (2016). Editoriales Cartoneras Latinoamericanas en los tiempos de la transposición a digital. *Revista Chilena de Literatura*, 119-143.
- Vindel Gamonal, J. (2008). Arte y publicidad: el arte pop a la crítica institucional. *De Arte*, 213-234.
- Wettling, X. R. (2009). Manifiesto Animita Cartonera. En P. C. Carbajal, & K. Bilbija, *Akademia Cartonera. A prime of American Latina Cartonera Publisher* (págs. 81-89). Wisconsin: Parallel-Press.
- Zaid, G. (1985). *La poesía en la práctica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zavala, L. (Diciembre de 2017). *El exilio español en México y la traducción literaria*. Obtenido de Revista de historia de la traducción: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/zavala.htm>

Anexos

Anexo I

Bibliografía de portadas de libros cartoneros

Allende, S. (2015). *Abrirán las grandes alamedas*. Cuernavaca, México: La Cartonera.

Artaud, E. (2014). *Fuera de Foco*. Cuernavaca, México: La Cartonera.

Artaud, E. (2018). *La vida no es más que un electrón buscando un lugar para descansar*. Cuernavaca, México: La Ratona Cartonera.

Antillón, I. (2014). *Zanate*. Guadalajara, México: Coedición La Rueda Cartonera, Catarsis Cartonera, Ediciones El Viaje.

Bangs, L. (2014). *Free Jazz Punk Rock*. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera, Ediciones El Viaje.

Bolaño, R., Papasquiaro, M., Anaya, J. (2011). *3 Manifiestos Infrarrealistas*. Cuernavaca, México: La Cartonera.

Bueno, W. (2012). *El Gato Peludo y el Ratón-del-Sobretudo*. Cuernavaca, México: La Cartonera

Fong, S. (2016). *Los Abrevaderos del Ser o El Vato que Camina*. Guadalajara, México: Ediciones del Varrio Xino, La Rueda Cartonera.

Gochez, V. (2016). *La Vaca Bipolar*. Cuernavaca, México: La Cartonera.

López, A. (2014). *Reina Xóchitl Michi-Cihualli*. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera, Catarsis Cartonera, Ediciones El Viaje.

Matoso, G. (2013). *Delirios*. Buenos Aires, Argentina: Eloísa Cartonera.

Ríos, L. (2013). *Contornos*. Guadalajara, México: La Rueda Cartonera.

Rodríguez, P. (2017). *El Niño y El Universo*. Guadalajara, México: Ediciones del Varrio Xino.

Rodríguez, P. (2018). *El niño y el universo*. Pachuca de Soto, México: Pachuk´ Cartonera A.C.

Sean, M. (2016). *Abstracciones en el Polvo*. Guadalajara, México: Ediciones del Varrio Xino, La Rueda Cartonera.

(2014). *Acracia. Cartonera Binacional Perú-Mégico*. [sic] Comps. Wong, J., Fong, S., Guadalajara, México: La Rueda Cartonera, Ediciones El Viaje, Viento Cartonero, Catarsis Cartonera, Sarita Cartonera, Poesía Chapén Chapén.