

\ "Un libro de otra manera\ ". De la experiencia de Eloísa Cartonera a la difusión de un modo de (hacer) producción.

Fabrizio Di Buono.

Cita:

Fabrizio Di Buono (2019). *\ "Un libro de otra manera\ ". De la experiencia de Eloísa Cartonera a la difusión de un modo de (hacer) producción. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/574>

“Un libro de otra manera”. De la experiencia de Eloísa Cartonera a la difusión de un modo de (hacer y) producción

Autor: Fabrizio Di Buono (FLACSO Argentina/IIGG)

Eje 6 “Cultura, significación, comunicación, identidades”

Mesa 97: Sociología del arte, literatura y la moda

e-mail: fabredb@gmail.com

Abstract

Acerca de las editoriales cartoneras encontramos antecedentes en los años ‘60 y ‘70 en Latinoamérica y un crecimiento del fenómeno en la primera década del nuevo siglo. Esta práctica nos hace enfrentar a diversas cuestiones, tales como: la construcción de sentido común a partir de la literatura; los medios y los procesos de producciones culturales y difusión; la conexión entre experiencias editoriales que reviertan el modelo hegemónico de producción, a favor de una red latinoamericana. A partir de la experiencia argentina de Eloísa Cartonera, analizaremos su contexto de nacimiento, entre campo artístico y exigencias artísticas y conflicto social en la crisis argentina al final de 2001, y sus cambios en el tiempo, de colectivo a cooperativa. Por lo tanto, observaremos los métodos de producción y la expansión de esas editoriales, y la relación que se construye con los museos y el campo artístico en general. Las hipótesis que mueven este texto serán: la editoría cartonera como constructora de un imaginario y práctica contrahegemónica; y como constructora de una red informal de experiencias latinoamericanas que se diferencian por los clivajes de nacimiento.

Palabras clave: editorial; cartoneros; cultura; identidad; territorialidad.

Introducción: un cuadro actual

Desde que Eloísa Cartonera empezó a desplegar las primeras tapas de cartón ya han pasado más de quince años, celebrados en una noche de diciembre, con su vuelta en el barrio de Almagro (Boedo esta vez), en el taller que podemos encontrar en la calle Venezuela a la altura del 3892. Desde el 2003 Eloísa ha andado mucho por el mundo, muchísimo por Latinoamérica y sigue siendo un punto de atracción para quien se acerca a esa otredad de hacer libro. Revistas, diarios, academia, todos y todas han tenido en sus páginas algo que decir sobre la realidad empezada al calor de las revueltas y de esos años movidos que fueron para Argentina el final del 2001 y el 2002. Y aún seguimos escribiendo sobre esa manera de hacer (no sólo) libros. A esta altura del 2019, necesitamos seguir hablando de ella y de editoriales cartoneras, por varias razones. Empezamos por este pasado y presente que nos ofrece éxitos y retrocesos. En noviembre de 2018, veinte títulos del catálogo de Eloísa Cartonera han sido protagonistas de la exposición “Lectura, solidaridad y tapas de cartón, una exposición transmedia de los libros de la editorial Eloísa Cartonera”, organizada por la

Universidad Simón Bolívar (Venezuela) y en colaboración con la Embajada de Argentina en Venezuela. De este encuentro destacamos las palabras de Luis Miguel Isava, profesor del Departamento de Lengua y Literatura, acerca de la importancia de los libros donados: desde una perspectiva literaria, los autores presentados representan «referencia obligada en la Literatura Latinoamericana»¹, evidenciando como esa literatura sea objeto de estudio en los cursos de Literatura en la Universidad y, al mismo tiempo, la dificultad que se encuentra en la circulación de una literatura emergente que ofrece textos no convencionales. En febrero de 2019, Eloísa Cartonera pisa nuevamente el campo internacional, esta vez en España, en el Museo Reina Sofía. Presentada como «una cooperativa gráfica editorial argentina que difunde literatura latinoamericana editando libros hechos con cartón comprado en la calle a los recolectores informales denominados "cartoneros", con el objetivo de producir libros asequibles para el público»², han sido presentes (para la Eloísa Cartonera) María Gómez y Washington Cucurto (al siglo Santiago Vega), en un taller de tres días en el cual resultaron agotadas todas las plazas disponibles. Jornadas en las cuales se han dados talleres de edición prácticos y charlas acerca de ediciones alternativas, «políticas y procesos culturales relacionados con ellas en el contexto sudamericano de las últimas décadas»³. Luego de estos encuentros, en marzo, Eloísa volvió a las calles porteñas (en realidad nunca se fue), en el Festival LEER – Literatura En El Río, en San Isidro, y el 24 de marzo con su clásico banquete de libros coloridos en Plaza de Mayo, para decir y repetir “Nunca Más!”. Finalmente, en abril, encontramos “la carto” en la Feria internacional del libro de Buenos Aires con el encuentro “Internacional Cartonera”, presentando los libros cartoneros de la poetiza Laura Accerboni y el poeta Jurg Halter (ambos suizos), en colaboración con Coincidencia - Cultural exchanges⁴.

Todo ello, nos ofrece elementos que caracterizaron en su trayectoria la historia de Eloísa Cartonera, es decir, un colectivo ahora cooperativa que cruza el campo del arte a través de un proyecto editorial innovativo, que nace en las calles y que llama la atención de las instituciones artísticas y académicas, pero anclada en los festivales de la editorial independiente y de la protesta.

Dije un proyecto innovativo. La categoría de los innovadores –consideraba Robert K. Merton– son los que el sistema considera como desviados con respecto a los medios utilizados para alcanzar los objetivos socialmente compartidos y dominantes. En el caso en cuestión estamos en frente a medios y objetivos generales que no pertenecen propiamente al sistema económico dominante, sino son *prácticas emergentes* (de Sousa Santos, 2007) que actúan no solo en la venta de libros, sino se dirigen a una producción que teje relaciones, pensamientos e imaginarios sociales existentes y

1 Villarreal Soraya, “Eloísa Cartonera, un fenómeno literario latinoamericano presente en la Biblioteca”, en USB noticias, 16 de noviembre 2018 (link: <http://usbnoticias.usb.ve/post/56417>)

2 <https://www.museoreinasofia.es/actividades/suenos-carton>

3 *Ibidem*.

4 Programa de intercambio cultural entre Suiza y América Latina, organizado por la Fundación suiza para la cultura Pro Helvetia.

potenciales. Quizás nos resulte más correcto y apropiado llamarlo “proyecto editorial emergente” no obstante quince años nos parezcan (engañosamente) una realidad consolidada ya.

Otro hecho en la vida de Eloísa Cartonera que nos impone seguir hablando de esos *proyectos emergentes* es la suerte que le tocó al puestito que Eloísa guardaba desde el 2008 en Avenida Corrientes. Una noche de los primeros días de abril del corriente año, una grúa al servicio del poder modernizador y de la exclusión de la Ciudad de Buenos Aires se llevó la parte ambulante de Eloísa Cartonera. Un kiosco que guardaba un tesoro de muchos libros, y garantizaba a la cooperativa un lugar de contacto y venta fundamental y central, permitiendo a todas las personas de admirar, preguntar y comprar las creaciones de Eloísa Cartonera, para que su idea siga circulando⁵.

Sin embargo, debemos pensar este acontecimiento de una noche de abril desde una perspectiva más amplia. El renovado look de Avenida Corrientes, la avenida más central y turística, que “va cruzando Buenos Aires con su ritmo diferente”⁶ a la cual se dedicaron numerosos tangos, tenemos que ubicarlo en la tensión entre progreso tecnológico y emancipación que nos remite a la teoría del control, ese control que excluye a través del alcance selectivo de las disciplinas. La maniobra del gobierno de la ciudad de Buenos Aires que mira a una renovación de Av. Corrientes, de hecho, no interpela sólo la presencia del puestito de Eloísa Cartonera, sino la existencia de los clásicos kioscos verdes en las veredas y una medida ambiental que afecta la renovación de los basureros, junto al ampliamento de la zona peatonal. Los nuevos basureros, definidos como “inteligentes” (o basureros “Easy” o basureros “anti-pobres”), han sido puesto no tanto para incrementar la limpieza de la ciudad considerado su utilizzo privado, es decir previa tarjeta magnética que permite la apertura, sino para “evitar que la gente se meta y saque basura”⁷, en las palabras del Ministro del Espacio Público porteño Macchiavelli. Por tanto, aquí se manifiesta un choque entre dos visiones de la sociedad. De hecho, la medida sigue en la estimagtización de la pobreza en un momento en que la tasa de pobreza y de indigencia en la ciudad de Buenos Aires está en aumento. Al mismo tiempo, sigue estigmatizando la figura y el trabajo de los “cartoneros”. Mientras la medida del Gobierno de la Ciudad se posiciona dentro de un esquema de desarrollo tecnológico e infraestructural que crea fronteras al acceso y uso de la ciudad⁸, Eloísa Cartonera sigue su camino con el ayuda de una red de contactos tejida en el tiempo dentro y afuera de Latinoamérica. De hecho, el 20 de junio, gracias a

5 Si bien he conocido la experiencia de Eloísa Cartonera a través varios artículos de diarios y académicos, el contacto físico con ella ha sido posible a través de ese kiosco colmo de libros y colores, donde encontré Alejandro –miembro de Eloísa– y con el cual pudimos entretener varias charlas, en el medio del tráfico de la tarde que anima esa famosa Avenida.

6 Escribía Héctor Gagliardi en su poema “Calle Corrientes”

7 “Larreta inauguró containers de basura “anti pobres” en Emergentes, 16 de abril 2019 (link: <https://emergentes.com.ar/larreta-inaugur%C3%B3-containers-de-basura-anti-pobres-ef922e3aecc3>)

8 Tomando en préstamo los conceptos de De Marinis (1998), podemos observar una sociedad postsocial que tiende a regularse a través del trío modulación-control-exclusión (1998; p. 35). La sociedad del control parece ser dominada por una espiral que ocupa el centro de la sociedad, entrena (modela) el individuo y quien no resiste se resbala afuera de ese centro, marcando fronteras y generando exclusión.

la Universidad Simón Bolívar de Venezuela, se ha lanzado la dimensión digital de la exposición “Lectura, solidaridad y tapas de cartón, exposición transmedia de los libros de Eloísa Cartonera”, la cual se exhibe en la Biblioteca de la USB, a través del programa *La Magia del Arte*⁹. El objetivo de esta iniciativa es un disfrute extendido de la Audioguía Cartonera que se desarrolló para la exposición precedentemente citada, junto a textos, videos y audios adicionales sobre los libros de la exposición y la editorial.

Entre estas prácticas de exclusión e inclusión, control social represivo y democratización de acceso a contenido literario, vamos concluyendo con algunos datos estadísticos de crisis, la de ayer (2001) y la de hoy, con el fin de trazar un panorama dentro del cual se mueven las experiencias de las editoriales cartoneras. Haciendo nuestra la preocupación de Sousa Santos, es decir, si las ciencias sociales hoy en día están mejor dotadas para no olvidarse de los problemas fundamentales¹⁰, consideramos necesario movernos en el contexto actual conociendo los datos que afectan la acción del fenómeno que estamos observando y analizando. Cuando Eloísa Cartonera surge, las preocupaciones de Barilaro y Cucurto –dos de los fundadores del proyecto– eran básicamente cómo innovar el sector editorial, cómo reducir los costos de producción para que la obra sea económicamente sustentable, cómo es posible crear un proyecto artístico original y replicable, dentro de un panorama que iba quebrándose. Cuando surge Eloísa el fenómeno de los cartoneros venía ampliándose, la población en pobreza alcanzaba el 47%, mientras que la desocupación y la subocupación afectaban a 5 millones de personas¹¹. A esta altura del 2019, los cartoneros siguen siendo sujetos del panorama bonaerense con sus changuitos colmados de cartones, y en la actual crisis, el INDEC nos señala que en el segundo semestre del 2018 –sobre dato nacional– la pobreza (después haber bajado en la poscrisis) alcanza el 32% de las personas, mientras que la indigencia afecta el 6,7% de las personas. Observando el dato en el área del Gran Buenos Aires, la pobreza afecta al 31,3% de las personas, mientras que la indigencia afecta al 7,3% de las personas. Mientras tanto, la condición del mercado del trabajo también registra un empeoramiento con la tasa de desocupación al 10,1% (+1% con respecto al último trimestre del 2018) y una tasa de subocupación que creció de 2 puntos porcentuales, alcanzando el 11,8%. Sumando las categorías que se encuentran en fase de búsqueda de trabajo o subempleo, la Argentina del 2019 llega a un 33,9% (desocupados 10,1%, ocupados demandantes 17,5% y ocupados demandantes no disponibles

9 “Exposición transmedia de los libros de Eloísa Cartonera lanza su dimensión digital”, en *USB Noticias*, 19 de junio 2019 (link: http://usbnoticias.usb.ve/post/57843?fbclid=IwAR0yi0OKKJiwI3lwT4SilFJ-n0oyj1QvvR8xaShJSyY_FEJmKyp93IQwOJM).

10 De Sousa Santos Boaventura, “El norte, el sur y la utopía”, en *Construyendo las epistemología del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*, Vol. I, CABA, CLACSO, 2018, p. 147.

11 Mauro Sebastián y Rossi Federico M., “Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional”, en Malamud Andrés y De Luca Miguel, *La política en tiempos de los Kirchner*, CABA, Eudeba (2015), p. 167.

6,4%)¹². Otro dato que nos interesa y relacionamos a este es lo del índice de los precios que se refieren a libros y educación. Con relación a la voz “Recreación y cultura” el INDEC nos señala un aumento del índice de precios al consumidor –entre diciembre 2018 y mayo 2019– del 14% (13,2% para el Gran Buenos Aires), mientras que en el sector educativo es del 26,5% (28% en el Gran Buenos Aires)¹³. En particular, si nos focalizamos en el dato del Gran Buenos Aires que afecta el índice de los precios al consumidor para “periódicos, diarios, revistas, libros y artículos de papelería” encontramos que estos bienes entre diciembre del 2018 y mayo del 2019 aumentaron del 15,9% (para los servicios recreativos y culturales el porcentaje del aumento es del 15,5%)¹⁴.

En estos años también la editorial cartonera ha registrado un aumento en los precios de los libros, debido a la crisis económica en curso. Sin embargo, el valor del libro queda a niveles más accesibles con respecto a los precios de las editoriales tradicionales. Si en el puestito de Avenida Corrientes podríamos encontrar la escrita “libros a 15 pesos” que nos recordaba otro momento histórico de un pasado reciente, así como en los textos de Barilaro (2009) leemos de libros a 5 pesos, los libros de Eloísa Cartonera, la mayoría de ellos, tenían un precio de 80 pesos.

Si bien conocemos –a través de los datos estadísticos que nos provee el INDEC, actualizados al 2017– que el valor bruto de producción cultural (VBP) que afecta “libros y publicaciones” tiene un volumen de 59.539.458 (en miles de pesos corrientes)¹⁵ y que el consumo intermedio cultural (CI) alcanza 31.455.571 de pesos, no conocemos el peso efectivo de la economía de las editoriales independientes y, en particular, de las editoriales cartoneras. La Cámara de publicaciones Argentina, por ejemplo, calcula el peso de la editorial independiente a través de la cantidad de publicaciones en un año¹⁶. Sin embargo, creemos que no sea una cuestión de medir económicamente el éxito –o la acción (lejos de las etiquetas de éxitos o fracasos)– y el alcance de la editorial cartonera, sino se trata de medir o razonar sobre otro tipo de alcance y discurso, que trasciende lo económico, es decir, en el cambio que produce en lo simbólico y en el sentido común que propone. Estas experiencias cuestionan un modo de existir en la sociedad (productivo, social y políticamente) a partir de “otra” manera de hacer libro. De hecho, si en el 2003, se registraba una sola editorial cartonera, es decir Eloísa Cartonera, en el 2017 –reporta Daniel Canosa (2017; p. 104)– podemos contar 237 editoriales cartoneras que surgen en estos catorce años.

12 *Mercado de trabajo. Tasas e indicadores socioeconómicos* (EPH), en Report INDEC, mayo 2019, p. 5. (link: https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/mercado_trabajo_eph_ltrim19B489ACCDF9.pdf).

13 *Índice de precios al consumidor (IPC)*, en Informes técnicos, Vol. 3, N°. 108, INDEC, mayo 2019, p. 4.

14 *Ibidem*, p. 12.

15 Los datos han sido extraído por el Informe Técnico sobre *Cuentas nacionales. Vol. 2, n° 13* “Cuenta satélite de cultura. Valor agregado bruto, comercio exterior, puestos de trabajo, generación del ingreso y consumo privado cultural. Año 2017”, pp.4-5. En el informe es posible observar también cuantos puestos de trabajos representa el sector de la editorial (p.10), con 39.688 trabajadores divididos entre registrados (17.006), no registrados (8.251) y no asalariados (14.431).

16 Gonzalo León, “Mucho más que catálogos: las editoriales independientes y su papel en la industria”, en Infobae, 9 de junio 2017 (link: <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/09/mas-que-catalogos-las-editoriales-independientes-y-su-papel-en-la-industria/>).

Por lo tanto, a la luz de cuanto hasta ahora fue narrado, el objetivo que nos ponemos con este texto es lo de indagar acerca del proceso de producción que nos ofrece una editorial cartonera, su consolidación en el campo artístico y literario, cuál es su propuesta y cómo se difunde a partir del 2003 por Latinoamérica. La hipótesis que proponemos es que los contextos de crisis social definen horizontes productivos distintos que cuestionan prácticas hegemónicas. ¿Qué queremos decir con esto? Que se propone una construcción de la sociedad no impuesta, sino participada por más figuras, desde el productor hasta el receptor, pasando por el proceso de producción y el proveedor o la proveedora de los materiales. Las editoriales cartoneras, en las palabras de García Canclini (1990; p.32), nos llevan a «investigar cualitativamente el consumo cultural», junto a la construcción de un imaginario y práctica contrahegemónica; y cómo constructora de una red informal de experiencias latinoamericanas que se diferencian por los clivajes de nacimiento.

Identidad en proceso. Un proyecto artístico de trabajadores

Acerca de cómo nace Eloisa Cartonera hay unas cuantas versiones que realizan lo que es el mito fundativo. Normalmente los mitos tienen la función de anular diferencias. En el caso de Eloísa, las tres versiones -que podríamos considerar todas reales porque se cruzan entre ellas y se sedimentan en varios momentos de los varios encuentros entre los protagonistas que ya venían compartiendo experiencias- meten en claro las diferentes identidades que llevan a la fundación del proyecto. La versión descrita por Ksenija Bilbija¹⁷ (2010) nos habla de una pizza compartida entre Barilaro, Cucurto y Hernán Bravo, y del casual encuentro con una persona afuera de la pizzeria que no quería limosna, sino que le compraran lo que él podía ofrecerle, es decir una chapa de cartón. De allá, el juego con el cartón en mano y la fantasía de Cucurto habla de libros con tapa de cartón. La versión hecha manifiesto por Washington Cucurto, nos cuenta de una Eloísa que captura el corazón de Barilaro, de los dos amigos que venían trabajando libros coloridos, sin embargo llegó la crisis y el papel y los gastos aumentaron, mientras las personas con los changuitos llenos de cartones iban por las calles de Buenos Aires.

El proyecto empieza a tomar forma durante el 2003 y ve el compromiso de artistas y escritores/as, alejándose del mundo académico y conversando sobre la idea. En el 2004 se suma al dúo la artista Fernanda Laguna y el proyecto empieza a tomar forma, con la abertura de *No hay cuchillos sin rosas*, en Almagro. Como bien explica Javier Barilaro en *And there is much more...*¹⁸, el proyecto empieza cruzando la creación de libros¹⁹ con la venta de verduras y exposiciones de arte plástica para crear algo *polifocal*, algo que «fuera enérgico, artístico y fresco», fuera de lo académico (2009;

17 Bilbija Ksenija, “Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas”, en *Nueva Sociedad*, N°.230, 2010, pp. 96-97

18 En Bilbija Ksenija y Celis Carbajal Paloma, *Akademia Cartonera: a primer of Latin American Cartonera Publishers*, Madison-Wisconsin, Parallel Press, 2009.

19 El local era escenario de talleres que permitían a muchas personas de acercarse a la idea de fabricar un libro con tapa de cartón y pintarla, así como a los cartoneros que pasaban por el lugar vendiendo el recurso principal.

p.47). Lo que aquí cabe evidenciar es la convergencia plural entre arte, literatura, cartones y verduras, elementos que resaltan una identidad múltiple y abierta de los sujetos que componen el proyecto, así como diferentes *campos* de pertenencia de los protagonistas. En las palabras de Hall (1994), las identidades son nombres que damos a las diversas maneras en la cual nos posicionamos o venimos posicionados por las narraciones del pasado, y en este relato, artistas, escritores y cartoneros (junto al elemento agrícola) cumplen una redefinición dentro de un proyecto que se presenta como editorial y que, en realidad, desplaza las fronteras de esa categoría.

La idea de tapas de libros con cartón encuentra sus precursores en la edición de *Los poemas de Sydney West* por Juan Gelman, que la editorial Galerna (Buenos Aires) publicó en 1969, así como en la idea editorial de Elena Jordana que creó Ediciones Mendrugo en México, publicando obras de Ernesto Sábato, Octavio Paz y Nicanor Parra, en los años 70. Siempre en los 70, destacamos el antecedente guaraní (Canosa, 2017; p.13) por mano de Carlos Martínez Gamba, poeta guaraní hablante que publicó sus poemas con tapas de cartón. Otros antecedentes, señala Diego Mora (2013), se pueden encontrar en Chile y en Cuba. El primero, en plena dictadura, es decir en el 1983, con la publicación de *Bobby Sands desfallece en el muro*, primer libro de Carmen Berenger, la cual utiliza la producción artesanal para evitar los permisos del entonces Ministerio del Interior; mientras, el caso cubano nos ofrece un paralelo con el contexto de surgimiento de Eloísa Cartonera, es decir un contexto de crisis. En este caso hablamos de la crisis del 1991 y de las Ediciones Vigía. El proyecto de Alfredo Zaldívar ve sus libros de cartón adquirir un valor en la estética y en el diseño que capturan la atención como “libros-objeto” (Mora, 2013; p.5).

El proyecto empezado por Barilaro, Cucurto y Laguna representa una síntesis entre las exigencias que en el pasado empujaron hacia esta rara (en aquel entonces) modalidad. La innovación, la necesidad de buscar otros métodos para evitar controles, la posibilidad de publicar en manera independiente y autónoma y hacer circular otra literatura, así como la creación de obras se encuentran con el Eloísa Cartonera en la necesidad de poder trabajar incluyendo las figuras que la economía neoliberal había creado y que al mismo tiempo rechazaba tanto en el trabajo como en la calle, a través la estigmatización de nuevas figuras sociales callejeras.

El proyecto artístico, social y comunitario encuentra un punto firme en el mundo del arte, legitimándose a través de la participación en el ArteBA del 2004 con una instalación colorinche hecha por libros y obras gráficas expuestas en *No hay cuchillos sin rosas* e inéditas. Sin embargo en sus primeros tres años el colectivo intenta mejorar su definición y en manifestarla al externo, en particular en la sociedad. Como explica Barilaro (2009), en esta etapa fundacional hay dos visiones identitarias cuales la de co-creadores (sostenida por Barilaro) y de trabajadores (sostenida por Cucurto). Sin embargo, estas posturas se difunden en el público a través una lectura distorsionada

que ve Eloísa como una «ayuda laboral» y no como una experiencia de «compartir trabajo». Así el proyecto hará hincapié sobre su artisticidad y en el mirar al arte como espacio que permite buscar soluciones a la crisis socioeconómica, compartiendo el momento de trabajo y apropiándose de un libro creado con parámetros no estandarizados. El pasaje a cooperativa entre 2006 y 2007, permite a Eloísa Cartonera de vincular el proyecto artístico con la figura del trabajador y del cartonero, permitiendo una síntesis entre varias territorialidades. Este pasaje, hace notar Barilaro, no toca la individualidad artística y tiene el mérito de resolver el stress individual y de pensar Eloísa como grupo de trabajo, también en relación a los pagos y a un esquema de laburo y laburantes.

En los próximos apartados intentamos reflexionar sobre la cuestión cartonera y en que modo se desafía el sentido común hegemónico; como se ha desarrollado el cruce entre proyecto artístico y social y su relación con el campo artístico y las instituciones; y, finalmente, observar el crecimiento de la red de editoriales cartonera y el papel jugado por Eloísa.

Los desafíos en el sentido común: la cuestión cartonera y los libros de cartón.

La relación entre cartón y producción editorial, nos ofrece un desafío importante en el imaginario clásico no solo por lo que abarca el mundo de los libros, sino también con las figuras laborales que cotidianamente proveen a sacar ese material de las calles a cumplir con un laburo de reutilizo y de impacto ambiental, aunque este tema, como evidencian Barilaro y Biblija, no está contemplado en la experiencia de Eloísa y quizás de los cartoneros también.

¿Por qué resulta fundamental hacer hincapié sobre la venta y compra del cartón y que significa ser cartonero? Eloísa Cartonera nos ofrece una reflexión extendida sobre el término cartonero y de libro. Cuando el proyecto surge, el proceso de producción artesanal y artística se basa en pintar con una estética cumbiera las tapas de cartón que se compran a los cartoneros. La compra adviene yendo contra la relación que se tiene en los procesos de compraventa entre cartoneros y papelerías que reciclan el material, es decir, los y las de Eloísa Cartonera compraban el cartón pagando tres veces más el kilo de chapas. De esta manera el cartón, en su proceso final recomienza la producción, es decir representa la fuente de regeneración del trabajo. Según Bilbija (2010; p.111) estamos frente a un proceso de *postproducción*, es decir se da al producto otro lugar y otra colocación simbólica. De hecho, como nos dice Alejandro²⁰, «un libro de cartón no es algo común, pero igual es un libro para leer y que todo pueden ensamblar».

Del cartón al cartonero es otro pase que cumple Eloísa Cartonera, es decir la posibilidad de sumarse al trabajo de la editorial para los cartoneros, reposicionando de esta manera la misma figura: cartonero no sólo es quien en la calle recolecta el cartón, sino quien trabaja con el cartón y como productor cultural, independientemente de su condición económica. Como señala Barilaro, a esta

20 Entrevistas hechas entre noviembre y diciembre a Alejandro, integrante de Eloísa Cartonera desde el 2008, en el kiosco de la cooperativa en Avenida Corrientes.

composición entre artistas, escritores y cartoneros, varios diarios dieron el nombre de “artistas cartoneros”, mientras que a ser artístico es el entero proyecto. En esta relación de incorporación al proyecto de los cartoneros, podemos distinguir dos fases a lo largo de los 15 años de la cooperativa, así como varios tiempos de permanencia en el organigrama. De 2003 a 2006 se pudo observar una participación de varios recolectores de cartones que iban sumándose al colectivo de paso, es decir no en manera definitiva, aunque hubieron varios casos que en el período en el que trabajaban en el proyecto dejaban de ser recolectores. El caso típico es lo de Miriam Merlo, “la Osa”, la cual integra desde el 2006 la cooperativa, dejando definitivamente el changuito. Miriam representa la modalidad de trabajo que hay en Eloisa. Pasaba por La Boca, vendiendo su cartón, y la invitaron a pintar en el taller. De ahí, el trabajo de Eloísa la conquistó y hoy en día es una de los pilares de la cooperativa. El período entre 2006 y 2015, si bien Eloísa se transforma en cooperativa, en La Boca, sigue permitiendo un contacto más frecuente con los recolectores de cartón, sin embargo, explica Alejandro, la relación de laburo duraba meses y en algunos casos llegaba hasta un año entero. Esta fugacidad y cambio continuo se deben a la variabilidad de las ventas en el mes. La vuelta a Almagro dificulta la relación de compraventa del cartón, debida al cambio del espacio urbano. Mientras que La Boca ofrecía más movimiento de cartoneros, así como el espacio para que los recolectores pudieran pararse en frente al taller, en Almagro esa acción resulta ser más difícil y más fugaz. Como nos explica Alejandro, esto se debe también al proceso de selección del cartón que se cumple, es decir prestar atención que el cartón no esté mojado o muy dañado, quizás notar un cartón con una particularidad que embellece la tapa, así como una cuestión simplemente de espacio y de su uso: la presencia de coches y la creación de tráfico es más común en el taller de Boedo, característica que no permite largas paradas. Estos problemas imponen una reformulación de la relación con los recolectores, que en lugar de comprar cartón al kilo es preferible comprar por caja y pagar siempre un precio que sea al recolector favorable²¹, en diálogo con él, para que el recolector valore en el momento su trabajo. Este cambio de relación que pasa a ser menos sistémica influye también en los precios. No obstante estas dificultades, vale siempre lo que dijo Cucurto: «más editoriales cartoneras para que la gente viviera mejor» (Bilbija, 2010; p.100).

Lo que el trabajo de Eloísa Cartonera cumple es una construcción de cultura de abajo directa a toda la sociedad que no teoriza la pobreza y ni se propone como “estética de la pobreza”. Como hemos visto, el laburo la recolocación de la figura del cartonero pierde en Eloísa Cartonera esos márgenes que el imaginario social instituyente y dominante le atribuye, en cambio de una «representación “legítima” de sí mismo» (Pinkus y López, en Ledesma y Siganevich, 2009; p. 39), es decir una representación que nace por ellos y se compone de otras piezas identitarias a través del

21 El entrevistado nos comenta que es común que le pague más la cooperativa por una chapa que la papelería por el kilo de cartón.

cooperativismo y del trabajo comunitario, que presupone un continuo cambio de informaciones y experiencias. Volvemos acerca de la “estética de la pobreza” apenas nombrada y que varía veces, ingenuamente, recorre en medios dominantes. En realidad, usando los lentes de los estudios culturales de Williams, lo que Eloísa Cartonera nos ofrece es un espacio de *cultura en común*, es decir una cultura producida por y comprometida con más personas y en oposición, así, a una cultura restringida y de élite, creada por las grandes editoriales a través la promoción de best seller y de una cultura homogénea. ¿Cómo se construye esa cultura en común? Podemos identificar en este caso dos líneas de construcción: una primera que corresponde al trabajo cooperativista de la editorial cartonera; una segunda que corresponde a los contenidos del catálogo que Eloísa Cartonera -así como la mayoría de las editoriales cartoneras- propone. El trabajo de la cooperativa tiene su base en la idea que el trabajo pueda ser digno, y, como afirma Cucurto, «es compartir la alegría [...], dar a entender que lo que hacen es un producto cultural, que no se trata de un recurso económico de gente en situación de pobreza». Por tanto, el arte de Eloísa representa una participación en la búsqueda a la crisis socioeconómica, generando puestos de trabajo, usar la cultura para propósitos extraculturales y crear capital cultural accesible a todos y todas (Bilbija, 2010; p.101). Si el primer punto se refiere al proceso productivo y al acceso al producto final, la segunda línea que proponemos se refiere a la propuesta editorial. Es decir, no solo un capital accesible a todo por precio, sino un capital cultural que sea original y asume la forma de un dono para la editorial como para el lector. El sistema que Eloísa Cartonera privilegia para la publicación es el *copyleft*, es decir el texto resulta ser una donación del escritor a la editorial. Los contenidos propuestos representan una fuerte relación con Latinoamérica no solo porque es una producción que se ubica en una determinada latitud del globo, sino que habla de la condición latinoamericana con violencia y amor, metiendo todas las categorías que componen esta sociedad en el rol protagonista. El catálogo de Eloísa Cartonera, por tanto, va desde los clásicos –que se publican porque pensamos valga la pena, dice Alejandro– hasta una selección de autores reconocidos que deciden publicar en edición cartonera y escritores emergentes, que elaboran y representan significados y valores que pertenecen a un imaginario social popular, con carácter lúdico e irónico (Mora, 2013).

Por tanto, lo que emerge, no es una negación absoluta de las leyes y lógicas de mercado, sino mira a llegar a los lectores que no pueden pagar los precios en aumento constante de las grandes editoriales y pensar una nueva manera de hacer libro y de escribir, abandonando el campo del copyright y construyendo un mensaje social a partir del cartón y su reutilizo.

Articulaciones de un proyecto artístico y popular

Como pudimos notar y resaltar en las páginas anteriores, en el último año Eloísa ha sido presente en varios lugares institucionales del arte como en eventos independientes. En el arco de su historia

Eloísa Cartonera ha sido viajera entre estos mundos, instaurando relaciones y estrategias para que su mensaje y producción pudiera viajar y difundirse. El tránsito de Eloísa Cartonera por distintos territorios –que a menudo se consideran separados y autónomos– reconstruye territorialidades, a nuestro aviso, que cambian o cuestionan los dispositivos simbólicos y el lugar de enunciación (Spíndola Zago, 2016). Si para Bourdieu (1980) la frontera es un producto que genera y afirma una diferencia cultural, transitar distintos territorios como en este caso, corresponde a cuestionar y multiplicar esa diferencia, en nombre de una pluralidad, es decir, de las diferencias.

Javier Barilaro (2009) define Eloísa Cartonera como proyecto artístico que incluye distintas figuras a su interno y que se preocupa de hacer cultura a través de un proceso artístico que no es el libro como producto final. Al comienzo de la historia de Eloísa, la condición de precariedad que el término “cartonero” inspiraba en el sentido común dominante, hacía aparecer el proyecto como algo para soportar económicamente, es decir un acercamiento caritativo y no participativo. Barilaro (2009), Bilbija (2010), Mora (2013), evidencian como esta política no era aceptada por el colectivo, al contrario, si alguna institución o persona quería acercar una ayuda a Eloísa Cartonera, se podía hacer a través la donación de medios de producción o yendo a trabajar en el taller de “la carto”. De este carácter han sido las colaboraciones de la Embajada de Suiza y del Centro Cultural de España en Buenos Aires, las cuales donaron al proyecto una nueva imprenta. Es decir, no una ayuda económica, sino un apoyo material concreto.

Desde su comienzo, Eloísa Cartonera ha sido recibida por el mundo artístico con gran atención. En el 2004, con Fernanda Laguna, Barilaro (2009; pp. 48-49) y Cucurto traen Eloísa Cartonera al ArteBA con una instalación entre trabajos hechos para *No hay cuchillos sin rosas*, los libros de Eloísa Cartonera y cumbia. La exposición resultó ser una fiesta masiva que dio el primer premio a Eloísa. La participación a este evento tenía la función de crear consenso alrededor del proyecto, difundir el nombre y difundir los libros: una manera para afirmarse como realidad artística y generar *capital social*.

En el 2006 llega la participación de Eloísa Cartonera en la Bienal de São Paulo. Una cita que esclarece aún más el sentido de proyecto artístico para el colectivo. Hay varios puntos que merecen ser destacados. El primero es el debate sobre que es lo artístico en Eloísa; el segundo es el mecanismo de red que se instaura entre Buenos Aires y São Paulo; el tercero es la expansión del proyecto a otro territorio (lo de Brasil en este caso). El primer punto se refiere a la elección cumplida por Eloísa sobre ¿Qué llevamos a una Bienal? Llevar libros a una exposición para Eloísa no tuvo sentido entonces como ahora, porque transforma el libro en material muerto. Es llevar la acción social de Eloísa o mejor el proceso, porque se realiza el sentido artístico a través de su proceso de realización y recepción (Felshin, 1995). Eloísa se presenta en la Bienal con uno stand de

trabajo colectivo, un taller donde la gente se puede sumar a crear libros y a pintar. Para el éxito del espacio ha sido necesaria la intervención de artistas y cartoneros autóctonos y traer literatura en portugués y no solo en castellano. Entre taller y murales, los y las miembros de Eloísa han desarrollado días de trabajo donde «modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad *han antepuesto* la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte»²² (Expósito, Vidal, Vindel, 2012; p. 43) dentro de un lugar institucional del arte cual es una Bienal. La experiencia en cuestión tiene un valor simbólico importante también por la difusión del modo de crear cultura y pensar el libro y el mercado editorial. La red de contactos usada por los y las de Eloísa ha sido fundamental para trabajar en la Bienal y empezar un nuevo trabajo artístico, social y editorial en Brasil, creando Dulcinea Catadora, a través del impulso de Lucía Rosa y también de los organizadores de la Bienal que han sabido recoger la posibilidad de proponer algo innovativo y que podía tener futuro más allá del evento artístico internacional. Podemos evidenciar del trabajo de Eloísa, dentro la institución como afuera, las características de un arte activista cuales: a) el proceso de creación que se antepone al resultado final; b) el método colaborativo en la ejecución práctica, en la cual resulta «central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes» (Felshin, 1995, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001; p. 74).

El proceso de entrada y salida de Eloísa Cartonera con respecto al mundo institucional del arte sigue en el tiempo estas características que proponen un sistema de trabajo como eventos, que puede durar por la temporalidad establecida o puede seguir en el tiempo. Robando la mirada de Holmes, observamos la necesidad de un proyecto artístico de girarse hacia otra cosa sin perder su pertenencia al campo del arte, abriendo a «nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso» (Holmes, 2007)²³.

Si el cruce con el campo del arte tiene valor de capital social, permite difundir el trabajo de “la carto” y repensar el mercado editorial –a partir de las condiciones marginalizadas creadas por el neoliberalismo– otra coyuntura con otra institución es la transformación de Eloísa Cartonera en cooperativa. Este pasaje representa un cambio legal que confiere otro estatus al colectivo y permite acceder a una forma legal de cooperativa y a lo que le corresponde, sin embargo, afirma Alejandro, no cambió la forma de trabajar, sino permite también acceder a programas institucionales para renovación de maquinarias y herramientas. El cambio a cooperativa ha representado una división más orgánica del trabajo, sin embargo no representa un cambio en lo que es Eloísa Cartonera, es decir un proyecto artístico.

“La carto” en su historia utiliza más lugares posibles, institucionales o menos para seguir difundiendo su idea y su lucha, en cuanto lo que más importa no es la autonomía de su trabajo o

22 Bastardillas mías.

23 *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*, en <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

arte, si está en un lugar o en otro, si en la Feria Internacional del Libro o también en la Feria de las editoriales independientes, sino «lo que nos importa en el arte al igual que en todo movimiento transformador es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación pre-existentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo» (Expósito, Vidal, Vindel 2012; p.54-55). La práctica emancipadora de Eloísa Cartonera, en este flujo de entrada y salida entre institución y calle, forma legalizada y estética colorinche, pone en relieve como los saberes menores y una visión de la sociedad igualitaria, y del trabajo sin jerarquías, adquieren un rol protagónico, así como las modalidades para una reproducción que no contrastan con la idea originaria.

Las editoriales cartoneras: realidades sin fronteras

En los antecedentes hemos visto varias realidades cartoneras surgidas en distintas zonas de Latinoamérica, bajo distintas exigencias, aunque no sabemos si había una conexión entre ellas, considerando además las diferentes épocas de sus historias. Javier Barilaro (2009; p. 53) escribe que «los libros cartoneros son más apropiados que los libros convencionales: los libros cartoneros son Latinoamericanos. Los libros convencionales son para las sociedades capitalistas. Latinoamérica es solo parcialmente capitalista, en cuanto el capitalismo es solo el deseo de una parte de las ideologías políticas». No obstante, hoy en día parece no existir una relación formal con las otras editoriales en Latinoamérica y la emergencia de editoriales cartoneras sin cartoneros debida a las diferencias que hay en cada contexto de surgimiento, en realidad hay un recíproco conocimiento entre las mayorías de las editoriales cartoneras y un mútuo apoyo. La difusión y el crecimiento numérico de la familia *cartonera* (Canosa, 2017), evidencian como el fenómeno haya pasado lo que podría parecer un límite o su carácter particular y local (de Sousa Santos, 2007; p.203), reconociendo, al contrario, una condición común en Latinoamérica y no solo. En esta sede, nuestro interés no está en hacer un listado de nombres, historias y particularidades de cada proyecto (editorial) cartonero que ha surgido luego del 2003²⁴, sino es colocar estas emergencias en un marco global que nos ayude a reflexionar sobre cómo y por qué es importante observar la construcción de redes que permiten la difusión de movimientos emancipatorios. A la base de esa difusión podemos identificar unos cuantos clivajes que diferencian las experiencias en la familia cartonera y que aunán las realidades del Latinoamérica²⁵, cuales: exclusión laboral, contextos de marginalidad social, acceso a la lectura limitado y excluyente, mercados editoriales dominados por grandes corporaciones, escasas oportunidades de publicación para jóvenes escritores, homogeneidad en la literatura con exclusión de contenidos locales, indígenas, urbanos y populares.

24 Para esto remandamos al trabajo –completo- de Daniel Canosa, *Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social* (2017), donde el autor cumple una notable recopilación de las varias experiencias surgidas, construyendo la que el autor define como “familia cartonera”. Otras referencias que contribuyen a la narración de las varias experiencias que surgen pueden encontrarse en el ya citado Bilbija (2010), Celis Carbajal (2009), Tracovich y Kunin (2013).

25 No debemos pensar que estos clivajes sean exclusivos de América Latina, en cuanto resultan presentes en otras partes del mundo: no es un caso la expansión de la editorial cartonera en Europa, en particular en España, Francia y Alemania.

La difusión de las prácticas generadas por las editoriales cartoneras constituye un proceso que podríamos identificar –de acuerdo con de Sousa Santos (2007; p.198)– como casos de globalización contrahegemónica, en cuanto forma de resistencia que pretenden contrarrestar las tendencias de exclusión social, generando espacios para la participación democrática, la conformación de comunidades y la creación de alternativas frente a las formas dominantes de conocimiento y desarrollo. Por lo tanto, la expansión de las editoriales cartoneras rebasa las fronteras y empieza a asumir las formas de un movimiento democrático transnacional.

Como vimos anteriormente, los encuentros internacionales permiten que la experiencia de Eloísa Cartonera tenga una difusión modelándose a las particularidades de los varios contextos, pero con la idea inicial de promover la lectura y combatir las desigualdades. Kunin (2009, en Canosa, 2017) identifican dos olas de difusión de estas experiencias, las cuales tienen que ver con las modalidades de circulación y difusión tanto de los libros como de las redes sociales. La primera ola de difusión podemos colocarla temporalmente entre el 2003 y el 2008, es decir cuando la experiencia argentina empieza a definirse y afirmarse como proyecto artístico con su carga social y política²⁶, su período de gestación y el Primer encuentro de editoriales cartoneras en la Universidad del Wisconsin (2008). En la primera ola Eloísa Cartonera lanza un modo de trabajo, un criterio estético como el colorinche y cumbiero, y un tono abigarrado de colores e imágenes, que al mismo tiempo generan una identidad a través de iguales elementos de producción (cual es el cartón) y la pertenencia a una constelación cartonera, o, como dice Canosa, a la “familia Cartonera”. La difusión del modelo, en esta primera etapa, afecta principalmente la región Latinoamericana, donde el modo de hacer libros –comenzando por el cartón– se abre a una diversidad de prácticas y discursos, presentando distintos objetivos, cuales culturales, políticos, sociales, estéticos, literarios, económicos y ecológicos, que se fundan sobre los clivajes de cada contextos locales.

Producir libros y literatura a partir del cartón en sitios que muchas veces son periféricos al mercado editorial y en los cuales los jóvenes escritores y las voces que narran estos contextos periféricos significa desprenderse de reglas y obstáculos editoriales, para crear libros y obras de arte accesibles por todos y todas. Perú, Bolivia, Chile, Brasil, Argentina misma y en particular Paraguay²⁷ y México²⁸, son los primeros contextos que dan reinterpretaciones de editorial cartonera. En esta fase podemos identificar tres métodos de transmisión y difusión de la experiencia: relaciones personales, eventos/talleres y serendipia, e incluyen experiencias de artistas plásticos, escritores, académicos, bibliotecarios y movimientos sociales. Identificamos como caso de serendipia el de Sarita Cartonera

26 Entendemos política en su acepción de “lo político” en los términos de Ranciere, es decir no como lugar de ejercicio de una potencia, sino como forma de subjetivación que reconfigura la topografía de lo común.

27 Representa el escenario más productivo e innovativo, en el cual surgen experiencias que hacen hincapié en una propuesta estética con elementos del arte indígena, narra contextos campesinos y urbanos, y publica textos en español, guaraní, jopará y portugués, adaptados a menudo al lenguaje popular.

28 A partir del 2008 la proliferación de editoriales cartoneras en México marcará tendencia hasta el 2014.

(2004) en Perú, donde los integrantes (estudiantes peruanos) se cruzan con un libro cartonero en una librería chilena, previamente comprado en Argentina, se suman a un taller y de ahí la idea que puede replicarse en el contexto peruano para la difusión de jóvenes poetas y comenzar una política de capacitación al lector. En otros casos resultan fundamentales las relaciones personales con Barilaro y Cucurto, a través de viajes y talleres para el comienzo de nuevas experiencias. Cada nacimiento de nuevas cartoneras representa un satélite referencial para las que surgieran en otros lugares. Para cerrar este ciclo está el primer encuentro de las editoriales cartoneras en la Universidad del Wisconsin-Madison, donde el mundo académico y cartonero empieza a reflexionar sobre el camino hasta entonces hecho y cómo seguir en adelante. Ferias, divulgación de las experiencias, talleres y la creación de un sector de la biblioteca de la Universidad dedicado enteramente a la literatura cartonera marcan un primer éxito internacional.

La segunda ola se caracteriza por la expansión de las redes sociales y el alcance de la web. Los sitios internet, blog y páginas Facebook representan un modo de hacerse conocer y hacer conocer las otras editoriales. De hecho, cada página web remite a otros miembros de la familia cartonera. De hecho, a partir del 2009, empiezan a florecer editoriales cartoneras también en la otra orilla del Océano Atlántico, en Europa (Francia, Alemania, y en particular en España, y una experiencia cada una para Portugal e Italia) y una en África (Mozambique) y solo más recientemente una en Asia (China). Las estadísticas verán un continuo crecer de editoriales cartoneras hasta el 2014. En particular, México y Chile serán los contextos más prolíferos, y los momentos de reflexión y divulgación comienzan a ser periódicos después la experiencia en Estados Unidos. En este caso es la Biblioteca de Santiago de Chile que anualmente convoca a un encuentro internacional de las varias experiencias, siguiendo el mismo formato del primer encuentro.

En conclusión, podemos afirmar que ese modo de hacer libros y difundir “otra” literatura construye una lógica de igualdad (redistribución) –en las palabras de de Sousa Santos (2007)– a través su labor cultural y modo alternativo de producción, que en el tiempo se ha diseminado en varios lugares del globo; y, al mismo tiempo, logra una unión entre las varias diferencias que componen la familia cartonera. En particular, a la base de esta unión –con la cual no queremos dar ninguna impresión de una estructura organizada– podemos encontrar un principio de solidaridad (Bilbija, 2010) y una elaboración de *autoconciencia* (de Sousa Santos, 2007). La solidaridad, explica Bilbija (2010; p. 99), «abre la posibilidad de colectivización de las metas y los propósitos de los que comparten el pensamiento colectivo [...] aunque cada una está enfocada en sus propios mercados locales». La solidaridad resulta ser la premisa a la libre circulación y difusión de una idea emancipadora y democratizadora. Los cruces entre academia, campo artístico, ferias de libro (institucional como independientes) y en particular los momentos de reflexión como los encuentros

organizados en Wisconsin y Santiago del Chile, en nuestra opinión, resultan como momentos de autoconciencia en «cuanto permiten una unión de las varias experiencias en lugar de mantenerlas separadas» (de Sousa Santos, 2007; p. 202), sobre dos frentes: uno interno a la familia cartonera; uno externo, que empieza a unirlo o a “traducirlo” a los movimientos que pertenecen a una globalización contrahegemónica²⁹. Las varias diferencias internas que dependen de la circulación y apropiación de la materia prima, así como de los objetivos políticos y literarios, de las estéticas y del público vienen traducidas para facilitar una «inteligibilidad mutua», generando una constelación cartonera que se reconoce y acepta, manteniendo su autonomía y una red no estructurada que pero muestra una capacidad de movilización en una escala internacional.

Bibliografía

- Barilaro Javier, “Y hay mucho más...”, en Bilbija Ksenija y Celis Carbajal Paloma, *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, University of Wisconsin-Madison, TEI Edition, 2012. (Link a la obra: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig>).
- Bilbija Ksenija, “Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas”, en *Nueva Sociedad*, N°. 230, 2010, pp.95-114. (Link a la revista: <https://nuso.org/>).
- Bourdieu Pierre, “L’identité et la Représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l’idée de région”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Centre de Sociologie Européenne, N°. 35, 1980, pp. 63-72.
- Canosa Daniel, “Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social”, en *V Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Santiago de Chile/ 29 y 30 septiembre, 1 octubre 2017*, DIBAM, 2017.
- De Marinis, “La espacialidad del Ojo miope (del Poder). (Dos ejercicios de cartografía postsocial)”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N°.34-35, 1998.
- De Sousa Santos Boaventura, *Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria*, La Paz-Bolivia, CLACSO, CIDES – UMSA, Plural Editores, 2007.
- De Sousa Santos Boaventura, “El norte, el sur y la utopía”, en *Construyendo las epistemología del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*, Vol. I, CABA, CLACSO, 2018.
- Expósito Marcelo, Vidal Ana, Vindel Jaime “Activismo artístico”, en AA.VV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, 2012.
- Felshin Nina, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Blanco Paloma, Carrillo Jesús, Claramonte Jordi, Expósito Marcelo (editores), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca (España), Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 73-93.

²⁹ Este caso si bien poco explorado empieza a manifestarse a través la adopción de prácticas e ideas. A modo de ejemplo, podemos ver como la lucha feminista venga promovida también a través de Eloísa Cartonera, que a partir del 2017, en varias ediciones reporta en su sello el marbete “Eloísa Cartonera y Feminista”. Mientras otro ejemplo puede ser la reciente experiencia del Movimiento 138, formado por migrantes paraguayos en Buenos Aires, que usan el formato de libros cartoneros como nexo de luchas, proponiendo reflexiones políticas acerca de la lucha campesina en Paraguay y divulgando casos específicos (como lo de Curuguaty). Es decir el libro cartonero como medio para proponer reflexiones que no pertenecen propiamente al campo de la literatura hasta ahora visto, pero como exigencia editorial para la difusión de causas sociales reflexionadas en manera más profundizadas.

- García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990.
- Hall Stuart, “Cultural identity and diaspora”, en Patrick Williams y Laura Chrisman (comps.); *Colonial discourse and post-colonial theory*; Harvester Wheatsheaf; London; 1994.
- Holmes Brian, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*, 2007. (Link al texto: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>).
- INDEC, “Cuenta satélite de cultura. Valor agregado bruto, comercio exterior, puestos de trabajo, generación del ingreso y consumo privado cultural. Año 2017”, en *Cuentas Nacionales*, Vol. 2, N°.13, Buenos Aires, 2018. (Link: https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/csc_08_18.pdf).
- INDEC, “Índice de precios al consumidor (IPC)”, en *Índices de precios*. Vol. 3, N°.18, Buenos Aires, 2019. (Link: https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/ipc_06_19A3FC1FDEEC.pdf).
- INDEC, “Mercado de trabajo. Tasas e indicadores socioeconómicos (EPH)”, en *Trabajo e ingresos*, Vol. 3, N°. 3, Buenos Aires, 2019. (Link: https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/mercado_trabajo_eph_4trim18.pdf).
- INDEC, “Incidencia de la pobreza y la indigencia en 31 aglomerados urbanos. Segundo semestre de 2018”, en *Condiciones de vida*. Vol. 3, N°.4, Buenos Aires, 2019. (Link: https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/eph_pobreza_02_18.pdf).
- Kudaibergen Jania, “Las editoriales cartoneras y los procesos de empoderamiento en la industria creativa mexicana”, en *Cuadernos Americanos*, N°.152, México, 2015, pp. 127-146.
- Kunin Johanna, “La multiplicación de las editoriales cartoneras latinoamericanas: análisis de un caso de apropiación/es de sentidos”, en *I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*. 8, 9 y 10 de mayo de 2013, UNSAM.
- Mauro Sebastián y Rossi Federico M., “Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional”, en Malamud Andrés y De Luca Miguel (coordinadores), *La política en tiempos de los Kirchner*, CABA, Eudeba, 2015; pp. 167-178.
- Mora Diego, “No juzgues este libro solamente por su portada: La literatura colorinche del fenómeno cartonero”, University of Cincinnati, 2013. (Link al artículo: https://www.academia.edu/25726735/No_juzgues_este_libro_solamente_por_su_portada_La_literatura_colorinche_del_fen%C3%B3meno_cartonero).
- Pinkus Nicolás y López Gustavo, “Eloísa Cartonera: la subversión suave ante la crisis”, en Siganevich Paula y Ledesma María del Valle (compiladoras), *Piquete de ojo: visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*, Buenos Aires, Nobuko, 2007.
- Rancière Jacques, “El uso de las distinciones”, en Failles, N°.2, 2006.
- Spíndola Zago Octavio, “Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. LXI, N°.228, México D. F., 2016, pp.27-55.
- Villareal Soraya, “Eloísa Cartonera, un fenómeno literario latinoamericano presente en la Biblioteca”, en *USB noticias*, 16 de noviembre 2018 (link: <http://usbnoticias.usb.ve/post/56417>).
- Williams Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones península, 1988.
- Williams Raymond, *Sociología de la cultura*, Paidós, CABA, 2015.