

caracol 26

Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola
e Literatura Espanhola e Hispano Americana, FFLCH-USP

caracol 26

caracol 26

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Capa: Roig, Montserrat. *Dime que me quieres aunque sea mentira*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula T. Megiani

Departamento de Letras Modernas

Chefe de departamento: Adrián Pablo Fanjul

Editora

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê

Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz (Universidade de São Paulo)

Chayenne Orru Mubarak (Universidade de São Paulo)

Pacelli Dias Alves de Sousa (Universidade de São Paulo)

Comitê Editorial

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson, Universidade de São Paulo, Brasil

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, Espanha

Prof. Dr. Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona, Espanha

Prof. Dra. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha

Prof. Dra. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos

Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, Universitat de Barcelona, Espanha

Prof. Dra. Rosa Yokota, Universidade de São Carlos, Brasil

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França

Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile

Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha

Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha

Aurelia González, Colegio de México, México

Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha

Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México

Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil

Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos

Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil
Juana Licerias, University of Ottawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil
Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil
Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitores

Aryanna dos Santos Oliveira, Universidade de São Paulo
Bruno Souza de Oliveira, Universidade de São Paulo

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP: 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil
Tel.: (55 11) 3091-4503
e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

www.instagram.com/revistacaracol

www.twitter.com/revista_caracol

SUMARIO

PRESENTACIÓN

- 19 Pensando el acontecimiento cartonero: veinte años después
 Idalia Morejón Arnaiz
 Chayenne Orru Mubarak
 Pacelli Dias Alves de Sousa

DOSSIER: PENSANDO EL ACONTECIMIENTO CARTONERO

- 41 Literatura cartonera: la confección libresca como escritura de una
 comunidad
 Flavia Krauss
 Victoria Ramírez Llera
- 71 Eloísa Cartonera: el futuro de la literatura sudaca border, 20 años
 después
 Cecilia Palmeiro
- 104 Traiciones Cartoneras, una apuesta a la traducción literaria
 Silvia Cattoni
- 122 Los cuentos de Sergio Fong y el inframundo de la (contra)cultura
 mexicana
 Lucy Bell
- 164 Papel dos selos cartoneros na emergência e na afirmação de vozes
 negras na cena editorial brasileira
 Ary Pimentel

SUMMARY

PRESENTATION

- 19 Reflecting on the cartoneras event: twenty years later
 Idalia Morejón Arnaiz
 Chayenne Orru Mubarak
 Pacelli Dias Alves de Sousa

DOSSIER: REFLECTING ON THE CARTONERAS EVENT

- 41 Cartonera literature: book making as writing of a community
 Flavia Krauss
 Victoria Ramírez Llera
- 71 The future of sudaca border literature, 20 years later
 Cecilia Palmeiro
- 104 “Traiciones Cartoneras”, a commitment to literary translation
 Silvia Cattoni
- 122 Sergio Fong’s short stories and the infraworld of Mexican
 (counter)culture
 Lucy Bell
- 164 The role of cartoneras publishers in the emergence and
 affirmation of black voices in the brazilian publishing scene
 Ary Pimentel

- 202 Articulações e publicações cartoneras em tempos pandêmicos:
 livros Letras de Cartón II e SARS-CoV-2
 Ariadne Catarine dos Santos
- 235 Teorizando a dobradiça cartonera: pesquisa trans-formal para uma
 prática transformadora
 Lucy Bell
 Alexander Ungprateeb Flynn
 Patrick O'hare

ENTREVISTAS

- 292 Arte, ativismo, literatura e decolonialidade: Dulcinéia Catadora
 como projeto fronteiro. Entrevista com Lúcia Rosa
 Chayenne Orru Mubarak
 Pacelli Dias Alves de Sousa
- 319 El mundo de cartón de Olga Cartonera. Entrevista con Olga
 Sotomayor Sánchez
 Ariadne Catarine dos Santos
 Pacelli Dias Alves de Sousa

DOSSIER - RESEÑAS

- 341 Taking form, making words: cartonera publishers in Latin
 America. Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare.
 Austin: University of Texas Press, 2022, 304 p.
 Chayenne Orru Mubarak

- 202 Cartonera articulations and publications in pandemic periods:
Letras de Cartón II and SARS-CoV-2 books
Ariadne Catarine dos Santos
- 235 Methods: Trans-Formal Research for Transformational Practice
Lucy Bell
Alexander Ungprateeb Flynn
Patrick O'hare

INTERVIEWS

- 292 Art, activism, literature and decoloniality: Dulcinéia Catadora as a
border project. Interview with Lucia Rosa
Chayenne Orru Mubarack
Pacelli Dias Alves de Sousa
- 319 The cardboard world of Olga Cartonera: An interview with Olga
Sotomayor Sánchez
Ariadne Catarine dos Santos
Pacelli Dias Alves de Sousa

DOSSIER - BOOK REVIEWS

- 341 Taking form, making words: cartonera publishers in Latin
America. Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare.
Austin: University of Texas Press, 2022, 304 p.
Chayenne Orru Mubarack

- 348 Palmeiro, Cecilia. *Desbunde e felicidade: das cartoneras a*
Perlongher. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021
Pacelli Dias Alves de Sousa

DOSSIER - FOTOS

- 359 Muestra de tapas cartoneras Selección de Darío Ares (Universidad
Nacional de Rosario)
Idalia Morejón Arnaiz
Chayenne Orru Mubarack
Pacelli Dias Alves de Sousa

VARIA

- 384 Ideologías lingüísticas sobre el subtitulado en inglés
Marco Lovón
- 416 El canon patas para arriba: César Aira y la “poesía de los noventa”
Martín Baigorria
- 449 El respeto es mudo: encuentros y silencios entre Ricardo Piglia y
Héctor Libertella
Diego Hernán Rosain
- 468 Entre o luto e as memórias: a escrita emblemática de Carmen
Perilli, em *Improlijas memorias*
Rosane Maria Cardoso

- 348 Palmeiro, Cecilia. *Desbunde e felicidade: das cartoneras a*
Perlongher. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021
Pacelli Dias Alves de Sousa

DOSSIER - PHOTOS

- 359 Exhibition of cartoneras book coversSelected by Darío Ares
(Universidad Nacional de Rosario)
Idalia Morejón Arnaiz
Chayenne Orru Mubarack
Pacelli Dias Alves de Sousa

VARIA

- 384 Linguistic ideologies on English subtitling
Marco Lovón
- 416 The canon is upside-down: César Aira and nineties Argentinean
poetry
Martín Baigorria
- 449 Respect is mute: meetings and silences between Ricardo Piglia
and Héctor Libertella
Diego Hernán Rosain
- 468 Between mourning and memories: the emblematic writing of
Carmen Perilli, in Improlijas memorias
Rosane Maria Cardoso

RESEÑAS

- 495 *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales.* Facu Saxe. Buenos Aires: Ediciones UNSG, 2021.
Agustín Proia
- 502 *Sobre/Sob a “regência do não dizer”. Un teatro anômalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo.* Diego Santos Sánchez (Ed.). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2021, 411 p.
Mayra Moreyra Carvalho
- 514 *Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la Teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura.* (2022), de Max Hidalgo Nácher
Susana Scramim

BOOK REVIEWS

- 495 *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales.* Facu Saxe. Buenos Aires: Ediciones UNSG, 2021.
Agustín Proia
- 502 *Sobre/Sob a “regência do não dizer”. Un teatro anômalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo.* Diego Santos Sánchez (Ed.). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2021, 411 p.
Mayra Moreyra Carvalho
- 514 *Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la Teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura.* (2022), de Max Hidalgo Nácher
Susana Scramim

PRESENTACIÓN

Pensando el acontecimiento cartonero: veinte años después

Reflecting on the cartoneras event: twenty years later

En su convocatoria para el presente número de la revista *Caracol*, el dossier “Pensando el acontecimiento cartonero” se propone un acercamiento a las diversas manifestaciones editoriales de carácter independiente que, en América Latina, utilizan material de reciclaje, específicamente el cartón, para la producción de libros. Esta aproximación se ha llevado a cabo desde perspectivas tanto teóricas como críticas y documentales, con la finalidad de contribuir a la reflexión sobre el estado actual de este reciente campo de estudios en el ámbito académico.

Veinte años después del surgimiento de Eloísa Cartonera (2003), las editoriales cartoneras se configuran hoy como un universo que ha expandido su presencia y área de actuación a escuelas, universidades, bibliotecas y librerías. Siguiendo los estudios de Krauss (2016) y Gerbaudo (2020), actualmente podemos concebirlo como un acontecimiento cultural que nos lleva a repensar tanto el libro como objeto, con respecto a la importancia de su acceso por parte de la sociedad, debido a todo que lo rodea —sus condiciones de producción material, la propia concepción de editorial cartonera como proyecto de autogestión que se distancia de la lógica hegemónica del mercado, y su no-lugar institucional—, pero también por la curaduría de textos y elaboración de catálogos que, en muchos casos, llenan los vacíos del mercado, contribuyen a la bibliodiversidad y proponen reconfiguraciones de las políticas de escritura del momento, inclusive en momentos de crisis, como aquella que se había establecido cuando surgió Eloísa Cartonera.

A partir de las cuestiones críticas arriba señaladas, y con la finalidad de contribuir desde tales aspectos a la reflexión sobre el estado actual del campo aún incipiente de dichos estudios, abrimos la convocatoria proponiendo que se enviaran contribuciones que tomaran en cuenta distintos ejes, a partir de los cuales hemos organizado las colaboraciones recibidas y que presentamos a continuación.

EL ACONTECIMIENTO CARTONERO Y LAS RECONFIGURACIONES DE LO LITERARIO

Este eje propone abrir caminos para reflexiones teóricas acerca del quehacer cartonero. Así, se configura más bien como una apuesta a la reflexión sistematizada sobre los proyectos cartoneros, el propio gesto del cartonear y su(s) literatura(s). En estos veinte años de cartonerismo latinoamericano las ediciones y acciones de las cartoneras cambiaron, por lo menos frente al modelo precursor de Eloísa Cartonera, lo que plantea cuestiones a la crítica contemporánea como: ¿qué son las cartoneras? ¿Cómo definirlas (si se puede)? ¿Cuál es o puede ser su rol para la cultura y la política contemporáneas, o su potencia para las sociedades futuras? ¿Qué impactos han generado para el orden burgués del campo artístico-literario? Preguntas de este orden han aparecido en trabajos influyentes que han permitido no solo pensar el tema, como expandir sus posibilidades de reflexión.

Además de estos cuestionamientos, hemos sugerido los siguientes tópicos: análisis literarios que tomen en cuenta la materialidad de los libros, la publicación de autores inéditos y contemporáneos por medio de las cartoneras, los catálogos de las editoriales cartoneras: la divulgación de literaturas

extranjerías, las relaciones con el canon y con las estéticas contemporáneas, la recepción de obras cartoneras y la formación de nuevos tipos lectores.

En “Literatura cartonera: la confección libresca como escritura de una comunidad”, por ejemplo, Flavia Krauss de Vilhena y Victoria Ramírez Llera se detienen en la cuestión “¿Existe una literatura cartonera?”, sobre la cual reflexionan a partir de entrevistas a cuatro proyectos: Eloísa Cartonera, Olga Cartonera, Lumpérica Cartonera y Curupira Cartonera, esbozando un mapa que recorre Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima y Tangará da Serra. Dicha reflexión parte de un análisis discursivo sobre las reflexiones críticas y teóricas que miembros de las cartoneras elaboran frente al cuestionario de las autoras. A su vez, Krauss y Ramírez establecen un diálogo con las tesis de Eric Schierloh, en *La escritura aumentada* (2021), elaborando una definición de lo literario que, en el caso de las cartoneras, no parte de los textos tal como publicados en sí, sino que piensa el propio gesto de la escritura y el hacer del libro en comunidad, en los talleres cartoneros.

Tal pregunta también está en juego en “Eloísa Cartonera: el futuro de la literatura sudaca border, 20 años después”, de Cecilia Palmeiro. En este artículo, la autora produce una instantánea (como propone) de la fundación de Eloísa Cartonera, leída como proyecto de vanguardia, y presenta un análisis sensible, atento a los detalles de este proyecto fundador en su relación con la crisis neoliberal, tal como irrumpió en Argentina en aquel entonces. A partir de un *corpus* constituido por textos publicados por la editorial (y que vendrían a circular en catálogos de otras cartoneras por Latinoamérica), Palmeiro busca leer trazos que permiten profundizar la discusión sobre

qué sería una literatura cartonera, y si habría algo de esta naturaleza, o sea, característica(s) que pasan por los diversos libros de dicha editorial. Además, su análisis lleva a una reflexión sobre la estética y la política del uso de lo que denomina “lengua de las locas” que se manifestaría en publicaciones como *Evita vive*, de Néstor Perlongher, *Fer*, de Washington Cucurto o *Durazno Reverdeciente*, de Dalia Rossetti (Fernanda Laguna), clave de lectura de la Colección de Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border, en la cual también se encontrarían aspectos importantes para comprender los caminos de la escritura en el cambio de siglo y en la literatura posterior, contemporánea. La conceptualización de “lengua de las locas” figura también en el artículo de Krauss y Ramírez y ha sido elaborada por Cecilia Palmeiro y Mariano López Seoane en 2021, con deudas a la reflexión que la autora propone en el libro *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher* (2011).

Pese a su fecha de publicación original, el libro de Palmeiro se tradujo al portugués brasileño en 2021, por las manos de Paloma Vidal, y es una gran contribución a la bibliografía teórica y crítica sobre las editoriales cartoneras. Dicha versión, asequible al público lector en Brasil, es objeto de la reseña hecha por Pacelli Dias Alves de Sousa, quien destaca el estudio de Palmeiro como un trabajo basilar para comprender el surgimiento de los proyectos *Belleza y Felicidad* y *Eloísa Cartonera* —apuntando ya el interés de leerlos en conjunto— como vías de acceso a la sensibilidad de una época, que se manifiesta en diversas producciones artísticas y literarias, con una mirada que atraviesa literatura, política, estética y procesos de subjetivación. La reseña acompaña las ideas de Palmeiro, particularmente el concepto de

“antiestéticas do trash”, el cual moviliza para analizar las textualidades que componen su *corpus*, y que da entrada a una reflexión profunda sobre códigos de ruptura generados por las subjetividades queer, estéticas que provocan y atacan estructuras de poder, propuesta que se puede leer en paralelo con el concepto de “lengua de las locas”.

Tanto en el artículo de Krauss y Ramírez como en el de Palmeiro se menciona el “rescate” cultural como clave para los catálogos de las cartoneras, y además se busca analizarlos desde su intersección con las categorías de género y sexualidad, particularmente con la segunda. Siguiendo esta lógica, el artículo de Ary Pimentel, “Papel dos selos cartoneros na emergência e na afirmação de vozes negras na cena editorial brasileira”, tanto corrobora la pertinencia de estos ejes, como señala la importancia de las editoriales cartoneras brasileñas, en especial para la publicación de obras de escritoras negras que encuentran menores vías de inserción en el mercado editorial, más allá de diversos bloqueos racistas articulados en el silenciamiento o en determinados criterios de gusto que llevan a la no circulación de estas textualidades. Su análisis parte de un tercer camino teórico, la reflexión sobre el mercado editorial y el papel del editor, y se detiene en el análisis del camino para la publicación y el posterior impacto en la sociedad de las siguientes obras: *Cliris: poemas recolhidos*, de Carolina Maria de Jesus, (Ganesha Cartonera, Rio de Janeiro, 2021), *Entre o rio e a praça* y *Migrantes* de Tianalva Silva (Cartonera das Iaiá, Cachoeira, Bahía, Brasil, 2018 y 2019, respectivamente). Desde su visión, se vuelve importante poner la mirada en el impacto que provocan las ediciones independientes en el campo literario

y entender cómo se relacionan con las voces políticas de los diversos grupos que componen la vida en conjunto, particularmente aquellas subalternizadas.

LAS CARTONERAS Y LA TRADUCCIÓN

Si bien las editoriales cartoneras han configurado sus catálogos fundamentalmente a través de la autopublicación y de la publicación de textos de autores latinoamericanos tanto inéditos como canónicos, existen proyectos que valorizan también la práctica traductológica como un modo de incentivo a la formación de traductores.

Desde la Universidad Nacional de Córdoba, dicha práctica ha sido implementada por La Sofía Cartonera, cuya colección “Traiciones cartoneras”, es presentada en este dossier por Silvia Cattoni, quien colabora con el artículo “Traiciones cartoneras, una apuesta a la traducción literaria.” En el mismo, Cattoni describe las características de dicha colección y presenta algunos momentos significativos de su trayectoria, al tiempo que destaca el incentivo del proyecto a la traducción literaria en la variante del español rioplatense dentro de la universidad. Además, la autora se acerca de un modo transversal a las dificultades de aceptación que confronta el quehacer cartonero en el ámbito académico, o sea, la existencia de una “tensión promisorio” entre “el ámbito prestigioso y consagrado de la traducción literaria y el aparato marginal y precario del libro cartonero.” No obstante, como señala Cattoni, la fusión de ambos espacios ha dado lugar al surgimiento de una nueva práctica editorial que busca la democratización del libro y de la lectura entre un público masivo, contribuyendo tanto a la promoción de la lectura entre

los sectores sociales “históricamente postergados”, como a la formación de nuevos traductores que emergen de la propia universidad.

Una de las experiencias significativas registradas en este artículo se refiere al proyecto de cultura y extensión universitaria “Ediciones cartoneras para construir espacios de encuentro en la comunidad”, desarrollado en el espacio de la memoria Campo de Ribera, antiguo centro de detención clandestino de la dictadura militar argentina de los años 70, donde fueron armados los ejemplares del título *Un corazón simple*, cuento de Gustave Flaubert, y que fue la primera experiencia de contacto con la literatura universal que tuvieron las mujeres de esa comunidad barrial.

LAS CONTRIBUCIONES DEL MOVIMIENTO CARTONERO

Del mismo modo que la práctica traductológica mostrada por la colección Traiciones cartoneras resulta una importante contribución a las relaciones entre la cultura letrada y la cultura popular, en otro de los ejes propuestos para este dossier también encontramos importantes aspectos que permean la relación entre las editoriales cartoneras y la sociedad. Aquí, pensamos abordar no solo el objeto libro, su materialidad y su contenido, sino también las conexiones que van más allá de sí mismo. Como sabemos, este tipo de producción fricciona las fronteras comúnmente pensadas para un libro —y en ocasiones para la propia lectura— con todo lo que lo circunda: las redes que se establecen entre las editoriales cartoneras alrededor del mundo; la circulación de este tipo de producto, sea en el mercado editorial, en el circuito independiente, en escuelas, bibliotecas o entre cualquier comunidad de

lectores; las relaciones posibles entre las ediciones cartoneras y la enseñanza; los distintos ambientes en que surge este modelo editorial —desde la casa hasta las universidades y el rol que adquiere en cada uno de estos ambientes—, así como algunas perspectivas cartoneras post pandemia.

En este sentido, este eje del dossier presenta al lector dos entrevistas relevantes: “El mundo de cartón de Olga Cartonera”, una entrevista con Olga Sotomayor Sánchez, fundadora de Olga Cartonera y “Arte, ativismo, literatura e decolonialidade: Dulcinéia Catadora como projeto fronteiriço” con Lucia Rosa, fundadora de Dulcineia Catadora. En la primera, Olga refiere a Ariadne Catarine dos Santos y Pacelli Dias Alves de Sousa la historia de su editorial, sus inspiraciones, su concepción de catálogo y otras experiencias que ha vivido en este universo, como los talleres y encuentros educativos. Ya Lucia Rosa, en su conversación con Chayenne Orru Mubarak y Pacelli Dias Alves de Sousa es interrogada sobre el origen de la primera cartonera brasileña, sus distintas áreas de actuación —literaria, artística y educativa— y sus concepciones sobre este tipo de producción.

Al leer y contraponer las dos entrevistas, se confirma que “hay tantas formas de trabajar como editoriales cartoneras existen”, como declara Olga. De hecho, la entrevistada también afirma que su práctica cartonera es un acto de egocentrismo (trabaja en su “depa/taller”, el primer título fue una autopublicación, la construcción del catálogo sigue sus gustos personales). Por otro lado, Dulcineia Catadora funciona a partir de una lógica diferente: su sede se ubica en una cooperativa de reciclaje y la mano de obra consta de Lucia y de las mujeres cartoneras que trabajan allí. Lucia señala que uno de

los objetivos del colectivo es publicar autores y libros que no suelen figurar en librerías u otros espacios comunes al mercado editorial tradicional y que, como editorial cartonera, Dulcineia busca deshacerse de cualquier margen o límite que se establezca frente a sí. Se trata, pues, de dos propuestas muy distintas, pero con mucha relevancia en el mundo cartonero, que nos permiten vislumbrar la amplitud que este modelo de publicación puede llegar a tener.

La entrevista de Lucia Rosa da énfasis al impacto social del trabajo de una editorial cartonera en las comunidades donde actúa, ya sea por desacralizar la lectura y el objeto libro, por promover un espacio de enseñanza y aprendizaje o por posibilitar el contacto de distintos sujetos con variados campos del arte. El libro de Lucy Bell, Alex Ungrateeb Flynn y Patrick O'Hare, *Taking form, making words: cartonera publishers in Latin America*, publicado por la editorial de la Universidad de Texas trae grandes contribuciones en este sentido. El dossier cuenta con una reseña de este libro, hecha por Chayenne Orru Mubarak, y con la traducción del capítulo "Teorizando a dobradiça cartonera: pesquisa trans-formal para uma prática transformadora", cedido por los autores para el volumen. El libro —y específicamente el capítulo traducido por Julia Oliveira— trata de la vía de doble mano entre la sociopolítica y las prácticas cartoneras al acompañar el trabajo de cuatro cartoneras de Brasil y México (Catapoesia, Dulcineia Catadora, La Rueda Cartonera y La Cartonera), que nos muestran la imposibilidad de desvincular el trabajo cartonero de su entorno.

Por fin, este eje también cuenta con el texto "Articulações e publicações cartoneras em tempos pandêmicos: livros Letras de Cartón II e SARS-

CoV-2”, escrito por Ariadne Catarine dos Santos, en el cual observamos otro lado de la conexión *cartonagem*-mundo. En su texto, la investigadora presenta prácticas y reorganizaciones de las editoriales cartoneras a lo largo de la pandemia de Covid-19, a través de la presentación de los libros *Letras de Cartón II* y *SARS-CoV-2*.

ESTÉTICAS O ANTIESTÉTICAS CARTONERAS

El artículo de Lucy Bell, “Los cuentos de Sergio Fong y el inframundo de la (contra)cultura mexicana” analiza, desde una perspectiva decolonial, las relaciones conflictivas de la obra de ese autor con la institucionalidad académica, así como su contribución a un pensamiento crítico que deja en evidencia el contraste entre dos modos de concebir la marginalidad literaria: la cultura *underground* practicada por Fong desde la editorial La Rueda Cartonera, en específico a través del inframundo marginal y autoficcional presente en su libro *Cuentos del Varro*, y la cultura *overground*, esto es, la que ha sido asimilada por la cultura oficial. En ese sentido, Bell no solo presenta la trayectoria de este escritor y activista, sino que destaca la influencia del pensamiento zapatista en la concepción de lo que Fong denomina “desobediencia textual” como una de las principales estrategias empleadas en su práctica contrahegemónica, la cual descarta la idea oficial de marginalidad como reproducción del lenguaje de una comunidad para “producir, crear y realizar un lenguaje propio.”

MUESTRA DE PORTADAS

Por último, el dossier incluye una muestra de tapas de libros cartoneros, que pasó por un proceso de curaduría a cargo de Darío Ares, multiartista argentino y docente de la Universidad Nacional de Rosario, quien ha colaborado en la confección de proyectos visuales para las editoriales Rita Cartonera, de la misma universidad, y para Malha Fina Cartonera, de la Universidad de São Paulo. La selección de la muestra se realizó a partir de las imágenes enviadas para este dossier, y tomó como criterios la originalidad, sensibilidad y tratamiento con que se trabajó sobre el cartón, así como las materialidades y elementos que se utilizaron para generar contraste entre la figura, el texto y el fondo. Al mismo tiempo, las técnicas utilizadas han sido consideradas en su variedad, incluyendo la pintura, la serigrafía, el estencil y el collage, aspectos que resaltan la relación con el libro de artista, por tanto, la disolución de las fronteras entre libros cartoneros y objetos de las artes visuales.

A pesar del número creciente de editoriales cartoneras actuantes en América Latina, y a pesar también de la divulgación realizada a través de la convocatoria, apenas nueve de ellas enviaron sus materiales: Kawteho Ediciones (Chile), Yerba Mala Cartonera (Bolivia), Rizoma Kartonera (Chile), Calvaria Ediciones (Chile), Ganesha Cartonera (Brasil), Dulcinea Catadora (Brasil), Katarina Kartonera (Brasil), Lua Negra Cartonera (Brasil) y Malha Fina Cartonera (Brasil). No obstante, la muestra, que totaliza 23 portadas, resulta suficiente para poner de manifiesto la autonomía inherente

al proceso creativo, destacando el hecho de que no existe una concepción homogénea sobre la identidad del libro como objeto seriado, ya que un mismo título suele tener portadas diferentes. Es importante destacar, además, que los proyectos de portada suelen estar a cargo de los propios editores y colaboradores.

Además de los diversos asuntos que aborda el dossier —la escritura de una comunidad, la literatura “sudaca *border*”, la traducción, la contracultura mexicana, las voces negras, las cartoneras en tiempos pandémicos, la investigación transformativa y los proyectos fronterizos— consideramos importante comentar algunas cuestiones que no figuran en el dossier, y que también nos permiten pensar sobre el fenómeno cartonero. En primer lugar, el papel de las editoriales cartoneras universitarias. En su texto “Las editoriales cartoneras en América Latina (2003-2019). Una nano-intervención en la construcción de la World-literature”, Analía Gerbaudo trata sobre tres cartoneras que actúan en esa vertiente: La Sofía Cartonera, de la Universidad Nacional de Córdoba, Rita Cartonera, de la Universidad Nacional de Rosario y Vera Cartonera, de la Universidad Nacional del Litoral, la cual recibe apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). En su artículo, Gerbaudo reflexiona específicamente sobre Vera Cartonera y los efectos de esa doble institucionalización, ya que surgió en una universidad y también pertenece a un organismo de investigación. Aunque no sea el caso de las otras dos, muchas de las cuestiones señaladas también tienen lugar en la vida cotidiana de cualquier cartonera universitaria, ya que en ellas participan escritores, científicos, traductores, profesores,

diseñadores, periodistas, estudiantes y realizadores audiovisuales (Gerbaudo, 2023, 268); o sea, lo que sucede es un amplio proyecto de extensión que les permite a los integrantes estar en contacto con distintas fases del proceso editorial. También entra en juego la desacralización del libro como objeto, debido a sus bajos precios y su consecuente posibilidad de compra aumentada, por los lugares en que ocurren las ventas —pasillos universitarios, ferias, eventos y bibliotecas— y por la brevedad de los volúmenes publicados, lo que estimula la lectura. Aunque Silvia Cattoni apunta el importante rol que los talleres adquieren en el contacto entre la universidad y la sociedad, consideramos importante enfatizar este punto en el ámbito estrictamente académico, donde los estudiantes pueden ponerse en contacto con este universo a partir de otra mirada.

Más allá de que los libros cartoneros se venden a bajos precios, otro aspecto relevante se refiere a su donación a las bibliotecas donde tienen lugar las ferias y los talleres, para que más personas puedan tener acceso a los mismos. Las bibliotecas, por tanto, se diseñan como un importante escenario dentro del mundo cartonero, debido a su papel en la preservación de los libros confeccionados siguiendo este modelo editorial.

Todo lo anteriormente comentado también es parte de la experiencia cotidiana de Malha Fina Cartonera, cuya sede se encuentra en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Creada por Idalia Morejón Arnaiz y Tatiana Lima Faria en 2015, esta cartonera es parte del Departamento de Letras Modernas de dicha universidad, específicamente del área de Lengua española y literaturas española e hispanoamericana. En la

actualidad, Malha Fina Cartonera está integrada por los tres organizadores de este dossier. A lo largo de estos años hemos construido un espacio de resistencia dentro de la institución: contamos con un espacio en el edificio, donde centralizamos nuestras operaciones de confección libresca, y ya hemos sido beneficiados con becas del Programa Unificado de Bolsas (PUB), en la categoría de cultura y extensión, con lo que hemos podido tener la ayuda de varios alumnos del curso en nuestra editorial. Parte de nuestra trayectoria se ha evidenciado en el artículo “Malha Fina Cartonera: novidade e projeto formador”, del profesor Adrián Pablo Fanjul. En el texto, Fanjul reflexiona sobre el rol formador de esta editorial dentro del curso, para alumnos de grado y de posgrado, y destaca que se trata de la primera cartonera universitaria en el ámbito de los estudios hispánicos en Brasil, hecho que coloca en primer plano las relaciones entre las lenguas, literaturas y culturas de América Latina (Fanjul, 2016, 373).

Parte de los resultados del proyecto de extensión “Selo editorial Malha Fina Cartonera” aportan grandes contribuciones a los estudios del área. Ejemplificamos con el texto “As cartoneras pelo mundo”, publicado en 2016 en el blog de la editorial por Mariana Costa Mendes, quien fue miembro del proyecto; se trata de un trabajo inédito de investigación y levantamiento de las cartoneras surgidas en diversos países del mundo, en los cinco continentes. Costa Mendes utilizó como punto de partida la lista de la profesora Johana Kunin, de la Universidad Nacional de San Martín, y observó que muchas de esas editoriales ya se encontraban inactivas. Por eso, el trabajo arrojó tres listas: una con todas las cartoneras ya existentes, otra con las que estaban

activas en aquel momento y otras con las inactivas (Mendes, 2016), más allá de los gráficos y números que muestran ese levantamiento por continente. Ese fue el último trabajo que encontramos en este sentido y consideramos que necesita ser actualizado; no obstante, todavía resulta de gran ayuda a los investigadores y su publicación fue posible gracias al proyecto de extensión que llevamos a cabo. De cierta manera, Malha Fina Cartonera opera no solo en la formación de alumnos de grado y posgrado en contacto con el mundo editorial y pensantes de una América Latina en relación, sino que también actúa en las bases del trabajo universitario, dando a los estudiantes la posibilidad de que se formen no solo como revisores, editores y traductores, sino también como investigadores.

Otro punto que nos interesa destacar y que aparece brevemente en el dossier, mencionado por Lucia Rosa en su entrevista, es el cuestionamiento del fenómeno cartonero como un movimiento. De manera general, podemos comprender un movimiento social como una agrupación de personas de la sociedad civil que buscan algún cambio común en la sociedad. Los artículos aquí publicados no tratan específicamente de este tópico, pero muchos de ellos presentan trabajos cartoneros con distintas características que van desde las editoriales constituidas por una sola persona, de manera doméstica, hasta las cartoneras universitarias conectadas a instituciones —pasando por otras con un fuerte proyecto social. Retomando una vez más lo dicho por Olga Sotomayor en su entrevista, esto significa que no existe un modo único de “cartonear”, sino que cada editorial desarrolla su práctica a partir de sus intereses particulares, condiciones de fundación, apoyo financiero, etc., lo

cual nos permite observar que no existe un movimiento cartonero con un objetivo común con el propósito de alcanzar algún punto específico a nivel internacional, sino un fenómeno que permite que ese modelo editorial aparezca alrededor del mundo con diferentes líneas editoriales y objetivos de publicación que subrayan su pluralidad y están lejos de asegurar una línea homogénea.

LA SECCIÓN VARIA

Además del dossier, la sección Varia presenta una serie de artículos en que se trabajan diversos frentes del hispanismo, mientras que la sección Reseñas cuenta con textos volcados a libros de interés para el área y que han sido publicados recientemente.

Inicialmente, en el artículo “Ideologías lingüísticas sobre el subtítulo en inglés”, de Marco Lovón, el lector encuentra un análisis cualitativo del subtítulo de programas hispánicos al inglés, buscando discutir las ideologías lingüísticas existentes en torno al subtítulo de películas y series.

A su vez, tres artículos abordan problemáticas referentes a la literatura hispanoamericana. En “El canon patas arriba: Cesar Aira y la poesía de los noventa”, Martín Baigorria elabora un largo y original aporte a la bibliografía crítica sobre Aira, al leer sus propuestas estéticas en relación con un *corpus* de poesía de escritores y escritoras que publicaron en los años noventa y que han sido leídos como generación. En su artículo, Baigorria no solo plantea una lectura de los aspectos estéticos y de las propuestas teóricas realizadas por Aira —en sus relaciones con Lamborghini y Copi, por ejemplo—, sino que

establece una comparación con esa generación poética, viendo cómo ambos leen las vanguardias, sus formas de posicionarse ante las demandas sociales, así como sus adhesiones a modos de circulación alternativos. Ya Diego Hernán Rosaín, en “El respeto es mudo: encuentros y silencios entre Ricardo Piglia y Héctor Libertella” se dedica a construir afinidades casi narrativamente, aunque basado también en una búsqueda atenta a los detalles, entre esos dos importantes escritores e intelectuales del campo literario argentino. La mirada de Rosaín, que extrapola los textos literarios propiamente, permite a su vez abrir camino a un análisis futuro sobre visiones estéticas, teóricas e ideológicas en ambos escritos, así como justificar su acercamiento. Por último, en la novela de Carmen Perilli, *Improlijas memorias*, Rosane Cardoso analiza la cuestión de la autoficción, no desde un orden teórico, sino más bien como una forma de elaboración de la memoria en tanto trauma, lo cual conduce a una reflexión sobre la “memoria emblemática”, o sea, como aparato de conciliación que organiza la memoria fragmentada para conferirle solidez de los eventos vividos por Perilli durante el periodo del último régimen militar en Argentina, entre 1976 y 1983.

Respecto a las reseñas, Agustín Proia escribe sobre *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*, de Facu Saxe, defendiendo que además de construir un sistema sexo-subversivo a partir de distintos tipos de materiales (literarios, fílmicos, periodísticos), se inscribe en esta propia tradición, al ofrecer una reflexión que destruye los modos de pensar las ficciones de normalización del género y las disidencias sexuales. Ya Mayra Moreyra Carvalho aborda *Un teatro anómalo. Ortodoxias*

y *heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, editado por Diego Santos Sánchez, en el que analiza las peculiaridades del teatro bajo los años del franquismo, ofreciendo además una visión renovada y no normalizadora de estos años de excepción, leídos como “anomalía”. Finalmente, Susana Scramim lee el primer tomo de *Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización*, de Max Hidalgo Nácher, señalando el modo en que se narra e interpreta la institucionalización de la teoría literaria en España, en su paso de los estudios literarios españoles desde una perspectiva tradicional hasta la actualidad.

Idalia Morejón Arnaiz (Universidade de São Paulo)
Chayenne Orru Mubarack (Universidade de São Paulo)
Pacelli Dias Alves de Sousa (Universidade de São Paulo)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fanjul, Adrián Pablo. “Malha fina cartonera: novidade e projeto formador”. In: ALEA: Estudos Neolatinos, vol. 18, núm. 2, mayo-agosto, 2016, pp. 369-374. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Disponible en: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/Pw3dp8rKrQsGbnCmYZWQQ7t/?lang=pt>>. Acceso el 27 mayo 2023.
- Gerbaudo, Analía. “Las editoriales cartoneras en América Latina (2003-2019). Una nano-intervención en la construcción de la World-literature”. In: ALEA: Estudos Neolatinos, 22(3). Rio de Janeiro: setembro. 2020, 259–278. Disponible en: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/MNkrsSLZvQ5HLWPN43h3CQd/abstract/?lang=pt>>. Acceso el 26 mayo 2023.
- Krauss, Flavia. O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 2016.

Mendes, Mariana Costa. As Cartoneras pelo Mundo. Disponible en: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/05/11/as-cartoneras-pelo-mundo/comment-page-1/>>. Acceso el 27 mayo 2023.

Palmeiro, Cecília; López Seoane, Mariano. “La lengua de las locas”. El lugar sin límites, 3(5). Buenos Aires: abril. 2021, 186-191. Disponible en: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1034/841>>. Acceso el 26 mayo 2023.

DOSSIER

PENSANDO EL ACONTECIMIENTO
CARTONERO

Literatura cartonera: la confección libresca como escritura de una comunidad

*Cartonera literature: book making as writing of a
community*

Flavia Krauss

Victoria Ramírez Llera

Flavia Krauss

Desde 2006 es profesora de Lengua Española en la Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). En 2023 finalizó una investigación de posdoctorado en Educación en la Universidade de São Paulo, cuyo título es “Las cartoneras: um devir editorial latino-americano”.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2567-0700>>

Contato: flaviakrauss@unemat.br

Victoria Ramírez Llera

Periodista. Autora de Desarraigo (2019), María Monvel, los lirios muertos de la faz (2017), La jaula se ha vuelto pájaro (2021) y Alejandra (2022). Cursa el Magister en Edición (UDP) y dicta talleres de autobiografía, poesía y redacción.

ORCID: <<https://orcid.org/0009-0007-4101-2015>>

Contato: victoria.ramirez.llera@gmail.com
Brasil / Chile

Recebido em: 16 de janeiro de 2023

Aceito em: 09 de fevereiro de 2023

PALABRAS CLAVE: Literatura cartonera; Edición artesanal; Escritura aumentada; Trabajo de escritura; Comunidad literaria.

KEYWORDS: Cardboard literature; Craft edition; Augmented writing; Writing work; Literary community.

Resumen: ¿Existirá una literatura cartonera? A partir de esta pregunta, indagamos si se puede recortar un rasgo que defina la literatura que se publica en el formato cartonero. Sin embargo, al analizar los distintos catálogos cartoneros y detenernos en el contenido de dichos libros, nos dimos cuenta de la imposibilidad de la tarea, además de relativizar su importancia. A partir de una lectura de los funcionamientos de algunos colectivos cartoneros, además de las entrevistas hechas a cuatro editoriales de distintos países latinoamericanos (Eloísa, Olga, Lumpérica y Curupira), concluimos que la literatura propuesta por estos colectivos se refiere más a la escritura de una red que a la de un romance. A raíz de la conversación con estas editoriales y la revisión bibliográfica, nos proponemos pensar las editoriales cartoneras como agentes culturales que extienden y transforman el concepto de literatura a medida que convocan con sus modos de funcionamiento y procesos creativos a la escritura de una comunidad de semejantes.

Abstract: Will there be a cardboard literature? Based on this question, we inquire if a feature that defines the literature published in the cardboard format can be torn. However, when analyzing the different cardboard catalogs and dwelling on the content of these books, we realized the impossibility of the task, in addition to relativizing its importance. From a reading of the operations of some *cartonero* collectives, in addition to interviews with four publishers from different Latin American countries (*Eloísa, Olga, Lumpérica* and *Curupira*), we conclude that the literature proposed by these collectives refers more to the writing of a network than that of a romance. As a result of the conversation with these publishers and the bibliographical review, we propose to think of cardboard publishers as cultural agents that extend and transform the concept of literature as they summon with their modes of operation and creative processes to the writing of a community of peers.

LAS EDITORIALES CARTONERAS: UNA PUESTA EN CONTEXTO

Las editoriales cartoneras aparecen como respuesta a una crisis social y económica profunda. Nacen el 2003, con Eloísa Cartonera, luego de la crisis ocurrida en 2001 en Argentina, y según Ruiz, "son una de las prácticas editoriales más revolucionarias de los últimos tiempos". Así, enmarcadas en la precariedad, llegan para resignificarla, dando una vida nueva a materiales desechados y conformando una plataforma para lo que los estudiosos y también los propios editores cartoneros denominaron "las más diversas voces", cooperando con la democratización de ciertos discursos contrahegemónicos (Néspolo, 2020; Ruiz, 2021; Toledo, 2020; Pimentel, 2021; Krauss, 2022).

Palmeiro (2010), a su vez, incluso denomina y teoriza a estas *diversas voces* bajo el concepto de *la lengua de las locas*. Como *loca*, en esta conceptualización, se denomina a "todas las personas que caigan fuera del patrón masculino universal hegemónico" (Gluzmán et al, 2021). Para dar cuerpo al funcionamiento de una lengua de las locas, hacemos notar que la dinamización de este itinerario es un trabajo que en la mayoría de los casos ocurre "sin la necesidad de generar un circuito económico". (Toledo, 2020). En otras palabras, estaríamos frente a un movimiento cultural que, además de trabajar en pro de discursos contrahegemónicos, también lo hace desde una dinámica contrahegemónica.

Es esa diversidad de voces, a su vez enmarcadas por distintas propuestas, la que nos llevó a preguntarnos por una literatura cartonera, si podría perfilarse

una literatura en la que el discurso y la materialidad entraran en diálogo y dieran vida a un corpus literario reconocible más allá del cartón.

Quizás, una de las primeras señales de la existencia de una literatura cartonera se remite a la adopción de la voz *cartonera* en otros países, que hablan otras lenguas. En Brasil, por ejemplo, el término *papelão* se vio así reemplazado por la voz hispana, y en ese cambio de nombre comenzó a forjarse una identidad que permea fronteras. De hecho, la primera cartonera brasileña adoptó el nombre “Dulcinea Catadora”, porque una de sus componentes, Andreia, —efectivamente siendo cartonera— no se reconoció en la voz cartonera y dijo “*Mas eu não sou cartonera, eu sou catadora*”. (Brant, 2018). Esta especie de excepción nos sirve para confirmar la regla de que los distintos colectivos en Brasil se identifican con el significante cartonera¹. Esta dinámica igualmente se notó en otros países, como en Alemania (Papka Cartonera), Estados Unidos (Memphis Cartonera), Italia (Pangea Cartonera, La Cartonera Gioielli), Francia (Cosette Cartonera) y Portugal (Eva Cartonera, Bela Cartonera). Si estamos recolectando ejemplos de uso de la palabra “cartonera” en países que no tienen el español como lengua oficial es porque entendemos su elección como un indicio de que se hilvana una comunidad, al menos en el ámbito de la representación.

1 Incluso hay un ejemplo que nos gustaría analizar más pormenorizadamente en otra ocasión y que se relaciona con los colectivos cartoneros del sur de Minas Gerais: nos ha llegado por testimonio oral la narrativa que cuenta que en principios del siglo XXI, probablemente de modo contemporáneo a Eloísa, un grupo de manicuras conformó el primer colectivo de *papeleiras* -un colectivo literario formado a partir de un grupo de alfabetización de adultos que publicaba poesía en libros producidos con cartón. Sin embargo, al descubrir la existencia de una red editorial cartonera en América Latina, cambiaron su denominación de *papeleiras* por *cartoneras*.

DEL QUEHACER EDITORIAL: RESCATAR, CREAR, DIFUNDIR

Las editoriales cartoneras “se inscriben en el contexto del reclamo colectivo por una bibliodiversidad o una democratización del libro, emitido por cada vez más editoriales independientes y asociaciones que abogan por una diversificación en el mercado de los libros para contrarrestar la homogeneización y la mercantilización del libro”. (Kudaibergen, 2018, 242). Estas palabras (op. cit.) dejan ver que detrás de una manera común de hacer, hay un interés político del que hacen eco muchas de las editoriales cartoneras. Primero, porque rescatar materiales para transformarlos en libros tiene una connotación social y económica, segundo, porque al incluir en sus catálogos las voces de autores cuya propuesta literaria queda fuera del circuito tradicional están abriendo un espacio a obras y discursos que de otra manera no cruzarían el margen; y tercero, porque ambas acciones democratizan el acceso tanto a la publicación como a la lectura, lo que apunta al corazón de la literatura institucionalizada.

¿Cómo definir una literatura cartonera? ¿Qué se puede esperar de los catálogos de las editoriales cartoneras? ¿Será posible sacar un denominador común de ellos? Según la investigación de Ruiz (2022, p. 03):

En cuanto a los catálogos de las editoriales cartoneras, se pueden encontrar textos de no ficción, testimonios, memorias barriales, tesis, así como cuentos, poemas y novelas en general. Para las primeras editoriales cartoneras, como Eloísa o Sarita Cartonera, aparecida en Lima (Perú), en 2004, los textos provinieron de autores o intelectuales con alguna obra ya publicada o los llamados “consagrados”. La publicación de estos autores

significó una mayor difusión de la existencia de las cartoneras, quienes también adoptaron dentro de sus discursos el tema de la bibliodiversidad, como una señal del rumbo que se proponía seguir.

Dado que la pregunta que nos movilizó inicialmente en este trabajo se relaciona con la existencia de una literatura que se pueda llamar cartonera, también dejamos acá la interpretación que Pimentel (2021) hace de los distintos catálogos cartoneros:

No que se refere às características temáticas de seus catálogos, alguns estão interessados em tradução. Muitas vezes traduzem os livros que queriam ler e que não encontravam no catálogo das editoras tradicionais. Uns poucos trabalham com divulgação científica, como é o caso da Vera Cartonera (Santa Fé, Argentina), outros com literatura infantil (Eloísa Cartonera e a Editora Cartonera Amarillo, Rojo y Azul, da cidade de Córdoba, Argentina, onde se desenvolve também um trabalho com crianças do ensino fundamental). Mas a grande prioridade de quase todas é mesmo a publicação de poetas narradoras latino-americanas.

Asimismo, hacemos notar que en un importante número de editoriales cartoneras encontramos textos de rescate literario y clásicos que son reimpresos, como *La tienda del herbolario*, poemario de Ramón del Valle-Inclán que Olga Cartonera y Nordeste Cartonero publicaron en coedición en 2018; *Los derechos de la mujer y la ciudadanía*, de Olympe de Gouges, publicado por Gata Galáctica Ediciones en 2017 o la propia Eloísa Cartonera, que cuenta en su catálogo con autores como Salvadora Medina Onrubia, una

escritora argentina de principios del siglo XX, anarquista y feminista, con *Gaby y el amor*; y el pedagogo Ernesto Camilli, con *Las casas del viento*, un libro de lectura escolar de los sesenta del siglo XX.

Más allá del rescate literario y de los ejemplos traídos a este texto, muchas de las editoriales cartoneras constituyen una plataforma alternativa pero concreta para aquellas obras que difícilmente encontrarán cabida en los circuitos oficiales de la literatura. Un ejemplo de ello es el caso de Olga Cartonera (Chile), que la bibliotecóloga Olga Sotomayor fundó para autopublicar un libro de poemas. Sotomayor pudo sacar adelante su proyecto gracias al aprendizaje de técnicas básicas de encuadernación manual que había realizado previamente a modo de pasatiempo, y que se convertiría en el soporte de una editorial que, diez años después, suma sobre 30 títulos. Así comienza la editora el relato de su *aventura*, en un libro publicado en 2022, para celebrar los diez años de existencia de Olga Cartonera (Sotomayor, 2022):

(2012) Fue el año en que decidí autopublicarme. Nunca intenté enviar un manuscrito a alguna editorial. Con suerte participé en un concurso literario de poesía cuando tenía 18 años. Mis textos eran parte de algunos talleres literarios que había hecho y otros estaban desparramados en mis cuadernos adolescentes. Decidida a crear una EC con los conocimientos de encuadernación que ya tenía, comencé la aventura de crear una vida virtual a la editorial. Creé el nombre, después un perfil en Facebook, una dirección de correo electrónico, una cuenta en Twitter y un blog. Todo con la idea de contactar a otras EC para que me colaboraran en el hacer, me sacaran de dudas y guiaran en lo que serían los inicios de mi trabajo editorial.

En el caso de Olga Cartonera, al interés de publicar libros se sumaba también la idea de difundir tanto el quehacer propio como el de otras editoriales cartoneras chilenas o extranjeras. “Incluí la difusión dentro de mi propuesta ya que siempre ha sido parte de mi personalidad” (Sotomayor, 2022). Fue Olga Sotomayor quien acuñó el hashtag #editorialescartoneras en Twitter (Trujillo, 2017), y a día de hoy se ha masificado, utilizado por otros cartoneros en distintas redes sociales.

A medida que profundizamos nuestra investigación sobre las editoriales cartoneras y empezamos a reflexionar detenidamente sobre la pregunta que nos movilizó a escribir este artículo, a saber: ¿existirá una literatura cartonera?, nos dimos cuenta de la necesidad de un giro interpretativo, ya que la literatura cartonera no solo es aquella que se escribe en forma de verso y prosa, y figura en la parte de adentro de los libros, sino que las cartoneras cultivan otro modo de escritura, y tal vez de literatura, a la vez que se articulan, dialogan y dan forma a una comunidad que trasciende fronteras. Para ello, nos valemos del concepto de “escritura aumentada”, la cual Schierloh (2021) define como aquella en que el autor se involucra no solo como escritor de un texto, sino también como parte de los otros procesos estructurales y estratégicos que dan soporte y, finalmente, permiten la aparición del libro. Para este autor, confeccionar un libro haría parte de la escritura de un texto. A partir de ahora, nos valemos y ampliamos esta definición en el intento de construir una conceptualización de literatura cartonera.

Asimismo, a partir de las preguntas que nos trajeron hasta acá, decidimos entrevistar a representantes de cuatro editoriales cartoneras, de distintos

países, a saber: Eloísa Cartonera, Olga Cartonera, Lumpérica Cartonera y Curupira Cartonera; respectivamente de Buenos Aires - Argentina, Santiago - Chile, Lima - Perú y Tangará da Serra - Brasil. Si estamos de acuerdo con que el hacer cartonero es capaz de tejer una comunidad, entendemos que esta comunidad no es del orden de una homogeneidad utópica, de modo que las cartoneras eligen sus circuitos comunitarios. La elección de dichas cartoneras siguió a uno de tales circuitos y se propone ser una foto de determinado encuentro: 3 de las editoras entrevistadas estaban en Buenos Aires a fines de septiembre, y se cruzaron en el taller de Eloísa Cartonera, de ahí, la idea de la charla registrada, aquí denominada entrevista. Otra de ellas estaba en Santiago de Chile, pero en nuestras memorias, ya que todo el tiempo ha trabajado conjuntamente con nosotras. En un encuentro fortuito en el taller de Eloísa Cartonera, Wendy Yashira, editora de Lumpérica Cartonera, nos comentó: "Si se quiere estudiar las editoriales, necesariamente hay que venir a Buenos Aires". En Buenos Aires estábamos, buscando comprender qué pasaba a partir del gesto fundacional realizado por Eloísa.

En la entrevista hecha a María Gómez se destaca la descripción del trabajo en la editorial cartonera como un trabajo en el cual hay que "poner el cuerpo", y que este "poner el cuerpo" genera efectos vivificantes: recalca el reunirse todas las tardes, el ir a ferias juntos, en colectivos, llevando los libros en las manos, el estar imprimiendo hasta la madrugada. "Hacíamos todo con una alegría, era una aventura, era delirante", nos narra Gómez. Este poner el cuerpo también aparece en el modo a partir del cual interpreta el concepto *literatura*: como una "experiencia en la cual vos también pongas

algo”, una interacción que nos traspasa como lectores. La propia *Eloísa Cartonera* es personificada y dotada de un cuerpo, como “un lugar que nos excede a todos y todas”, en relación de mutua cooperación con los otros cuerpos que conforman la cooperativa: “a veces ella te banca a vos, a veces vos bancás a ella”, nos cuenta Gómez. También notamos que hay una metáfora interpretativa tanto para Eloísa como para los libros cartoneros: si de un lado “Eloísa siempre fue una puerta abierta”, haciendo mención al hecho de que todos los que desean pueden ahí trabajar y aprender con el trabajo, por otro lado, el producto generado por este trabajo también se describe como una apertura hacia otra cosa: “el libro cartonero es como una puerta, es como un dispositivo de libertad. No tenés que llevar nada, en cualquier lugar podés doblar una hoja al medio y pegarla en cartón, lo más básico y rudimentario”. Así, leemos en su testimonio la comprensión de que los modos de producción aparecen en lo que se produce, y generan efectos. De nuestra parte, entendemos que la amplia red de identificaciones (Krauss, 2016) que se gesta en su secuencia es consecuencia de las condiciones de producción existentes en Eloísa y materializadas en el objeto libro.

En la entrevista con Olga Sotomayor, ella nos cuenta que antes de publicar su primer libro creó una vida virtual, y, a partir de ahí, ya bajo el nombre de Olga Cartonera, estuvo todo un año tejiendo redes para, solamente después, empezar con el primer libro, que era justamente de su autoría. En la secuencia empezó a *jugar* con los textos de un amigo suyo y, como los primeros títulos eran de gente conocida, al principio Olga veía su actividad editorial como un “hobbie, como un entretenimiento, todavía sin conocer

mucho el oficio editorial". De hecho, nos narró el modo como interpelaba a sus autores a partir de la metáfora del juego, diciéndoles "déjame jugar". Esta representación del oficio editorial como perteneciente al campo de lo lúdico y de lo placentero se confirma al explayarnos sobre sus elecciones literarias en la composición de su catálogo: nos cuenta que no hay ningún criterio de elección más allá de lo que le diga "la guata, las tripas". Esta predisposición en acercarse solamente a lo que le mueva, le motive, le inspire corporalmente a trabajar también aparece en la justificación de no trabajar con el formato tradicional. Recalcamos que el tema de la afectación corporal también se registra al hablar de un posible movimiento cartonero que "nos mueve la sangre, los ojos cuando hablo, hasta se mueve el lápiz cuando escribo, se mueve la aguja". En este sentido nos gustaría subrayar que en la entrevista de Olga Sotomayor aparece en un lugar muy destacable la experiencia cartonera como una experiencia que afecta lo corporal.

En su entrevista, Yashira nos cuenta que Lumpérica Cartonera surge a partir de la postulación de un fondo del Ministerio de la Cultura de Perú. Anteriormente había conocido al trabajo de La Vieja Sapa Cartonera en Chile y se había sentido llamada por el cartón y por su lógica de trabajo cooperativa con incidencia en el territorio, porque este modo de crear iba al encuentro de lo que le gustaría hacer: enseñar a confeccionar libros de forma horizontal, dando vida a una comunidad. En su entrevista también se nota que Yashira ha aprendido el oficio de las editoras cartoneras con otros colectivos: La Vieja Sapa, Amaru Cartonera, Caserita Cartonera, además de aprender con videos que distintas cartoneras suben al Youtube. Asimismo,

Yashira declara que actualmente se siente más una editorial que una editorial cartonera, porque sus intereses van más por la poesía electrónica peruana, trabajos con código QR, en una vertiente más tecnológica que artesanal, en una perspectiva en donde la autoría ya no sea un aspecto tan principal. Desde una mirada interpretativa, entiende las cartoneras como radicalmente singulares, al punto de hacerle dudar si existirá un movimiento cartonero.

En la entrevista con Flavia Krauss, ella resalta la idea de que exista un pulso cartonero que le traspasa, diciendo: “Hay elecciones en la vida en que uno se siente más la elegida que la electora”. Con estas palabras, explica su interés por las editoriales cartoneras, a las que se acercó en 2012 por un interés académico. Pronto utilizó este aprendizaje como una herramienta de trabajo en el aula, y fueron sus propias alumnas quienes le propusieron la creación de una cartonera. Así nace Curupira, un proyecto que ella no interpreta como siendo editorial, sino como “un proyecto literario vinculado a la universidad, porque siento que nuestro trabajo es más memorialístico que editorial”. Explicándonos por qué entiende que lo central de su trabajo es lo literario y no lo editorial, Flavia explica que el foco de Curupira se centra en la recolección de narrativas orales. Un ejemplo es el proyecto que se llevó a cabo el primer semestre de 2022, para el que se recopilaban historias de vida de los fundadores de una cooperativa de reciclaje de Tangará da Serra, en el marco de sus 15 años de funcionamiento. “Lo que hicimos fue transcribir los testimonios de vida de estas personas, tratando de comprender cómo este testimonio de vida personal, singular, se cruzaba con la historia de esta cooperativa”.

Si las editoriales cartoneras nacen en momentos de crisis social y económica, como una respuesta para seguir haciendo libros aunque los recursos sean más escasos, desde la perspectiva de Flavia Krauss, “el hacer cartonero surge desde una memoria muy antigua, de modos de producción, de modos de comercio, de modos de relacionarse con el otro, entonces sí pienso que este es el espíritu que sigue vigente en el interior de las editoriales cartoneras y en el modo de relacionamiento que existe entre las distintas cartoneras”.

Habiendo hecho un pequeño resumen de las entrevistas realizadas, pasamos ahora a nuestro tejido interpretativo.

DE LA ESCRITURA AUMENTADA AL ENTRAMADO COMUNITARIO

De acuerdo con el recorrido de este artículo, la literatura cartonera se caracteriza por un hacer que abre paso desde la esfera de lo desconocido a lo público, haciendo espacio y ofreciendo una plataforma a lo que estaría destinado al olvido —a la basura, para hacer valer la metáfora cartonera—. Si afirmamos que la literatura cartonera es una acción es porque entendemos, a partir de Schierloh (2021), el propio proceso de confección libresca como una forma de texto escrito.

Según la definición del diccionario de la Real Academia Española, la palabra *texto* proviene de la voz latina *textus*, que significa *trama* o *tejido*. Esta etimología cobra vigencia si pensamos en el devenir de las editoriales cartoneras, que refrescan el panorama editorial latinoamericano con su propuesta creativa, estética y de manufactura en que la editorial no solo se hace parte, sino también invita a la comunidad interesada para que también

participe. Este modo de hacer presenta algunas variantes que alientan la generación de una comunidad:

- 1) El trabajo del autor no se limita a la escritura del libro. En el paradigma cartonero, el autor también puede intervenir activamente en el diseño de portadas, en el proceso de encuadernación de los ejemplares y en la venta de ellos.
- 2) Las editoriales cartoneras permiten la entrada y, en algunos casos, incluso, llegan a convocar a actores externos a sus equipos: amigos de la editorial, del autor, familiares, lectores, entre otros; quienes aprenden el proceso de manufactura de los libros y colaboran en su confección. Un buen ejemplo es el caso de Olga Cartonera, que, en 2014, instauró las llamadas *jornadas cartoneras*, y cuya dinámica consiste en invitar a quien quiera conocer el trabajo de la editorial y aprender sus procesos un día determinado. Hasta la pandemia, estas jornadas se realizaban mensualmente. Luego de un periodo de inactividad, comenzaron a retomarse con menor frecuencia y para un número acotado de participantes. En Brasil tenemos el caso de Curupira Cartonera, editorial creada por iniciativa de estudiantes universitarias que, terminada la carrera, dejan su lugar a alumnas que las suceden. Curupira también ha trabajado codo a codo en la confección de ejemplares con miembros de la comunidad cuyas memorias ha recopilado. Si nos remontamos al inicio del movimiento, el caso de Eloísa Cartonera está marcado, en palabras de su editora actual, María, porque “Eloísa es una puerta abierta” por la que incontables

personas han tenido acceso a conocer los ritmos creativos de “la carto” (Ramírez, 2022a).

- 3) Este modo de trabajar extiende los alcances de la literatura tal y como la entendemos, pues la obra de un autor ya no solo se limita a las páginas de un libro, sino que cobra una nueva vida. Como diría Schierloh, “hacer un libro es continuar la escritura —y extender las relaciones conflictivas que de ella dimanan— más allá del texto, por fuera del texto, hacia un lugar donde los signos del lenguaje se encuentran con otros signos y otros lenguajes”. (Schierloh, 2021, 29).

A partir de dichas características, entendemos que la dinámica del hacer cartonero impulsa a la conformación de una comunidad, rasgo que aparece constantemente en las autorrepresentaciones que el mundo cartonero elabora sobre su hacer. Si bien, los modos de confección tradicional de los libros también generan redes, dichas redes se basan en una finalidad: la venta del libro, que en última instancia es un objetivo económico. Para amplificar las posibilidades de ganancias, hay una alta especialización en cada uno de los trabajadores del mundo del libro, lo que se contrasta con los modos de producción libresco cartonera, en el cual, cada uno de los trabajadores puede desempeñar cualquier una de las funciones. Aunque se puede notar que hay una cierta especialización en los componentes de cada colectivo, dicha especialización se da en situación, a partir de una experiencia que pasa por todas partes de la cadena productiva. Por lo que notamos en nuestra convivencia con distintas cartoneras, el objetivo de su existencia no es la

venta del libro, sino que su venta muchas veces sirve para recuperar algo de la materia prima y de la energía invertida.

Pensando el concepto de comunidad desde una perspectiva teórica, tenemos que Espósito (2011) entiende que durante el siglo XX la noción de comunidad presentaba una tendencia sustancialista y subjetivista, ya que “fue entendida como aquella sustancia que conecta a determinados sujetos entre sí en el reparto de una identidad común”. (Espósito, 2011, 101). Pero, a finales de dicho siglo se produjo un cortocircuito en el modo como teóricamente se empezó a comprender el concepto de comunidad: empezó a referirse a

una alteridad constitutiva que la diferenciaba incluso de sí misma, sustrayéndola a toda connotación identitaria. Más que por una sustancia, o por una *res*, los sujetos de la comunidad, según era definida en estos trabajos, resultaban unidos por una falta que les atravesaba y contaminaba mutuamente. (Espósito, 2011, 102).

Aún según Espósito, los pensadores que se propusieron pensar el concepto de comunidad por esta época lo hicieron poniendo más atención al concepto de *cum* que en el de *munus*. Lo que hace Espósito, según su propia lectura (Espósito, 2011, 103), es poner la atención al *munus*, que se había quedado a la sombra, recuperando así el potencial político del concepto comunidad. Al referirse al *munus*, resalta:

Su significado complejo y ambivalente de “ley” y de “don” (...) me permitiría mantener, e incluso acentuar la semántica expropiativa ya elaborado por

los deconstructivistas: pertenecer hasta el fondo a la *communitas* originaria quiere decir renunciar a su sustancia más preciosa, es decir, a su propia identidad individual, en un proceso de apertura progresiva al otro de sí.

A partir de la conceptualización que nos trae Espósito, y arriesgándonos a una suerte de arqueología de las cartoneras, volvemos al paradigma fundador, Eloísa Cartonera: cuando ella inicia sus actividades, lo hace para poder seguir publicando obras literarias a pesar de la precariedad que ganaba terreno en una Argentina golpeada por una crisis económica. De este modo, la conformación de una comunidad —una comunidad que les llevaría a una apertura progresiva al otro de sí, para que recuperemos la cita de Espósito puesta anteriormente— sería un paso necesario para hacer frente a la situación que vivían como sociedad. Así lo explica María Gómez en entrevista concedida en octubre de 2022 (Ramírez, 2022a):

Analizándolo ahora, veinte años después, de alguna manera es una respuesta, pero no pensada desde ese lugar, está pensada desde la poesía. Eloísa Cartonera nunca estuvo pensada como una respuesta, una reacción o algo en contra de (...) más bien el gesto era: Queremos hacer una editorial, ¿por qué no se puede, porque no hay plata? Bueno, entonces lo hago de otra forma.

De este modo, la invención de una comunidad (que conjugaba artistas, escritores, estudiantes y curiosos) surgió de inmediato y fue uno de los factores más característicos del desarrollo del proyecto. El uso del cartón marcó un precedente, sobre todo porque muchos de los argentinos que

quedaron desempleados recurrieron a la basura como una forma de subsistir, y el oficio del recolector de cartón cobró un nuevo protagonismo. Gómez trae esa memoria con las siguientes palabras (Ramírez, 2022a):

El cartón era un significante fuerte, vos pasabas por la calle y había diez carros cartoneros por cualquier lado donde anduvieras, (...) hacer el libro con tapas de cartón era también algo potente, el cartón era lo último que nos quedaba del resto de la sociedad de consumo, se devolvía con un valor cultural, con un libro, poesía.

Veinte años después de que Eloísa instaurara el modelo, cartoneras de otras latitudes también van a vincular su oficio a la comunidad en la que están insertas. Las razones pueden ser varias, desde lo económico o político hasta la sola pulsión de reunirse a crear. En el caso de Olga Cartonera, cuya única integrante es Olga Sotomayor, contar con manos ajenas al proyecto ha sido clave para poder sacarlo adelante. Se trata de amigos, conocidos o cercanos interesados en el arte, que escriben, dibujan, editan o simplemente disfrutan el contacto con el mundo de la creación, que durante los años han constituido una especie de soporte cartonero. Ellos han aprendido el proceso completo del *cartoneo*, o solo parte de él, y colaboran en la creación de portadas, en la costura de ejemplares, en cortar el cartón, entre otras actividades. En palabras de Olga, “lo de generar comunidad se hace consciente o inconscientemente (...) creo que tiene que ver, no con la editorial, tiene que ver con las personas que están detrás de los proyectos, así se construye finalmente la comunidad”. (Ramírez, 2022c).

Wendy Yashira, fundadora de Lumpérica Cartonera, declara que lo primero que la atrajo de las editoriales cartoneras fue “su lógica de trabajo cooperativa, que tiene incidencia en el territorio, con las comunidades donde tú estás; y trabajar de esa forma, haciendo libros, enseñando a hacer libros, formando comunidad”. (Ramírez, 2022d), por lo tanto, es el modelo que busca construir en el quehacer de Lumpérica.

En el caso de Curupira Cartonera, un proyecto editorial que surge al amparo del aula de clases de la Universidade do Estado de Mato Grosso, de Tangará da Serra, la conexión de la comunidad va en directa relación con quienes cohabitan el mismo territorio, lo que se refleja muy bien en uno de sus proyectos de 2022. Flavia Krauss, quien es parte del equipo de Curupira, explica que para esta publicación trabajaron con los fundadores de una cooperativa de reciclaje de Tangará da Serra, quienes, a raíz de su aniversario número 15, querían registrar las historias de su vida y de la cooperativa. “Lo que hicimos fue transcribir los testimonios de vida de estas personas, tratando de comprender cómo este testimonio de vida personal, singular, se cruzaba con la historia de esta cooperativa”, explica Krauss (Ramírez, 2022b). Como se nota, hay un interés por la conformación de una comunidad, que como cita Laddaga (2006, 09), en cierta medida consiste en preguntarse:

(...) qué cosa es la comunidad, qué cosa ha sido, qué cosa podría ser; cómo se vincula la comunidad con los individuos y las relaciones; cómo es que los hombres y las mujeres, al ser comprometidos directamente, ven en ellos o más allá de ellos, pero con la mayor frecuencia contra ellos, la forma de sociedad.

Como se nota, hay una preocupación en el trabajo de Curupira Cartonera por registrar los modos por los cuales se gesta un cuerpo colectivo, entendido como un sujeto revolucionario, hace 15 años en la ciudad que habitan. Asimismo, un trabajo que están realizando en la actualidad, y que expresa la preocupación del trabajo de Curupira con otras formas de relacionamientos y sociedades “recae más en recolectar narrativas originarias, de pueblos indígenas”, lo que expresa también una preocupación en salvaguardar memorias y narrativas que podrían caer en el olvido, ya que conflictúan con los modos de subjetividades hegemónicas en la actualidad. Según la misma docente, el trabajo que realizan sería “un poco anterior al trabajo editorial”, como evaluó en la entrevista sostenida en septiembre de 2022 (Ramírez, 2022b).

LITERATURA CARTONERA, ¿UN CONCEPTO DEFINIBLE?

Como ya comentamos, este trabajo nace a partir de una pregunta que ha cambiado varias veces: ¿existirá una literatura cartonera? Esta interrogante se disolvió rápidamente, dada la inmensa variedad de editoriales cartoneras y la amplitud de los catálogos que cada una construye de acuerdo con sus propias inquietudes. Con eso en el horizonte, preguntamos a algunas editoras por sus propias definiciones de literatura. Las respuestas que nos dieron tienen que ver con los intereses de cada editorial y la experiencia de cada una en el campo cultural y la comunidad en que se han desenvuelto.

De hecho, las respuestas conllevan una concepción de literatura que la entiende como experiencia, como un ser en acción, en proceso, con personas

de cuerpo presente, como ya había adelantado Sotomayor y ya había aparecido en este texto al decir "lo de generar comunidad (...) creo que tiene que ver, no con la editorial, tiene que ver con las personas que están detrás de los proyectos, así se construye finalmente la comunidad" (Ramírez, 2022c). Destacamos también el testimonio de María. (Ramírez, 2022a), que trae el concepto de experiencia como fundante de la literatura que publica:

La literatura para mí está buena cuando parte de una experiencia y ya no importa tanto este juicio moral o de la calidad, sino si vos podés atravesar como lector esa experiencia... me parece que me interesa más cuando la literatura se convierte en una experiencia que en un juicio, en algo más abierto, donde vos también pongas algo, ya sea un libro de cartón o un *best seller*.

Se hace interesante notar que la narrativa de dicha experiencia siempre se hace con mucho entusiasmo y visceralidad, como se advierte en el testimonio de Olga Sotomayor, al contestar la pregunta "¿tienes alguna línea editorial definida?". En sus propias palabras: "Ninguna, solo mi guata, mis tripas, lo que yo quiero, lo que me gusta". Como vemos, los parámetros definitorios para la elección del catálogo se relacionan más con qué sensibiliza a la editora que con criterios estrictamente literarios. Por otra parte, si la literatura es vista como una experiencia del orden del entusiasmo y la visceralidad, dicha visceralidad también puede ser leída como un efecto del entramado de un territorio, como aparece en la voz de Wendy Yashira, de Lumpérica Cartonera (Ramírez, 2022d):

Me gustó mucho la propuesta de las EC, que básicamente, con su lógica de trabajo cooperativa, que tiene incidencia en el territorio, con las comunidades donde tú estás, y trabajar de esa forma, haciendo libros, enseñando a hacer libros, formando comunidad, me llamó mucho ese tipo de trabajo horizontal.

Como se puede leer en el testimonio de Yashira, su elección por el *modus operandi* cartonero se dio, en una primera mirada, por criterios mucho más relacionados a una interpelación ideológica relacionada con parámetros más operativos que literarios.

Por ello, a partir de las voces y tramas que fuimos tratando de hilvanar en las páginas precedentes, sacamos las siguientes conclusiones preliminares: existe, evidentemente, una literatura que se puede llamar cartonera, sin embargo, *esta literatura se relaciona con lo escrito en la confección del libro con tapa de cartón*, y no con lo que aparece en su interior. Esta escritura acaba por tejer una comunidad literaria, justamente, una comunidad de editoriales cartoneras, como aparece en el testimonio de Olga Sotomayor, en respuesta a la siguiente pregunta: “¿Cómo nace la editorial?” (Ramírez, 2022c):

Por un ejercicio de ego, yo me quería publicar a mí, y yo ya escribía, escribía hace tiempo (...) Me di cuenta de que las editoriales cartoneras tenían nombres femeninos, entonces yo no me compliqué la existencia y le puse mi nombre de pila con el apellido Cartonera: Olga Cartonera; entonces ahí creé la vida virtual: Twitter, Facebook, correo electrónico, blog... Contacté a las editoriales cartoneras amigas, las linkeé, y ahí tuve un año de vida virtual, para el 2013 recién empezar con el primer libro,

que era mío, de mi autoría, era un proyecto, pensé que era lo único que iba a hacer.

Como se lee a partir del testimonio de Sotomayor, aunque exista la afirmación de que la entrada en el mundo cartonero se haya dado por “un ejercicio de ego”, es patente todo el trabajo desarrollado antes de dicho ejercicio: empezamos por la elección de un nombre que hiciera conjunto con los de las demás editoriales cartoneras, como muestra de su deseo de conformar una comunidad, subrayando la invención de una vida virtual en la cual se relacionó con las demás cartoneras durante todo un año. Pero la participación de Olga no se limita a la intervención virtual, ya que también es una de las grandes propulsoras del Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras de Santiago de Chile, que en 2022 se realizó en su décima edición, lo que le convierte en el único encuentro cartonero anual con presencia de editoriales cartoneras de todo el mundo.

En este punto de nuestra reflexión, traemos las palabras de Krauss (Ramírez, 2022b), que considera que “no estamos delante de una generación cartonera, sí estamos delante de otro modo de habitar este mundo, otro modo de habitar la literatura, que tiene otras propuestas, otras valoraciones estéticas y, a lo mejor, otra concepción de lo que sea literatura”. Creemos que esta declaración dialoga en muchos puntos con la propuesta de Schierloh, que sostiene que “la literatura se imagina que lo que importa es su idea y no su cuerpo. Cuando se le ocurra inventarse unos cuerpos nuevos, como lo ha hecho ya la pintura, es cuando su llama volverá a encenderse” (Schierloh,

2021, 24 -25). Nos parece que esto hacen las editoriales cartoneras: son revolucionarias (con esta afirmación en la boca de Ruiz abrimos nuestra reflexión) porque se inventaron unos nuevos cuerpos para la literatura. Si, por un lado, las cuatro entrevistas hechas subrayan la necesidad de *poner el cuerpo*, tanto en sentido literal como metafórico, para la realización de la labor cartonera, este *poner el cuerpo*, en el sentido de *hacerse parte* —del colectivo, pero también del libro hecho— en nuestra interpretación, sería el responsable de conferir la visceralidad con la cual nos encontramos en los testimonios escuchados. De hecho, interpretamos que el hacer cartonero, al hacer que los involucrados pongan el cuerpo, es un proceso terapéutico para muchas de las enfermedades del mundo moderno. Así testimonia Carmen Mantilla, poeta y gestora cultural, en el VIII Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, realizado en Santiago de Chile:²

Este espacio terapéutico del cartón, de las editoriales cartoneras... efectivamente existe no solo una terapia en términos individuales en lo que yo pueda desarrollar en recuperar mi sanidad mental e individual, sino que la terapia principal de las editoriales cartoneras es sanar una manera de desarrollar vínculos entre personas, establecer una forma diferente de producto, de lo material, de los lazos, y esto también es terapéutico, esto es un espacio de terapia social que nos permite mostrar una manera distinta (no nueva, antigua, pero recuperada) de vincularnos en el espacio societal y esto es muy bonito.

2 Se puede escuchar este testimonio en el siguiente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=7IY1wOeVdyw>>.

A partir de lo señalado por Mantilla, interpretamos que el gran trabajo literario que hacen las cartoneras es establecer otros modos de relación alrededor del objeto libro, de su idealización, confección y circulación.

EL HACER COMUNITARIO COMO UNA LABOR LITERARIA

¿Se puede entender el hacer comunitario como una forma de literatura? También Schierloh plantea la idea de "escritura aumentada" como aquella en la que el autor se involucra no solo como escritor de un texto, sino también como parte de los otros procesos estructurales y estratégicos que dan soporte y, finalmente, permiten la aparición del libro. En este sentido, lo que ocurre con Olga Cartonera hace eco de esta definición. Tanto el autor como otros cercanos a la editorial se comprometen con el proceso de producción del libro, y trabajan con la editora en las llamadas "jornadas cartoneras", que nacieron cuando "otras personas querían aprender a cartonear, y yo abrí las puertas de mi casa para que eso sucediera y lo sigo haciendo y lo seguiré haciendo porque me encanta. De hecho ahora pedí ayuda por redes sociales para terminar de coser Alejandra", explica Sotomayor (Ramírez, 2022c). Es así como los cercanos a Olga Cartonera forman parte de un mismo círculo, pero a la vez, con el complemento de su trabajo y sus distintas habilidades hacen posible que un nuevo libro se sume a la bibliodiversidad.

Apoyándonos en las definiciones de literatura traídas por estas editoras, ampliamos la noción con la cual trabajamos y la comprendemos a partir de las palabras de Antonio Candido, que la entiende como un objeto autónomo, obra de un ser humano pero que, a la vez, lo traspasa, ya que es capaz de

humanizar. Así, interpretamos el hacer cartonero como del ámbito literario. En palabras de Candido: *“Toda obra literária é antes de mais nada um objeto, um objeto construído; e é grande o poder humanizador dessa construção enquanto construção”*. (Candido, 2011, 179) Al ampliar el concepto de escritura y de literatura con los cuales trabajamos, defendemos que se dé origen, en este hacer, justamente, en *el hacer cartonero*, a un trabajo de escritura, término forjado por Riolfi (2003) y que se refiere, primeramente, a una autonomía del concepto “escritura”, que empezaría a trabajar por sí misma, sin depender necesariamente de quien escribe. Este concepto de trabajo de escritura resuena en afirmativas que tienden a identificarse con un deseo que antecede al enunciator, viniendo antes de él y, al mismo tiempo, traspasándolo. Dicho trabajo de escritura sería el responsable, en nuestra interpretación, por la generación de un círculo virtuoso cartonero, que impulsa al que escribe a seguir escribiendo y compartiendo una escritura que a su vez invita a otros a escribir, como tenemos en las palabras de Wendy Yashira (Ramírez, 2022d): “Yo estoy a favor de que el escritor se tiene que involucrar con los procesos, y me interesa enseñar todo lo que aprendo, y a la vez seguir aprendiendo”.

Por todo lo que expusimos y construimos en esta reflexión, entendemos que existe un trabajo de escritura que hilvana el hacer cartonero en la construcción de una comunidad de cuerpos y de libros que se extiende por el mapamundi, pero también se propaga y reverbera en la línea del tiempo, ya que la primera cartonera del mundo, justamente Eloísa, en 2023 cumple 20 años de existencia en la mítica ciudad de Buenos Aires, considerada por algunas representaciones como una especie de capital del mundo del libro.

A partir de la línea de razonamiento presentada por García Canclini (2002, 62), entendemos que “la industria editorial acumula fuerzas e intercambios por regiones lingüísticas”, y que en dicha dinámica influyen no solamente factores materiales y económicos, sino sobre todo del orden de lo simbólico y de lo imaginario. Más por cuestiones relacionadas a la díada imaginario-simbólico que por cualquier otro motivo, entendemos que Buenos Aires sea un punto neurálgico para la diseminación de otras modalidades de hacer libresco, lo que le pone en una localización vanguardista a lo que se remite a la industria del libro en América Latina.

De este modo, movilizadas por el trabajo de escritura propuesto por las editoriales cartoneras, entendido como un gesto literario, con el deseo también de enseñar todo lo que hemos aprendido de ellas y, a la vez, seguir aprendiendo, es que finalizamos esta reflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brant, Isadora. *Cartonera Film*, 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DTqfmY0usRQ&t=371s&ab_channel=CartoneraPublishing>. Acceso en 02 de enero de 2023.
- Candido, Antonio. “O direito à literatura”. En: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- Espósito, Roberto. “Inmunidad, comunidad, biopolítica”. En: Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research, núm. 1, 2018. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/765/76555197002/html/>. Acceso en 30 de junio de 2023.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. 1a. ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Gluzmán, Georgina. et al. *Las olas del deseo: sobre feminismos, diversidades y cultura visual*. Buenos Aires, 2021. Disponible en <[https://casadelbicentenario.cultura.gob.ar/media/uploads/site-36/multimedia/lasolasdeldeseo - paginas_1.pdf](https://casadelbicentenario.cultura.gob.ar/media/uploads/site-36/multimedia/lasolasdeldeseo_-_paginas_1.pdf)>. Acceso en 13 de septiembre de 2022.

Krauss, Flavia. “A literatura cartonera como um lugar no qual a subalterna pode falar: uma análise de *Almha, la Vengadora*”. En: *Chuy: Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. n° 13, diciembre 2022. Disponible en <<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1357>>. Acceso en 12 de enero de 2023.

Krauss, Flavia. “O Acontecimento Eloísa Cartonera: Memória e Identificações”. Tesis de doctorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo, 2016.

Kudaiberger, Jania.. *Las editoriales cartoneras mexicanas y la democratización de la cultura: retos y propuestas de la edición alternativa* Tesis doctoral defendida en el Departamento de Filosofía en Europa-Universität Flensburg, Flensburg, 2018. Disponible en: <<https://uni-flensburg.academia.edu/JaniaKudaiberger>>. Acceso en 12 de diciembre de 2022.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Néspolo, Jimena. “Okupas, tumberos y niñas pop”. En: Néspolo, Jimena. *Imperio Kitsch: ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2021. Disponible en: <https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/042/original/Imperio_Kitsch_2020.pdf?1633543340> . Acceso en 11 de septiembre de 2022.

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.

Pimentel, Ary. “Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial”. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (62), 2021, 1–14.

Ramírez Llera, Victoria. *Punto y coma entrevista María Gómez*. Buenos Aires, 20 de octubre de 2022a. Disponible en <<http://poniendopuntoycoma.blogspot>.

- [com/2023/01/entrevista-con-maria-gomez-editora-de.html](#)>. Acceso en 08 de enero de 2023.
- Ramírez Llera, Victoria. *Punto y coma entrevista a Flavia Krauss*. Buenos Aires, 11 de octubre de 2022b. Disponible en: <<http://poniendopuntoycoma.blogspot.com/2023/01/entrevista-con-flavia-krauss-fundadora.html>>. Acceso en 08 de enero de 2023.
- Ramírez Llera, Victoria. *Punto y coma entrevista a Olga Sotomayor*. Santiago de Chile, 17 de septiembre de 2022c. Disponible en: <<http://poniendopuntoycoma.blogspot.com/2023/01/entrevista-con-olga-sotomayor-fundadora.html>>. Acceso en 08 de enero de 2023.
- Ramírez Llera, Victoria. *Punto y coma entrevista a Wendy Yashira*. Buenos Aires, 09 de octubre de 2022d. Disponible en: <<http://poniendopuntoycoma.blogspot.com/2023/01/entrevista-con-wendy-yashira-fundadora.html>>. Acceso en 08 de enero de 2023.
- Riolfi, Claudia Rosa. "Ensinar a escrever: considerações sobre a especificidade do trabalho da escrita". En: *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v.21, n. 40, p. 47-51, mar. 2003.
- Ruiz Chinchay, Alfredo. *Editoriales Cartoneras: entre la revolución y la atracción*. Disponible en <[Ruiz Chinchay | Editoriales Cartoneras - Olga Cartonera](#)>. Acceso en septiembre de 2022.
- Schierloh, Eric. *La escritura aumentada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2021.
- Sotomayor Sánchez, Olga. *Un mundo de cartón*. Santiago, 2022. Disponible en <[un-mundo-de-carton-1.pdf \(olgacartonera.cl\)](#)> .
- Toledo, Tania. *Entrevista hecha por Patrícia Chaves*. 2020. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1qd-i1x6X_MTf12raZc-G0PjBw1kmNjcy/view>.
- Trujillo Alfaro, César. *Editoriales Cartoneras en Chile: producción artesanal de libros, dinámicas subculturales y capital social desarrollados en sus talleres cartoneros y escenarios de venta*. Tesis para optar al título de Antropólogo Social. Universidad

Academia de Humanismo Cristiano, 2017. Disponible en: <[Tesis Editoriales Cartoneras - Olga Cartonera](#)>. Acceso en 14 de septiembre de 2022.

Eloísa Cartonera: el futuro de la literatura sudaca border, 20 años después

The future of sudaca border literature, 20 years later

Cecilia Palmeiro

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 01 de março de 2023

Cecilia Palmeiro (CONICET/Untref) publicó los libros *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (2011/2021), *Correspondencia de Néstor Perlongher* (2016), *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017) y junto con Fernanda Laguna, *Mareadas en la marea: diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3834-8825>>

Contato: cp77@nyu.edu

Argentina

PALABRAS CLAVE: Literatura sudaca border; Literatura latinoamericana; Queer; Lenguas de locas; Vanguardia.

KEYWORDS: Sudaca border literature, Latin-American Literature, Queer, Queer language, Avant-Garde.

Resumen: A partir del análisis de la relación entre literatura y crisis neoliberal, este trabajo presenta una instantánea de la fundación de la editorial Eloísa Cartonera como instancia de configuración de un tipo de vanguardia productiva y un programa de literatura futura, luego puesto en práctica por la red de editoras cartoneras del mundo.

Abstract: Based on the analysis of the relationship between literature and neoliberal crisis, this paper presents a snapshot of the foundation of the Eloísa Cartonera publishing house as an instance of configuration of a type of productive vanguard and a program of future literature, later put into practice by the network of cartonera publishers around the world.

El surgimiento de Eloísa Cartonera en Buenos Aires en 2003 significó un acontecimiento que transformó la industria editorial independiente no sólo en la Argentina y en América latina, sino que se extendió a múltiples y diversos lugares del mundo. Este trabajo se propone analizar el momento fundacional de su proyecto literario de vanguardia desde la perspectiva de su relevancia a 20 años de su lanzamiento, con cerca de 250 libros publicados, y en una red rizomática (Bell, O'Hare, 2020, 23) con 250 editoras cartoneras en todo el mundo.

La emergencia de las editoriales cartoneras es inseparable de los procesos de crisis neoliberales y expansiones capitalistas en América latina. Particularmente en la Argentina, donde en 2003 el escritor, editor y ahora artista Washington Cucurto, el artista y diseñador Javier Barilaro junto con la artista y escritora Fernanda Laguna decidieron comenzar esta aventura. En principio ellos dos habían empezado con una editorial de libritos caseros con tapas de cartulina (impresos de contrabando en la Casa de la Poesía -la Biblioteca pública Evaristo Carriego, donde Cucurto trabajaba como productor cultural), Ediciones Eloísa. El salto se produjo cuando Laguna, desde 1999 editora de Belleza y Felicidad (una de las primeras editoriales independientes a escala micro en la Argentina que hacía libritos en fotocopias siguiendo el modelo de la literatura de cordel brasileña) se incorporó al proyecto con la idea de invitar a cartonerxs a participar y hacer de la editorial un proyecto tanto social como artístico.

Desde 2001, la Argentina estaba viviendo la mayor crisis de su historia con un estallido social descomunal. El presidente huía en helicóptero de la casa

de gobierno frente a una multitud desacatada que ya no reconocía la cadena de representación política y se organizaba de maneras impensadas al grito de “Que se vayan todos”. Los bancos se habían apropiado de los depósitos en dólares de las personas, había falta de efectivo y saqueos, varios presidentes en una semana, la moneda local se había devaluado estrepitosamente: de un día para el otro valía un tercio de su valor. Surgieron entonces experimentos políticos y sociales inéditos: desde los movimientos piqueteros, las asambleas barriales que intentaban sustituir al gobierno por una gobernanza horizontal, la explosión de un movimiento queer popular, a la fundación de sindicatos de trabajadores de la economía popular sin empleo formal, el Movimiento de Trabajadores Excluidos que nuclea a lxs cartonerxs, que se convirtieron en actores políticos relevantes. La miseria y el hambre se articularon con el derrumbe general de la imagen de la Argentina y la subjetividad hegemónica, tal como estaba formateada. La crisis afectaba la organización política y social, los modos de expresión y las búsquedas estéticas en una protesta de los inconscientes.

La historia de la literatura argentina, una historia de tensión entre la búsqueda de la autonomía y el llamado a la politización, experimentó entonces una fuga que ha llevado a la literatura a salirse de su propia esfera y a conectarse con otras prácticas sociales. Ese punto de fuga puede situarse en dos etapas, primero en la fundación de la editorial *Belleza y Felicidad* en 1998 y de su espacio físico en 1999 y luego con la fundación de Eloísa Cartonera. Desde entonces irrumpió una especie de contracanon con sus formas de circulación, su mini mercado y sus propias indagaciones críticas,

sus programas y sus convocatorias, y sobre todo sus micropolíticas del deseo, que este ensayo y el dossier del que forma parte intentan cartografiar como una red de escrituras, cuerpos y territorios que se expande horizontalmente primero por toda nuestra América y luego por el resto del mundo.

CARTONERISMO COMO VIRUS

En el siglo XXI latinoamericano un acto radical no puede nunca ser exclusivamente artístico. La fundación de Eloísa Cartonera ha dado expresión a cierta zona de los impulsos sociales insurgentes y viene promoviendo desde entonces la invención de códigos de ruptura capaces de expresar la protesta social en distintos contextos latinoamericanos y del resto del mundo, que se ve polinizado por esta latinoamericanización de la industria editorial y de la literatura.

La crisis de 2001 fue el caldo de cultivo de un estallido de fuerzas creativas que, liberadas del ámbito puramente estético, invadían y transformaban otras esferas en términos de imaginación y deseo, a la vez que redefinían los conflictos políticos en los que se buscaba intervenir (la situación de los trabajadores culturales, la industria editorial, el imperialismo cultural de las editoriales españolas, la exclusión social, la crisis, la protesta, etc). El proyecto enfatiza la hipótesis de la politización de la literatura en el sentido técnico, en cuanto modificación del aparato de producción y experimenta con las posibilidades estéticas y políticas de las operaciones de articulación de un nuevo canon contracultural. Su modelo singular es el del taller artesanal que se propone como lugar de encuentro donde la técnica productiva y el

modo de trabajo alientan una sociabilidad perdida pero también nueva, en la que escritores, artistas lectores y productores-artesanos comparten un espacio de interacción.

La debacle económica y la liberación de flujos de deseo e imaginación afectaron a la literatura de muchas maneras. La más visible en ese momento fue la ruina de la industria editorial local. La devaluación del peso argentino impactó en la producción y el consumo de libros ya que el precio de los materiales (el papel y las tintas) estaba en dólares mientras que los libros debían venderse en pesos, en un mercado cuya capacidad adquisitiva había disminuido en un 60%. Esta combinación entre moneda devaluada y papel a precio exorbitante produjo una articulación insólita entre un sector social que ganaba visibilidad y se tornaba objeto de conflicto y una nueva vanguardia: lxs cartonerxs y lxs escritorxs jóvenes. Si, por un lado, la fundación de la editorial Belleza y Felicidad había generado un nuevo circuito de producción y circulación de la literatura por fuera de su ambiente tradicional, haciendo emerger una nueva generación de escritorxs queer), la crisis había arrojado a miles de personas a la calle sin trabajo, promoviendo la economía popular del reciclaje¹. Las calles se poblaron entonces de cartonerxs que juntaban papeles y cartones de la basura para venderlos a empresas recicladoras. Lxs cartonerxs se convirtieron en sujetos emergentes de la crisis, y alrededor de ellxs se produjeron intensos debates políticos: las empresas privadas encargadas de la recolección de basura y el gobierno de la ciudad

1 Cfr. Para un estudio pormenorizado de las nuevas economías populares ver Verónica Gago. La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

de Buenos Aires, por ejemplo, les disputaban los negocios que esta nueva circulación proveía, y sus agendas conjuntas apuntaban una y otra vez a una regulación o prohibición tendiente a quedarse con los réditos económicos de la actividad, perjudicando obviamente a lxs cartonerxs que se veían al mismo tiempo estigmatizadxs, cuando no criminalizadxs. Esta situación los llevó organizarse cooperativamente y políticamente en el Movimiento de Trabajadores Excluidos entre fines de 2002 y principios de 2003 a partir de su confluencia en una olla popular. Junto con otras organizaciones, el MTE formó la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), el primer sindicato de trabajadores sin empleo formal, que hoy es la Unión de Trabajadores de la Economía Popular (UTEP), uno de los movimientos sociales más pujantes de la Argentina.

La articulación solidaria entre las distintas precarizaciones laborales de trabajadores de la literatura y cartonerxs dio origen al proyecto de Eloísa Cartonera como alternativa laboral y artística a las grandes editoriales que dominan el mercado. Fue así que Eloísa pasó a llamarse Cartonera. Se trataba de seguir produciendo libros a pesar de todo, y de colaborar con el sector de la sociedad más perjudicado y más presente en la calle. Los volúmenes comenzaron a ser fabricados artesanalmente por cartonerxs. El trabajo se realizaba en el primer local de Eloísa, llamado "No hay cuchillo sin rosas", que al comienzo fue también una verdulería donde se vendían frutas y verduras al precio de costo a lxs cartonerxs. Con el tiempo el espacio se equipó y se convirtió en taller artesanal de imprenta y fabricación total de los libros, y lugar de venta, para luego instalarse en el barrio de La Boca,

con una “sucursal” bajo la forma de kiosco de diarios en la calle Corrientes, y posteriormente en la zona de Boedo.

La modalidad de trabajo se nutría de varias experiencias cercanas o contemporáneas. Por una parte, de las ediciones independientes artesanales que habían sido el sello productivo del amplio grupo nombrado como “poetas de los 90”, del que Cucurto formaba parte. La reunión de esos libros y revistas en un mismo local público (espacio de producción, de venta y de encuentro) era la marca de Belleza y Felicidad desde 1999. Por otra parte, dentro de las modalidades de articulación político-cultural post diciembre de 2001, la Cartonera remitía a trabajos como los del GAC (Grupo de Arte Callejero) y el Taller Popular de Serigrafía, que en marchas y en puertas de fábricas recuperadas, realizaban ante la vista del público estampados alusivos a la protesta, en papeles o en remeras, llevando a la calle los procesos de producción como parte del valor de esos objetos. A su vez, todas estas movidas remitían de manera directa o indirecta a experiencias latinoamericanas previas, como los trabajos callejeros mexicanos postrevolucionarios y de los años 70 y también a las modalidades de trabajo de la poesía marginal brasileña, que la Cartonera recuperaría en forma explícita en su catálogo. La organización posterior bajo la forma de una cooperativa viene también de ese aprendizaje que se consolidó a lo largo de 2002, tanto en los espacios artísticos como en los de la economía popular.

Los tapas de Eloísa Cartonera están hechas de cartón comprado inicialmente a lxs cartonerxs a cinco veces su valor en el mercado, y están ilustradas por lxs propixs cartonerxs que con esta actividad llegaban a ganar varias veces

más de lo que obtenían cartoneando y vendiendo por kilo. En cuanto a la circulación de dinero del proyecto, se planteó como emprendimiento colectivo sin fines de lucro. El plan de Eloísa se resumía en integrar a sujetos marginalizados y estratégicamente criminalizados en un circuito de trabajo creativo en el que el cartón cobraba otro estatuto cultural, pero también monetario. Así, se autodefine como un proyecto “social y artístico, en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa” (Eloísa, 2007, 4), poniendo énfasis en el modo de producción artesanal y cooperativo en el que la literatura es presentada como un medio y no como un fin: “la idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de literatura latinoamericana contemporánea”. (Eloísa, 2007, 5).

Importa asimismo el placer que se juega en una relación artesanal entre sujeto y objeto, pero también en los vínculos entre sujetos, por los modos de comunidad que es capaz de generar: “El libro de cartón es el producto de nuestro trabajo. Pero lo más importante es descubrir una nueva manera de trabajar [...] hacerlo en grupo con un fin común y no individual; desarrollar nuestra creatividad, motivar iniciativas propias, descubrir, de pronto, una actividad desconocida y que nos puede gustar mucho hacerla, etc. El trabajo como motor de la vida y no como simple herramienta para ganar dinero”. (Eloísa, 2007, 4). La cartonería se presenta como un taller artesanal que exhibe su proceso de producción y concentra sus ventas, al tiempo que se propone como lugar de encuentro donde la técnica productiva y el modo de trabajo alientan una sociabilidad perdida (en el sentido en que Benjamin lo analiza en “El narrador”, el taller como modo de producción que fomenta

la narración como transmisión de experiencia) pero también nueva, en la que escritores, lectores y productores-artesanos-cartoneros comparten un espacio de interacción, modo alternativo de socialización entre clases sociales distantes que promueve la creación de vínculos solidarios. La clave de esta operación estaba desde un comienzo en la producción como eje: el trabajo y no la mercancía que de él emerge es el punto de encuentro, e incluso es lo que no puede soslayarse en los “defectos” típicos de producción artesanal; esos errores de acabado que ponen el acento en las diferencias (no hay dos Cartoneras iguales, ni siquiera del mismo título) son las marcas que quedan del proceso, que hacen a la unicidad de cada ejemplar y su aura -su carácter de obra de arte. Por otro lado, el uso y procesamiento de los pocos cartones comprados para las tapas los rescataba de un uso industrial que invisibilizaba su primera etapa de trabajo (la recolección), y mostraba así la inmediata función social de lxs cartonerxs. Esto sin que el sentido festivo se perdiera; entre las justificaciones del proyecto, se afirma: “Porque nos divertimos [...] Porque a la gente le gusta lo que hacemos”. (Eloísa, 2007, 4).

Intuitivamente, Eloísa llevó a la práctica, tal vez sin saberlo, los postulados de Walter Benjamin en “El autor como productor”: transformar un modo de producción literario en un sentido anticapitalista, y poner a disposición de otros productores un aparato de producción modificado.

En su libro *Las tres vanguardias: Saer, Puig y Walsh*, Ricardo Piglia, también autor de la casa, esboza una teoría de la vanguardia como tres aproximaciones posibles al problema de la batalla entre las fuerzas creativas y transformadoras del arte y la sociedad capitalista con sus mecanismos

antiartísticos (mercantilización, estandarización, manipulación). La vanguardia como concepto histórico y político se presenta como una respuesta formal a un problema social. Piglia lee en una primera aproximación a Saer, para proponer la vanguardia como contraestado, conspiración y sociedad secreta: el artista como exiliado de la realidad. Una segunda vanguardia, à la Puig, incorpora críticamente a la forma novelística los materiales de la cultura de masas, intentando conectar el plano de la vanguardia con el de la cultura de masas: masificar la vanguardia. En la línea de las vanguardias soviéticas y de las reflexiones de Benjamin y Brecht sobre la refuncionalización de un aparato de producción, Piglia lee a Walsh: "A la pregunta por la autonomía y los efectos que las formas artísticas producen en la sociedad responde atacando la institución artística y el concepto mismo de obra de arte." (Piglia, 2016, 58). Así propone leer el gesto de Walsh al renunciar a la literatura y ponerse a dirigir el periódico de la CGT.

Muchos años después, podemos leer el programa de Eloísa en esta última línea, la de Walsh y su relación con el peronismo², para plantear su proyecto de refuncionalizar la literatura y la actividad editorial en un sentido popular. La vanguardia es aquí una forma de intervenir el entramado económico de

2 Aunque en términos muy diferentes al de Walsh, el peronismo de Cucurto es central para el proyecto cartonero de una vanguardia (inter)nac & pop. De ahí, también, la relevancia de los hermanos Lamborghini, Walsh, y Perlongher en su canon. Walsh aparece como inspiración del proyecto: "Nuestro sueño es editar los cuentos completos de Rodolfo Walsh, un escritor argentino, un intelectual del pueblo, un periodista formidable que mataron los militares en 1976 y sigue desaparecido. Walsh (...) es uno de nuestros hombres más importantes; que todos deberíamos leer y descubrir y enamorarnos de sus obras. ¡Cartón es vida y vuelven todos en el cartón! Si Rodolfo Walsh viviera, le encantaría la idea." <<https://www.eloisacartera.com.ar/historia.html>>. En 2005 se publica "Esa mujer" de Walsh, que debe leerse en red con "Evita vive".

la producción artística. La transformación del aparato productivo emerge como salida creativa frente a la necesidad *de inventarse un trabajo* (impulso de la economía popular) y evitar la deuda. La literatura se populariza, no solo por los bajos precios de los libros que se vuelven más accesibles, sino porque la literatura se incorpora a la economía popular (informal).

El producto final apunta a visibilizar un modo utópico de trabajo no alienado, no explotado, colaborativo, creativo, divertido, dignificante, donde el trabajo está asociado al placer y a la transformación de las relaciones sociales. En su artículo “Borrón y cuento nuevo” (Bilbija, 2020) Ksenija Bilbija apunta el concepto de arte relacional (tomado de Bourriard) para pensar la producción cartonera. Desde esta perspectiva, lo importante es más el proceso que el resultado. Eloísa, y muchas otras cartoneras del mundo, generan una red solidaria con otrxs trabajadorxs de la literatura: críticxs, traductorxs, editorxs, docentes que se suman a la “familia” cartonera con colaboraciones en sus libros y eventos. En el caso de las traducciones del portugués, centrales en el catálogo de Eloísa, estas siempre fueron realizadas como actos de amistad política, muchas veces de manera colectiva, y con el objetivo de poner incorporar a la cultura local la contracultura brasileña que ha producido mucha polinización estético-política en la Argentina contemporánea. De esta manera se ha incluido en el contracanon de la literatura sudaca border a autores icónicamente queer como Guilherme Závros (buscar títulos), Glauco Mattoso (con varios libros, ver), o Roberto Piva.

El criterio de edición de los rescates también se ve flexibilizado, en el sentido de que lxs editorxs, al menos en sus primeros años, se tomaban la

libertad de "mejorar" el original, como por ejemplo la reversión del clásico de Copi relanzado por Eloísa, *La guerra de las mariquitas*, en vez de *La guerra de las mariconas* (en su traducción oficial).

Sin separación en colecciones inicialmente que distingan poesía de narrativa o autorxs consagrados de jóvenes, la Cartonera ha publicado, desde ya, a Cucurto, Fernanda Laguna (Dalia Rosetti), Fabián Casas, Cuqui, Gabriela Bejerman, Cecilia Pavón, Francisco Garamona y Damián Ríos y otros poetas (y editores) de los 90 (varios de ellos con textos narrativos), pero también, a autores reconocidos, como Ricardo Piglia, Marcelo Cohen, Mario Bellatin, César Aira, Fogwill, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Walsh y Alan Pauls. Los rescates incluyen a Ricardo Zelarayán, Salvadora Medina Onrubia, Copi, Néstor Perlongher y al chileno Enrique Lihn. El mapa latinoamericano también zigzaguea atrás y adelante en la franja de lo contemporáneo: Julian Herbert (México); Sergio Parra, Gonzalo Millán, Matías Rivas (Chile); Dani Umpi (Uruguay), Luis Chaves (Costa Rica), Martín Adán, Luis Hernández, Oswaldo Reynoso (Perú, también con una antología de poesía), entre otros. Lxs brasileñxs se integran al catálogo con ediciones bilingües: Haroldo de Campos (dos volúmenes), Douglas Diegues (portuñol), Jorge Mautner, Camila do Valle, Glauco Mattoso y Brasil años 70 – antología de poesía marginal, con poemas de Roberto Piva, Glauco Mattoso, Haroldo de Campos.

Fue así que Eloísa cartografió la literatura latinoamericana contemporánea haciendo del rescate una operación de la novedad. Para poder lanzar todas estas escrituras al mercado popular, era necesario modificar el aparato de

producción, lo cual a su vez creó las condiciones para nuevas escrituras. A continuación focalizaré en un linaje de literatura queer joven que Eloísa pone al nivel de los clásicos y que marca el estilo editorial que lanzará la editora como un modelo de autogestión cooperativista para el arte y la literatura. En particular, me interesa pensar una pequeña constelación de textos que, desde la perspectiva de hoy, permiten identificar el germen de una literatura futura. Son textos que, lanzados en la primera tirada de Eloísa, hoy se han vuelto clásicos de una vanguardia queer: *Fer* de Cucurto, *Durazno reverdeciente* de Dalia Rossetti (Fernanda Laguna) y *Evita Vive* de Néstor Perlongher.

SI EVITA VIVIERA... SERÍA CARTONERA

No por casualidad, uno de los primeros libros cartoneros se llama *Fer*, sobrenombre de Fernanda Laguna. Publicado como anónimo aunque escrito por Cucurto, esta *nouvelle* dramatiza la revuelta popular del 19 y 20 de diciembre de 2001. La historia es la siguiente: el narrador (principal y discontinuo, ya que la voz cambia de género y de perspectiva), Floridor, está enamorado de Fer, Ceci y Gabi, que ponen un lavadero en la cuadra de su casa. Él está casado con Flora y tienen un hijo, Baltasar (el mismo nombre del primer hijo de Santiago Vega). Comienza a tener un romance con Fer pero también con Ceci, lo que es objeto de muchas peleas que terminan en orgías. Fer se hace repositora de supermercado y lidera distintos movimientos populares (una especie de reencarnación de Evita). Finalmente ocurre una rebelión de los animales del barrio liderados por Baltasar, que se manifiestan ante Fer-Evita para que acepte ser su candidata y representante en el gobierno

(esa noche Baltasar bebé adquiere el habla por arte de magia). Fer acepta y gana, y hace un discurso contra el lenguaje y a favor de caminar. Baltasar se convierte en el narrador y salen caminando todos de la mano con los ojos cerrados y vuelan en un arca como la de Noé. Finalmente, el texto cambia de género y se transforma en un poema.

Fer resulta novedoso al problematizar varios aspectos tramados en torno a la idea de una literatura autónoma y funciona como una miniatura de las poéticas contemporáneas. El primer problema que se nos presenta es el de la autoría/autoridad. Aunque las marcas biográficas abundan, hay aquí una escritura desautorizada. El libro (formato ya problematizado por el modo de producción cartonero) se presenta sin firma del texto ni de las ilustraciones. Sólo aparecen los responsables de la editorial, Washington Cucurto (que es un pseudónimo, y por lo tanto no puede ser responsable legal de la editora "trucha"), y una dirección ficcional: Soñar Soñar³ 1984, que es la avenida ficcional donde transcurre el relato. La editorial está dentro del mundo de la ficción, o la novela en el de la realidad: el modo de producción es un proyecto estético y político que permea ficción y realidad. Se pone en primer plano el aspecto material de la escritura, y si pudiera usarse una noción de obra en este caso, sería la de objeto manufacturado en cuanto material producido artesanalmente por un sujeto. Esto se aplica particularmente a *Fer* en la medida en que Cucurto es el "autor", el editor y el encuadernador,

3 Título de una película de Leonardo Favio de 1976, nuestro artista nac & pop por excelencia.

al estilo de la literatura marginal brasileña. Sólo que él hizo de ese modelo un movimiento anticapitalista, horizontal, descentrado y transnacional.

El problema del sujeto resulta central para estas escrituras. *Fer* es claramente un homenaje a Fernanda Laguna (quien a su vez usa el pseudónimo Dalia Rosetti) a partir de la relación entre texto e imagen: hay un retrato de Fernanda (hecho por Barilaro) en la primera página, aunque sin nombre ni firma. Por la ausencia de firmas y de leyenda explicativa al pie de la imagen, el libro parece estar dedicado a los conocidos, interviene en una red afectiva. El nombre “Fer” remite (y no) a un sujeto real, pero también a una red de textos que construye un sujeto; es posible leer *Fer* en relación con *Durazno reverdeciente*, de Dalia Rosetti, otro de los primeros títulos de la colección.

El lenguaje exhibe su relación no referencial con el mundo al tiempo que hace explotar otras posibilidades de sentido: la permeabilidad entre realidad y ficción no significa que la literatura posautónoma (Ludmer, 2008) pierda todo poder crítico (garantizado anteriormente por la cerrazón de la forma). Cuando no se está en el horizonte de la autonomía, el problema de la forma se transfigura; pero si aquí no aparece como cerrada no es en beneficio de una función instrumental de la obra sino por el carácter cotidiano, espontáneo, aleatorio que exhibe: un proceso que se muestra en cuanto tal (punto particularmente relevante en una literatura centrada en su proceso de producción). Si hay una instancia utópica es la del trabajo sin dominio: ni de clase ni del sujeto sobre el objeto (de ahí la rebelión de los animales) o sobre la lengua (no hay autoridad del sujeto sobre el acto de enunciación).

Tampoco hay concordancia ni coherencia sostenida en esa autoridad: el narrador no detenta el poder del habla, sino que lo socializa en varios narradores que van perdiendo sus identidades. Floridor, el primero, a veces pasa a hablar de sí en femenino y deviene Ceci y Fer; luego es Baltasar (que adquiere el don del discurso milagrosamente en la rebelión) y finalmente un yo lírico indeterminado. La lengua "sexitextilizada" corroe las identidades. Los cambios de género se combinan a su vez con las mutaciones sociales de la protagonista: Fer es lavandera, repositora de supermercado, activista, política, Evita, madre y gurú.

Fer no es un texto que represente la realidad al modo realista: es una historia que se construye en diálogo con la realidad desde su instancia más básica. La realidadficción, como la entiende Ludmer (Ludmer, 2010), da forma al texto como una utopía: la de la liberación de la imaginación colectiva, a partir de la cual se escribe un poema final (y el texto cambia de género, se vuelve trans). *Fer* trata justamente sobre la mutación: desde el narrador hasta el género pasando por las transformaciones que atraviesan los personajes. Es un texto en proceso de devenir.

No es casual que uno de los primeros textos publicados por Eloísa sea de Cucurto, su editor estrella, y que aparezca sin firma: es un texto falsamente anónimo, porque está dirigido a una red afectiva donde todos saben quién es Fernanda y sobre todo quién es Cucurto. Tampoco es casual que sea uno de los pocos relatos de Cucurto donde el protagonista no lleve el seudónimo del autor, aunque tenga referencias que reenvían a su realidad biográfica. El caso Cucurto presenta aquí una relación interesante en la construcción

de la figura de autor, ya que lo importante en estos primeros libros es la figura del editor.

Ya desde los años 30 Benjamin señalaba que la función política del escritor no era ser un creador espiritual sino un productor material, cuyo énfasis debería encauzarse hacia la modificación de un aparato productivo en sentido socialista (socialización de los medios de producción de bienes culturales) y de la generación de lazos solidarios con otros productores, a cuyo servicio pondría un aparato modificado.

La figura de autor de Cucurto es indisoluble de su trabajo como productor/ editor, y así su pseudónimo, Washington Cucurto, se fue convirtiendo en Santiago Vega (el escritor), porque escritor y productor son uno, y ambas figuras desdobladas y plegadas se potencian mutuamente hasta transformar el nombre en una especie de marca registrada.⁴ Además de haber creado un estilo artístico, con el lenguaje de la cumbia y el barrio sin rastros de costumbrismo, Cucurto un creó estilo editorial, interrogando varios supuestos de la cultura burguesa, como el desinterés del juicio estético, la actitud contemplativa y aislada de la literatura y el libro, la autonomía del arte, la superioridad del trabajo intelectual, la diferenciación entre alta cultura y cultura popular y la misma práctica estética en términos de lujo. Cucurto, Laguna y Barilaro crearon una editorial que continuara el estilo de sus libros y su arte: tradujeron a la práctica editorial (al terreno de la producción) su

4 En la actualidad, esa marca se extiende a su figura como artista. Su carrera como pintor comenzó de hecho en 2019 con una muestra de retratos de sus autores favoritos como Néstor Perlongher, Lezama Lima y Lemebel.

técnica literaria. Crearon una editorial a la medida de su literatura y un modelo para hacer frente a las crisis neoliberales en otros contextos. Pero no se trata de una mera iniciativa individual sino de necesidades históricas reinterpretadas en el campo de la imaginación crítica.

Fer se transformó en un emblema de Eloísa que rearticulaba su proyecto con Belleza, y en red con *Fer*, Eloísa publicaba la nouvelle de Dalia Rosetti *Durazno Reverdeciente*, el más autobiográfico de sus textos, pero con varias vueltas de tuerca.

Publicado por Eloísa Cartonera en 2003, y reeditado por Mansalva en 2005 (ampliado dentro del volumen *Me encantaría que gustes de mí*), y relanzado en 2023 ya como clásico por Iván Rosado, *Durazno reverdeciente* articula con la saga sobre Fernanda Laguna de *Fer*, y la proyecta hacia delante en el tiempo, interrogándose acerca la relación entre la literatura y la vida, y cuáles son las posibles mutaciones de la subjetividad.

Dalia Rosetti pone a "Fernanda" como narradora, protagonista y escritora de un diario íntimo anacrónico, o autobiografía futura, en el que se mezclan los acontecimientos de su vida actual y las fantasías futuristas de esa vida treinta años más tarde. Cansada de la falta de realización personal y profesional, esta "Fernanda" de sesenta y cinco años comienza a escribir un diario íntimo como ejercicio para entretenerse y recordar su vida de cuando tenía treinta, que era la edad de la autora al escribir esta novela. Pero sobre todo, lo hace para vivir; escribir es un motor para actuar en el mundo, un impulsor de la experiencia ("si salgo, tendré algo para contar"), y una operación para volverse una persona deseable: "Para tener una idolatradora algo tengo que

hacer y, ya que soy profesora de literatura, escribir una nouvelle no me va a resultar nada difícil”. “Fernanda” subordina la escritura, y la literatura, a la vida: escribe para tener amantes. Y esta decisión dispara la escritura del diario y la secuencia de aventuras a contar en él. Experiencia y escritura se retroalimentan.

Como género, el diario en su forma clásica trata sobre la construcción, por vía de la escritura, de la subjetividad propia a través de la indagación de la intimidad y las profundidades psicológicas. El diario es un registro y una exploración de quien se es: el problema de la identidad está en primer plano. Así aparenta funcionar el diario de “Fernanda”, quien (“marginada de mí misma”) parece buscar su identidad, sobre todo sexual, que no logra definirse, a tono con la política queer de la época, de la que Laguna participaba.

En el momento de escritura de la novela, el diario íntimo de una mujer adulta es un género anacrónico, totalmente pasado de moda, o pueril. Es desde este arcaísmo que Rosetti lo desencaja: no escribe para saber quién es sino para ser alguien más. No para fijar su identidad sino para cambiarla por medio de la acción y la experiencia; la novela es un manifiesto pornográfico hecho con las aventuras sexuales, sobre todo lésbicas, de su protagonista.

El juego de nombres es ya elocuente respecto del problema de la identidad: mientras elige el pseudónimo de Dalia Rosetti para firmar el libro, el nombre de la protagonista del diario, Fernanda Rosetti, es un híbrido entre el de la escritora, Fernanda Laguna, y el de la autora,

Dalia Rosetti. Entonces se produce un puente autoficcional muy particular: lo que queda afuera de la equivalencia es Dalia, el nombre de pila autoral, que

de todas maneras todo el mundo conoce como pseudónimo de Fernanda (la escritora real). El pacto autoficcional no se cumple estrictamente. Ese resto, "Dalia", es en la novela el nombre de la hermana menor de la protagonista, a la que responsabiliza por su locura y, en última instancia, por la escritura del diario.

Ese desfase del nombre expresa el trabajo con el problema de la identidad que recorre no sólo esta novela sino la obra de Dalia Rosetti/ Fernanda Laguna, así como la literatura cartonera. El desplazamiento temporal por el que la autobiografía de la vida por venir habla del presente como pasado, como ruina, va en el mismo sentido. Este anacronismo deliberado y el juego de inadecuación de los nombres configuran la fórmula de arranque de la novela.

Una de las características del diario de Fernanda es el patetismo: toda su vida ha sido una búsqueda infructuosa de la belleza y la felicidad. Como es un "diario-nouvelle", puede confesar lo inmostrable, lo que un blog no se atrevería a decir a riesgo de afectar demasiado la imagen pública. En el diario, Fernanda aprovecha para mostrar su derrotero desde la escritora joven "de vanguardia" hasta una vieja decadente, profesora de literatura en un secundario, "solterona" y sin sexo desde hace treinta años, alcohólica y loca.

Pero la novela es, una vez más, como las fábulas de Laguna (que escribe "con el corazón"), "una historia de amor", esto es: la historia de la reconstrucción de ese cuerpo y de esa subjetividad según los últimos desarrollos tecnocientíficos, una novela de ciencia ficción sobre el futuro del cuerpo. Así, el "durazno reverdeciente" es una metáfora imprevista para el amor en la tercera edad, por contraste con la ligereza del amor "moderno" a los treinta. Es una

reflexión alegórica sobre el presente, cuando lo que ahora es “lo nuevo” sea una antigüedad.

El anacronismo deliberado no se agota en esa alegoría barroca. El diario viola sus reglas genéricas desde el comienzo: es un texto transgénero, y las mutaciones genéricas del cuerpo de la protagonista se plasman en la forma del relato; cuerpo y escritura están en proceso de devenir.

Con el correr de las páginas no se llama más a sí mismo diario sino novela. Más cerca del blog, se escribe casi en tiempo real: en un boliche Fernanda va al baño y escribe lo que los lectores ya leímos páginas atrás, y se lo lee a su acompañante, con algunas leves variaciones. A diferencia del diario, que se escribe en la soledad del “cuarto propio”, esta novela se escribe en cualquier lugar, como en el baño de una disco (locus privilegiado de las lenguas de las locas). Además, la lectura del fragmento de diario escrito en el baño para la amiga funciona como piropo: la escritura es un dispositivo erótico. Es a través de la escritura que el “durazno reverdece”: el cuerpo vibrátil se despierta y comienza a activarse.

Las dos nouvelles hechas sobre el material de la vida de Fernanda Laguna construyen una instantánea de los debates políticos de la época con el auge de la teoría y la política queer del que Eloísa y Belleza fueron el brazo editorial. Particularmente, ambos textos plantean la escritura como forma de activación del deseo, es decir, activación política. Una especie de laboratorio de ensayo de las lenguas de las locas como códigos de ruptura y arma de lucha para las comunidades que se estaban consolidando políticamente a partir de la desidentificación (y no la identidad fuerte). Veinte años más

tarde, estas textualidades son reconocidas como fuentes para muchas otras aventuras poéticas y editoriales de la era de la marea feminista. Pero para crear esta imagen del presente de 2003, fue necesario reconectar con experiencias del pasado, como la vida y la obra de Néstor Perlongher, tía madrina de todas las locas sudacas, para actualizar esa potencia a la luz del presente.

La edición pirata de "Evita vive", primero en Eloísa y luego en Eloísa Cartonera, pone el barroco de trinchera de Perlongher en el centro del proyecto de Cucurto.⁵ Entre los años 80 y 90, Perlongher construyó, comentó y promovió un canon bilingüe (español y portugués) del neobarroco/neobarroso latinoamericano contemporáneo. De Cuba al Río de la Plata, comienza en suelo firme (Lezama Lima, Sarduy) para deslizarse al sur hacia versiones más fangosas y perversas, con Osvaldo Lamborghini y

5 Algunos años después, en 2013, Cucurto escribió un cuento homenaje a Perlongher. "Néstor Vive" apareció primero en el diario *Página/12* (en una versión todavía inconclusa, disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-212372-2013-01-22.html>> y luego en la cartonera en 2016. Sobre los motivos que lo llevaron a escribir el cuento, comenta: "mi admiración por Néstor Kirchner, y sobre todo la influencia que ejerce en mí, la obra, el pensamiento y el genio de Néstor Perlongher, poeta, militante gay, agitador contra las hipocresías del mundo. Este relato es un homenaje a uno de los militantes más importantes que tuvo nuestro país que no fue Néstor Kirchner, sino Néstor Perlongher. Ambos dos, ambos Néstor, la cara, tal vez, de una misma moneda (...) Hablé de influencias, bueno, desde que leí *Evita vive*, el relato maldito de Perlongher, siempre soñé con escribir mi propio *Evita vive*. Néstor vive es mi *Evita vive*. (...) Pienso que todos deberíamos ser perlongherianos y deberíamos intentar escribir nuestro propio *Evita vive*. (...) ¡Desafío a todos los lectores y escritores a escribir su propio *Evita vive* y editarlo en un libro de cartón, en una antología imperdible! Néstor y Néstor, protagonistas de nuestra historia contemporánea, hoy personajes de un relato, como antes lo fue *Evita*." <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/212372-62090-2013-01-22.html>>

Mattoso (todos autores del catálogo). Proclama así en una serie de ensayos⁶ un movimiento (no exactamente un estilo) y un territorio extrañamente condensado (el Caribe transplatino) que a su entender han puesto en juego las operatorias del barroco; un proceso que avanza (y retrocede) según la tendencia de la “sexualización de la escritura”, para socavar y destruir toda “identidad esencial”⁷.

La cartonera retoma, en sus términos, algunas de las coordenadas que Perlongher había dejado en su escritura. Cucurto, a través de Eloísa, vende un modo de concebir, producir y leer literatura: “Me doy cuenta de que lo mío es otra cosa, que es algo anterior a la literatura. Es como una protoliteratura, más cercano al cómic, la televisión, las crónicas de diarios o algo de los blogs. Pero no es una literatura. Literatura es otra cosa: Borges, Di Giorgio, Rulfo, Bolaño”.⁸

Es que Cucurto llama protoliteratura se encuentra, en una de sus bifurcaciones, en el mundo subterráneo de las mujeres, las maricas, las lesbianas, las travestis, y todos los cuerpos feminizados: lo que llamamos las lenguas de las locas.

6 Los ensayos centrados en esta problemática son “Caribe transplatino”, “Eldeseo del pie” (sobre Mattoso), “La barroquización”, “Cuba. El sexo y el puente de plata”, “Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, todos reunidos bajo el subtítulo “Barroco barroso” en Néstor Perlongher. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997.

7 “Ondas en el Fiord”, p. 137.

8 En Silvina Frieri. “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4988-2007-01-05.html>>.

Justamente fue Perlongher una de las primeras culturas públicas de esa lengua. Si bien el concepto surge en 2015, su formulación tiene que ver con las permanentes reactualizaciones de la obra de Perlongher en los últimos 20 años, particularmente luego de su relanzamiento en Eloísa Cartonera con su cuento *Evita Vive*, texto maldito vuelto un clásico de culto que acerca a posiciona la figura de Perlongher como inspiración para nuevas generaciones.

La historia de las publicaciones de "Evita vive" es un índice de la politicidad singular del texto y los debates que inaugura. Escrito en secreto en 1975, fue contrabandeado por Perlongher al Brasil, de donde salió para ser publicado por primera vez en inglés en 1983 en un libro histórico (*My deep dark pain is love*, Ed. Winston Leyland, San Francisco, Gay Sunshine Press) la primera antología de "literatura gay" latinoamericana. Ese libro conectó a escritores del continente como Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Glauco Mattoso, João Silvério Trevisan, Tulio Carella, Caio Fernando Abreu y Perlongher, entre otras locas, y activó el ambiente en el Brasil, generando el primer periódico LGBT de Brasil (el *Lampião da Esquina*) y el primer grupo gay, SOMOS, ahijado internacional del Frente de Liberación Homosexual argentino. El cuento sedujo a Reinaldo Arenas, quien trató infructuosamente de publicarlo en su revista *Mariel*, de exiliados cubanos en los Estados Unidos. En 1985 salió en una edición bilingüe en Suecia en *Salto Mortal*, una revista de exiliados uruguayos, y recién en 1989 fue publicado en Buenos Aires, causando un escándalo que confirma sus hipótesis sobre el conservadurismo moral de la sociedad argentina, incluso en democracia: la redacción de la revista *El Porteño*, publicación clave donde leer la contracultura de los 80,

recibió amenazas de bomba, furibundas cartas de lectores y un pedido de secuestro de ese número de la revista por parte de funcionarios del Partido Justicialista, además de una polémica literaria-editorial. Luego Perlongher trató de publicarlo en una edición que preparó junto con otros cuentos igualmente queer-trash cerca de 1991⁹, pero evidentemente el mercado argentino no estuvo listo para ello hasta 2009, cuando salió como *Evita vive y otras prosas* por Santiago Arcos (el mismo libro salió en Brasil en portugués en 2001). Pero para entonces el cuento ya había circulado entre lectores de generaciones posteriores: compilado en 1997 (*Prosa plebeya*), en 2004 (*Papeles insumisos*). Fue sin embargo la publicación por Eloísa Cartonera la que lo popularizó, sacándolo de su contexto y acercándolo a públicos muy diversos, en un gesto que lo transforma en un ícono y vedette del mercado negro literario latinoamericano de cartón, al tiempo que ordenaba a su alrededor un catálogo de “literatura sudaca border” en el que incluía muchas de las importaciones perlonghereanas a la lengua y la literatura hispanoamericana.

Evita vive relata tres situaciones border donde Eva vuelve a vivir: un trío sexual con una marica y un marinero en un hotel del Bajo (Evita es un “puto”); una casa de venta y consumo de drogas (Evita es “una reventada”); un punto de prostitución masculina (Evita, cliente de taxiboy. parece “un travesti”). El cuento tiene un principio constructivo: trasheo de un fragmento de realidad por repetición y proliferación delirante del lema político y frase mitológica. “Evita vive” (la frase, pintada en los grafitis políticos, en las

9 Como se lee en carta de Perlongher a Cristian Ferrer del 6 de junio de 1991. (Perlongher, 2016, 158).

banderas y los volantes peronistas) funcionó casi como un grito de guerra en la época de la proscripción del peronismo (1955-1972), y luego siguió funcionando como un shifter que ligaba cualquier acción con un momento originario. A esa frase ya hecha, "Evita vive", le siguen los complementos de lugar míticos (Evita vive en el corazón del pueblo, en cada lucha, etc.). Esa frase popular y militante responde a la promesa final (apócrifa) de Eva Duarte a la hora de su muerte: "Volveré y seré millones". Como una figura mesiánica, Evita murió con la promesa de la resurrección, y Perlongher lleva esa promesa hasta las últimas consecuencias: Evita abre un paraíso para las maricas: "ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así". (Perlongher 2003: 3) y reparte drogas (como antes lo hiciera con colchones y bicicletas) para el pueblo: "Evita (...) quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre (...)". (Perlongher, 2003, 8).

La perversión del procedimiento consiste en este caso en literalizar la metáfora, y para ello se articulan lenguas menores de tres tipos de lenguas de locas: las jergas de la "marica mala" descocada, del "chongo" trabajador sexual y del joven drogón "gay" -lenguas que Perlongher conocía de primera mano.

Evita vive en los márgenes donde están los verdaderos excluidos de la riqueza y la normalidad. En esas subjetividades minoritarias se articulan desigualdad y diferencia, y la tradición de los oprimidos de la que Evita se vuelve estandarte.

Como la frase política que es arrastrada por el barro hasta devenir joya, Evita atraviesa una especie de santidad genetiana, como una ascesis negativa:

la santidad de lo trash, para ser reapropiada por las locas, como desde 2018 sería reapropiada por los feminismos con su pañuelo verde.

Evita vive con el correr de los años se transformó en una de las estrellas del catálogo cartonero. Fue publicado en sucesivas reimpresiones permanentes y reediciones (2007, 2009), tantas que se le hizo un stencil especial con el retrato de Evita que resultó absolutamente comercial por su atractivo turístico. Por ese motivo fue publicado también en inglés y es uno de los títulos más reeditados del catálogo. Luego fue publicado también en Yerba Mala Cartonera de Bolivia y por Sarita Cartonera de Perú.

Perlongher ensaya en su escritura una lengua de loca que se potencia con sus teorizaciones sobre la figura de la loca o marica afeminada, ya levantada como bandera desde el Frente de Liberación Homosexual en el sentido de que el afeminamiento era percibido como una especie de devenir menor: de asumir la posición feminizada que es siempre minoritaria.¹⁰ En una movida política comparable, estos tres primeros textos publicados producen un tipo de exploración literaria que sería clave para el proyecto de Eloísa: lenguas insurrectas de la oralidad propias de grupos marginalizados, lenguas de afuera de lo literario que empiezan a tener su traducción escrita al tiempo que los grupos que las habitan comienzan a tener visibilidad política con la multiplicación del activismo queer de principios de los 2000. A la vanguardia productiva, Eloísa suma, o articula, una especie de vanguardia que podemos llamar las lenguas de las locas.

10 Cfr. Desbunde y Felicidad, p. 64. Para mayor elaboración sobre el debate identitario acerca de la marica en el FLH, ver: <<https://www.moleculasmalucas.com/post/agosto-de-1971>>.

Inspiradas por toda esta nueva literatura sudaca y sus devenires minoritarios, así como sus efectos y afectos políticos con la emergencia de la política queer y los feminismos multitud a partir de 2015, en ese mismo año comenzamos una investigación sobre lo que llamamos *las lenguas de las locas*, concepto que venía a ampliar y radicalizar el de literatura queer-trash con el que había abordado la investigación sobre las cartoneras en mi libro anterior, *Desbunde y Felicidad*.

La noción de "lenguas de locas" es una elaboración colectiva inicialmente propuesta por Mariano López y yo¹¹ para una indagación acerca de la intensidad de ciertas voces y tonos que no se limitan a la literatura propiamente dicha: justamente las lenguas de las locas, como poéticas del desborde, de la insurrección, están en grafitis feministas, en canciones de marchas, en frases o citas camp gays, en las telenovelas, en las injurias, en chismes, en las peluquerías, en el habla afectada y amanerada de gays, lesbianas, trans, travestis, no binaries o cualquiera que haga de la locura, de la intensidad, del barroquismo, del filo y lo estridente un estilo y una técnica: una discursividad.

La categoría de loca como término paraguas para cuerpos feminizados (gays, lesbianas, travestis, trans, mujeres, no binaries y todas las mostras posibles) es tanto un antídoto contra la fijación de la identidad -que es un modo de subjetivación reactivo que reproduce las lógicas jerarquizantes de las que se pretende escapar- como aporta el tono específicamente latinoamericano, dramático y barroco, ligado a los márgenes y la pobreza. Refiere y anuncia

11 López Seoane, Mariano; Palmeiro, Cecilia. "Las lenguas de las locas". In: *El lugar sin límites*, Vol 3 No 5, 2021. Disponible en: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1034>>.

también una alianza política fundamental en la lucha contra el patriarcado. Locas somos todas las que hacemos de la lengua una forma de expresión disidente, un arma de transformación social, un borde filoso. Las lenguas de locas son las experimentaciones poéticas de nuestras disidencias, que vuelve al terreno político recargadas de poeticidad. La existencia de proyectos editoriales como Eloísa volvió perceptible un linaje de lenguas de locas en la literatura latinoamericana, dando *letramento* e inspirando poéticamente a un masivo y poderoso movimiento del deseo LGBT y feminista.

Se trata de una especie de boom latinoamericano pero a la inversa: no implica traer la literatura latinoamericana al mainstream de *world literature* sino que los experimentos de la literatura sudaca impactan en un underground que se vuelve internacional. La técnica productiva condiciona el tipo de textos que se producen o se reproducen: el cartonismo, revolucionario y vanguardista, produce devenires minoritarios de las literaturas en cada contexto y formas nuevas de intervención política. Lo barato amplía las posibilidades de publicación sin riesgo de fracasar ni de triunfar en el mercado. El valor literario es aquí valor político y potencia vital, y lo que se propaga con este modo de producción es un *surto creativo* que se traduce a cada contexto: salida de la imaginación creativa del terreno estético, en su encuentro con las lenguas de las desobediencias.

Esos ensayos literarios de la imaginación política y de nuevas formas de colaboración y cooperación, en una red horizontal, crearon una red afectiva que expandió la vida literaria, incluyendo nuevas voces marginalizadas, aparte de cartonexs y locas (personas privadas de su libertad, migrantes,

mujeres, queers, indígenas, personas racializadas, etc) a partir del trabajo social de cada editora y las luchas con las que articula.¹² Con los años y los múltiples encuentros, la familia rizomática cartonera fue multiplicándose y radicalizándose, creando tal vez la red de la literatura contracultural más amplia y duradera del mundo, que sigue transformando a la vez la historia de la literatura latinoamericana y global y del cooperativismo.

Frente a la globalización del neoliberalismo y sus violencias y exclusiones, las cartoneras crean un experimento de resistencia internacionalista, desde abajo y desde el sur: un semillero de gérmenes de futuro que pone en práctica otras economías solidarias posibles y otras versiones de la realidad. En ese sentido, las cartoneras se convirtieron en un acontecimiento, un movimiento que sería erróneo considerar como un hecho únicamente artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Anónimo. *Fer*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Eloísa Cartonera. *No hay cuchillo sin rosas. Historia de una editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores*. Buenos Aires/Stuttgart: Eloísa Cartonera/Akademie Schloss Solitude, 2007.

Bell, Lucy; O'Hare, Patrick. "Latin American politics underground: Networks, rhizomes and resistance in cartonera publishing". *International Journal of Cultural Studies*, 23, 1, 2020, 20-41.

12 Es casi inabarcable la diversidad de luchas que se conectan con las cartoneras: desde mujeres privadas de su libertad (Bancame y punto, fundada por Liliana Cabrera en un penal bonaerense), pasando por Dulcinéia Catadora (SP), la segunda cartonera más antigua, coordinada por Lucía Rosa, que participa de las luchas de personas en situación de calle; a Padê Editorial, colectivo dedicado a publicar autoras negras y/o lgbtqi+ en Brasília.

Bilbija, Ksenija. “Borrón y cuento nuevo”. 2020. Disponible en: <<https://nuso.org/articulo/borron-y-cuento-nuevo-las-editoriales-cartoneras-latinoamericanas/>>.

Bilbija, Ksenija; Celis Carvajal, P. (eds). *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Parallel Press, 2009.

Cucurto, Washington. “El cuento por su autor”, *Página 12*, 22/01/2013. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/212372-62090-2013-01-22.html>>.

Cucurto, Washington. *Néstor vive*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2016. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-212372-2013-01-22.html>>.

Friera, Silvina. “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”. *Página 12*, 5/01/2007. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4988-2007-01-05.html>>.

Fernández Galeano, Javier y Queiroz, Juan (2021). *Agosto de 1971. Nace el Frente de Liberación Homosexual de Argentina*. Moléculas Malucas, agosto de 2021. Disponible en: <<https://www.moleculasmalucas.com/post/agosto-de-1971>>.

Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

López Seoane, M; Palmeiro, Cecilia. “Las lenguas de las locas”. *El lugar sin límites*, 3, 05, 2021, 186 – 192. Disponible en: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1034/841>>.

Ludmer, Josefina. “Las literaturas posautónomas”, *Ciberletras*, Lehman College, 2008. Disponible en: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde e Felicidad. Da cartonera a Perlongher*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Perlongher, Néstor. *Evita vive*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Perlongher, Néstor. *Correspondencia*. (Cecilia Palmeiro, ed). Buenos Aires: Mansalva, 2016.

Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Rosetti, Dalia. *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Traiciones Cartoneras, una apuesta a la traducción literaria

“Traiciones Cartoneras”, a commitment to literary translation

Silvia Cattoni¹

Silvia Cattoni es Profesora de Literatura Italiana de y Literatura Occidental Contemporánea de la Universidad Nacional de Córdoba. Investiga temas sobre literatura italiana y literatura comparada. Coordina la colección de traducciones Traiciones Cartoneras, del Centro editor La Sofía cartonera de la FFyH de la UNC.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2247-2565>>

Contacto: silvia.cattoni@unc.edu.ar
Argentina

Recebido em: 28 de janeiro de 2023

Aceito em: 08 de fevereiro de 2023

1 Silvia Cattoni es Magister en Lengua y Cultura Italiana en Perspectiva Intercultural y Doctora en Letras Modernas. Es profesora ordinaria de Literatura Italiana (FFyH UNC) y de Literatura Occidental Contemporánea (FL-UNC). Es investigadora del CIFYH- Universidad Nacional de Córdoba. Integra el comité científico de las revistas “Quaderni del ‘900” y “El hilo de la fábula”. Ha publicado numerosos artículos sobre el cambio de lengua, autores de literatura italiana contemporánea y a las relaciones entre la literatura italiana y argentina. Ha traducido a Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Antonio Catlafamo y Sabrina de Canio.

PALABRAS CLAVE: Libro
cartonero. Traducción colaborativa.
Bienes culturales. Cultura letrada.
Cultura popular.

Resumen: *Traiciones Cartoneras* es una colección de *La Sofia cartonera* dedicada a la difusión de traducciones de obras de la literatura extranjera de todas las épocas. Surge con el propósito de estimular la traducción literaria local en sede universitaria y favorecer la recepción de la literatura universal en público variado y amplio y no siempre vinculado con la experiencia literaria. Toma su nombre del célebre adagio italiano *Traduttore, traditore* que orienta su práctica: traducir y entregar bienes culturales a nuevos sectores sociales. Mediante acciones concretas como los talleres colaborativos de armado y traducción, la colección intenta poner en relación la sofisticada práctica de la traducción literaria con las lógicas colectivas de la edición cartonera y establecer, de este modo, un acercamiento necesario entre los códigos de la cultura letrada y popular para encontrar nuevas vías de circulación del libro.

KEYWORDS: "cartonero" - book-
collaborative translation- cultural
assets-literate culture- popular
culture.

Abstract: "*Traiciones Cartoneras*" is a collection of *La Sofia "cartonera"* dedicated to the diffusion of translations of foreign literature works from all periods. It originates out of the purpose of stimulating local literary translation in university settings with the aim of favoring the reception of universal literature in a wide and varied public not always linked to the literary experience. It takes its name from the famous Italian adage *Traduttore, traditore* on which its practice is based: translating and delivering cultural goods to new social sectors. Through specific actions such as collaborative assembly and translation workshops, the collection tries to relate the sophisticated practice of literary translation with the collective logic of "*cartonera*" publishing and thus establish contact between the codes of literate and popular culture to find new ways of the book circulation.

Barbara Cassin (2014, 2016) nos acerca reveladoras y profundas reflexiones sobre la traducción. Nos dice que los románticos se valieron de la metáfora de la red de pesca para referirse a las lenguas como tramas capaces de capturar la realidad y construir, a partir de ello, determinadas ideas de mundo. Así como la cantidad y la calidad de la pesca depende siempre del tipo de malla, el lugar dónde se la arroje y el modo cómo se la levante, también las lenguas tienen un peculiar reticulado que, tramado a lo largo de su historia, posibilita a cada una de ellas una singular captura. De ahí entonces que las diferentes lenguas remitan a mundos diversos y que, aunque ellos resuenen entre sí, nunca podrán superponerse completamente porque las lenguas que los recogen lo hacen desde su excepcionalidad. Afortunadamente existe la traducción, una práctica cultural que intenta hacer coincidir las tramas de las diferentes redes poniendo en relación dos sistemas lingüísticos y otorgando, a quien la ejercita, privilegiadas maneras de conocer una lengua y habitarla. La traducción, por tanto, hace conscientes los modos de estar en el lenguaje y, con ello, potencia sus posibilidades, mediadas siempre por el atento equilibrio entre la prescripción del sistema y las originales formas de realización que cada hablante propone. Aunque la mayoría de las veces la traducción sea una tarea difícil (hacer coincidir los diseños de las redes requiere invariablemente un conocimiento sutil y profundo de ambas lenguas) su práctica se vuelve promisorio y gozosa. En la búsqueda que toda traslación emprende se actualiza un modo nuevo de aprendizaje que, a través de la competencia lingüística, pone al alcance y relaciona entre sí mundos diferentes. La traducción acerca y enriquece: sin ella, como nos los

dijo ya Steiner (2013,109), habitaríamos provincias lindantes con el silencio, y nuestras vidas se verían privadas de nuevas formas de libertad. Trasladar textos de una lengua a otra y tratar, en lo posible, de acercar los códigos de sistemas culturales diversos para que entren en contacto entre sí, ha sido y es el principal objetivo de *Traiciones cartoneras*, una de las colecciones del Centro editor La Sofia cartonera de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

En esta presentación describiré, primero, las características de esta colección de libros cartoneros dedicada a las traducciones literarias, para luego mencionar dos experiencias significativas realizadas en el marco del trabajo de dicha colección.

1) TRAICIONES CARTONERAS: UNA TENSIÓN PROMISORIA

La colección *Traiciones Cartoneras*, fundada en 2014, se inserta en los proyectos de trabajos iniciados por el Centro editor La Sofia cartonera (FFyH-UNC). Creado en el año 2012, este centro de edición alternativa sigue el modelo de *La Eloísa Cartonera*, primera editorial latinoamericana de este tipo, fundada hacia 2003, en Buenos Aires, por Washington Cucurto y los artistas plásticos Fernanda Laguna y Javier Barilaro. La iniciativa editorial de *La Eloísa cartonera* surgió en el marco de la aguda crisis política y económica nacional de comienzos de siglo y marcó un hito en el campo de la edición. Por los bajos costos de sus productos y su innovador formato, este proyecto artístico colectivo de carácter urbano, creado como una cooperativa de trabajo en el barrio de la Boca, facilitó el ingreso del libro en los sectores

sociales más desprotegidos y menos familiarizados con la cultura letrada. Como señala Gerbaudo en su análisis del fenómeno cartonero:

Su intervención contrariamente a las lógicas económicas y estéticas dominantes en el campo editorial opera en cuatro órdenes: incorpora a los cartoneros como agentes centrales de un espacio de producción de bienes culturales; defiende la lógica del trabajo cooperativo; transforma tanto el valor simbólico de cartón recogido en la vía pública (la basura deviene tapa de libro) como la representación convencional del objeto libros; y convierte a ciertos consumos culturales expandidos en los sectores populares en sello de identidad de una nueva modalidad de producción y de circulación editorial. (2020, 262).

Desde la creación de *La Eloísa cartonera*, múltiples caminos se abrieron en Latinoamérica y Europa para la edición alternativa. *Traiciones cartoneras* es un ejemplo de ello. Dos objetivos orientan sus acciones: promover la lectura de obras de la literatura extranjera en un público variado e incentivar la traducción literaria en sede universitaria.

Como señalamos en la breve justificación teórica que enmarca esta colección el adagio italiano *traduttore, traditore*, orienta sus directrices generales. Su principal objetivo es promover desde el formato especial que caracteriza el libro cartonero la traducción de obras literarias de todos los tiempos en la variedad de español rioplatense. Sin traicionar el texto original, la colección potencia el marco de libertad necesario que avala y autoriza el trabajo de los y las traductores en el logro del estilo más convocante para potenciales lectores, no siempre familiarizados con las prácticas de la cultura selectamente

codificada. De este modo, y animadas por la libertad de descubrir, en la lengua de llegada, la sintaxis más adecuada, la terminología más justa, las frases más elegantes, las traducciones realizadas por profesores, egresados o estudiantes que participan en este proyecto, enriquecen el sistema literario nacional, permiten a nuevos lectores descubrir el goce del texto original y hacen posible encontrar en estas versiones nuevos estímulos para la lectura y la imaginación. La palabra traición comparte el mismo origen latino que la palabra tradición, sin embargo, mientras tradición significa lo que se entrega o transmite de una generación a otra, traición designa la entrega de algo o alguien al bando contrario. Esta colección nace al dejar de considerar al otro como enemigo, revalorizando aquella entrega que excede su propio cauce.

Entonces, podemos decir, que la colección trabaja sobre una tensión promisoría: el ámbito prestigioso y consagrado de la traducción literaria y el aparato marginal y precario del libro cartonero, una convergencia de no fácil resolución y aceptación en el ámbito académico. Vincular los actores y productos de la alta cultura producida en la universidad con los de la cultura popular constituye uno de los objetivos fundamentales de esta propuesta extensionista universitaria en su intento de transformación del medio social. A lo largo de casi nueve años y a través de una práctica de trabajo sostenida que incide tanto en el adentro como en el afuera, la colección definió acciones específicas y pudo crear diferentes espacios de interacción que modificaron los deseos y los sentidos de la lectura. Al vincular y coordinar acciones de trabajo conjunto: la de los cartoneros que recogen el cartón en la calle y lo venden a este centro gráfico, la de los talleres de traducción, armado, diseño

y diagramación de los textos y la de los puestos de venta que distribuyen los libros a un precio significativamente accesible, el libro, el objeto máspreciado de la cultura letrada, se despoja de sacralidad y adquiere un nuevo sentido. La colección activa, de este modo, un mecanismo que permite a nuevos lectores acceder por primera vez al libro, el capital simbólico máspreciado de la cultura académica, y con ello derribar, aunque sea en una escala pequeña, consolidadas barreras económicas, sociales y culturales.

Asimismo, el marco de trabajo de esta colección no tardó en mostrar un nuevo contexto de producción en el que se tensiona y redefine el consolidado imaginario que opera en el/la profesor/a universitario. La presentación de *La vida soñada y otros poemas* de la poeta italiana Antonia Pozzi en edición cartonera bilingüe en prestigiosos centros académicos de Brasil e Italia, fue un claro ejemplo de ello. Aunque muchos fueron las y los académicas/os que celebraron esta iniciativa, no faltaron quienes relativizaron la producción cartonera por su carácter artesanal y lúdico y, por tanto, inestable en la consolidación de bienes culturales. Un juicio que, amparado en la jerarquía y la discriminación de la cultura universitaria jerarquizada, reacciona con recelo ante un formato nuevo que tensiona la estabilidad de sus posiciones de prestigio. No sólo el formato inestable del libro cartonero, sino también las/os participantes que intervienen en su confección y las nuevas y necesarias formas de concebir la docencia superior, que estos talleres dinamizan, advierten sobre otros modos de pensar la práctica universitaria extensionista y su acción en las sociedades contemporáneas. En los contextos de masividad y profundo empobrecimiento que presenta la realidad actual, la edición

cartonera vinculada con la traducción literaria inaugura una práctica editorial que promueve nuevas formas de relación con el conocimiento y extiende el estrecho espacio de la más selecta tradición humanista a sectores sociales históricamente postergados.

Tanto en los talleres de armado y traducción como en los puestos de venta se construyeron, en torno al libro, nuevos mensajes y significados. La marginalidad propia del universo cartonero junto al sofisticado ejercicio que supone la traducción literaria ayudó a consolidar una práctica editorial que, asentada en la fuerza horizontal del trabajo conjunto, amplió las vías de circulación del conocimiento y posibilitó nuevos espacios de llegada del patrimonio literario extranjero. Un trabajo que también dinamiza el sistema literario nacional porque renueva las versiones traducidas de textos clásicos.

Los "libritos cartoneros" de esta colección mostraron rápidamente su poder transformador para vehiculizar la cultura y el conocimiento a través de autores clásicos como Catulo, Ruzante o Miguel Angel Buonarroti. Versiones actuales de escritores modernos como Edgar Allan Poe, Lord Byron, James Joyce, Marcel Proust, Gustav Flaubert e Italo Svevo, junto a ediciones bilingües de poetas contemporáneos como Antonio Catalfamo, Antonia Pozzi y Prisca Agustoni. Un catálogo variado y regulado por algunos criterios específicos como la extensión de los textos (el formato cartonero no admite obras extensas), el valor cultural de determinadas obras y la liberación de derechos, puesto que este proyecto editorial no dispone de fondos para afrontar los costos de los derechos de autor.

Así se fue creando un catálogo variado de literatura clásica, inglesa, norteamericana, francesa e italiana, que invita al lector común a atravesar el silencio de lenguas ignotas y emprender un recorrido por mundos desconocidos en los que se potencian voces e historias de otras tradiciones y de otros tiempos. Nuevas versiones de textos clásicos de la literatura universal circulan ahora para un nuevo público que gracias a “estos libritos” tiene la posibilidad de descubrir a través de la experiencia de una lectura amena nuevos horizontes. Una política editorial que coordina el trabajo conjunto como clara apuesta a la democratización de las prácticas de lectura, traducción y edición. La colección define así, una decidida iniciativa en favor de los derechos humanos porque amplía y garantiza en sectores sociales postergados el acceso y la circulación de bienes culturales.

La colección congrega nuevas versiones de textos consagrados realizados por traductores que se suman a este proyecto político-cultural. Tanto profesores universitarios como traductores independientes o grupos de estudiantes y nóveles egresados suministran nuevas versiones que ingresan al mercado editorial a bajo costo y que posibilitan una mayor difusión y alcance de las obras. Los traductores que colaboran con este proyecto no priorizan ni el prestigio autoral, ni el rédito económico sino, por el contrario, la difusión de un patrimonio selecto en nuevos sectores de la comunidad. *La cabellera de Berenice* de Catulo traducido por Silvio Mattoni de la Universidad Nacional de Córdoba, *El Primer Diálogo* de Ruzante del comediógrafo paduano Angelo Beolco, traducido por la profesora Nora Sforza, de la Universidad Nacional de Buenos Aires, una colección de poemas de Michelangelo

Buonarroti traducidas por Sandro Abate de la Universidad Nacional del Sur o *La dulce cocina*, una selección de recetas del célebre cocinero italiano Pellegrino Artusi, traducida por la profesora Elena Acevedo de Bomba de la Universidad de Tucumán son algunos de los textos clásicos puestos nuevamente en circulación. Lecturas que actualizan rasgos propios de la poesía intimista de la tradición latina, los recursos humorísticos del teatro renacentista italiano o la energía cognoscitiva, interrogativa y exploratoria de la poesía renacentista italiana o costumbres culinarias italianas del siglo XIX. Textos consagrados por la alta cultura, en algunos casos, o poco conocidos, en otros, aparecen ahora en un formato "amigable" y abren una ventana a nuevos mundos, para muchos, hasta hoy cerrados.

El carácter artesanal de cada libro, las ilustraciones llamativas por sus colores y diseños (importante fue la entusiasta colaboración del ilustrador Enrique Virdó en el proyecto), la extensión reducida de los textos confluye en un objeto nuevo que propone prácticas de producción y circulación diversas a las hegemónicas. Son ejemplos que permiten descubrir vinculaciones entre aspectos de la condición contemporánea y formas propias de la subjetividad en épocas pasadas, relaciones posibles para establecer un principio de identificación con el lector moderno gracias al ejercicio de la traducción. De pronto, autores desconocidos, lejanos y extraños para el lector común, llegan por el estímulo característico que ofrece el libro cartonero al imaginario de más lectores que ven ampliadas sus posibilidades de imaginación.

Hay, además, en esta colección, una línea editorial de poesía publicada en versión bilingüe. Un tipo de edición que permite la coexistencia de dos

lenguas en la misma página y con ello posibilita la coexistencia de los dos universos fónicos y gráficos que cada lengua articula en su forma y sonoridad. La presencia simultánea del texto original y la versión traducida permiten advertir con un ejemplo concreto que una lengua no es solo un medio de comunicación sino también una cultura, una sintaxis, una sonoridad. Para este proyecto editorial que tiene entre sus propósitos fundamentales la promoción de la lectura, las ediciones bilingües constituyen un desafío porque no sólo acercan al lector a lenguas diferentes, sino que relativizan la propia y otorgan la posibilidad de acercarnos de una manera distinta a un idioma desconocido. Un proyecto de traducción que, aunque con ciertas limitaciones, constituye también un referente necesario para profundizar, en clave moderna, la exploración interior del traductor y del lector, y fundar con la palabra un principio de exploración en una lengua otra que advierte sobre la alteridad.

Además de las traducciones de autor realizadas en su gran mayoría por profesores de la universidad, otros traductores aportan su trabajo para la colección. Recientes egresados de carreras de grado o estudiantes avanzados en proceso de especialización, participan del proyecto. Entre los títulos publicados por este grupo se destaca el ensayo *Sobre Baudelaire* de Marcel Proust traducido por Virginia García o la nueva versión del *El foso y el péndulo* de Edgar Allan Poe traducida por Nancy Picón, así como *El asesinato de la calle Belpoggio* traducido por Magdalena Ducoin. Entre ellos ha sido de gran relevancia la traducción colaborativa, una metodología de trabajo compatible con los propósitos de labor cooperativa que persigue esta

colección. Los relatos de Adrián Bravi (1963), escritor argentino radicado en Italia, ofrecieron la posibilidad de un trabajo de traducción colectivo que habilitó un taller de aprendizaje y de reflexión provechoso para Margherita Guastamacchia, Eugenia Alesso, Ángeles Gerlbaldo, Luca Marzolla y Julieta Amaya Gugliucci. Los cuentos que integran la colección *Después de la línea del Ecuador y otros relatos* fueron el primer ejemplo significativo de esta modalidad de trabajo. La traducción de estos textos permitió además una reflexión sobre el cambio de lengua en autores extranjeros que eligen la lengua del país de llegada como lengua de creación, un fenómeno cada vez más frecuente en la literatura europea contemporánea. Otros ejemplos de traducción colaborativa se destacan en la colección: *El príncipe feliz y otros relatos* de Oscar Wilde traducidos por María Mercedes García, Marina Carrasco, Zaida Cabrea y Anabela Convers. *El corazón simple* de Gustav Flaubert y los *Pensamientos* de Giacomo Leopardi, obras a las que me referiré en especial más adelante.

La traducción colaborativa es una modalidad de trabajo altamente valorada por la colección. El trabajo conjunto que supone una traducción de estas características posibilita formas de aprendizaje horizontal propias de la modalidad de taller. Un paradigma de trabajo que incentiva la reflexión conjunta en quienes buscan resolver, a partir de la discusión, los problemas específicos que propone un texto y, de este modo, formarse en la traducción literaria. Para este tipo de trabajo/aprendizaje las nuevas herramientas tecnológicas han sido de gran utilidad porque han puesto a disposición de las/os traductores memorias de traducción compartidas, distintos

tipos de corpus (monolingües, paralelos, comparables, etc.), diccionarios electrónicos, herramientas de traducción, bases de datos terminológicas, glosarios (monolingües, bilingües y multilingües) y una gran cantidad de herramientas informáticas que habilitan nuevas formas de traducción. Es así que a partir de estos talleres de traducción conjunta, como hemos ya señalado, verdaderos espacios colectivos con un definido propósito pedagógico, la colección encontró una nueva forma de incentivar la traducción literaria y el trabajo cooperativo.

La traducción de autor, como la traducción colaborativa, constituye uno de los núcleos principales de la producción y la comunicación de esta colección. En ambos casos, el resultado estimula, garantiza y protege el aprendizaje compartido y la promoción de la lectura, en especial, en sectores sociales con los que la universidad pública no siempre estableció vínculos estables. Las nuevas versiones de la literatura universal puestas ahora al alcance de un público más amplio posibilitan abrir nuevos horizontes vinculados con la experiencia de la lectura. Una vinculación que coordina el trabajo conjunto como clara apuesta a la democratización de las prácticas cultas que rodean la escritura. En esta cadena de trabajo, la traducción toma la forma novedosa del libro cartonero que siempre atrae y hace posible que nuevos lectores, muchos de ellos principiantes, se acerquen a los puestos de venta, ávidos de nuevas experiencias. Así pequeños libros realizados a mano, precarios, pero de gran valor simbólico, habilitan un diálogo horizontal y con ello, tal vez, nuevas transformaciones en el lugar de llegada.

Una manufactura alternativa, artesanal y colectiva que atraviesa a diversos actores sociales y construye una nueva horizontalidad. De pronto, textos de la cultura letrada circulan en sectores populares ajenos a esta realidad cultural, y también nosotros, actores universitarios, aprendemos a flexibilizar el concepto de conocimiento jerarquizado, resguardado en los formatos tradicionales del libro y celosamente custodiados en las aulas cerradas de la cultura académica. Los diferentes talleres de armado y de traducción son ahora nuevas aulas y ámbitos de cooperativismo horizontal que interpelan de una manera significativa, muchas veces, oportuna y necesaria, las relaciones de aprendizaje. Por eso, estas experiencias pusieron en circulación nuevas prácticas pedagógicas que reflexionan sobre el valor del libro, fuera del ámbito universitario. Como señala Cecilia Pacella, directora del Centro editor La Sofia cartonera: "Estos singulares libros, desde su precaria materialidad, exhibían su fortaleza: fabricados con cartón desechado podían entrar a la universidad y renovar el deseo de conocer, de leer y de pensar" (2017,68).

2) DOS EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS

En el marco del trabajo llevado adelante por la colección Traiciones cartoneras dos significativas experiencias: el taller cartonero "El aromito" y el taller de traducción colaborativa dedicado a los *Pensamientos* del autor italiano Giacomo Leopardi.

Durante los años 2014 y 2015, la colección participó en el taller de armado de libros "El aromito", un proyecto de extensión entre las Facultades de Lenguas y de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de

Córdoba, a desarrollarse en el espacio de memoria Campo de la Ribera, ex centro de detención clandestino, durante la dictadura militar de los años '70, ubicado en un barrio del sudeste de la ciudad de Córdoba. El proyecto denominado “Ediciones cartoneras para construir espacios de encuentro en la comunidad” se propuso crear y consolidar un taller de producción editorial. El objetivo principal fue construir espacios de encuentro, colaboración y producción editorial artístico-literaria, en esta zona marginal de la ciudad, para integrar, con acciones concretas a la comunidad barrial. De este modo, con el fin de promover vínculos activos con la comunidad y mantener de manera sostenida una actividad cultural significativa, un grupo de mujeres del barrio concurrían al taller de producción artesanal de libros cartoneros que ellas mismas denominaron “El aromito”. Junto a ellas, estudiantes y profesores universitarios, comprometidos con el proyecto, llevaron adelante las actividades específicas del armado de libros cartoneros y de la traducción colaborativa del texto del escritor francés. Trabajaron en esta traducción: Ana Virginia Lona, Pablo Lona y Virginia García.

Fue especialmente sensible la experiencia vinculada al libro *Un corazón simple* de Gustav Flaubert. Durante el armado de los libros dedicados al escritor francés, las mujeres del barrio tuvieron la posibilidad de escuchar la lectura en voz alta del relato. Era la primera vez que tomaban contacto con un texto de la literatura universal y siguieron con entusiasmo la historia de Felicidad, una mujer sencilla y entregada a servir a los demás, a darse sin esperar nada a cambio. Posiblemente operó en ellas un principio de identificación

con algunos rasgos de la protagonista que fueron una motivación para el trabajo y el deseo de escuchar nuevas lecturas de Flaubert.

Otra valiosa experiencia, llevada adelante en el marco de la colección, fue el taller de traducción colaborativa de los *Pensamientos* de Giacomo Leopardi, un extenso trabajo de traducción vinculado a un curso para graduados dictado en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, en el año 2015. En aquella oportunidad, y como parte de actividades conjuntas realizadas con la colección *Traiciones Cartoneras* del Centro editor La Sofia cartonera, se iniciaron una serie de acciones para incentivar la traducción literaria en grupos de egresadas/os y estudiantes universitarios. El equipo que participó de las diferentes etapas del proceso y trabajó bajo mi coordinación estuvo integrado por Ángeles Gerbaldo, Julieta Amaya Gugliucci, Andrea Sánchez, Máximo Ramos y Luca Marzolla.

Diferentes fases pautaron el trabajo de este equipo: la primera, de traducción individual y dos etapas sucesivas de corrección en las que se uniformó el estilo, se pusieron a consideración diferentes opciones lingüísticas y se consensuaron las soluciones formales más convenientes. El taller fue un verdadero laboratorio pedagógico que no solo posibilitó la reflexión sobre la traducción sino el conocimiento de un autor europeo fundamental del siglo XIX. En los encuentros, se reflexionó sobre los problemas concretos de este texto que, sin dudas, puso a prueba las habilidades del grupo. El desafío más grande fue, respetando las ideas del escritor, encontrar en la lengua de llegada las estructuras sintácticas y el registro más conveniente para derribar las limitaciones del registro áulico que caracteriza el italiano

del autor. Deseosos de difundirlo a un grupo nuevo y diverso de lectores, los traductores privilegiaron un español ágil y fluido para esta que es la primera versión argentina de los *Pensamientos* de Giacomo Leopardi. Un trabajo colectivo meticuloso que permitió no solo la reflexión lingüística sino estética y filosófica que ofrece el texto.

En síntesis, el proyecto que lleva adelante la colección *Traiciones cartoneras* intenta, mediante la publicación de nuevas traducciones y con intervenciones específicas incentivar la lectura y la circulación de textos de la literatura extranjera. En este sentido, la colección alberga la idea de viaje, ya que permite traspasar los límites de silencio trazados por las lenguas desconocidas. Para ello, vincula el trabajo especializado de traductores literarios con el trabajo cooperativo realizado en los talleres de armado y edición. Una vinculación que, para propiciar nuevas posibilidades de aprendizaje, tomó en consideración la colaboración horizontal de los actores sociales implicados en la edición cartonera. Desde la interpelación recíproca de los códigos de la alta cultura y los de la cultura popular, la colección invita a imaginar nuevos espacios de trabajo y producción cultural y a descubrir en el libro cartonero un vehículo activo para la circulación de la obra literaria, ese inigualable bien simbólico que sigue requiriendo nuevas significaciones y canales de circulación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bravi, Adrián. *La línea del ecuador y otros relatos*. Centro editor la sofía cartonera, FFyH-UNC. Córdoba, 2017.

- Cassin, Barbara. *Más de una Lengua*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Cassin, Barbara. *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2016.
- Gerbaldo, Analía. "Las editoriales cartoneras en América Latina (2003-2019): Una nano-intervención en la construcción de la World Literature". En *ALEA: Estudios Neolatinos*, v. 22, n. 3, 2020., Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ (Rio de Janeiro, RJ, Brazil, 259-278. Disponible en: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/MNkrsSLZvQ5HLWPN43h3CQd/?lang=es>>.
- Pacella, Cecilia. "La Sofía cartonera. Una experiencia de edición y extensión en la universidad pública", en *Nano-intervenciones con la literatura y otras formas de arte*, Analía Gerbaldo e Ivana Tosti editoras, CEDINTEL-FHUC-UNL, 2017.
- Steiner, George. *Después de Babel Aspectos del lenguaje y la traducción*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica Buenos Aires, 2013.
- Swiderski, Liliana Estrella María. "La Sofía Cartonera, una editorial cartonera en la Universidad Nacional de Córdoba: entrevista a Cecilia Pacella y Silvia Cattoni" *Reseñas/CeLeHis* Año 8, número 21, abril – agosto 2021, 65-78. Disponible en <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/4991>>.

Los cuentos de Sergio Fong y el inframundo de la (contra) cultura mexicana

Sergio Fong's short stories and the infraworld of Mexican (counter)culture

Lucy Bell

Recebido em: 17 de janeiro de 2023

Aceito em: 06 de março de 2023

Lucy Bell se doctoró en estudios literarios y culturales latinoamericanos en la Universidad de Cambridge (2013). Desde 2022, es 'Assistant Professor' en Sapienza Universidad de Roma. Es autora principal de *Tomando forma, creando mundos: las editoriales cartoneras en América Latina* (EUNA, 2023).

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8902-1534>>

Contato: lucy.bell@uniroma1.it
Itália

PALABRAS CLAVE: Editoriales
cartoneras; Literatura; Cuento;
Contracultura; Underground;
Decolonialidad.

Resumen: Sergio Fong se ha destacado como una de las figuras más importantes de la contracultura en Guadalajara desde los años 70 hasta el presente, gracias a su papel fundamental en iniciativas activistas como el movimiento del BUSH (Bandas Unidas del Sector Hidalgo) y el Tianguis Cultural de Guadalajara, sus actividades editoriales alternativas desde los zines de su adolescencia hasta su labor como editor de La Rueda Cartonera (2009-presente), una de las editoriales cartoneras más activas y activistas en México, y su escritura callejera representada por unos cinco colecciones de narrativa breve. A pesar de ello — o quizás debido al carácter *underground* de su producción cultural — este es el primer artículo académico dedicado plenamente a su obra. En el presente estudio, se relacionan la vida y las acciones sociales, culturales y políticas de Fong con su obra literaria para revelar las profundas conexiones entre su praxis diaria y el inframundo marginal de sus relatos. Mediante lecturas detalladas y lúdicas de *Cuentos de Varro* (2017), se argumenta que, desde esta "literatura en acción", se detona un pensamiento crítico que se relaciona con la filosofía zapatista que ha influido en la obra de Fong desde los años 90 y con la teoría decolonial impulsada por los activismos indígenas latinoamericanos.

KEYWORDS: cartonera publishers; literature; short story; counterculture; underground; decoloniality.

Abstract: From the 1970s to the present, Sergio Fong has stood out as one of the most important representatives of Guadalajara's vibrant counterculture thanks to his key role in activist initiatives such as the BUSH movement (*Bandas Unidas del Sector Hidalgo*) and the *Tianguis Cultural de Guadalajara*, his alternative publishing activities from the zines of his adolescence to his work as editor of *La Rueda Cartonera* (2009-present), one of the most active and active cartonera publishers in Mexico, and his urban writing represented by some five collections of short fiction. Despite this — or perhaps because of the underground character of his cultural production — this is the first academic article dedicated in full to his work. In this paper, Bell relates Fong's social, cultural and political life and actions to his literary work in order to reveal the deep connections between his everyday praxis and the marginal underworld of his short stories. Through close readings of the short story collection *Cuentos de Varro* (2017), she argues that this "literature in action" sparks a unique mode of critical thinking that relates to the Zapatista philosophy that has influenced Fong's work since the 1990s and to the decolonial theory driven by Latin American Indigenous activism.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre el activista, escritor, editor y vendedor de libros mexicano Sergio Fong y el mundo académico han sido generalmente antagónicas, y no llegaron siempre a buen fin. Sergio estudió en la Universidad de Guadalajara (1985-1992) pero sus estudios en Sociología se interrumpieron a causa de desacuerdos entre Sergio y las autoridades universitarias. La propuesta era investigar la despenalización de la marihuana en México mediante lo que hoy llamaríamos “investigación acción”: una intervención artística y cultural en el Centro Tutelar de Menores Infractores y un video sobre el BUSH (Bandas Unidas del Sector Hidalgo) que había fundado con sus compañeros. Pero este proyecto nunca llegó a realizarse. Como nos contó Sergio en una entrevista en 2023, la universidad insistió en que “la tesis no podía ser práctica sino teórica”. Sergio, activista desde muy joven, no quiso conformarse a un proyecto puramente teórico, y también abandonó la oportunidad por la cuestión – clave en su labor activista, cultural y editorial – de la autonomía: “me pidieron que uno de los asesores (en aquel tiempo) del rector de la universidad fuera mi director de tesis, me negué y pensé que yo no tenía nada que ver con la Universidad y que querían usar mi tema de tesis para sus fines”.

Más de dos décadas después, cuando colaboramos con Sergio en el proyecto *Cartonera Publishing* (2017-2020) y *Prisoner Publishing* (2020-2022), llegamos a entender sus posturas, pensamientos y prácticas culturales y políticas alternativas y antihegemónicas por medio de nuestras colaboraciones

y nuestra amistad. Para *Prisoner Publishing*, por ejemplo, Joey Whitfield y yo intentamos (ingenuamente, sin duda) desarrollar una colaboración entre la editorial cartonera de Sergio (La Rueda Cartonera), la de su *compa*¹ Israel Soberanes (Viento Cartonero), las autoridades carcelarias y la Secretaría de la Cultura de Jalisco. Sorprendentemente, fue la última que nos causó más problemas, y al final tuvimos que interrumpir nuestra colaboración con la Secretaría de la Cultura. Estos desacuerdos destacaron la profunda zanja entre la cultura *underground* de las editoriales cartoneras jaliscienses y la cultura *overground*, estatal e institucional. Desde el punto de vista de Sergio, la Secretaría de la Cultura, con su burocracia, sus jerarquías y sus intereses convenencieros, es una extensión de las políticas hegemónicas, exclusivas y muchas veces represoras y violentas de la “democracia fallida” del Estado mexicano (Ávalos Tenorio, 2013). Muchos de los compañeros que lo acompañan en su sede cultural alternativo “La Rueda: libros y café” estarían de acuerdo con él. En efecto, en las reseñas de La Rueda, en su página web, un *compa* suyo posta: “Vale más que una Secretaría de Cultura, quizá más que dos o tres o cuatro... Fong para secretario de Cultura”.

¿Por qué vale más la cafetería La Rueda que tres o cuatro Secretarías de Cultura? Puede ser porque es un entorno en que los libros no se encuentran “tras rejas de metal” como en su cuento “Los libros viejos” (Fong, 2017, 56), sino que circulan – ruedan – libremente entre conversaciones en persona

1 A lo largo de este artículo, usamos la jerga de Sergio Fong y de su comunidad para reflejar una reapropiación muy particular de la lengua española que, como veremos a lo largo de este artículo, es fundamental para su estética y política contracultural.

y en zoom, entre tazas de té, de café y de mezcal (sí, tazas de mezcal), y en un entorno en que las lecturas de Tarot se alternan con toda facilidad con presentaciones de libros, recitaciones de poesía o lecturas de narrativa carcelaria. Puede ser porque ofrece un espacio *underground* en que se desarrollan saberes contrahegemónicos alternativos a los que se producen en las universidades, las bibliotecas estatales, las librerías comerciales y los museos estatales o privados. O puede ser porque, en vez de excluir por medio de los muros de una "ciudad letrada" impenetrable (Rama, 1984), acoge, invita e incluye mediante un ambiente cálido, un buenísimo café chiapaneco y una relación lúdica, callejera y cotidiana con la literatura y la cultura. Es esta misma inclusión que nos ha hecho sentir en casa en La Rueda durante nuestro trabajo de campo en el Varrio Xino – el nombre que usa Sergio para referirse a su barrio y, como su barba, para evocar con un guiño de ojo su herencia china. Nosotros, "los locos que vienen solos" como nos llamaba Sergio a mí y a mis *compas* académicos británicos Patrick O'Hare y luego Joey Whitfield, que llegamos a formar parte de una comunidad de otros *locotropos* (uno de los neologismos de Sergio) que se reunían ahí para planificar nuevos proyectos, coordinar protestas públicas contra la violencia (O'Hare y Bell, 2020) o simplemente charlar y tomar café. Durante nuestro tiempo en el café La Rueda, vimos como servía de refugio habitual para una mujer y su hijo parapléjico, de lugar acogedor para el *compa* sin hogar El Hache que hacía novelas gráficas únicas a partir de libros viejos y otros materiales reciclados, y un espacio cultural donde el amigo de Sergio,

Joaquín, incansable defensor de los derechos de los indígenas huicholes, festejó el Día de los Muertos con un altar artesanal (Bell y O'Hare, 2020).

Dada su relación crítica y conflictiva con el Estado y sus instituciones culturales y educativas, no es de sorprender que este sea el primer artículo académico dedicado plenamente a la obra literaria de Sergio Fong. De alguna forma, se puede argüir que la obra de Sergio ha podido florecer gracias a su *no-relación* con el mundo académico, o mejor dicho, su rechazo del mismo. La falta de atención académica no le ha impedido desarrollar su escritura, una literatura dominada por la forma del cuento pero que incluye también ensayo, poesía y novela corta. Por lo contrario, su autonomía intelectual y artística, su no-conformidad, le ha permitido liberarse de las normas institucionales para desarrollar una estética callejera, rebelde y única. En vez de intentar introducirse al *mainstream* literario, ha seguido navegando por la metrópolis cultural de Guadalajara a contracorriente. En vez de aparecer en editoriales comerciales y someterse a las leyes homogeneizadoras del mercado neoliberal (Bell, 2017), su literatura tiene como casa editorial una verdadera casa, un lugar que también es una cafetería y una comunidad; una casa en estado permanente de construcción creativa y colectiva. La mayoría de sus obras están autopublicadas bajo el sello de La Rueda Cartonera, y producidos en talleres, con sus lectores y *compas*, en La Rueda. Otras (normalmente cuentos o poesías) forman parte de volúmenes publicados por otras editoriales en la "familia" cartonera, como Varrio Xino Cartonero (también basado en Guadalajara y coordinado por el hijo de Sergio, Pavel), Catapoesia y Candeeiro (dos editoriales brasileñas). También tiene su propia estación

de radio comunitaria, *Radio cartón*, que presenta junto con *compas* de la comunidad contracultural de Guadalajara, además de dar entrevistas en una variedad de plataformas locales e internacionales, desde Radio Jalisco hasta revistas académicas estadounidenses como *Transmodernity* (Patteson, 2022).

En este artículo, argüiremos que, a pesar de su rechazo del mundo académico, y de la consecuente ruptura entre el mundo académico (teórico, institucional, formal y jerárquico) y la producción literaria de Fong (lúdica, anti-institucional, informal y antijerárquica), los cuentos de Sergio – mediante sus tramas, sus personajes, sus ambientes y su estilo literario único – constituyen una contribución importante al desarrollo de un activismo-pensamiento decolonial mexicano a partir de la praxis contracultural. Como veremos, esta teoría y praxis nos proporciona con un modo alternativo del pensamiento crítico que los zapatistas, desde el activismo, y los pensadores decoloniales, desde la teoría (Walsh, 2010), consideran clave para la lucha y el pensamiento decolonial: “Nosotras, nosotros, zapatistas, pensamos que hay que tener buen pensamiento para organizarnos. O sea que se necesita la teoría, el pensamiento crítico”. (EZLN, 2015). En la literatura de Sergio Fong, este pensamiento crítico proviene de un ser y estar contracultural, desde la elaboración de personajes a través de una realidad marginal y *underground* que choca contra los discursos del Estado, y desde una “literatura en acción” (Bell, Flynn, O’Hare, 2022, 110-151) que se arraiga en la vida cotidiana del autor y sus *compas* en el Varrio Xino. Para mejor entender la relación entre la narrativa breve de Sergio, su vida diaria, sus actividades cartoneras y su pensamiento filosófico y político, hemos seleccionado que salió durante

nuestro proyecto colaborativo *Cartonera Publishing* – la colección *Cuentos de Varro* (2017). El objetivo es leer estos cuentos en una modalidad que intenta sustituir la autoridad (o autoritarismo) que muchas veces caracteriza la crítica literaria (Anker y Felski, 2017) con un modo de lectura lúdica que se desempeña *desde abajo*, en que los cuentos se leen no solo a través de teorías decoloniales (desde la universidad), sino sobre todo a través de la *praxis* diaria de Sergio Fong (desde el Varrio Xino), una *praxis* en que nos hemos podido adentrar gracias a nuestras colaboraciones desde el 2017.

INFLUENCIAS CULTURALES Y POLÍTICAS: ENTRE LA CULTURA *UNDERGROUND* Y EL MOVIMIENTO ZAPATISTA

Antes de sumergirnos en la narrativa breve de Sergio, es necesario dar un breve recorrido biográfico para entender el contexto (contra)cultural, social y político en que se desarrolló su “estética callejera, barrial, urbana” (Fong, 2018). Según Joseph Patteson (2022), “Sergio Fong es quizás la figura más importante de la cultura *underground* de Guadalajara”. En efecto, lo que destaca a Sergio de tantos otros actores contraculturales importantes es la longevidad y la continuidad de sus actividades, que se remontan a su juventud en los años 70 y 80 y se extienden hasta el momento presente. Sergio seguirá seguramente trabajando a contracorriente hasta su muerte, porque como veremos abajo en el concepto del “*inser*”, la contracultura forma una parte integral de su ser, de su identidad y de sus relaciones sociales. Pero no solo es la figura – el individuo – de Sergio que nos interesa: es sobre todo cómo sus actividades y escrituras nos demuestran la sobrevivencia y metamorfosis en la contemporaneidad de un movimiento que muchos ubicaríamos en

los años 60 y 70 (ver Neikame, 2019), y también nos ofrecen indicios de lo que puede contribuir este *underground* cultural en el futuro.

Las actividades y actitudes disidentes de Sergio se desarrollaron durante su juventud en Mezquitán, un barrio pobre de la ciudad, durante un periodo de “guerra civil o guerrilla urbana” (Fong en Patteson, 2022), en que las bandas juveniles sufrieron violentas represiones por parte del Estado y de la policía. “Pensaba”, comenta Fong en su entrevista con Patteson, “que había dos bandos: el gobierno y los jóvenes”. Fue en ese contexto de conflicto que, junto con sus compañeros, fundó el BUSH con el fin de unir a pandillas rivales en una “labor colectiva de resistencia cultural”. (Patteson, 2022). La herramienta principal del BUSH, en efecto, fue la contracultura, un movimiento heterogéneo que se expresó en manifestaciones literarias, artísticas y musicales:

La Nave del BUSH [era] una publicación de bajo presupuesto y estética callejera. Esta revista nos llevó a tener un programa de radio en Radio UdeG. Luego vinieron las participaciones literarias en otras revistas callejeras y estudiantiles, que nos trajo a conocer el mundo cultural y artístico de la ciudad. Cabe señalar que siendo miembro del BUSH hicimos un desmadre cultural con conciertos callejeros, pintas de murales, lecturas callejeras, talleres literarios y esa primera revista barrial de *La Nave* donde publicábamos con seudónimo. (Fong en Patteson, 2023).

Esta producción *underground* fue impulsada tanto por influencias internacionales como el rock and roll – caracterizado, recuerda Fong, por “los huaraches, los collares, el pelo largo y desde luego las drogas” – como

por movimientos sociales mexicanos, sobre todo el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En una entrevista en 2023, nos describió la relación estrecha (pero no sin tensiones y desacuerdos) entre el trabajo editorial contracultural de Fong, el punk y la política radical del EZLN:

La fundación del Tianguis Cultural de Guadalajara fue una propuesta que traíamos tiempo atrás, desde el BUSH, y fue con la formación de la ADETAJ (Asamblea de Trabajadores del Arte Jalisco) que se retomó la propuesta como gremio de editores independientes, para realizar una puesta semanal en el jardín José Rolón (todos los sábados) con el nombre de Tianguis Cultural. No fueron los Punk o Anarco-Punk los que iniciaron o fundaron el tianguis cultural. Los fundadores fuimos las editoriales independientes (Alejandro Zapa de editorial Arlequin, Sergio Fong de Alimaña Drunk, David de Anda y Olga Margarita Rivera de la Editorial Ultravioleta) que participábamos en la ADETAJ, una asamblea que se formó para manifestar nuestro apoyo al EZLN.

Alimaña Drunk fue uno de los muchos sellos que inventó Sergio para nombrar una práctica editorial autónoma e irreverente que ha sido un hilo conductor a lo largo de su vida, desde los *fanzines* informales que produjo y distribuyó en los barrios de su adolescencia con sus compas hasta La Rueda Cartonera, que fundó en 2009 con dos *compas* – Lorena Baker y Fernando Zaragoza – después de conocer a Raúl Silva, cofundador de La Cartonera de Cuernavaca y posteriormente fundador de La Ratona Cartonera. La edición cartonera le proporcionó a Sergio un modo de solidarizarse con

una comunidad más internacional y visible de activistas literarios a la vez de mantener su postura contracultural y su estética marginal:

La Rueda deviene de un movimiento cultural marginal, que se incluye dentro del quehacer contracultural de este país (México), con el objetivo de plantarse del lado opuesto a las políticas culturales del Gobierno y de la homogenización ideológica por parte del Estado desde sus instituciones y los medios masivos de (des) información para mantener sus mecanismos de control. (Fong, 2018, 65).

Para cumplir con estas metas antihegemónicas y pluralizadoras, La Rueda “busca autores y lectores con un perfil desajustado de los cánones sociales, que camine en reversa o desande las glorias nacionales, que no rinda culto a nadie”. (Fong, 2018, 65). Esta actitud anticanónica, irreverente y ferozmente autónoma no es nueva para Sergio, pero como otros editores cartoneros (Bell, Flynn, O’Hare, 2022), encuentra en las materialidades y metodologías cartoneras – desde el uso del cartón recuperado de la calle hasta los talleres de producción artesanal de libros – un modo de unir varios aspectos de su práctica contracultural mediante lo que describimos en *Tomando forma* como una “materialidad social de la práctica” en la que práctica (estética) se desarrolla desde un proceso socio-colectivo que también está arraigado en la realidad material del ambiente y de los materiales y las herramientas usadas (Bell, Flynn, O’Hare, 2023, 329-378). Desde 2009, como resultado de esta práctica sociomaterial cartonera, la escritura de Sergio tendrá una conexión no solo simbólico-representativa sino también material-vivida

con la calle, con el barrio y con el *underground*. El cartón con el que se producen los libros proviene de los mismos lugares que sus personajes – el barrio, la calle – y tiene la misma característica: son los desechos de la sociedad capitalista. Estos personajes, como veremos en nuestra lectura de *Cuentos de Varro*, son las “vidas desperdiciadas” de la modernidad capitalista (Bauman 2010): los seres marginados como los refugiados, los sin hogar, los desempleados, los encarcelados. Estos “inseres”, como los llama Sergio para referirse a sí mismo tanto como a sus compas contraculturales (Fong, 2017), corresponden con los humanos excluidos y deshumanizados por la vigencia de una “matriz colonial del poder” (Mignolo, 2011) que, más de dos siglos después de la Independencia, sigue dividiendo a la humanidad en humanos y subhumanos.

En *Tomando forma* (Bell, Flynn, O’Hare 2023, 265-268), destacamos una obra clave del catálogo reciente de La Rueda Cartonera en que la contracultura y la decolonialidad se dan de la mano: *50 años de contracultura en México* (2019), una reedición de la obra de Enrique Marroquín *La Contracultura como Protesta* (1976), 50 años después de sus inicios en los movimientos estudiantiles del ‘69. En su análisis de los *xipitecas* (hippies mexicanizados o “enculturados”), Marroquín sitúa la contracultura mexicana explícitamente en el contexto político de la decolonialidad: “A nuestros países les sería imposible salir del subdesarrollo, puesto que estábamos bajo una economía colonizada (por cada dólar que ingresaba como inversión, salían cinco dólares como ganancia)”. (Marroquín, 2019, 26). Es en este contexto colonial que Marroquín ubica los movimientos estudiantiles de la década de 1960 y la

masacre de Tlatelolco de 1968 que provocó la muerte de decenas o quizás cientos de manifestantes pacíficos (2019, 30-31). A continuación, argüiremos que los cuentos de Sergio Fong proponen una estética decolonial a partir de una praxis contracultural de lucha y resistencia; un pensamiento *underground* que surge de la experiencia dentro de un proyecto no de investigación, sino de vida. Un proyecto de vida que a través de distintas colaboraciones y amistadas ha llegado a ser una extensión – o más bien explosión – de su proyecto de Maestría rechazado por la Universidad de Guadalajara. Un proyecto que no se puede desconectar de su vida cotidiana en Guadalajara, en el Varrio Xino y en La Rueda, el espacio sociocultural en que vive, trabaja y juega como escritor, editor, vendedor de libros y barista; en que se relaciona con otros *inseres*, una palabra que, como nos explicó en una entrevista inédita, juega con la palabra “enseres”:

Los inseres somos nosotros, los de afuera, nuestra condición social, el que nos porta, en todo caso el ser es el de adentro y el inser el de afuera.

Como veremos, la autoficción de Sergio juega en espacios liminales y *underground* para visibilizar a los inseres marginales, a los personajes que, como nos explicó, son versiones ficticias de sus compas: “Los personajes son mis compas, la mayoría cambia sus nombres o les pongo uno que los caracterice en la narrativa del cuento”. (Fong, 2023). Pero esto no quiere decir que la obra de Sergio sea realista.² Al contrario, aunque su obra tiene

2 El realismo tiene una larga y compleja en la literatura mexicana, desde el costumbrismo y romanticismo de los cuales emergen, por ejemplo, invenciones nacionalistas como la figura

raíces profundas en la realidad de la vida cotidiana del barrio jalisciense y en la “existencia como resistencia” que surge de ella (Bell, Flynn, O’Hare, 2023), también usa la forma literaria del cuento para reinventar a los *inseres* – entre ellos, él mismo – y sus realidades, para abrir mundos que se vislumbran a través de las grietas de la hegemonía social.

La relación entre la literatura fonguiana y la teoría decolonial, como sugeriremos abajo, es fuerte pero indirecta. Los ecos que tienen sus tramas críticas con el trabajo de pensadores decoloniales como Aníbal Quijano, Walter Dignolo y Silvia Rivera Cusicanqui no derivan de coloquios académicos ni de influencias teóricas directas. Al contrario, la obra de Sergio se ubica dentro del movimiento contracultural mexicano cuya praxis, como lo describe Marroquín (2019), y junto con la de muchos otros movimientos sociales y culturales, sobre todo indígenas, que emergieron en América Latina entre los años 60 y la primera década del nuevo milenio, creó las condiciones para el trabajo teórico posterior del grupo modernidad/colonialidad. De ahí la crítica del último por la activista boliviana aymara Rivera Cusicanqui, que los acusa de apropiación del pensamiento indígena latinoamericano y de la construcción de un “imperio [teórico decolonial] dentro de un imperio”, el de las instituciones académicas norteamericanas, neoliberales y elitistas

del *Charro* (González Ramírez 2020), la novela de la revolución de Mariano Azuela (1915), el “realismo mágico al revés” de Juan Rulfo (Borsò, 2018), la escritura de Carlos Fuentes, que además de incorporar elementos del realismo mágico, se asocia con el “realismo simbólico” (de Maihold, 1990), el infrarrealismo de Mario Santiago Papasquiaro (de los 70 adelante) y el “realismo loco” de Fernando del Paso en los años 80 (Rössner, 1995), y el “solapado realismo” de los años 90 que describe María Luisa Puga (1995).

(2012, 98). En lo que sigue, nuestras referencias a los pensadores decoloniales deben leerse en contra de este telón de fondo: como lo destaca Rivera Cusicanqui, son las comunidades indígenas latinoamericanas que – desde la colonización – han resistido, mediante sus existencias, sus saberes, sus tradiciones, sus culturas y sus luchas, a “la colonialidad del ser y del saber”. (Schiwy y Maldonado Torres, 2006). Y en el caso de Sergio y de muchos otros *compas* del mundo cartonero, fueron los zapatistas, y su filosofía de crear “otro mundo” desde la praxis cotidiana de la autonomía (EZLN, 2005), que más han influido en sus prácticas activistas, editoriales y literarias.³

Cerremos este apartado sobre las influencias político-culturales de la obra literaria de Sergio Fong con un pasaje importante de un texto del Subcomandante Insurgente Galeano titulado “El muro y la grieta”, que sostiene que “es del sitio de abajo que podemos organizarnos [...] está abajo que es la creación”, que es desde abajo que se construye este “otro mundo”:

Como zapatistas que somos, nuestra memoria también se asoma a lo que viene. Señala fechas y lugares. Si no hay un punto geográfico para ese mañana, empezamos a juntar ramitas, piedritas, jirones de ropa y carne, huesos y barro, e iniciamos la construcción de un islote, o más bien, de una barca plantada en medio del mañana, ahí donde ahora sólo se vislumbra una tormenta. Y si no hay una hora, un día, una semana, un mes, un año en el calendario conocido, pues empezamos a reunir fracciones de segundos, minutos apenas, y los vamos colando por las grietas que

3 En *Tomando forma*, destacamos las conexiones directas e indirectas entre las editoriales cartoneras y el movimiento zapatista en la construcción del *otro mundo* cartonero (Bell, Flynn, O’Hare, 2023).

abrimos en el muro de la historia. Y si no hay grieta, bueno, pues a hacerla arañando, mordiendo, pateando, golpeando con manos y cabeza, con el cuerpo entero hasta conseguir hacerle a la historia esa herida que somos. (EZLN, 2015).

Las “ramitas, piedritas, jirones de ropa y de carne” en la metáfora de Galeano se transforman en la praxis literaria-social-política de Sergio en palabritas (y palabrotas), pedacitos de cartón, hilitos y gotitas de pintura. Los “minutos apenas” son los que se toman para leer un buen cuento suyo o para tomarse un cafecito en La Rueda. Y las grietas las hace en el “muro de la historia” – la historia de la modernidad colonial y capitalista – mediante tramas, personajes y palabras que acompañan al lector en el mundo inesperado del *inframundo*, del *underground*: un mundo único, alegre y colectivo, un mundo fonguiano.

CUENTOS DE VARRO: EL INFRAMUNDO DEL SER, EL UNDERGROUND DE LA SOCIEDAD

En su conjunto, *Cuentos de varro* – un juego de palabras entre “barrio” y “barro” – puede interpretarse como una serie de reflexiones literarias desde la experiencia propia, desde su ubicación espacio-temporal en los barrios reales (pero siempre ficcionalizados) de Guadalajara y de la Ciudad de México. Sergio lleva al lector de la mano para entrever, mediante experiencias de la pobreza, la marginalidad, la locura, el erotismo y la muerte, las grietas en el muro de lo que el narrador del primer cuento, “Amorir”, denomina “la sociedad idiota” (Fong, 2017, 5) – una sociedad en la que la vida está

dominada por la conformidad que resulta de la "colonialidad del ser" (Maldonado-Torres, 2007) y la "colonialidad del saber" (Lander, 2020). Sus cuentos nos ofrecen visiones – basadas en la experiencia de la vida (extra) ordinaria en México – de mundos que se resisten a la hegemonía ontológica, política y cultural mediante recorridos por el "inframundo del Ser" (Fong, 2017, 5). Este inframundo es muy particular. Por un lado, es un inframundo *personal* ubicado entre el yo (narrador) y el otro (personaje), en relaciones íntimas (muchas veces eróticas o violentas); en viajes, en el alcohol o en las drogas (experiencias que muchas veces llevan a los personajes al borde de la muerte); pero también en las experiencias más cotidianas, en una conversación, en un plato de tacos, en un recorrido por un baratillo. Por otro lado, es un inframundo *colectivo* situado en el *underground* del barrio (de los dos lugares que el autor conoce mejor: Guadalajara y la Ciudad de México) – un *underground* cultural, social y político en que se mezclan el rock, el sexo y la resistencia a la hegemonía social y estatal y a las fuerzas del orden. Empecemos con un recorrido breve por la colección, analizando sus personajes, tramas y ambientes, antes de pasar a la lectura más detallada de dos cuentos: "La Muerte del Puerco" y "El libro mágico".

La construcción de personajes marginales, cuya relación con la ciudad y la sociedad mexicana siempre es "desde abajo" (EZLN, 2015), es una de las características más sobresalientes de la imaginación literaria fonguiana. Por las páginas de *Cuentos de varro* se desfila un elenco heterogéneo de figuras que tienen en común su marginalidad (cultural, social, política, y/o económica): jóvenes punk en "Tarde de Sole", criadas en "El amor es

ciego / Blind Blues Man”, prostitutas en “Por enésima vez” y “La Muerte del Puerco”, personas discapacitadas (como la niña enana en “Mirinda” y la pordiosera ciega en “El libro mágico”), fantasmas (un niño desaparecido-presente en “El patio de los Pérez”, una muerta mantenida en “vida” por la hija para seguir cobrando su pensión en “Albatros”), y más.⁴ Sin embargo, estos personajes marginales no son meros extras en las escenografías de Fong: al contrario, son protagonistas con nombres que Fong retrata mediante un arcoíris de características físicas y personales. La “nena punk” de “Tarde de sole”, por ejemplo, se dibuja así:

Ella bien chula con su cola de pato pintada de zorra y el fleco; copete en flor, con sus tenientes vans y la garra bien ajustada, en sus lindos caicos un buty de rímel y delineador negros, sus labios negros, su alma llena de estoperoles y su corazón chanfainino rocanrolero. [...] Ella viene ardiendo con la resolana, desencajada del paisaje urbanesco, de una sola pieza en alto relieve, en sus chorejas perforadas cuelgan un par de plumas de águila reina y en los audífonos escucha la rola *Breaking the Law*. Su aroma a pachuli perfuma el arrabal. (29).

La pasión juvenil de la “nena punk” se funde con el sol ardiente, su penetrante aroma se mezcla con los olores suburbanos, a la vez que su apariencia punk y la música *heavy metal* que escucha a todo volumen crean un ambiente urbano *underground*. La letra de la canción intertextual

4 Para un análisis detallado de “Albatros” y su reflexión sobre la violencia en México, ver Bell, Flynn, O’Hare, 2022, 145-6. Para más detalles sobre “Tarde de sole” y su relación con la política y estética *underground* de La Rueda Cartonera, ver Bell, O’Hare, 2020, 28-31.

de la banda de rock Judas Priest produce múltiples conexiones entre las contraculturas punk mexicanas y las contraculturas inglesas del heavy metal y el rock'n'roll. No obstante, esta interculturalidad textual no cae en la trampa de la multiculturalidad tal como se haya adoptado en la ideología-economía neoliberal. Por lo contrario, el cuento desencadena un proceso reflexivo que Walsh califica como "interculturalidad crítica" (2010), mediante varias pistas textuales. Una de estas pistas es la referencia a las pendientes de la "nena punk" de "plumas de águila reina", que – como la referencia al "sombrero de plumas de cacatúa inca" en "El amor es ciego / Blind Blues Man" (14) – nos recuerdan las culturas indígenas mexicanas y de ahí la colonialidad que ha creado una matriz de poder racializado y jerarquizado (Walsh, 2010). En este cuento, estas jerarquías se dejan ver en la cultura de bandas de la cual forman parte sus protagonistas punk – relacionada al abandono político y económico de las "vidas desperdiciadas" (Bauman, 2010) de los jóvenes denunciados por los Judas Priest en *Breaking the Law* – que resisten contra el Estado y sus representantes: las fuerzas del "orden", la policía que reprime el rave y mata a la "nena punk" al final del cuento.

La otredad de los personajes de Fong puede a primera vista considerarse como una herencia de la literatura mexicana canónica, desde los soldados de la revolución mexicana en *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela hasta los desposeídos y los fantasmas de Juan Rulfo y los pobres; o una herencia más amplia latinoamericana como por ejemplo la obra del escritor argentino Roberto Arlt, cuyos cuentos y personajes representan un mundo marginal protagonizado por el delito, la locura y la pobreza (Dámaso Martínez, 2016).

Pero la característica de la narrativa de Fong que lo destaca sin duda de estos predecesores es la conexión y – hasta cierto punto – la horizontalización entre el “yo” y el “otro”, y específicamente la manera en que las logra.

Como hemos visto, Fong emplea la autoficción para colocarse como personaje dentro de sus cuentos, la mayoría de los cuales se desarrollan en lugares reales y reconocibles de Guadalajara y la Ciudad de México. “El guayabo de don Rutilio”, por ejemplo, que relata la muerte de Don Rutilio a mano de su esposa, concluye con la confrontación entre Don Rutilio, su amante Lola y su mujer en el Varrio Xino, y más específicamente en el Café La Rueda, donde el autor hace un cameo como “el chino barista” (23-25).⁵ En otros cuentos como “La siniestra”, “El libro mágico” y “Los libros viejos”, toma el papel de personaje principal, apareciendo bajo el seudónimo el Gato, el alter-ego de Fong (ver Bell, Flynn, O’Hare 2023, 268). De este modo, su papel en su autoficción no solo es el del narrador – una figura dominante con la capacidad “superior” de guiar, pintar y juzgar a sus personajes – sino el de personaje que interviene desde abajo, al mismo plano que los otros personajes o “inseres”. Y esto es uno de los muchos sentidos en que se puede denominar su escritura como “literatura en acción”: sus cuentos se desarrollan en el cruce entre lo literario y lo social, lo ficticio y lo real, permitiendo al autor transformarse en personaje y, como veremos en “La Muerte del Puerco”, viceversa. Con esta horizontalización y simbiosis entre

5 El cuento “Por enésima vez”, en contraste, está ubicado en puntos muy específicos de la Ciudad de México: la Condesa, la Alameda, Bucarelli, las estaciones de metro Balderas y Allende, la calle de López.

autor y personaje, se disuelven en la obra de Fong las dualidades entre sujeto y objeto, ser y otro que sostienen las jerarquías coloniales entre humanos y "no humanos" según raza, clase y género (Quijano, 2007, Mignolo, 2011). Al mismo tiempo que Fong desarrolla su voz como autor-protagonista por medio de la literatura en acción, logra dignificar y humanizar a personajes que, de otro modo, se encuentran marginados y deshumanizados en el capitalismo colonial.⁶ Como comenta John Holloway en relación con la ideología zapatista,

La dignidad es lo que no conoce ninguna sustantivación del ser (Is-ness), ninguna estructura objetiva. La dignidad es lo que se levanta contra la humillación, la deshumanización, la marginación, la dignidad es lo que dice "aquí estamos, somos humanos y luchamos por la humanidad que nos está negada". La dignidad es la lucha contra el capital. (Holloway, 1997).

La dignidad, para Fong como para los zapatistas, constituye más que un estado: es un proceso, una acción política anticapitalista, un modo de pensar a contracorriente. En contra de la "colonialidad del ser" – la "infravaloración o inferiorización de la vida colonizada y de la vida inscrita en la lógica cultural de la colonialidad" (Mújica García y Fabelo Corzo, 2019) –, los cuentos de

6 La dignidad y dignificación humana es una de las metas más importantes de las editoriales cartoneras, y ha llegado a ser un tema central en la producción de literatura carcelaria jalisciense coordinada por Viento Cartonero y La Rueda Cartonera. Las siete colecciones que salieron (hasta la fecha de hoy) bajo el doble sello de Viento Cartonero y La Rueda Cartonera están precedidos de distintas versiones del siguiente paratexto: "Testimonios y Armado del libro hechos con dignidad por las mujeres PPL (Personas Privadas de Libertad) en la Comisaría de Reinserción Social Femenil del Estado de Jalisco." Siempre aparece la palabra "dignidad".

Fong proponen la dignificación del otro y de la otredad. Esta dignificación se logra a través de la interiorización y la actuación de la otredad, como en “Mirinda”, un cuento sobre la marginación y ulterior desaparición de la niña enana epónima:

Había un no sé qué en mi interior, que lejos de querer dañarla o hacer algún chiste en contra de ella me generaba ternura, la sentía tan mí, que en ocasiones a escondidas lloraba porque mi alma se acongojaba. (Mirinda, 39).

El narrador-autor en primera persona interioriza “el otro” como parte intrínseca de su propio (in)ser: “la sentía tan mí”. Así, en vez de sustantivar el “inser” de Mirinda, Fong lo dignifica mediante la humanización, o más específicamente en este caso, mediante la ternura.

Además de borrarse las fronteras entre el yo y el otro en los *Cuentos de varro*, se producen transformaciones en que el mundo interno humano – el inframundo del cuerpo, de los sentimientos, de la magia, del sexo y de la locura – se entrelazan con el mundo “externo” otro-que-humano: el de los animales, de la ciudad, y hasta de las fuerzas telúricas. En “Mala leche, Café, o El lugar equivocado”, Refugio está descrito como un “especimen gótico”:

Refugio irrumpió como una sombra de las catacumbas de la city [...] Un pordiosero, un indigente, un desquiciado, un zombi, nada era comparable a la imagen de su fiambre mutante. Sus pies parecían garras, sus andrajos destilaban la mugre de la ciudad, su rostro reflejaba la miseria humana, la cabellera era urdimbre de bichos. (44).

En esta descripción, el estado de la marginalidad también es un estado de transformación: en humano-animal, humano-bicho, humano-ciudad. Como veremos en nuestra lectura de los “mutantes” en “La Muerte del Puerco”, la relación hombre-animal-ciudad se crea en la obra de Fong para designar estados de transición ontológica que liberan a los personajes de los dualismos coloniales e introducen al cuento fonguiano lo que Silvia Rivera Cusicanqui llama “la lógica del tercero incluido” (Rivera Cusicanqui, 2012, 105; Bell, 2023). Sea el “gatortuga” de “El patio de los Pérez” o la “fiambre mutante” de Refugio en “Mala leche”, los seres plurales de los cuentos de Fong rompen con la ontología dualista que sostiene la “matriz colonial del poder” (Mignolo, 2011), abriendo “grietas en el mundo de la historia” (EZLN, 2015) por los que se pueden vislumbrar y realizar otros mundos.

Antes de pasar a una lectura detallada de “La Muerte del Puerco”, es necesario hacer hincapié en una estrategia clave en la literatura decolonial de Fong: el uso del lenguaje como modo de rebelión y de disidencia. En su entrevista con Patteson, describe su relación con el lenguaje así:

Algunos compas me decían que no estaba bien el lenguaje, que era muy anarquista; incluso me decían que quería emular a Bukowski, etc. La verdad, siempre estructuraba las líneas versales a partir de la jerga del varrio, la manera que describían o narraban sus anécdotas. (Fong en Patteson, 2022).

En efecto, esta jerga callejera caracteriza los *cuentos de varro*, muchas veces con efectos cómicos, como en este pasaje de “Mala leche”:

—No, we.

—Sí, we.

—No, we.

—Te digo que sí, we.

—Pero, por teléfono me dijiste otra cosa we, vamos a terminar con esto de una vez.

—Sí we, ya lo pensé bien, quiero que estemos juntos de nuevo.

—Nel we, ya no we.

—Ya lo pensé bien we, ya lo pensé tres meses y aunque me duela.

—No we, eso me dices porque andas hasta el culo de drogas.

—No we.

—Sí we, andas bien hasta la madre, hasta el metaculo we. (2017, 45).

La estrategia decolonial más poderosa de Fong, sin embargo, no es *reproducir* el lenguaje del barrio, sino *producir, crear y realizar* un lenguaje propio mediante lo que Fong describe como la “desobediencia textual”. Esta práctica-estética rebelde y contrahegemónica es la que da vida a toda su producción literaria, y no es de sorprender que también se usó como nombre para el taller de escritura creativa que coordinó Fong en La Rueda en 2017, el mismo año que se publicaron sus *Cuentos de Varro*. Esta desobediencia toma muchas formas, pero una de ellas es epistémica: juega con las etimologías, los significados y las formas de las palabras para crear grietas en el muro de la lengua española-mejicana-mexicana, para proponer una “interculturalidad crítica” (Walsh, 2010) completamente suya, para interrogar desde los juegos literarios el conocimiento hegemónico y colonial, y para librar a la literatura

cartonera-callejera de las instituciones de la Real Academia Española o de la Secretaría de la Cultura.

De este modo, Fong no se contenta con la lengua española del diccionario. Ya vimos su palabra "inseres" que recurre a lo largo de sus cuentos; y en el pasaje citado arriba, se destaca – con un toque humorístico muy fonguiano – el neologismo "metaculo". En otros cuentos, inventa neologismos combinando dos palabras como en "gatortuga" o "chorejas", emplea palabras en inglés como *city*, o puntúa su escritura con (in)correcciones ortográficas como "Xalisco", "Varrio" y "Xino". Esto no solo es un juego literario "anarquista", como lo perciben algunos de sus *compas*. También es una performance literaria y política en la que se enfrenta cara a cara con las instituciones que siempre ha rechazado, reapropiando el lenguaje oficial, hegemónico o burocrático del Estado (y de sus Secretarías de la Cultura en singular) para restituir el lenguaje a la calle, *a la raza* (como llama al pueblo subalterno), a la multitud de "inseres" que le proporcionan una vida plural y una particularidad irreducible e irreproducible al barrio, o mejor dicho, al *varrio* de su ficción y de su vida. Produciendo grietas epistémicas en el muro de la "sociedad idiota" (Fong 2017, 5), el lenguaje lúdico de Sergio pone en práctica, en el contexto de la "literatura en acción", lo que Mignolo llama la "desobediencia epistémica" (2009): una estética que en el caso de Fong surge del *inframundo* del ser-estar decolonial.

"LA MUERTE DEL PUERCO": EL POETA DEL VARR(I)O, EL BARR(I)O BEAT

"La Muerte del Puerco" es un metacuento y se puede leer como un ejemplar del "metacartón" que ejemplifica Marcy Schwartz en *Public Pages* (2018) en relación con Eloísa Cartonera (Buenos Aires), Amapola Cartonera (Bogotá) y Dulcinéia Catadora (São Paulo), definiéndola como la producción cartonera que reflexiona sobre su propio proceso de producción. En efecto, este cuento de Sergio Fong constituye una meditación lúdica sobre la relación entre el "Varrio" y el poeta (cartonero) que vive en simbiosis la urbe y sus "inseres". Como en sus otros libros – *Un chango llamado Hemingway*, *Tripas de gato*, *El engendro* – el "varrio" de Fong no es cualquier barrio, sino el de Guadalajara; una urbe caótica, informal, pobre, mugrosa, pero llena de significados propios. No es la ciudad de Guadalajara de la Secretaría de la Cultura sino la de Guanatos, del Varrio Xino, del Café La Rueda. Otra vez, los protagonistas son figuras marginales: una prostituta y un poeta ("el Puerco") que, como lo describe la prostituta,

apestaba a alcohol barato y se fumaba hasta las colillas, ya tenía un camino hecho con tapas amarillas de las botellitas de Tonayán, de su cuarto a la licorería de Don Aires, la gente le daba por limosna morralla y siempre les escupía palabras insensatas, rabiosas que se adherían al pecho, a la espalda, a los cabellos y la cabeza, a las piernas, a los pies y dedos, al culo de todo, de todos, como una etiqueta de Supermercado. (34-35).

En este pasaje satírico, Fong crea una conexión estrecha entre protagonista (representativo del *underground*-inframundo cultural, social y político),

poesía urbana y escatológico; entre emoción (la rabia) y corporalidad (el alcoholismo, la droga, la adicción, el escupitajo y los cuerpos de los paseantes). De esta manera, El Puerco nos recuerda la música punk que, como vimos arriba, ha tanto influido en la producción literaria. La rabia del poeta del barrio tiene en efecto mucho que ver con la que describe el *compa* Manyus Her en *ATHEOS. La historia del punk en Guanatos* (2022) en relación con grupos como Resistencia, Chemoteo y Beto-punk:

La rabia [fluía] en sus venas demostrando que el Hardcore-Punk de esos muchachos quería reflejar algo de lo que en su particularidad vivían (30)
Los hijos de aquellos jóvenes pandilleros se encontraban en una situación de Hardcore-Punk con la rabia saliéndose de sus bocas. (118).

Tampoco es una casualidad que The Pigs (Los Puercos) sea el nombre de una banda punk rock inglesa de los años 70. Como en "Tarde de sole", el protagonista del *underground* se enfrenta a una muerte violenta, que esta vez parece haber sido causada por "tres pequeños seres, verdes, muy verdes" (38). Estos seres, en el inframundo punk de Fong, se pueden interpretar no como extraterrestres, sino como las alucinaciones producidas por la droga, el alcohol y toda la gama de experiencias Hardcore. La referencia ominosa en el cuento al "bulto enorme envuelto en una sábana [que] parecía un cadáver, cuando menos a eso apestabá" (7), sin embargo, también puede sugerir otra interpretación: los "seres verdes" podrían leerse como metáfora de las fuerzas militares que en México han sido cómplices en las desapariciones de más de 100,000 personas, la gran mayoría desde el inicio de la guerra

contra el narcotráfico declarado por el Presidente Felipe Calderón en 2006 (CICR, 2022).

En este cuento, entonces, se manifiestan reverberaciones fuertes entre la trama – la muerte del poeta – y un contexto político en que la sociedad y la contracultura, las autoridades y los poetas urbanos, se enfrentan violentamente. Estas reverberaciones no son solo simbólicas (interpretativas) en este cuento, sino también *sonoras* (materiales) gracias a un uso del lenguaje poético urbano-varrial. La prosa de Fong, como hemos visto, es producto de talleres colectivos (como Desobediencia Textual) en que los participantes comparten su obra al oral. Es destinada a ser leída en voz alta, con un micrófono y un público, en las calles, las plazas, las cafeterías y los centros culturales alternativos de Guadalajara. Esto se puede ver en la libertad, al estilo Beat, de la escritura de Fong.⁷ Aquí, jugamos un poco con la escritura de Fong – que gracias a su formato cartonero y a su contenido dialógico, informal y lúdico invita la participación del lector – editando una parte de la prosa de “La Muerte del Puerco” para formar un poema Beat. Tomamos como el comienzo de cada verso las mayúsculas usada en el cuento original, que no solo desobedecen a las reglas gramaticales, sino que también tienen el efecto rítmico de un compás:

7 Los escritores Beat – Allen Ginsberg, Neal Cassady, William S. Burroughs, Jack Kerouac y Gregory Corso – mantuvieron una relación estrecha con México. En la América post-guerra de los años 40 y 50, encontraron en la Ciudad de México un lugar donde podía ser y estar, donde podían inspirarse y expresarse libremente. (Bialostozky, 2019).

Entonces vi las
Fachadas de las fincas con
Grafitis, los
Postes y las señalizaciones de movilidad para el tráfico de
Transeúntes y
Autos, los hidrantes, los puestos de
Tacos, de
Dogos, de
Revistas y
Periódicos. (35).

Al *escuchar* la ciudad de Fong, el lector no percibe una ciudad diseñada *desde arriba* por los gobernadores, los urbanistas, los empresarios, los políticos, los arquitectos. Al contrario, la prosa de Fong nos ofrece una narrativa *beat* de *otra Guadalajara*: la ciudad de Guanatos, como es conocido por sus habitantes, creada desde abajo por personas ordinarias, una ciudad colorada por las marcas materiales de la vida cotidiana, libres del control hegemónico:

Todos [los edificios, los postes, las señalizaciones, los puestos de tacos, etc.] tenían estenciles, imágenes, signos y símbolos, palabras sin aparente sentido chorreando la tinta de su espíritu que se derrama, *no dice nada coherente, preciso, textual*. Pero con imperiosos *mensajes de informalidad vigorosa*. ¡Agüevo que algo describen, *narran el inicio de los mutantes!* (35, nuestra cursiva).

Esta urbe jalisciense no es la de las guías turísticas, la de los edificios coloniales, contruidos con piedra, ladrillo y madera, decorados con oro,

plata, murales. Es la ciudad palimpséstica de la contemporaneidad, siempre en movimiento, marcada por señales efímeras de la vida urbana pululante y pulsante: los estenciles, los grafitis, los signos que expresan las subjetividades heterogéneas de sus “inseres”. Aunque no tengan un significado preciso, los “mensajes de informalidad vigorosa” apuntan a la transformación: “narran el inicio de los mutantes”.

La referencia a los “mutantes” puede leerse como un guiño de ojo humorístico por parte de Fong, un presagio de los “hombres verdes” con los que concluye su cuento. Además, dada la política anti-establishment, anti-institucional y anti-colonial que impulsa su obra literaria, se puede interpretar como un diálogo implícito con el concepto de las “culturas híbridas” de García Canclini (1990). Este teórico argentino es conocido por su desarrollo del concepto de la “hibridez cultural”, la idea que las culturas latinoamericanas son fruto de un proceso de hibridación multitemporal de elementos de la tradición y de la modernidad: de lo culto (el arte y la literatura de las élites socioculturales), lo popular (la artesanía de los pueblos indígenas) y lo masivo (las industrias culturales del siglo XX). En su desarrollo del concepto aymara del *ch'ixi* – el “tercer incluido” que comentamos arriba – Rivera Cusicanqui rechaza el concepto de García Canclini de la hibridez a través del ejemplo biológico de la mula. La fusión de dos seres diferentes, como lo destaca Cusicanqui, produce un tercer ser estéril, privado de su propia posibilidad de vida y de transformación (2012, 105). Los “mutantes” de Fong están lejos (en términos geográficos y culturalmente) de los bolivianos *ch'ixi* – aymara y europeos – que teoriza Cusicanqui: más que seres producidos de una mezcla

entre ontologías europeas e indígenas, son los libros cartoneros que, en vez de salir de la “ciudad letrada” (Rama, 1984), salen del “varrio del poeta”. En efecto, la estética urbana de los grafitis y los estenciles que marcan la ciudad en “La muerte del Puerco” nos recuerdan los de las tapas de los libros de La Rueda Cartonera y otras editoriales cartoneras (ver sección de fotos de tapas cartoneras de este Dossier). Así, no es por casualidad que el “Varrio” del cuento sea un barrio de papeles:

Yo vi en el Varrio un color fermentado, con rostro amargo y un papelero por todas partes, como una ciudad de pergamino, papiros en todas sus formas y tamaños reposando en las calles, en bardas y banquetas, volaban y flotaban a la par del viento o por la corriente provocada por los autos en marcha. [...] El Terruño se convirtió en un epítome de francachela y jolgorio. Los letreros en colores Fosforescentes bailaban estridentes, palpitantes al ritmo del corazón de la city. (35).

El ritmo de la city – que ya analizamos arriba en la prosa-poética-Beat de Fong – es un ritmo que no se puede separar ni de la particularidad de Guanatos tal como lo ha vivido Sergio Fong, ni de las creaciones literarias y de los creadores literarios que en ella nacieron, y que muchas veces, como El Puerco, en ella murieron. Por eso este Varrio tiene un “rostro amargo”: el rostro del poeta que lo ha pintado de letras y de salivas, de palabras y de colillas, de libros y de rabia. Los papiros que vuelan aquí no son los pergaminos de Melquíades, que presagian una historia épica mediante una metaficción mágico-realista. Al contrario, son fragmentos que resisten a la totalidad,

piezas que como todos los libros cartoneros no resultan del esfuerzo de *una persona* (como Melquíades) sino de una pluralidad de escritores, poetas, narradores, artistas; el pueblo, La Rueda, la francachela.

A diferencia de las “culturas híbridas” de García Canclini, esta literatura-acción-transformación no deja espacio ni para la reverencia a lo “culto”, ni para las jerarquías: las actitudes que la subyacen son irreverentes, y cuando entra en diálogo con la “literatura culta” (*Cien años de soledad*, en el caso de *Cuentos de varro*), es con una perspectiva burlona y siempre crítica. A su vez, como en “Tarde de sole” (Bell y O’Hare, 2020), las relaciones que estructuran la ciudad literaria de este cuento *metacartonero* son horizontales, representados por “papiros en todas sus formas y tamaños reposando en las calles, en bardas y banquetas” (Fong, 2017, 35): los papiros-mutantes no van ordenados en forma jerárquica, domesticados bajo etiquetas culturales como “culto”, “popular” o “de masa”, mediante el sistema bibliométrico de la bibliotecas institucionales, o en las cajas de los archivos del Estado. Los papiros en el viento nos recuerdan así la resistencia de Fong, mediante su producción editorial, a cualquier orden o sistematización. Esto lo aprendimos durante nuestro trabajo de campo, cuando le preguntamos a Sergio si tenía una lista de su catálogo o por lo menos una carpeta con los PDF. Su respuesta, medio en broma, medio en serio, fue la siguiente: “Si lo tuviera, no sería cartonero”. “La muerte del Puerco” y su “poesía del Varrio” revela esta misma relación libre y anárquica con la literatura que permite a sus textos volar y flotar “a la par del viento”.

"EL LIBRO MÁGICO": PARTICULARIDAD, DECOLONIALIDAD Y UNA LITERATURA ABREMUNDOS

Concluamos nuestro artículo, al modo contracultural, desobedeciendo: sin concluir, sin cerrar, abriendo el mundo fonguiano con una última lectura de los *cuentos de varro* con "El libro mágico". Su relato *metacartonero* en primera persona, protagonizado por El Gato y una mujer ciega llamada Eleonor, comienza así:

Casi todos los domingos me lanzo a recorrer los pasillos del tianguis de la treinta y ocho, antiquísimo baratillo, con su chingo de voces y chácharas por todas partes, entre olores y sabores, miles de máscaras y ese inser que en esencia no termina de enterarse de su unicidad. ¡Qué belleza de anarquía indómita, se respira y palpita como corazón de anfibio en el estanque! (50).

Otra vez, el lector acompaña al autor-narrador-personaje por un lugar real de la ciudad de Guadalajara: el tianguis informal, callejero e indómito cuya heterogeneidad está rebasada por el "chingo de voces y chácharas". Es difícil leer la metáfora del "corazón de anfibio en el estanque" sin pensar en "Axolotl", el cuento del *Bestiario* de Julio Cortázar, una alegoría de la otredad del autor y de su devenir-axolotl como metáfora autorreflexiva de su transformación en autor latinoamericano expatriado en Europa; un cuento que también se puede interpretar como metáfora de la colonización de las Américas, representadas por el axolotl, una salamandra originaria de la Ciudad de México. En el cuento de Fong, sin embargo, la relación entre el narrador (el Gato) y el anfibio (*la raza*) no es una de separación, alienación y transformación: al contrario, el Gato forma ya parte, desde el inicio, de

esta “anarquía indómita”, la misma anarquía que como vimos arriba subyace su catálogo cartonero, y en la que encuentra el “libro mágico” del título:

Ahí estaba el mamotreto del tamaño de una biblia con sus miles de páginas, cosidas a lomo y empastadas en cuero, piel genuina de nonato y sus filos de oro. Ése es, me dije mientras retrocedía, estaba en el piso, como vil basura, quieto con poca luz propia, reposando sus cientos de años entre herrumbre y baratijas, algunas piezas de porcelana, canastitas de mimbre y monedas viejas. (50).

Otra vez, Fong usa referencias intertextuales para invitar reflexiones (críticas) del lector sobre la relación entre el “libro mágico” y otros textos canónicos: la biblia (“una biblia con sus miles de páginas”) y *Cien años de soledad* (“reposando sus cientos de años entre herrumbre y baratijas”). Vale la pena, entonces, detenernos brevemente en la reflexión de Mignolo sobre la universalidad de la biblia en *El lado oscuro de la modernidad* (2011), en su capítulo sobre la lucha decolonial pluralizadora zapatista:

Un no cristiano y un no musulmán podrían estar de acuerdo con muchos aspectos de la Biblia y el Corán. Pero, ¿por qué deberían tomarse como la única verdad sin paréntesis? O, a la inversa, ¿por qué despreciarlos porque no son textos laicos y no promueven la separación de la “Iglesia” y el Estado sin tener en cuenta que las “Mezquitas” no son “Iglesias” y que el Estado no es una forma universal de gobierno? (2011).

En efecto, el “libro mágico” de Fong, a diferencia de un texto universal y universalizador, está arraigado en la experiencia personal del narrador, que

lo había tenido en sus manos “por escasos minutos o segundos” treinta años antes: “Mil novecientos ochenta, Agosto, Avenida Juárez y Federalismo, una taquería ‘Tacos Especiales’, diez de la noche” (51). La particularidad de esta memoria – su ubicación en el tiempo y el espacio – es crucial en el contexto de una literatura decolonial y contracultural. Bernd Reiter, en *Constructing the Pluriverse*, subraya el hecho (decolonial) de que “todo conocimiento está limitado por el lugar, el tiempo y la posición de quien lo produce” (2018, 5), en contra del mecanismo colonial en que las particulares se vuelven universalidades, “anulando, desplazando y segregando las otras particularidades”. (Garcés, 2005, 217). En contraste con la universalización de la biblia como herramienta de la colonización del ser y del saber en las Américas (Schiwy y Maldonado Torres, 2006), Fong insiste en su cuento en la particularidad cotidiana de la vida en Guanatos, regalando al lector los detalles minuciosos de su comida:

Estaba sentado en la última mesa de la primera fila cenando unos taquitos al pastor con tortilla recién hecha. Afuera la lluvia torrencial como un gran manto de agua. (51).

Es durante esta comida que entra el otro personaje principal del cuento, la pordiosera ciega Eleonor que décadas antes le había hecho hojear el “libro mágico”:

su estampa de mujer ciega desangelada y anciana empareja a los personajes andrajosos de ciudades perdidas, con sus muertos vivientes del post apocalipsis conocidos como los olvidados de Deus. (51).

Después de que El Gato la invite a unos tacos, Eleonor lo invita a su casa donde, en la semioscuridad del taller mecánico de su nieto, debajo de la cama, en una caja jitomatera, Eleonor le pide al Gato que saque “el libro más grande de la caja, el que está forrado en piel”, y que busque “la página mil cuatrocientos sesentaidós y [que lea] el cuarto párrafo”. (53). Leyéndolo a la luz de la vela,

Empezaron a aparecer las letras en un idioma no entendible para mí, ¿sánscrito, hebreo, griego, qué chingados sé? Las letras en su ideograma se modificaban y de repente podía reconocer algunas pero nada era posible de leer. Estaba como dopado, las palabras volaban en un paisaje desértico, eran pájaros infames. ¡No entendía ni madres!

Eleonor me arrebató el libro de las manos y en las suyas no pareciera pesar tanto. Me sentenció que había perdido mi oportunidad de leer el libro.

—Nunca más lo tendrás en tus manos —me refunfuñó. (53).

A diferencia de Aureliano, entonces, que en *Cien años de soledad* logra descifrar los pergaminos de Melquíades en sanscrito que también representan una versión metaficticia de la obra maestra de García Márquez, el Gato nunca lo logra, ni lo busca. La segunda vez que ve el libro, en el puesto de un “changarro callejero”, ni siquiera lo abre.

El contraste con el libro canónico del Boom latinoamericano no se limita a eso. La magia del libro epónimo y del cuento "El libro mágico" está muy lejos de la del realismo mágico, de sus narrativas exóticas y exotizantes. En el cuento de Fong, no llueven flores, no se levita mediante el estímulo del chocolate, y tampoco hay plagas bíblicas. La magia del cuento de Fong, en cambio, es la magia *ordinaria* de un tianguis y de los tacos, y quizás – si queremos asumir nuestro papel de estudiosos culturales – la de la interculturalidad y del plurilingüismo. El libro descrito aquí es "mágico" por el simple hecho de que está escrito en lo que Fong describe como "un idioma no entendible para mí, ¿sánscrito, hebreo, griego, qué chingados sé?" Lo ordinario, aquí, se recalca mediante el lenguaje callejero, el uso del coloquialismo mexicano "qué chingados", y el cuento termina precisamente donde empezó, con el deleite multisensorial del baratillo, en el acto cotidiano y ordinario de buscar algo bueno de comer: "Retomé el camino a los tacos, el olor a hígado encebollado inundó mi cerebro, me fui tras ese exquisito aroma". (54). De esta manera, Fong coloca en el mismo plano narrativo la búsqueda (inconclusa) del sentido del "libro mágico" y la búsqueda de los tacos de "exquisito aroma", el conocimiento y la sensorialidad, el saber y la corporalidad. El baratillo, de este modo, lejos de albergar al ser enajenado y colonizado del "axolotl" como el *Jardin des Plantes* del cuento de Cortázar, se convierte en un espacio plural y decolonial en el que los saberes se consiguen y se crean *desde abajo*. Un espacio cultural en que se abren muchos mundos contraculturales, en el que se escuchan miles de voces disonantes, y en

cuyos objetos (inter)culturales – “mágicos” – se abren grietas en el muro del capitalismo colonial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anker, Elizabeth S., Rita Felski, eds. *Critique and Postcritique*. Durham y Londres: Duke University Press, 2017.

Ávalos Tenorio, Gerardo. “La democracia fallida en México”. *Veredas* 26, 2013, 121-142.

Bialostozky, Hector. “La Generación Beat en México”. *Gato pardo*, 2019. <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/la-generacion-beat-en-mexico/>>.

Bauman, Walter. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Bell, Lucy. “‘Las Cosas Se Pueden Hacer De Modo Distinto’ (Aurelio Meza): Understanding Concepts of Locality, Resistance, and Autonomy in the Cardboard Publishing Movement”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 26 (1), 2017, 51-72.

Bell, Lucy. “From 3rd World to Included 3rds: Designs for Living.” En Nicola Miller, Timothy Carroll and Jane Gilbert (eds.), *Wastuary*. Think pieces series. London: Institute of Advanced Studies, University College London, 2023.

Bell, Lucy, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O’Hare (org.). *Cartoneras en Traducción*. Cuernavaca, Guadalajara, Gouveia, São Paulo: Cartonera Publishing, 2018.

Bell, Lucy, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O’Hare. *Tomando forma, creando mundos: las editoriales cartoneras en América Latina*, traducción coordinada por Sonia Rodríguez. San José: EUNA, 2023.

Bell, Lucy, Patrick O’Hare. “Latin American politics underground: Networks, rhizomes and resistance in cartonera publishing”. *International Journal of Cultural Studies*, 23(1), 2020, 20-41.

- Bialostozky, Hector. "Los lugares que los beats vivieron, caminaron, alucinaron en la Ciudad de México". *Local.mx*, 29 de enero 2019. <<https://www.local.mx/zonas/zona-centro-sur/roma/los-lugares-que-los-beats-vivieron-caminaron-alucinaron-en-la-ciudad-de-mexico>>.
- Borsò, Vittoria. "Orientalismo y realismo mágico al revés. Juan Rulfo y Salman Rushdie o los desafíos del Sur global para la literatura mundial". En Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjamin Loy, *Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Berlin y Boston: De Gruyter, 2018, 247-264.
- CICR. "100 mil personas desaparecidas en México: 100 mil historias de búsqueda y dolor", 2022. <<https://www.icrc.org/es/document/100-mil-personas-desaparecidas-en-mexico-100-mil-historias-de-busqueda-y-dolor>>.
- de Maihold, Rosa María Sauter. "México a Través Del Realismo Simbólico de Carlos Fuentes." *Ibero-Amerikanisches Archiv* 16(2), 1990, 223-48.
- Dámaso Martínez, Carlos. "Animalidad, humanidad y biopolítica en algunos cuentos de Roberto Arlt". *Orillas* 5, 2016, 1-15. EZLN. "Sexta Declaración de la Selva de Lancandón," *Enlace Zapatista*, 2005. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx>.
- EZLN. "El Muro y la Grieta. Primer Apunte sobre el Método Zapatista", 2015. <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2015/05/03/el-muro-y-la-grieta-primer-apuntesobre-el-metodo-zapatista-supgaleano-3-de-mayo/>>.
- Fong, Sergio. *Cuentos de varro*. Guanatos, Xalisco, Méjico: Ediciones del Varrio Xino; La Rueda Cartonera, 2017.
- Fong, Sergio. "La Rueda Cartonera", en Bell, Lucy, Alex Flynn, Patrick O'Hare (org.), *Cartoneras in Translation*. Guadalajara: Cartonera Publishing, 2018, 63-66.
- Garcés, Fernando. "Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica", en Catherine Walsh, *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial: reflexiones latinoamericanas*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2005, 137-168.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

- González Ramírez, Laura. “La construcción de la imagen del charro a través de la literatura y las artes gráficas en el siglo xix”. *Vínculos: sociología, análisis y opinión* 17, 2020, 189-209.
- Her, Manyus. *ATHEOS. La historia del punk en Guanatos*. Guadalajara: La Rueda Cartonera y Viento Cartonero, 2022.
- Holloway, John. “La Revuelta de la Dignidad”, *Chiapas* 5, 1997. <<https://chiapas.iiec.unam.mx/No5/ch5holloway.html>>.
- Lander, Edgardo (ed). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLASCO, 2000.
- Maldonado-Torres, Nelson. “On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept.” *Cultural Studies* 21, 2007, 240-270.
- Marroquín, Enrique. *50 años de contracultura en México*. Guadalajara: La Rueda Cartonera, 2019.
- Mignolo, Walter. “Epistemic Disobedience, Independent Thought, and Decolonial Freedom.” *Theory, Culture, and Society* 26(7-8), 2009, 159-181.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Mújica García, Juan Antonio, José Ramón Fabelo Corzo. “La colonialidad del ser: la infravaloración de la vida humana en el sur-global.” *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 21 (2), 2019, 1-9.
- Neikame, Pavel. “La contracultura como una ética de la derrota.” En Marroquín y Fong, *50 años de contracultura en México*, Guadalajara, México: Viento Cartonero and La Rueda Cartonera, 2019, 68-77.
- O’Hare, Patrick, Lucy Bell. “Cultural Responses to the War on Drugs: Writing, Occupying, and ‘Public-ing’ in the Mexican City.” *City & Society*, 32, 2020, 203-227.
- Patteson, Joseph. “Entrevista a Sergio Fong: ‘Pensaba que había dos bandos: el gobierno y los jóvenes’”. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 10(1), 2022, 167-178.

- Puga, María Luisa. "El solapado realismo en la novela mexicana", en Karl Kohut (org.), *Literatura Mexicana Hoy Del 68 Al Ocaso de La Revolución*, Vervuert Verlag, 1995.
- Quijano, Aníbal. "Questioning 'Race'". *Socialism and Democracy* 21(1), 2007, 45-53.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ciudad de México: Ediciones del Norte, 1984.
- Reiter, Bernd. "Introduction", *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*, 1-15. Durham, NC: Duke University Press, 2018.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization". *South Atlantic Quarterly*, 111(1), 2012, 95-109.
- Rössner, Michael. "Fernando del Paso: Realismo loco o lo real maravilloso europeo. Algunas observaciones a propósito de 'Noticias del Imperio'" en Karl Kohut (org.), *Literatura Mexicana Hoy Del 68 Al Ocaso de La Revolución*, Vervuert Verlag, 1995.
- Schiwy, Freya, Nelson Maldonado Torres. *(Des)colonialidad del ser y del saber: videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2006.
- Schwartz, Marcy. *Public Pages: Reading along the Latin American Streetscape*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- Walsh, Catherine. "Interculturalidad crítica y educación intercultural". *Construyendo interculturalidad crítica*, 75-96, 2010.

Papel dos selos cartoneros na emergência e na afirmação de vozes negras na cena editorial brasileira

The role of cartoneras publishers in the emergence and affirmation of black voices in the brazilian publishing scene

Ary Pimentel

Recebido em: 16 de janeiro de 2023

Aceito em: 06 de abril de 2023

Ary Pimentel é doutor em Literatura Comparada (2001) e professor de Literaturas Hispano-americanas na Faculdade de Letras da UFRJ. Atua no PPG em Letras Neolatinas, com pesquisas sobre autorrepresentação dos subalternos, movimento poetry slam e edição literária por selos artesanais.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8658-3398>>

Contato: ary.pimentelrj@gmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Cartonera das laiá, Ganesha
Cartonera, mundo editorial,
representação, assunção de voz.

KEYWORDS: Cartonera das laiá;
Ganesha Cartonera; Publishing
world; Representation; Assumption
of voice.

Resumo: Nesse artigo abordamos a produção editorial independente e artesanal (particularmente a edição cartonera), focalizando na trajetória de dois selos editoriais criados em periferias brasileiras na segunda década do século XXI. Tomamos como corpus a produção dessas duas cartoneras para interpretar o impacto das edições independentes sobre o campo literário. Partindo de um objeto empírico, que é a experiência de editores e de editoras de selos artesanais, formulamos uma interpretação sobre o fenômeno cartonero, focalizando particularmente a questão de quem pode e quem não pode publicar seus escritos, discutindo aspectos editoriais com base em uma coleta de dados relativos à trajetória das duas editoras, bem como no uso de conceitos e na análise dos textos que integram os catálogos da Cartonera das laiá e da Ganesha Cartonera. Aborda-se também a autoria negra e feminina nas cartoneras, bem como a contribuição dessa tecnologia de edição nos processos de assunção de voz.

Abstract: In this article, we investigate independent and handcrafted editorial production (particularly the cartonera edition), focusing on the trajectory of two small publishing houses created in Brazilian peripheries in the second decade of the 21st century. We chose a corpus composed of the production of these two cartoneras to interpret the impact of independent editions on the literary field. Starting from an empirical object, which is the experience of editors of books with cardboard covers, we formulate an interpretation of the cartonero phenomenon, focusing particularly on the question of who can and who cannot publish their writings, discussing editorial aspects based on a collection of data related to the trajectory of the two publishers, as well as the use of concepts and the analysis of the texts that integrate the catalogs of Cartonera das laiá and Ganesha Cartonera. We also studied black and female authorship in cartoneras, as well as the contribution of this editing technology in voice assumption processes.

La transformación de aquello que llamamos
basura en arte es una postura política.

ALEJANDRA BOSCH

NOVAS DICÇÕES: REPRESENTAÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS EM TORNO DO OBJETO LIVRO

Ao longo dos tempos, o mercado editorial permaneceu voltado para a publicação de autores com um determinado perfil que, de modo geral, permaneceu o mesmo: homens, brancos, ricos, moradores de certas áreas do Sudeste. Segundo Laurentino Gomes, “Só 10% dos livros publicados no Brasil entre 1965 e 2014 são de autores negros. Entre os diretores de filmes produzidos de 2002 a 2012, apenas 2%”. (Gomes, 2019, 33). Com isso, fica evidente o acesso restrito de certos grupos às máquinas expressivas da sociedade. Grada Kilomba, em *Memórias da plantação*, ressalta o fato de que os grupos subalternizados sempre tiveram voz, o que lhes falta são meios para colocar em circulação suas formas de expressão, ou seja, pensando as representações através de uma linguagem metafórica, o que lhes falta são microfones e caixas amplificadoras:

Há muito tempo que falamos e produzimos conhecimento independente, mas, quando os grupos têm poder desigual, têm também acesso desigual aos recursos necessários para implementar as suas próprias vozes. (Kilomba, 2019, 52).

O mercado editorial está inevitavelmente atrelado à constituição do mundo literário, que se configura conforme diferentes “regras da arte” (Bourdieu, 1996), as quais situam algumas obras e autores em relação a outras e outros. Os princípios que orientam o que e quem deve ou não ser publicado não estão escritos, mas se tornam facilmente perceptíveis partir de uma rápida análise. Esses princípios estão associados a aspectos vários que têm a ver com questões de gênero, classe social, raça e etnia. Tais princípios definem também os atores que são aceitos dentro dos limites do campo e os que devem permanecer de fora, segundo a ordem dominante.

Tradicionalmente, alguns grupos sociais, como as mulheres e os negros, estiveram quase totalmente excluídos do universo da representação e só recentemente começaram a se expressar com voz própria e a frequentar de modo significativo o mundo do livro. Na medida em que não acessavam as máquinas expressivas da sociedade, os grupos alterizados ou subalternizados foram representados, sendo sistematicamente impedidos de se representarem. Essas formas da exclusão e do preconceito ainda são percebidas, nos dias de hoje, nas relações intergrupais e interpessoais na medida em que persistem nas tramas da cultura os legados do racismo, do machismo e da subalternização. Os que foram definidos como *Outrxs* são precisamente aqueles que representam a diferença colonial, afirma Ochy Curiel (2020, 133). Mulheres, negras, pobres e moradoras de periferias urbanas não conheceram os privilégios de quem produz conhecimento reconhecido e obras artísticas de circulação no universo da publicação. Mesmo em cenas que já nasceram subversivas, como a Literatura Marginal das Periferias, o hip-hop ou os circuitos do *Poetry Slam*

(Campeonatos de Poesia Falada), manteve-se o predomínio masculino. O objetivo desse trabalho é pensar, a partir de exemplos concretos, o impacto da ação editorial independente e artesanal no surgimento de vozes negras na nova cena literária brasileira. Pesquisadores e pesquisadoras que seguem com atenção as novas tendências da cultura têm destacado a emergência desses novos processos de representação protagonizados por sujeitos alterizados:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. (Dalcastagnè, 2005, 15).

Juntamente com a produção literária, pensar a circulação de livros e as práticas de leitura assume um papel de grande importância para aqueles que buscam entender a emergência de novas vozes na literatura brasileira.

Com a crescente concentração da atividade de publicação nas mãos de grupos multinacionais, cabe discutir as práticas e as publicações dos selos independentes que trazem uma nova concepção do fazer editorial. As pequenas editoras reagem diante da concentração da indústria editorial nas mãos de grandes grupos que dominam quase todo o mercado, conforme assinala professor e pesquisador argentino José Luis de Diego, (2020), um dos nomes mais importantes do campo de estudos sobre o livro e a edição

no contexto latino-americano. A intenção desse artigo é problematizar o impacto das edições independentes no campo literário e entender como a ação das editoras independentes ou artesanais derivam na criação de um ambiente propício à construção de certas carreiras, fomentando a publicação e a difusão de novos trabalhos artísticos e potencializando o processo de assunção de voz de negros e negras.

Segundo Fernando Larraz, as relações editoriais aparecem como um dos fatores mais importantes para explicar parcialmente a emergência ou a decadência de um período ou movimento literário. Sendo, insiste ele, a literatura uma forma de comunicação pública e também um produto histórico-ideológico-econômico e considerando também que a mediação dos editores nunca é neutra, pode-se concluir que o trabalho destes sempre incide de modo direto ou indireto sobre a literatura. Nas palavras de Fernando Larraz, eles

detentan un poder central: convertir en materia y hacer visibles para el público a los textos y a los autores. Son, en realidad, quienes dirimen qué texto es publicable y bajo qué forma y cuál no lo es. (...) Teniendo esto en cuenta, ¿cómo no estudiar la historia de las distintas formas del libro como una parte integral de la historia de la literatura? (Larraz, 2014, 124).

O mundo da edição tem, portanto, um papel fundamental na configuração desses espaços de poder no campo literário. Os editores que pretendem continuar neutros diante das lutas do presente não têm a dimensão da

importância de seu papel e acabam por participar dessas disputas de outra forma.

E aqui se destaca justamente aquilo que se percebe como o elemento faltante na nossa tradição literária: a autorrepresentação de sujeitos alterizados, tema que aparece diretamente relacionado com as novas formas de publicação na medida em que o mundo da edição esteve por longas décadas aprisionado em uma lógica masculina, branca e heterossexual. Em sua obra intitulada *Livro: edição e tecnologias no século XXI*, Ana Elisa Ribeiro nos lembra que “outros modos de editar, portanto, e não apenas o que se consagrou, podem ser objeto de investigação!”. (Ribeiro, 2018, 12).

Um dos mais importantes exemplos dessas outras formas de editar foi a criação da primeira editora cartonera em Buenos Aires há exatamente duas décadas. A história já é bastante conhecida: Washington Cucurto (1973), um repositor do supermercado Carrefour com o ensino secundário incompleto, Javier Barilaro (1974), artista plástico que havia cursado dois anos de Belas Artes, e Fernanda Laguna (1972), escritora e artista plástica, fundaram o coletivo Eloísa Cartonera em 2003, ao perceberem o potencial que havia em produzir livros com capas de papelão reciclado. Encontrava-se ali uma forma simples e sustentável de atuar no campo editorial e, ao mesmo tempo, de investir em um projeto social e comunitário que pudesse aquecer a economia, incorporando os que se dedicavam a recolher papelão, metais e outros recicláveis. Foi um gesto pioneiro que extrapolou as fronteiras da Argentina, transforando-se em um exemplo para aqueles que acreditam na

democratização dos meios necessários à prática da edição e estimulando pessoas no mundo inteiro.

Trata-se de um fazer artístico e político que tem por objetivo tanto a circulação de livros a baixo preço como tornar a edição algo que seria, em tese, acessível a qualquer pessoa. A acessibilidade do objeto livro e das práticas de edição é, portanto, o objetivo maior do modelo cartonero, destacam Daniele Carneiro e Juliano Rocha em *Sobre livros cartoneros: experiências em publicação de livros de papelão*:

A prática cartonera é baseada na encadernação artesanal de livros com capas de papelão reutilizado, e na publicação alternativa de edições limitadas, onde as pessoas têm a possibilidade de editar seus próprios livros com custos mais acessíveis, tanto para quem publica como para quem compra as obras. (Carneiro & Rocha, 2019, 17).

Alguns historiadores da cultura escrita, particularmente Roger Chartier (1999, 2002), atentam para os impactos que as mudanças nos suportes através dos quais as obras foram transmitidas e disseminadas exercem sobre os discursos escritos. O aparecimento do livro cartonero não revolucionou o tipo de suporte que se projetou juntamente com o advento da imprensa, pois é o livro continua a ser um objeto composto de folhas dobradas, reunidas em cadernos, os quais, por sua vez, são costurados e/ou colados em uma capa mole ou dura. A edição artesanal com capas de papelão se apresenta de uma forma não muito diferente daquela que se impôs no Ocidente há cinco séculos, mas podemos afirmar que, com os livros cartoneros, as

possibilidades de domínio da tecnologia editorial e a própria participação dos grupos sociais na autoria dos textos se alteraram bastante.

Fazer edições cartoneras é uma prática de publicação independente, lançando mão de estratégias de democratização de recursos das artes plásticas e de práticas gráficas, artesanais e literárias. O surgimento dos selos cartoneros deu início a um processo de difusão da edição como prática não especializada, acessível e colaborativa, que envolve centenas de pessoas em três continentes, já tendo se multiplicado em duas centenas de projetos editoriais. A tecnologia cartonera permite que pessoas com distintas origens e trajetórias possam contar suas histórias de vida, partilhando vivências e experiências através da escrita e do objeto livro que circula sob a forma de exemplares confeccionados à mão e vendidos a baixo preço. Pode-se dizer que a edição cartonera é um projeto preocupado em visibilizar e incluir a todas as pessoas. Como assinalou Silvio Almeida ao tomar posse como ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania, em um discurso que comoveu grande parte da nação brasileira, em janeiro de 2023:

Trabalhadoras e trabalhadores do Brasil, vocês existem e são valiosos para nós. Mulheres do Brasil, vocês existem e são valiosas para nós. Homens e mulheres pretos e pretas do Brasil, vocês existem e são valiosos para nós. Povos indígenas deste país, vocês existem e são valiosos para nós. Pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, travestis, intersexo e não binárias, vocês existem e são valiosas para nós. Pessoas em situação de rua, vocês existem e são valiosas para nós. Pessoas com deficiência, pessoas idosas, anistiados e filhos de anistiados, vítimas de violência, vítimas da fome e da falta de moradia, pessoas que sofrem com a falta de acesso à saúde,

companheiras empregadas domésticas, todos e todas que sofrem com a falta de transporte, todos e todas que têm seus direitos violados, vocês existem e são valiosos para nós. (Almeida, 2022, 13).

Todas as vivências são importantes para o movimento cartonero e podem assumir a forma do texto escrito e publicado que circula pelo corpo social. Essas edições que estão à margem da indústria editorial visam o protagonismo social dos subalternizados, o respeito às diferentes expressões da cultura, o cuidado ambiental e a solidariedade diante dos que sofrem com a desigualdade extrema e com os ataques aos direitos humanos. Não estaria equivocado dizer que os livros e o papelão são as armas usadas na luta contra as violências do capitalismo, do sexismo e do patriarcado, lançando-se mão das novas tecnologias, readaptando as práticas e não replicando as fórmulas que dão sustentação à violência. Trata-se, portanto, de uma tecnologia social que permite amplificar as vozes de quem quase não era ouvido, fazendo-as ecoar fortemente por toda a sociedade.

Na América latina, as edições cartoneras se difundiram muito rapidamente. Logo após a criação das primeiras cartoneras, uma série de encontros foram realizados e os editores cartoneros trocaram experiência e conversaram sobre ações, técnicas e modalidades da produção editorial cartonera. Deu-se início a um processo colaborativo que hoje envolve centenas de pessoas em todo o continente.

Ainda na primeira década do século XXI, as iniciativas editoriais independentes se pluralizam no Brasil, especialmente nas periferias de São

Paulo, e não tardaria a chegar entre nós a experiência cartonera. A partir de 2007, com a criação do coletivo Dulcineia Catadora, fundada graças à parceria feita com a Eloisa Cartonera durante a 27ª Bienal de São Paulo, as editoras cartoneras começaram a se replicar por todo o país, aparecendo em maior número em cidades do Nordeste, mais particularmente no interior dos estados de Pernambuco (Mariposa Cartonera, em Recife, Lara Cartonera, em Belo Jardim, Candeeiro Cartonero, em Caruaru, Cartonera Castelar, em Arcoverde, Nordeste Independente Cartonero, em Paulista, Maracajá Cartonera, em Lagoa dos Gatos) e Bahia (Cartonera das Iaiá, em Cachoeira, Eureka Cartonera, em Igatu, na Chapada Diamantina, Licuri Livros Artesanais, em Salvador, que também trabalha com livros impressos um a um, costurados manualmente e numerados). Pernambuco foi um dos locais no Brasil onde as cartoneras mais prosperaram, chegando a registrar a existência de aproximadamente 15 dessas editoras em todo o estado. A primeira delas e a mais atuante é a Mariposa Cartonera, fundada em Recife por Wellington de Melo, em 2013, ano em que Lúcia Rosa e Andreia Emboava (do coletivo Dulcineia Catadora) ofereceram uma oficina cartonera na periferia de Garanhuns, município do agreste pernambucano.

A importância da literatura cartonera não se reduz ao que dizem e ao como dizem as obras que publicam, está também no modo como atuam e nas funções que as editoras assumem no interior do campo literário. Dialogando com Stuart Hall, poderíamos dizer que fazer capinhas de papelão “é uma prática simbólica que concede sentido ou expressão à ideia de pertencimento a uma cultura (...) ou de identificação com uma comunidade”. (Hall, 2016,

15). Neste caso, trata-se de uma comunidade transnacional (imensa rede de editoras e editores cartoneros) que investe na democratização do acesso às tecnologias necessárias para a produção editorial, possibilitando a materialização das publicações de um novo perfil de autores e autoras.

GANESHA CARTONERA: A EDIÇÃO COMO MEDIAÇÃO

Embora a maioria das cartoneras se apresentem como uma iniciativa independente cujo modelo de negócio se baseia no empreendimento socioambiental implementado com estratégias coletivas de gestão, alguns dos selos que se definem como cartoneros apresentam certas diferenças, preocupando-se fundamentalmente com os desafios de publicar autores independentes com qualidade literária e importância para as lutas comunitárias. O que aproxima perfis tão dissimiles de selos editoriais é que todos apresentam seus livros encadernados com materiais reciclados, com destaque para o uso do papelão de caixas de embalagens reaproveitadas.

Criado em maio de 2018, o selo editorial Ganesha Cartonera surgiu para fomentar a circulação de vozes silenciadas, dicções de sujeitos subalternizados e representações de territórios periféricos, que agora se fazem ouvir através da edição de livros artesanais fabricados com capas de papelão proveniente de caixas recicladas, compradas de catadores de rua.

O projeto que trouxe este novo modo de produção editorial para a periferia do Rio de Janeiro surgiu no território da Favela da Maré e, num primeiro momento, esteve articulado com a instituição Redes da Maré. Depois, passou a ter suas atividades sediadas em uma favela da Zona Sul da cidade.

Ainda nos primeiros meses de existência, durante o processo de confecção das capas para o primeiro livro, a sede da editora foi instalada, num ato que não deixa de ter o seu simbolismo, no final da Ladeira Ary Barroso, número 56A, no alto do Morro da Babilônia, ao lado do bairro do Leme. Aí ela permanece há mais de quatro anos.

A Ganesha Cartonera foi pensada como uma forma de fomentar a bibliodiversidade, entendendo-se esta, conforme Gilles Colleu, como “uma noção concreta que amplia o conceito de biodiversidade (diversidade das espécies presentes em determinado meio) ao livro (diversidade dos livros presentes em um certo contexto). Ela remete à diversidade das produções editoriais disponibilizadas para o público”. (Colleu, 2007, 20). Foi criada por Ary Pimentel, professor de Literaturas Hispano-americanas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) que dedica suas pesquisas a temas relacionados às produções culturais das periferias de grandes centros urbanos. A equipe básica é formada por duas pessoas, mas há um tecido coletivo no entorno que dá suporte e apoio aos projetos. Trata-se de uma ação que se sustenta e articula a partir da ponte construída entre o trabalho acadêmico e a experiência nas periferias.

O primeiro projeto, já investindo nesse caminho de publicar e difundir dicções de sujeitos subalternizados, surgiu articulado com o Núcleo de Memórias e Identidades dos Moradores da Maré (NUMIM), um dos braços da Redes da Maré, talvez a ONG mais antiga e mais potente do território. Dos encontros com o grupo, foi ganhando forma a ideia de publicar um livro que se intitularia *Cartografias afetivas da Maré*. A proposta era que o

livro surgisse da ação coletiva de uma editora artesanal. Foi então que, com inspiração no modelo da Eloísa Cartonera, surgiu a Ganesha Cartonera. O miolo desse primeiro livro foi impresso na copiadora da Faculdade de Letras da UFRJ e o papelão que serviria para confeccionar as capas foi catado por moradores da Maré dedicados à coleta seletiva de recicláveis, alguns deles vinculados à instituição Redes da Maré. *Cartografias afetivas da Maré* teve uma primeira edição de cem exemplares e depois uma segunda tiragem de mais sessenta. As capas foram surgindo da tentativa e erro, já que nenhum dos integrantes da equipe dominava as diferentes etapas da confecção de capas de papelão nem tampouco haviam assistido a nenhuma oficina de produção de livros cartoneros. Depois de adquirir estilete, régua, pincéis e tintas, o grupo foi experimentando até chegar a uma ideia de desenho de capa que se adaptaria aos dizeres e estampas do papelão das embalagens conseguidas junto aos catadores. Dessa maneira, surgiram as primeiras capas e tomou forma o primeiro livro da Ganesha Cartonera. Depois, vieram muitos outros títulos. Em uma postagem nas redes sociais da editora que tem como título: "O papelão descartado é nossa riqueza (Os refugos da sociedade)", lemos o seguinte:

Durante quase dois anos, catamos e compramos o papelão que viraria livro e elaboramos capas artesanais, publicando autores que não são encontrados facilmente nas livrarias ou em nas editoras tradicionais. O papelão vem agora a embalar um sonho literário, transformando-se em objeto único, assumindo a cara de uma capa pintada à mão, às vezes estampada em stencil, outras vezes trazendo um desenho feito com caneta nanquim ou

com tinta acrílica q parece ter sido produzido por uma criança. (Postagem na página da *Ganesha Cartonera* no Facebook, 13 abr. 2020).

A foto da postagem é uma arte baseada na imagem de um catador de papelão puxando o seu carrinho.

Uma parcela significativa dos livros publicados pela Ganesha Cartonera foi reunida em uma coleção chamada “Vozes dos Mudos”. A coleção teve dez obras publicadas¹ e tematiza a ideia de silenciamento da alteridade, propondo-se como um espaço para publicar autoras e autores subalternizados. Com quatro anos de existência, a coleção “Vozes dos Mudos” talvez tenha desempenhado um papel imprevisto, mas bastante importante em certas esferas do mundo literário, com pelo menos um de seus títulos tendo alcançado um impacto considerável.

Movidos pelo desafio de publicar poesias inéditas de Carolina Maria de Jesus em uma edição com capas de papelão, recuperando o vínculo da autora com o universo da reciclagem, os editores da Ganesha Cartonera e da Desalinho Publicações (parceira em vários projetos) entraram em contato com a filha da escritora, Vera Eunice de Jesus, e pediram permissão para publicar os poemas de Carolina em edição cartonera e em brochura simples.

1 Pela coleção “Vozes dos Mudos” foram publicadas as seguintes obras: *Cartografias afetivas da Maré* e *Da janela da minha literatura vejo o mundo*: seleção de textos de Lima Barreto, em 2018; *Filhos de Sycorax* – antologia de contos des estudantes da Faculdade de Letras da UFRJ, *Cliris*: poemas recolhidos de Carolina Maria de Jesus, *A poesia falada invade a cena em Sobral*: poetry slam no interior do Ceará e *A cara de Ocara*: representação, identidade e território ou a cidade vista pelos jovens, em 2019; *Memoriais da caminhada em direção à universidade pública* (2020); *O trabalho das mãos* e *Fotoescritos do confinamento*: representações do real em tempos de quarentena, em 2021; e *O carro do ovo*: 30 poemas de Miró da Muribeca, em 2022.

Em diferentes momentos de seu diário (*Quarto de despejo*, 1960), Carolina Maria de Jesus, que contou apenas com dois anos de escolaridade formal, aborda a experiência de catar papel, papelão e outros recicláveis quando vivia na favela do Canindé, na margem esquerda do rio Tietê, em São Paulo:

9 de maio

Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando.

10 de maio

(...) Agora falar pra mim, que sou uma *pobre lixeira*. (...)

13 de maio

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático pra mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. (...)

Hoje choveu e eu não pude ir catar papel. (Jesus, 2020, 36-37. Grifo nosso).

A ideia da publicação dos poemas de Carolina em edição cartonera surgiu desse vínculo da editora artesanal e da escritora com o universo dos resíduos recicláveis. De fato, o resgate da última parte da produção poética de Carolina Maria de Jesus foi feito pela editora Desalinho e pela Ganesha Cartonera décadas depois dos registros dos poemas em simples cadernos escolares. Responsável pela edição, o criador da Ganesha Cartonera participou de todo o processo de concepção e estruturação da obra, atuando na escolha dos textos, no tratamento dos originais e na composição do projeto gráfico. O livro foi impresso em papel Offset, no formato 14 x 21 cm e tem 174 páginas. A obra veio à luz no final do mês de outubro de 2019, no saguão do Museu de Arte do Rio (MAR), no ato de encerramento da programação

da FLUP (Festa Literária das Periferias). A mesa de lançamento contou com a presença de Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, e de Conceição Evaristo, que falou sobre o impacto que a leitura de *Quarto de despejo* teve sobre a vida de sua mãe e sobre a sua própria experiência de escritora.

A nova edição dos poemas de Carolina Maria de Jesus recupera pela primeira vez o título que a autora deu para aquele que ela pretendia que fosse seu primeiro livro e lança luz também sobre o prólogo escrito pela autora para essa obra que não chegou a ser publicada em vida. Embora alguns dos 54 poemas reunidos nesse volume já tivessem aparecido na *Antologia pessoal* (1996), organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy e publicada pela Editora da UFRJ, a coletânea intitulada *Cliris: poemas recolhidos* traz outros 21 poemas deixados por Carolina e que até esse momento não tinham sido reunidos em livro. Entre os inéditos, cabe destacar os poemas “Negros” e “Os feijões”, nos quais a autora, numa complexa mescla de experiência individual e coletiva, aborda de modo direto a problemática do racismo estrutural na sociedade brasileira. Outra novidade dessa edição foi a publicação das 12 letras de música das canções compostas por Carolina para *Quarto de despejo* – *Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*, álbum de música popular lançado pela RCA Victor no ano de 1961. Segundo Raffaella Fernandez, autora do estudo crítico que acompanha a obra,

o teor crítico latente em muitas das composições publicadas agora em *Cliris* pode ajudar a forjar uma nova imagem da escritora como poeta e também como uma mulher negra emblemática que, a partir desse lugar que se situa entre o céu estrelado e a lama da favela, faz incursões no campo literário,

construindo uma verdadeira “poética dos resíduos”. Essa voz desafiadora não se furta a frequentar (de modo questionador) temáticas incômodas para a sociedade patriarcal, machista e racista dos “predominadores”, tal como ela mesma os definiu. (Fernandez, 2019, 146).

O livro traz ainda um posfácio da pesquisadora, escritora e crítica literária Regina Dalcastagnè, que ajuda a situar a obra de Carolina nesse novo contexto em que ela ressurgiu. *Clíris* foi lançado em edição simples (com capa comum) e em edição cartonera (com capa de papelão reciclado). As capas de papelão ganharam diferentes cores e receberam a imagem de uma favela estampada em *stencil*, além do título e do nome da autora escritos à mão com caneta nanquim.

A coletânea *Clíris: poemas recolhidos* (Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, Desalinho, 2019) rompeu um longo silêncio e pode-se dizer que correu sérios riscos de não chegar às mãos dos leitores porque não havia quem se interessasse em publicá-la. Os editores dos selos na época – em sua quase totalidade homens brancos – desconsideraram por décadas a publicação dessa obra e não se mostraram interessados nos poemas. A única publicação anterior se deveu ao olhar perspicaz e cuidadoso de Heloisa Buarque de Hollanda quando esteve à frente da Editora da UFRJ. Sempre atenta às novas tendências e ao que foi sendo deixado à margem pelo campo editorial e pelos estudos literários, ela conseguiu publicar a maior parte dos poemas de Carolina no ano de 1996. Somente vinte e três anos depois, graças à ação de uma editora cartonera, poemas inéditos de Carolina seriam impressos

e passariam a circular entre os leitores, permitindo que um novo olhar se construísse em torno da figura autoral de Carolina Maria de Jesus.

O propósito de editar esse material de Carolina em forma de livro foi torná-lo mais acessível e disponibilizá-lo para leitores e pesquisadores de todo o país. A edição da coletânea permite que esse discurso artístico seja mais facilmente acessado e, a partir da ampliação do acesso, novos projetos surgiram dessa iniciativa de edição. Logo *Clíris* se tornaria material obrigatório de pesquisadores universitários dedicados a estudar a obra de Carolina e, menos de três anos depois do lançamento da antologia em edição cartonera, a pesquisadora Amanda Crispim Ferreira publicou seu estudo *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético* (Malê, 2022), que tem como corpus central da pesquisa as obras *Antologia pessoal* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996) e *Clíris: poemas recolhidos* (Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019), a primeira organizada por José Carlos Sebe Bom Mehy e a segunda por Raffaella Fernandez e Ary Pimentel.

No ano de 2021, os ecos da edição de *Clíris* já haviam despertado o interesse de outra autora que se dedicou a escrever uma história infantil, contando as aventuras e desventuras de uma rainha negra que precisa usar a inteligência para salvar seu reino devastado. Com ilustrações de Jean Magnus, Gerli Mendes publica o livro infanto juvenil *Clíris e a caneta de ouro* (Caiaponte Edições, Florianópolis, 2021). O nome da personagem dessa história que dialoga com a vida de Carolina Maria de Jesus é Clíris e foi inspirado no título dado pela escritora mineira ao projeto de seu primeiro livro de poesia,

o qual só seria recuperado na edição da Ganesha Cartonera quarenta e dois anos após a sua morte, ocorrida em 1977.

Com a publicação cartonera dos poemas inéditos, despertou-se novamente o interesse pela obra de Carolina entre pesquisadores, autores e editores. Logo após o lançamento, surgiu o projeto de publicar uma tradução dos poemas em espanhol e, ao mesmo tempo, a maior editora do país anunciou novos títulos envolvendo desde os diários e memórias até a obra poética completa da autora.

O lançamento de *Cliris* ocorreu na FLUP 2019, com dissemos acima, e teve ainda outro desdobramento. No ano seguinte, durante o mês de agosto, dentro do processo de formação da Festa Literária das Periferias (FLUP) construído em torno da figura e da obra da autora de *Quarto de despejo*, criou-se uma turma exclusiva de catadoras de material reciclável, tendo como objetivo gerar um livro a partir dessa interlocução do mundo literário com a experiência de mulheres que se inspirariam em Carolina Maria de Jesus para produzir seus próprios textos.

Poucos meses depois da publicação, em 27 de maio de 2020, um pesquisador brasileiro desenvolvendo suas investigações literárias em território norte-americano se depararia com um exemplar de *Cliris: poemas recolhidos* em uma biblioteca da Brown University (Providence/Rhode Island, EUA) e resolveu escrever uma resenha² sobre esse encontro inusitado com uma obra recém-publicada em uma favela do Rio de Janeiro

2 Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAnldyrD08U/>>.

Diante dessas repercussões, pode-se dizer que o editor cartonera é antes de tudo um mediador nesse novo contexto, porque os agentes dos processos de mediação são aqueles que atuam entre a produção textual e o ato da recepção. Segundo José Luis de Diego, “entre el acto de escritura y el acto de recepción hay una mediación que consiste en convertir en materia aquello que se ha creado y, al hacerlo, transformarlo e intervenir sobre él de manera determinante” (de Diego, 2014, 124). O que o editor da Ganesha Cartonera levou a cabo com o projeto de *Clíris* foi uma forma de mediação para que poemas escritos há mais de quatro décadas pudessem ser transpostos dos cadernos guardados em arquivos de diferentes instituições para as páginas de um livro e, assim, chegarem finalmente às mãos dos leitores.

CARTONERA DAS IAIÁ: AS DONAS DAS HISTÓRIAS

Criado pelas editoras Andressa dos Prazeres e Barbara Uila, o projeto editorial Cartonera das Iaiá é um dos destaques da cena editorial cartonera do Brasil nos últimos anos, surgindo como um dos espaços de acolhimento das novas vozes sociais que contestam a ordem estabelecida nos territórios dominados da literatura (Dalcastagnè, 2012). Talvez o primeiro aspecto a merecer atenção seja o fato de duas mulheres se unirem para abrir caminho e começarem a obter êxito em domínios que se pensavam quase que exclusivamente como monopólio de homens, brancos e moradores dos grandes centros urbanos. Andressa dos Prazeres criou-se em São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo, onde graduou-se em Letras pela USP, e vive desde 2015 na cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. É editora,

pesquisadora e roteirista. No ano de 2017, publicou, em parceria com a poeta Barbara Uila, *Histórias forasteiras*, livreto que foi a edição teste da Cartonera das Iaiá. Barbara Uila, por sua vez, é baiana, poeta, atriz, arte educadora e produtora cultural. É também autora de três livretos de poesia: *Pelas barbaras do profeta* (São Paulo, 2012), *Rosa dos ventos* (Cachoeira/BA, 2016) e *Histórias forasteiras* (Cachoeira/BA, 2017). Todas as suas obras foram publicações independentes produzidas e distribuídas pela própria autora.

Nas palavras de Andressa dos Prazeres, uma das fundadoras, “a Cartonera das Iaiá é uma pequena editora dedicada a encontrar soluções para a publicação da história, memória, ficção e poesia de escritorxs não inscritxs na lógica excludente do mercado editorial” (Andressa dos Prazeres, Relato pessoal, 2020).

Localizada no coração de Cachoeira (BA), uma das cidades mais importantes do Recôncavo Baiano, a 120 quilômetros de Salvador, a editora produz zines, livros cartoneros e brochuras simples a partir de processos artesanais e colaborativos. No movimento de expansão das cartoneras para o Nordeste brasileiro, a Cartonera das Iaiá foi criada no final de 2017, com a publicação do zine *Histórias forasteiras*, que trazia um poema de cada uma das duas fundadoras. Quando surgiu a necessidade de lançar-se no universo da edição, as duas autoras e futuras editoras ainda não tinham conhecimento das técnicas da encadernação cartonera nem domínio das habilidades de composição e diagramação. Contudo, logo em seguida, começaram as pesquisas e, à medida que iam acumulando conhecimento, transpuseram-no

para a prática e passaram a investir na confecção de zines e livros, a partir do processo empírico de tentativas e erros.

Assim como as outras cartoneras espalhadas pelo mundo todo, a Cartonera das Iaiá e a Ganesha Cartonera fazem livros com capas de papelão recuperado dos supermercados ou das ruas. Entretanto, também podem publicar, como a pioneira Eloísa Cartonera, certos títulos confeccionados com o processo de encadernação chamado de brochura simples. Nesse tipo de encadernação, que é o mais usado no mundo editorial, os cadernos do miolo do livro são costurados na lombada e colados a uma capa mole. Em 2018, Eloísa Cartonera publicou *Ensayo de pueblo nuevo*, do carioca Guilherme Zarvos, não como uma edição cartonera, mas como brochura simples. A capa dessa obra, que pode circular como um livro comum pelas estantes de qualquer livraria, traz uma pintura de Washington Cucurto e a contracapa reproduz uma foto de Frederico Klumb.

A Cartonera das Iaiá já iniciou suas atividades com uma publicação superimportante, construída a partir do estímulo para que uma mulher comum tirasse seus manuscritos da gaveta e colocasse seus textos em circulação sob a forma de objeto livro. 2018, segundo ano de existência da Cartonera das Iaiá, foi um período de ampliação dos horizontes com a publicação do livro *Entre o rio e a praça*, da escritora cachoeirana Tianalva Silva. A obra, com 64 páginas em formato 18 x 12 cm e impressão colorida em papel couchê, traz 25 textos de Tianalva Silva e 3 aquarelas de Annie Ganzala. Foi publicada com o apoio do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros do Recôncavo da Bahia. No prefácio da obra, Andressa dos Prazeres conta como conheceu

aquela mulher negra de 62 ano, de quem a Cartonera das Iaiá publicaria o primeiro livro:

Organizava-se, então (em maio de 2017) um protesto contra a violência sobre a mulher. Às vésperas, Tianalva escreveu para o evento um relato das mais absurdas agressões sofridas por mulheres e já apreciadas por ela. É, portanto, um dia difícil, pulsando lembranças doridas. Foi quando, além dos motes críticos e espirituosos publicados por ela nas redes sociais, pude flagrar sua crônica, seu dom de transportar a realidade para as palavras, ou de, com as palavras, transportar-nos para realidades sem desvios. (Prazeres in Silva, 2018, 11).

Pouco tempo depois desse encontro, Edilza, uma amiga comum de ambas, chamaria a atenção para a importância do “caderno” no qual estava escrito o texto que acabou funcionando como um manifesto e forma de chamamento para o ato que pautou a violência contra as mulheres. Ali havia diferentes tipos de texto: narrativas confessionais, relatos ficcionais e experiências cotidianas. Andressa relembra o fato nas páginas de apresentação do livro:

Quando, meses depois, Tianalva me permitiu o acesso à integridade desta obra, que são as crônicas, poemas e contos escritos em 2008, nas folhas de sua agenda, senti-o como imenso privilégio. Tianalva não mostrava a ninguém a sua arte, não por má vontade nem por timidez. Mas ela conta que já teve o desgosto de ouvir gargalhadas na cara ao afirmar que possuía alguns escritos. O preconceito levava até mesmo pessoas próximas a duvidarem de sua capacidade por conta de sua posição social. (Prazeres in Silva, 2018, 12).

As histórias das relações de gênero são histórias de relações sociais, raciais e de poder. Isso também ocorre na literatura onde observamos a existência de um cânone construído em torno de nomes masculinos e brancos. Como já assinalou Regina Dalcastagnè, o preconceito pode ser um dos elementos fundamentais dos processos de silenciamento na literatura (cf. Dalcastagnè, 2008). Estivemos historicamente presos a um tipo de cenário do campo literário que congela as lutas internas e exclui certos sujeitos e grupos da condição de autores, personagens e narradores. Ao longo dos tempos, poucas mulheres negras conseguiram romper os limites do poder patriarcal no campo literário, especialmente quando se trata da conquista dos restritos espaços de autoria. O preconceito está articulado com a exclusão do campo literário, relegando certos sujeitos ao lugar de objetos da representação. Nesse sentido Andressa dos Prazeres ressalta que:

Qualquer escritora, em nossa condição de mulher e negra, sabe que o julgamento discriminatório é tão normal e baixo quanto uma cusparada na face, um ato de desrespeito que cutuca feridas sim (cicatrizadas ou não), mas que diz muito mais sobre quem o pratica do que sobre quem o sofre, e ainda mais sobre a sociedade de aparências que o referenda... Compreendi que Tianalva não queria mais mostrar o que me mostrou, o produto de seu hábito solitário, a sua criação escrita, porque esta já se tratava de uma realidade secreta. (Prazeres in Silva, 2018, 13).

Muitos escritores que apresentam obras para publicação são informados que seus títulos não têm chances significativas de venda. Outros ouviram que não haveria interesse por parte dos leitores, os quais não demandam

publicações que tragam essas temáticas. Algumas e alguns escrevem mesmo sem pensar quando ou por quem serão editados. Com isso, muitos textos permanecem por anos sem serem publicados em lugar algum. Trata-se de um processo de “deslocamento” ou de negação do “lugar legítimo” para determinados sujeitos ou grupos, conforme definiu o crítico uruguaio Hugo Achugar, para quem: “a qualificação do deslocado, ou do lugar de desprezo ou do não-valor, é produzida por outros e não pelo sujeito da enunciação mesmo que ele termine por assumi-la, com ou sem orgulho, de forma submissa ou insubmissa”. (Achugar, 2006, 14).

Seja aqui ou em outras partes do mundo, mulheres negras que submetem seus escritos a editores de tradicionais selos de pequeno ou médio porte podem ouvir a proposta de autofinanciamento de suas próprias obras, como aconteceu com os dois primeiros livros de Conceição Evaristo. Na “Apresentação” de seu primeiro livro, *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*, bell hooks diz: “Inicialmente, minha procura por um editor resultou em rejeição. Naquele tempo, ninguém imaginava que haveria público para um trabalho sobre mulheres negras”. (Hooks, 2019b, 11). João Cezar de Castro Rocha, em *Literatura e cordialidade*, fala da “arqueologia da ausência”, uma das lógicas que interferem no processo de formação do mundo das representações, ao atuar nas dinâmicas valorativas que determinam a consagração e o pertencimento ao campo literário. A “arqueologia da ausência”, segundo Rocha, “consiste numa avaliação das produções culturais baseada na identificação da ausência deste ou daquele elemento, ao invés da

análise dos fatores que efetivamente definem o produto cultural estudado”. (Rocha, 1998, 79).

A incapacidade de incorporar outras expressões humanas no universo da representação não é uma exclusividade da literatura, manifestando-se nas diferentes formas da expressão artística. Segundo o escritor e fotógrafo norte-americano de origem nigeriana Teju Cole,

os fabricantes dos antigos rolos de filmes (...) sempre utilizaram as tonalidades de pele da pessoa branca como referência para fazer a calibragem das emulsões utilizadas – portanto, com sensibilidade baixa para variações de marrons, vermelhos e amarelos. Os fotômetros tinham viés semelhante; sua configuração “normal” visava a pele branca. Ainda em 2009, a tecnologia de reconhecimento facial em webcams da marca HB apresentava dificuldade de distinguir rostos negros. (Cole *apud* Harazim, 2016, 129).

A invisibilidade dos negros na arte faz parte de um projeto estrutural de excluir certos grupos dos espaços da representação. Os fotógrafos europeus em Bamaco, capital do Mali, país africano que foi colônia francesa por oitenta anos, não permitiam que africanos comprassem câmeras, mesmo após a independência em 1960. Segundo Dorrit Harazim, em seu livro *O instante certo*, jovens aprendizes como Malick Sidibé, que deu os primeiros passos no ofício fotografando casamentos, festas e aniversários, eram bastante raros, pois de modo geral, o que estes homens negros fotografavam era inevitavelmente incômodo, pois estava em sintonia com a sua experiência

em confronto com um universo colonial marcado pela desigualdade e pela opressão (cf. Harazim, 2016, 314).

Podemos concluir, portanto, que a edição artesanal de baixo custo, fundada no reaproveitamento de caixas de papelão, surge como forma de questionar parâmetros para o exercício da palavra impressa, colocando em xeque a lógica dos deslocamentos e a “arqueologia da ausência”. Investir na publicação de obras e autoras ou autores negros consiste em uma prática cultural contra-hegemônica. A literatura cartonera é uma proposta inovadora que, através do fomento à circulação de obras de autores que estão à margem do mundo editorial, cria um espaço alternativo de fala que permite a consagração e o pertencimento ao campo literário ou ao campo da produção do conhecimento.

Em “Por um feminismo afro-latino-americano”, texto de 1988, Lélia Gonzalez, uma das intelectuais negras mais expressivas do Brasil e grande precursora do nosso feminismo negro, pensava uma complexa realidade, desde o racismo estrutural da sociedade brasileira até os elementos persistentes do sexismo ainda tão arraigado na cultura latino-americana, e sinalizava o processo de infantilização e silenciamento dos sujeitos que eram “falados”:

Nós mulheres e não brancas fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história. É desnecessário dizer que, como todas

essas características, estamos nos referindo ao sistema patriarcal-racista. (Gonzalez, 2020, 41-42).

Para poder fazer frente ao desafio de editar em 2018 os textos escritos por Tianalva dez anos antes, o grupo inicial da Cartonera das Iaiá teve que recorrer a diferentes sujeitos que integram a comunidade cachoeirana, destacando-se, entre eles, a colaboração de toda a comunidade de professores e alunos da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), as sociedades filarmônicas locais (Filarmônica Minerva Cachoeirana e Lira Ceciliana, na cidade de Cachoeira) e outros atores culturais da cidade. Nesse momento, entraria para a equipe da Cartonera das Iaiá o designer Edelsio Lima, estudante de artes visuais da UFRB, e a ilustradora Annie Ganzala, com quem Andressa dos Prazeres e Bárbara Uila já estavam trabalhando nas oficinas do projeto “Irmandade da Palavra: a voz da mulher no Recôncavo”. Com essas estratégias colaborativas fundadas nas redes afetivas e no envolvimento de pessoas interessadas em criar conteúdos em diferentes formas de arte para difundir a partir do veículo das cartoneras, nasceu *Entre o rio e praça*, primeiro livro de Tianalva Silva e, com ele, a Cartonera das Iaiá se consolidaria como a nova editora de uma cidade de 33 mil habitantes, situada às margens do Rio Paraguassu, no coração do Recôncavo da Bahia. A publicação de *Entre o rio e a praça*, portanto, está diretamente associada com a própria formação da Cartonera das Iaiá, conforme destaca uma das suas fundadoras:

Não sei explicar o motivo que levou Tianalva a confiar em nós, a aceitar o convite da Cartonera das Iaiá para editar este seu primeiro livro, que

também é o primeiro livro que publicamos neste formato, com registro e tudo. Por ele, a Cartonera teve que se desenvolver, criando laços entre várias pessoas para a captação de recursos e as tarefas de revisão, ilustração, projeto gráfico, diagramação etc. Tudo com o intuito de, conscientes de nossa inexperiência, produzir um suporte à altura desses textos que tanto nos emocionaram durante todo o período de confecção do livro e para além dele. É uma produção coletiva porque também é de interesse da coletividade. É um presente para Cachoeira, esta outra cidade onde todo mundo é d'Oxum. (Prazeres in Silva, 2018, 14).

O livro que surgiu como primeira publicação de uma editora criada por duas mulheres numa cidade do interior de um estado nordestino ficou engavetado por muito tempo. Talvez Tianalva fosse como tantos outros autores e autoras da periferia. “Eu nem sabia que existiam outras pessoas que escreviam e tinham vergonha de falar que escreviam. A gente achava que escritor a maioria já tava morto, que pra ser escritor tinha que fazer uma faculdade. E com a Cooperifa eu vi que não era isso: qualquer um era possível de ser escritor.”, diz José Sales de Azevedo Filho, poeta e motorista autônomo, em depoimento para o filme “*Povo lindo, povo inteligente*” *O saraú da Cooperifa* (Sérgio Gagliardi e Maurício Falcão. Documentário. São Paulo, 2008, 50 min, cor). Antes de surgirem espaços de acolhimento das dicções silenciadas como, por exemplo, as editoras cartoneras, os saraus de periferias e os *slams* de poesia, autores como José Sales e Tianalva não tinham para quem mostrar o que faziam. Hoje, têm.

A alegria de ver sua voz na letra impressa, reproduzindo-se e difundindo-se como discurso situado que se articula a partir de outro lugar depende da

ação daqueles que se dedicam a colocar a voz do Outro no suporte físico do objeto livro. Conforme assinalam Daniele Carneiro e Juliano Rocha, em *Sobre livros cartoneros: experiências em publicação de livros de papelão*, “As editoras cartoneras são uma oportunidade para quem deseja trilhar um caminho alternativo para publicação”. (Carneiro & Rocha, 2019, 17). Ou seja, é a ação editorial de novos sujeitos sociais atuando na democratização do acesso aos instrumentos de edição que permite que as vozes dos que antes eram falados circulem por toda a sociedade, prescindindo dos serviços das editoras convencionais.

A primeira publicação da Cartonera das Iaiá, contudo, não foi um livro artesanal, mas sim uma brochura simples. O livro tem ISBN e Ficha Catalográfica registrada na Câmara Brasileira do Livro, que emite os “Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)”, apresentando-se como uma edição como as produzidas por médias ou grandes editoras. Seu processo de preparação, porém, está bem longe daquele praticado nas empresas tradicionais. As etapas de transcrição e edição do texto, tratamento dos originais, pintura das ilustrações, organização do volume e revisão foram todas feitas de forma colaborativa, de modo completamente diferente daquilo que se observa nas cadeias de produção da indústria do livro.

O processo foi lento e o grupo dedicou todo o ano de 2018 à edição de um único livro: *Entre o rio e a praça*. Nesses meses foram acumulando conhecimento de modo empírico e começando a dominar as etapas do trabalho da edição, que desconheciam completamente. Ao mesmo tempo, a equipe que participava da construção do livro também estava reunida em

torno do projeto “Irmandade da Palavra”. Andressa dos Prazeres define assim o projeto que visa dar voz a mulheres negras de cidades do interior da Bahia:

Em linhas gerais, esse trampo começou com um projeto que escrevemos, Barbara e eu, para a SECULT (BA) com intuito de investigar nossos escritos de gaveta, aqui das mulheres do Recôncavo, e também de fomentar a prática da escrita a partir do cotidiano desse chão. Com esse projeto, nos tornamos um coletivo de mulheres, em sua grande maioria negras, nascidas e criadas no Recôncavo e também algumas migrantes que aqui assentaram morada e família. Nas oficinas de escrita da Irmandade da Palavra, investigávamos também as artesanias de construção do livro. Por isso, outras escritoras/artesãs passaram a colaborar nos trabalhos da Cartonera das Iaiá. Um dos frutos desse ajuntamento foi nosso primeiro livro (cartonero), *Irmandade da palavra*, este de montagem artesanal e cartonera, publicado no final de 2019, que reúne poesia, crônica, contos e narrativas de memória de quarenta mulheres do Recôncavo. (Andressa dos Prazeres, Relato pessoal, 2020).

Vozes de sujeitos que não haviam despertado o interesse daqueles que têm poder sobre as máquinas expressivas encontraram nas integrantes da Irmandade da Palavra alguém que lhes diria: “Vocês são importantes. A história de vocês é importante. Nós queremos escutá-la”. Essas vozes, silenciadas por tanto tempo, ganharam eco nas páginas de uma edição cartonera. Aí brotou a necessidade imperiosa das mulheres simples contarem suas histórias. Depois da desconfiança inicial, um grupo de quarenta mulheres percebeu essa oportunidade como uma porta aberta para a autorrepresentação. *Irmandade da palavra: a voz da mulher do Recôncavo* é fruto de um ano

de oficinas literárias nas cidades de Cachoeira, São Felix, Acupe de Santo Amaro e Saubara. Foi por essas localidades que a equipe do projeto cultural Irmandade da Palavra circulou durante meses realizando oficinas de escrita, autorretrato e costura de livretos artesanais. O resultado foi um livro todo costurado à mão pelas integrantes da Cartonera das Iaiá e por outras mãos que se uniram no processo coletivo. Em tempos digitais, com a experiência cartonera, recupera-se a importância do trabalho das mãos. Assim como ocorre com outras editoras e editores cartoneros, aqui se projeta a oportunidade de encontrar no trabalho das mãos, associado ao trabalho intelectual, uma fonte de renda e, às vezes, de saúde mental.

Transformando um objeto banal – uma caixa de papelão – em elemento de cultura que expõe as contradições, a violência e a dominação do pensamento e das narrativas por parte dos grupos hegemônicos, o livro foi lançado durante a Flica – Festa Literária Internacional de Cachoeira, em outubro de 2019. Uma oficina editorial para acessibilidade ao mundo da edição deu a conhecer as etapas do processo e algumas possibilidades que estão ao alcance de todos, resultando num livro escrito por mulheres comuns e publicado por mãos femininas.

Com as oficinas oferecidas por algumas editoras artesanais, como a Cartonera das Iaiá, observamos um investimento cada vez maior na capacitação para a produção editorial com enfoque de gênero. Com base nessas observações, quisemos pensar a diferença desses livros no cenário atual, onde se processa um instigante abalo da ordem estabelecida. Não cabe dúvida, estamos seguros, de que temos uma fixação da ação de novos

editores e especialmente de novas editoras em relação a um certo tipo de literatura que antes não merecia maior atenção. Essa produção cartonera nos traz a liberdade de um olhar não condicionado pelo cânone.

A democratização da edição e o compartilhamento do domínio do processo artesanal, num campo antes dominado pelos especialistas da cadeia industrial do livro, faz com que se abra espaço para a experiência artística a partir da diversidade e do direito a palavra impressa. Como diz o "Manifesto" do Coletivo Dulcinéia Catadora difundido durante o Circuito SESC de Artes, ao longo do ano de 2015, em dezoito cidades do interior de São Paulo,

A poesia, como a prosa, deve ser para todos, estar nas mãos do povo, quebrando as barreiras do mercado, das desigualdades sociais.

A arte contemporânea não deve se manter distanciada do público "não iniciado". Deve estar no meio do povo, ao alcance de todos, com suas intervenções nas ruas; deve ocupar o espaço público.

A arte contemporânea deve quebrar hierarquias entre os espaços do circuito das artes: galerias, museus, casas de cultura têm a mesma força que ruas, praças, e lugares "não artísticos" como feiras, lojas, bancas de jornal etc. O importante é dar acesso ao público, e não se fechar e tornar-se linguagem para os próprios artistas, para colecionadores.

Arte não para o mercado, para o lucro, mas como potente instrumento para jogar luz em questões que afetam a sociedade.³

Os livros cartoneros surgem com o objetivo de estimular a consciência do consumo sustentável e ampliar a preocupação com o descarte de embalagens

3 Disponível no site da Dulcinéia Catadora: <<https://www.dulcineiacatadora.com.br/manifesto>>.

de papelão que acabam indo para o lixo e podem se transformar em um problema se não recuperados pelo ciclo do reuso, mas visam principalmente a fomentar a bibliodiversidade e facilitar o acesso do público ao objeto livro, que passa a ser oferecido, a partir da difusão dessa nova tecnologia, de modo desaturizado e a baixo custo.

Em muitos lugares da América latina e de outros dois continentes, sujeitos que antes se frustravam para obter os meios necessários para ingressar no mundo do livro impresso se tornam elxs próprixs editores, passando a investir num perfil de autores relegados ao silêncio. Desse modo, podemos perceber no papel de editoras como Cartonera das Iaiá e Ganesha Cartonera algo que foi ignorado na maioria dos estudos da literatura. Surge um “nós” que contempla e representa a si mesmo, colocando essas representações para circular na sociedade sob a forma de livro com capas de papelão. Nesse contexto de uma agência assumida por grupos subalternizados, destacam-se as ações editoriais cartoneras que impulsionam a produção de mulheres negras, ajudando a romper as estruturas que atuaram no sentido de delimitar os espaços da diferença nos processos históricos da produção de representações. Mulheres negras de diferentes lugares começaram a publicar livros e descobriram não precisar de editora tradicionais, sejam grandes conglomerados comerciais ou pequenos selos independentes, para erguer sua voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Achugar, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- Almeida, Silvio. Discurso de posse do Ministro Silvio Almeida. Gov.Br. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/janeiro/DiscursodepossedoMinistroSilvioAlmeidapdf.pdf>>.
- Bilbija, Ksenija, Celis Carbajal, Paloma, compil. *Akademia Cartonera*: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina (Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía). Madison (Wisconsin): Parallel Press / University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Carneiro, Daniele, Rocha, Juliano. *Sobre livros cartoneros*: experiências em publicação de livros de papelão. Curitiba: Magnolia Cartonera, 2019.
- Chartier, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- Chartier, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- Colleu, Gilles. *Editores independentes*: da idade da razão à ofensiva? Tra. Márcia Atálla Pietroluongo. Rio de Janeiro: Libre, 2007.
- Curiel, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: Hollanda, Heloisa Buarque de, org. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 120-138.
- Dalcastagnè, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, jul.-dez. 2005, p. 13-71.
- Dalcastagnè, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá*, n. 24. Niterói, p. 203-219, 1. sem. 2008.
- Dalcastagnè, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Iberic@l: Revue d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines*, 2012, n. 2, p. 13-18, jul.-dez. 2005.

- de Diego, José Luis. *Projetos editoriais e redes intelectuais na América Latina*. Belo Horizonte: Moinhos, Contafios, 2020.
- Fernandez, Raffaella. Os cadernos de Carolina como celeiro da palavra poética. In: Jesus, Carolina Maria de. *Clíris: poemas recolhidos*. Org. Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019, p. 141-148.
- Ferreira, Amanda Crispim. *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.
- Gomes, Laurentino. *Escravidão*. Vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo, 2019.
- Gonzalez, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: Hollanda, Heloisa Buarque de, org. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 38-51.
- Hall, Stuart. *Cultura e representação*. Org. Arthur Ithuassu. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- Harazim, Dorrit. *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Hooks, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante: 2019a.
- Hooks, Bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhuvli Libanio. São Paulo: Rosa dos Tempos: 2019b.
- Hooks, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante: 2019c.
- Jesus, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Org. José Carlos Sebe Bom Mehy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- Jesus, Carolina Maria de. *Clíris: poemas recolhidos*. Org. Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.
- Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- Larraz, Fernando. ¿Un campo editorial? Cultura literaria, mercados y prácticas editoriales entre Argentina y España. *Cuadernos del CILHA*, año 15, n. 21, 2014, p. 123-136.
- Mendes, Gerli. *Clíris e a caneta de ouro*. Ilustrações de Jean Magnus. Florianópolis: Caiaoponte Edições, 2021.
- Nascimento, Érica Peçanha do. *Literatura marginal*: os escritores da periferia entram em cena. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social).
- Prazeres, Andressa dos; Uila, Barbara, orgs. *Irmandade da palavra*: a voz da mulher no Recôncavo. Cachoeira, BA: Cartonera das Iaiá, 2019. (Aquarelas de Annie Ganzala).
- Ribeiro, Ana Elisa. *Livro*: edição e tecnologia no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos, Contafios, 2018.
- Rocha, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- Silva, Tianalva (Marinalva Silva dos Santos). *Entre o rio e a praça*. Cachoeira (BA): Cartonera das Iaiá, 2018. (Aquarelas de Annie Ganzala).
- Silva, Tianalva (Marinalva Silva dos Santos). *Migrantes*. Cachoeira (BA): Cartonera das Iaiá, 2019. (Ilustrações de Renato Kiguera).

Articulações e publicações cartoneras em tempos pandêmicos: *livros Letras de Cartón II e SARS-CoV-2*^{1,2}

Cartonera articulations and publications in pandemic periods: Letras de Cartón II and SARS-CoV-2 books

Ariadne Catarine dos Santos

Doutoranda na área de Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG-TLLC) pela USP; mestra pelo Programa em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPG-ECLLP-USP), graduada em Letras (FFLCH-USP), com intercâmbio na Universidade de Coimbra (UC) em Portugal.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7398-8636>>

Contato: ariadnevalentim@usp.br
Brasil

Recebido em: 17 de fevereiro de 2023

Aceito em: 15 de março de 2023

-
- 1 A discussão proposta neste artigo foi apresentada na mesa de abertura do 10º *Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras*, realizado em novembro de 2022, na Biblioteca de Santiago, no Chile. Os dados foram atualizados para esta atual versão.
 - 2 Este artigo faz parte de uma pesquisa ainda em andamento com financiamento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/10192-0.

PALAVRAS-CHAVE: Ações
cartoneras; Publicações cartoneras;
Memória; Pandemia; Democracia.

Resumo: Desde o ano de 2020, o mundo vive uma tragédia sanitária que ainda deixa suas marcas no campo social, político, econômico, educacional e cultural. Dados oficiais, sem contar as subnotificações, apontam que mais de 6 milhões de pessoas morreram em consequência da COVID-19 e mais de 700 milhões de casos se espalharam pelo mundo, mostrando as diversas facetas de desigualdades entre países. Dentro do universo das editoras cartoneras, com uma utilização ainda maior dos recursos digitais disponíveis, muitas delas conseguiram promover diversas articulações (entre elas, oficinas, reuniões, bate-papos, publicações coletivas etc.), mesmo diante de um contexto em que as ações e produções culturais foram bem afetadas de um modo geral. Neste artigo, dividido em três partes, discutimos algumas práticas e produções cartoneras em tal contexto, a partir de uma apresentação geral e de trechos selecionados dos seguintes livros coeditados: *Letras de Cartón II* e *SARS-CoV-2*, que são compostos por vozes de distintos locais e formam uma espécie de mapa narrativo que entrelaça literatura e história, permitindo-nos refletir sobre a questão da memória individual e coletiva, da morte, do luto e dos vínculos comunitários no contexto da maior pandemia do século XXI.

KEYWORDS: Cartoneras actions;
Cartonera Publishing; Memory;
Pandemic; Democracy.

Abstract: Since the year 2020, the world has been experiencing a health tragedy that still leaves its marks in the social, political, economic, educational and cultural fields. Data shows, not counting underreporting, that more than 6 million people have died as a result of COVID-19 and more than 700 million cases have spread across the world, even showing the various facets of inequalities between countries. Within the cartonero universe, with an even greater use of available digital resources, many cartonera publishers managed to promote various articulations (among them, workshops, meetings, chats, collective publications, etc.), even in the face of a context in which actions and cultural productions were generally well affected. In this article, divided into three parts, I discuss some cartonera actions, within this context, based on a general presentation and selected excerpts from the following co-edited productions: *Letras de Cartón II* and *SARS-CoV-2*, which are composed by voices of different locations and form a kind of narrative map that intertwines literature and history, allowing us to reflect on the issue of individual and collective memory, death, mourning and community ties in the context of the greatest pandemic of the 21st century.

PARTE I – PANDEMIA, CRISE (S) E EDITORAS CARTONERAS

Dia 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) recebeu um alerta sobre casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China, causados por um vírus que ainda não havia sido identificado em humanos. Dia 13 de janeiro de 2020, foi notificado o primeiro caso fora da China, na Tailândia. Dez dias depois outras situações surgiram na França, Austrália, Malásia, Coreia do Sul, em Singapura, Taiwan e no Vietnã. Passado um período de 20 dias, a OMS já tinha notificações de 830 casos espalhados em 9 países diferentes. Dia 30 de janeiro de 2020, o surto de coronavírus foi declarado como uma emergência internacional.¹

O parágrafo anterior tenta, de forma resumida, demonstrar como a terceira década do século XXI já começou em estado de alerta devido à rápida difusão de um vírus chamado cientificamente de SARS-CoV-2, um microrganismo da família do coronavírus, que causa a síndrome respiratória aguda grave.² O seu poder de contágio e modo de disseminação alteraram as formas de convivência e organização em nível mundial, começando pela China que cancelou as suas típicas celebrações de ano novo, fechou suas fronteiras e estabeleceu medidas de isolamento e *lockdown*, como forma de

1 Uma cronologia da difusão da COVID-19 pode ser lida no site *Covid-Reference*. Disponível em: <https://covidreference.com/timeline_pt>. Acesso em: 05 jan. 2023.

2 Segundo a Organização Pan-Americana de Saúde, os sintomas mais comuns se caracterizam por tosse, febre, coriza, dor de garganta, dores pelo corpo e na cabeça, podendo evoluir para perda do paladar e do olfato, além de alteração no nível de consciência, pneumonia, etc. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

evitar a propagação da doença. Foi no dia 11 de março de 2020 que o diretor geral da OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus, classificou o contexto como pandêmico e conclamou a máxima atenção, responsabilidade e agilidade dos governos, formulando em poucas palavras outro ponto de extrema relevância: “esta não é apenas uma crise de saúde pública, mas uma crise que afetará todos os setores”.³ (Ghebreyesus, 2020).

Os impactos da tragédia, que se alastra até os dias atuais,⁴ ainda estão sendo analisados, mas o que se sabe é que eles ultrapassaram as fronteiras biomédicas e epidemiológicas, indicando uma repercussão não homogênea, nem universal, mas sim desigual conforme as “(...) condições socioeconômicas, culturais, ambientais, coletivas ou mesmo individuais”. (Matta *et al*, 2021, p.15). Para compreender então as consequências da COVID-19 (a forma como a sociedade está se redesenhando – seja no universo do trabalho, na retomada econômica, nas novas modalidades de ensino etc. – e [se está] reelaborando o luto vivido) é necessário observar o fenômeno pandêmico por diferentes perspectivas, contextos, espaços e linguagens, desde a sua dimensão “(...) macrossocial até a capilaridade micropolítica nas formas e estratégias de produção do cotidiano”. (Matta *et al*, 2021, p. 16).

3 Declaração na íntegra do discurso de Tedros Adhanom Ghebreyesus: Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/news/11-3-2020-who-characterizes-covid-19-pandemic>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

4 No dia 30 de janeiro, o Comitê de Emergência do Regulamento Sanitário Internacional, que tem acompanhado a questão da disseminação da COVID-19, manteve o alerta de emergência de saúde pública. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/noticias/30-1-2023-pandemia-covid-19-permanece-como-emergencia-saude-publica-importancia>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

Nos campos⁵ culturais e artísticos, vários foram os gestos para se pensar a dimensão da pandemia para além dos números e dos termos científicos que passaram a fazer parte do vocabulário – “Coronavírus. Covid-19. Pandemia. Curva. Pico. Isolamento. Máscara. Cifras. Ventiladores. Mortes. Recuperados” (Gaudério, 2021, p. 07), como ilustra Gaudêncio Gaudério, um dos editores do livro cartonero *SARS-COV-2*, o qual será comentado ao longo deste trabalho. A entrada de “novas” palavras no cotidiano é da ordem da alteração simbólica do mundo, indicando as (rápidas) mudanças que foram sentidas em diversos âmbitos da vida (em maior ou menor grau), as quais reforçaram (ou propiciaram) em alguns casos a construção de vínculos *outros*, de construção de redes e ações coletivas, de formas de manifestação sobre os medos e protestos e elaboração da memória.

No caso das editoras cartoneras, contextos de crise fazem parte do processo de estruturação de muitas delas e sustentam suas próprias práticas, tais situações são até mesmo representadas por distintos aspectos materiais e simbólicos nos próprios livros publicados, desde o tipo de material utilizado até as formas de pinturas das capas, os textos selecionados e divulgados, as formas de difusão dos trabalhos etc. Não podemos nos esquecer que Eloísa Cartonera,⁶ a primeira editora a se definir como cartonera, nasceu

5 Iniciativas como o site Inumeráveis, que funciona como um memorial das vítimas de coronavírus do Brasil e as experiências de vida por trás dos acontecimentos, como uma forma de humanizar, sensibilizar e trabalhar o luto de forma coletiva, a partir da ideia de que “não há quem goste de ser número/ gente merece existir em prosa”. Disponível em: <<https://inumeraveis.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

6 Desde 2003, Eloísa Cartonera compra *cartón* dos catadores (os *cartoneros*) para a fabricação de livros que são vendidos por um valor mais acessível. O catálogo é composto por obras de

em um contexto de grave crise na Argentina nos primeiros anos do século XXI e sua forma de atuação, como a publicação de vozes marginalizadas que não conseguiam acesso ao grande mercado editorial tradicional, foi e ainda está marcada pelo uso do *cartón* – o papelão, em língua portuguesa –, material transformado em um símbolo ambíguo de pobreza e desigualdade e, ao mesmo tempo, de resistência e articulação em nível local. Como argumenta a pesquisadora Lucy Bell (2017) torna-se complexo definir o termo “cartonera” (ou “cartonero”), que adjetiva tais editoras, já que ele não representa uma padronização de ideias e motivações, todavia pode ser considerado como elemento unificador e de compartilhamento de saberes – “(...) O termo cartonera, portanto, une o humano e o não-humano, abrangendo a complexidade de um movimento editorial conectado não apenas com materiais de papelão e trabalhadores cartoneros, mas também com contextos socioeconômicos mais amplos de desemprego, pobreza e exclusão social”. (Bell, 2017, p.81, tradução nossa).

No caso da crise pandêmica, o universo do livro cartonero – formado pelas editoras, sentiu de diversas formas o impacto do momento vivido: desde a recolha do papelão nas ruas até a forma de produção do livro em si, ação que, normalmente, demanda presencialidade e coletividade para confecção. No entanto, se alguns indícios apontavam uma “falência” ou possível

vanguarda de autores consagrados, algumas inéditas e também por vozes que não circulam no circuito literário convencional. O modo de saber-fazer de Eloísa se difundiu para vários países e atualmente faz parte de uma rede mais ampla (não só cartonera) de editoras independentes, principalmente no contexto argentino. Perfil no Instagram: <<https://www.instagram.com/eloisacartonera/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

“desaparecimento” dessas produções, o que notamos é a manutenção de uma rede que se articulou em um nível da “capilaridade micropolítica” para desenvolver ações (Matta *et al*, 2021, p.16), utilizando os espaços virtuais para as trocas. Mesmo que na base das ações e produções cartoneras prevaleçam os ideais de “manualidade” e de “encontro”, percebemos —ainda mais no contexto em questão—, que tais noções não se contrapõem ao digital, como já apontava Aurelio Meza (2021), editor da Kodama Cartonera,⁷ sobre como na proposta cartonera, em maior ou menor grau, está o uso de diferentes tecnologias, englobando, desde a sua fundação com Eloísa, experiências contemporâneas de virtualidades. Ideia também explorada por Adrián Vila (2016), que demonstra como muitas editoras de *cartón* se apossaram das redes, seja com os antigos *blogs*, onde eram/são colocados alguns *pdfs* dos livros produzidos — como mais uma forma de compartilhar as publicações com outros coletivos e com o grande público —; seja para anunciar os eventos de cada coletivo, de modo a formar uma comunidade leitora.

Então, no período de maior gravidade da pandemia, editoras cartoneras, em diversos países, se organizaram na tentativa de manter e reforçar vínculos comunitários, para citar alguns exemplos: vale lembrar a iniciativa de CartoneraTica⁸, de Costa Rica, que desenvolveu o *I Taller Internacional*

7 Criada em 2010, Kodama Cartonera, cujo nome faz referências aos espíritos da floresta segundo a mitologia japonesa, é atuante no contexto mexicano e canadense e publica livros de autores novos ou já conhecidos em um processo de produção artesanal e reciclável, além de disponibilizar muitas de suas publicações em *pdf* na internet. Perfil no Instagram da editora: <<https://www.instagram.com/kodamacartonera/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

8 CartoneraTica é uma cartonera de San José, Costa Rica, formada pelo pesquisador Diego Mora e pela ativista Laura Contreras (LauCo), que tem ativamente participado e apoiado as batalhas de

Cartonero (via ZOOM), uma oficina semanal (às sextas-feiras, de 29/05 a 19/06/2020), aberta a todo público, durante a qual se conversava com uma outra editora convidada, praticava-se escrita criativa e técnicas de encadernação, constituindo-se então como um espaço que “además de crear redes”, visava “conocer realidades y vivencias en otras partes del mundo”,⁹ o que permitia a partilha de experiências em diferentes contextos pandêmicos. Curupira Cartonera¹⁰, de Tangará da Serra- MT, por sua vez, continuou com lançamentos de seus livros de forma virtual, divulgando vídeos curtos em que as participantes liam poesia, além de estabelecerem uma parceria para traduzirem títulos do catálogo da editora cartonera boliviana Yerba Mala.¹¹ Já Ucumari Cartonero¹², de Peru, também se manteve extremamente

poesia (*Poetry Slam*) em diversos países. Perfil no Instagram do grupo: <<https://www.instagram.com/cartoneratica/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

- 9 A oficina foi conduzida por Diego Mora e Laura Contreras, tinha como marca do convite a seguinte frase: “¡Integrate a una comunidad multicultural y colaborativa!”. Mais informações podem ser encontradas no Facebook da editora, principal rede social onde foram divulgadas as iniciativas: <<https://www.facebook.com/cartoneratica>>. Acesso em: 05 jan. 2023.
- 10 Curupira Cartonera está situada em Tangará da Serra, no Mato Grosso, e atua como um projeto de extensão do curso de Letras da Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT), em uma articulação entre a professora Flavia Krauss de Vilhena e estudantes do curso de Letras. Durante os momentos de isolamento social, os lançamentos e outros modos de ações da editora continuaram e podem ser verificados no Facebook, rede em que o grupo costuma fazer divulgações dos trabalhos realizados. Disponível em: <<https://www.facebook.com/CurupiraCartonera>>. Acesso em: 15 jan. 2023.
- 11 Yerba Mala Cartonera figura entre as primeiras cartoneras criadas, completa neste ano 17 anos de existência e está situada em Cochabamba na Bolívia. Perfil da editora no Instagram: <<https://www.instagram.com/yerbamalaeditorial/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.
- 12 Ucumari Cartonero nasceu meses antes do início da pandemia a partir das ideias de duas docentes, Caroll Castro, Ana Valverde Lescano e Esther Marchan; a editora se destaca por difundir as ideias do livro cartonero e do ensino das regras dos 5R da sustentabilidade: Reduzir, Recuperar,

ativo nas redes e com ações articuladas com escolas, professores e alunos, servindo como um ponto de apoio, principalmente, para docentes que estavam repensando as formas de ensino na modalidade virtual; muitas das oficinas incentivavam a busca pela criatividade, pelas formas de reciclagem e repensavam recursos usados em aula. Outra articulação importante foi a formação da Plurinacional Cartonera, a partir da ideia de Marcus Gusmão, da Licuri Livros Artesanais,¹³ editora de livros costurados à mão de Salvador, em articulação com Gaudêncio Gaudério da Vento Norte Cartonero,¹⁴ editora cartonera de Santa Maria – RS, com encontros semanais durante os quais um grupo diverso de editoras cartoneras, escritores e educadores populares contam suas experiências com difusão literária, alfabetização, atuações em movimentos sociais, entre outros tópicos. O grupo começou

Reutilizar, Reciclar e Recusar, no contexto educativo peruano. As ações e produções de Ucumari Cartonero podem ser acompanhadas na página do Facebook, rede em que a cartonera atua de forma ativa e por onde transmite muitas das suas oficinas: Disponível em: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100071097098838>>. Acesso em: 06 jan. 2023.

- 13 Licuri Livros Artesanais foi criada em 2018 e está situada em Salvador, onde vive Marcus Gusmão, seu fundador. Licuri tem realizado oficinas de livros cartoneros e colaborado com a construção de outras editoras, como a Eureka Cartonera, coordenada por Kátia Borges, na cidade Igatu, na Chapada Diamantina. Perfis da Licuri Livros Artesanais: <<https://www.instagram.com/licurilivrosartesanais/>> e da Eureka Cartonera: <<https://www.instagram.com/eurekacartonera/>>. Acessos em: 06 jul. 2023.
- 14 Vento Norte Cartonero completa 10 anos agora em 2023, está situado em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, e tem realizado oficinas em escolas e em presídios, destacam-se as publicações de autoria de pessoas privadas de liberdade e a parceria com outras cartoneras para a formação de um eixo de literatura carcerária. No perfil do Facebook da Vento Norte Cartonero são divulgadas informações sobre a Plurinacional Cartonera, além de outras iniciativas, como a exposição “O universo dos livros cartoneros”, com curadoria de Gaudêncio Gaudério, ação que percorre bibliotecas e espaços culturais de algumas cidades portuguesas. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ventonortecartonero>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

a se reunir semanalmente (toda terça-feira) em 2020 e se mantém até hoje, contabilizando mais de cento e cinquenta reuniões.

O que notamos, portanto, é que de diferentes formas e em distintos graus, as articulações cartoneras e os projetos coletivos continuaram (re)existindo, mesmo diante das dificuldades de cada contexto, ainda que o medo e o luto estivessem tão presentes. Das produções, destacam-se dois livros lançados no período: *Letras de Cartón II* (2020) e *SARS-CoV-2* (2021), que, além do teor de denúncia, reforçam a importância do fazer coletivo cartonero – e de sua transmissão – e buscam que as memórias não se percam, convocando a uma reflexão sobre a importância de políticas memorialísticas para a construção e manutenção de uma sociedade democrática, entre outros pontos, como veremos na parte a seguir.

PART II – LIVROS CARTONEROS EM TEMPOS PANDÊMICOS

Os livros *Letras de Cartón II* e *SARS-CoV-2* são coedições cartoneras, produzidas em coautoria com textos predominantemente em espanhol e português; no caso, o livro *SARS-CoV-2* também contém textos em italiano e em inglês traduzidos para o espanhol. Essas duas obras envolvem pessoas de diversos países, o que por si só já forma um mapa de experiências não só individuais, mas coletivas e geopolíticas, tendo em vista que nossas experiências são frutos dos lugares onde vivemos e das condições histórico-sociais que vivenciamos (Cruz; Perrota, 2021). De modo geral, pelos textos se consegue avistar um todo, coletivo e plural, da situação pandêmica em

distintas partes do mundo; bem como se consegue uma aproximação, como uma lupa, para ver as miudezas das experiências individuais.

Como já colocado na primeira parte, no contexto pandêmico, o discurso “estamos no mesmo barco” se mostrou falacioso, estudos (e a própria vida cotidiana) mostravam que estamos no “mesmo mar revolto”, mas não nos mesmos tipos de embarcações, muito menos temos as mesmas ferramentas para remar – “(...) os barcos em que cada um está são muito diferentes: alguns são iates preparados para o mar revolto, outros são simples canoas, e há indivíduos que não estão em qualquer tipo de barco, mas à deriva e solitários no mar hostil”. (Matta *et al*, 2021, p. 17). Levando isso em conta, as diferentes vozes selecionadas para compor os dois lançamentos escancaram que os níveis de desigualdade e os graus de vulnerabilidade são diversos e, por isso, atuam como um canal de denúncia que reivindica que tais diferenças sejam ser consideradas para se pensar políticas culturais, da memória, do luto, de reparação e de reconstrução comunitária.

O livro *Letras de Cartón II*, por exemplo, foi lançado em 2020, no primeiro ano da pandemia. Ele faz parte de uma coleção criada em 2019 com o livro *Letras de Cartón I*, a partir da organização de Sol Barreto, da Catapoesia,¹⁵ e Marcelo Barbosa, da Candeeiro Cartonera.¹⁶ A convocatória para o

15 Catapoesia foi criada pela Solange Barreto no segundo semestre de 2009. Atualmente, a editora articula ações no interior de São Paulo e em Minas Gerais, tendo destaque a atuação e o resgate de histórias dentro dos quilombos. Perfil no Instagram: <<https://www.instagram.com/catapoesiaeditoracartonera/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

16 Candeeiro Cartonera foi criada pelo Marcelo Barbosa e está situada em Curuaru, município de Pernambuco. A editora tem realizado um papel de articulação entre editoras cartoneras, atuando

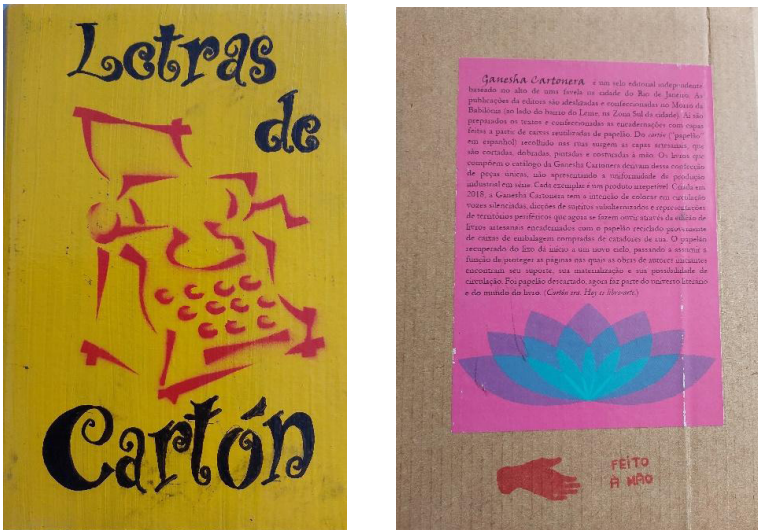
segundo número foi lançada nas redes sociais. em especial pelo Facebook e Instagram; o convite era para o público no geral, mas também incentivava a participação de outras editoras tanto para publicar textos (muitos deles são de autoria de editores cartoneros), quanto para produzir e confeccionar a obra, bem como para ampliar a divulgação visando outros públicos. O modo de atuação entre as cartoneras participantes mantém uma das ideias de base desse universo: a articulação de uma certa comunidade sem perder a singularidade das ações, como a de edição, principalmente das capas, já que cada editora cartonera participante desta coedição pôde confeccionar o livro ao seu modo.

A capa aqui apresentada, no caso, foi produzida pela Ganesha Cartonera,¹⁷ uma editora criada em 2018, que está atualmente situada no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro. Seguindo um certo estilo que já marca outras edições de tal editora, para a capa se utiliza um papelão mais grosso do que o convencional, pintado de cores vibrantes, neste caso de cor amarela, e traz o título do livro e a imagem de uma máquina de escrever feita em estêncil (técnica de pintura que também é vista em outras capas da Ganesha). Já na contracapa, observa-se um adesivo com um pequeno texto sobre a história

de forma colaborativa nos processos de diagramação e edição de textos. Perfil no Instagram: <https://www.instagram.com/candeeiro_cartonera/>. Acesso em: 06 jul. 2023.

17 Fundada em 2018 pelo professor Ary Pimentel, a editora tem atuado com oficinas em escolas e universidades, além de realizar um processo de publicação e divulgação de *slammers*, principalmente mulheres negras. Perfil no Instagram: <<https://www.instagram.com/ganesha.carto/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

e os princípios da editora, além do carimbo “feito à mão”, reforçando o caráter artesanal da produção.



Figuras 1 e 2: Capa e contracapa do livro *Letras de Cartón*

Participam da coedição 16 cartoneras de 8 países, a saber: Argentina – Cieneguita Cartonera; Brasil – Butecanis Editora Cabocla, Candeeiro Cartonera, Catapoesia, Editora Maracaxá, Eureka Cartonera, Ganesha Cartonera, Viajeira Cartonera e Voz Cartonera; Chile – Olga Cartonera; Equador – Mandrágora Colectivo Cartonera; México- MAYA Cartonera, La Rueda Cartonera; Peru – Lumpérica Cartonera; Portugal – Eva Cartonera; Venezuela- Dirtsa Cartonera. Contabilizando no total textos de 23 autores.

Para essa formação acontecer, os organizadores ressaltam a importância das redes e da virtualidade não só como tema, mas como modo de atuação.

Marcada pelo título “os dispostos se atraem”, a apresentação inverte o ditado popular “os opostos se atraem”, de modo a alterar a perspectiva sobre modos de *encontro*, afinal a ideia de atração se dá pela disposição para o contato, para o relacionamento, o fazer/estar junto, o que evidencia, de certo modo, a tônica de muitos dos textos sobre a “coletividade e a solidariedade, principalmente em tempos tão sombrios e precários” (Barbosa & Barreto, 2020), daqueles que estão dispostos, como escrevem os editores. No livro, portanto, a ideia da solidariedade vem representada pela ilustração de uma árvore, em preto e branco, que ocupa o centro da página e carrega a própria palavra solidariedade em parte do tronco que a sustenta; na outra parte, letras soltas se mesclam, como se indicassem aquilo que ainda poderá vir a ser escrito. A copa, por sua vez, traz símbolos musicais, do que pode vir a ser cantado. Em uma mescla do novo e do velho, a árvore mantém suas raízes, em uma espécie de culto à ancestralidade.



Ilustração de Sol Barreto no livro *Letras de Cartón*

Os versos do poema “Mãos dadas na contramão”, também de autoria de Sol Barreto, trazem uma reflexão sobre a tão almejada solidariedade, a que caminha “na contramão/ da violência que dizima/da corrupção, que sucateia/ e da falta de percepção (...) do sistema que aniquila (...) da mentira que contamina”. (Barreto, 2020, p. 18). Para o eu-lírico, andar no sentido contrário do fluxo exige entrelaçar as mãos, se juntar com pares, àqueles que também estão dispostos a semear um mundo mais plural.

Pela solidariedade, no caso, podemos realizar “a reconstrução do esgarçado/ tecido da cidadania”, ideia que se une aos versos do poema “Soli-dar-se”, de Andrea Carneiro Lobo e Igor Felipe Bergamaschi, nos quais se diz “a

solidariedade floresce nos gestos de amparo e empatia/ para com o outro e sua dor, ainda que essa dor não seja a nossa”. (Bergamaschi; Lobo, 2020, p. 50). Ação empática que parece ser exemplificada pelos gestos de dona Dina, personagem do conto “Entre linhas e afetos”, de autoria de Ana Raiz. Dona Dina é uma senhora que vive em uma comunidade marginalizada e é admirada pela vizinhança; apesar de viver com pouco, mesmo assim ela reparte o que tem e se alegra com as conquistas daqueles que a cercam. A personagem representa a vizinha que compartilhou comida durante a pandemia, costurou a calça de um vizinho desempregado e lhe ofereceu um “trocadinho” para o transporte para que ele conseguisse chegar a uma entrevista de emprego. Os gestos realizados por Dona Dina parecem concretizar a ideia de empatia dos versos “Soli-dar-se”, afinal as ações realizadas por ela são sentidas pelo coletivo como cuidado e afeto. Assim, o narrador conta a reação de um dos vizinhos acolhido pela senhora:

Com olhos marejados, Joaquim pegou a calça e quase não conseguiu agradecer, com a voz trêmula. Se despediu e seguiu caminho. No bolso da calça, o dinheiro do passe e mais um pouco, com um bilhetezinho “Tome, compre um salgado para não passar mal na rua. Boa sorte e fica com Deus. O emprego vai ser teu!”. Essa dona Dina é uma figura mesmo. Queria dar um abraço nela. Seguiu mais confiante rumo à entrevista. Fé na alma e coração com coragem e alegria”. (Raiz, 2020, p.56).

Se as noções de “solidariedade” e “empatia” apareciam de forma abstrata nos textos iniciais da coletânea – como algo quase inatingível em alguns

deles –, com a personagem Dona Dina, essas concepções ganham concretude e apontam as falhas de um sistema que não consegue proteger os seus cidadãos, já que as políticas públicas não os alcançam, sendo necessárias ações individuais daqueles que, na maioria das vezes, também não têm muito. O embate entre ações individuais e coletivas e o papel do Estado também aparecem na crônica “Mais uma vida se vai [a evolução dos bichos...que somos nós]”, de autoria de Ary Pimentel.

O texto em prosa nos traz uma reflexão sobre as reações dos humanos e as reações dos animais diante de um evento trágico. Nele, o narrador (em primeira pessoa) ao descer o morro onde mora, para fazer compras, se depara com que parece, em um primeiro momento, uma “algazarra”, “um barulho inquietante que de longe anuncia desgraça”. (Pimentel, 2020, p. 47). Ao diminuir os passos, o homem chega mais perto e percebe que uma “multidão de pequeninhos” está ali em prantos, pois um deles - um membro da comunidade - caiu do fio de alta tensão e está dando o seu último suspiro. Naquele momento de grande dor, o narrador-personagem assiste comovido à reação dos saguis que se mantêm perto do companheiro enquanto ele dá o seu último suspiro de vida. Em uma espécie de velório, os animais velam e choram “aquela morte absurda”.

(...) Há algo de sagrado na morte desse pequeno ser senciente. Há algo de solene no seu recolhimento mudo. Há um decoro comovedor nessa dor compartilhada aos gritos. Percebo que alguma coisa inexplicável conecta os nossos mundos e isso faz as lágrimas brotarem, pois me dou conta de que eles são capazes de sentir a dor do outro de um modo que já não

vemos com frequência em muitos dos seres desumanos que hoje povoam a nossa vida social, sejam eles ministros da saúde, pastores evangélicos ou o próprio presidente desta infeliz república. (Pimentel, 2020, p.48).

“Mais uma vida se vai...” retoma também as vidas humanas que foram perdidas pela pandemia de COVID-19 e alerta que esse número só aumenta, ressaltando que “são bem mais do que números” (Pimentel, 2020, p. 47), por mais que alguns tentem esquecer dessas vidas ou minimizar o acontecimento. De algum modo, a “multidão de pequeninhos”, observada pelo narrador, conseguiu realizar um ritual de despedida, mas muitas famílias não conseguiram se despedir dos seus entes queridos. Avançando nas indagações, o texto pensa no luto individual e coletivo, na (ausência) de gestão da pandemia pelo governo, na maneira como o próprio homem tem se desumanizado, no trauma dentro do qual estamos todos imersos.

Tal debate político que aparece, em suas diversas nuances, no livro *Letras de Cartón*, lançado no primeiro ano pandêmico, também se apresenta no livro *SARS-COV-2 – La vida en tiempos de pandemia*, publicado em 2021, segundo ano pandêmico, em uma nota ainda mais alta de contestação. Nesse caso, a ordem cronológica desta apresentação tenta demonstrar como a experiência pandêmica foi se desdobrando, caminhando entre espaços de idealização de uma sociedade mais solidária e empática e gestos de contestação para um segundo momento no qual os ânimos e o estresse ganharam outra dimensão.

Também em formato de coedição entre três editoras cartoneras de 3 países, a saber: Brasil – Vento Norte Cartonero; Estados Unidos – El Nopal

Cartonero (atual Aquifer Cartonera)¹⁸; e, Portugal – Eva Cartonera¹⁹, o livro é composto por textos de 18 autores. A versão apresentada foi confeccionada pela Vento Norte Cartonero. Na capa, destaca-se a imagem de uma pessoa, um homem, com a cabeça enjaulada, além disso ele usa um tapa-olhos e uma máscara (objeto que virou símbolo deste momento pandêmico).



Figuras 3 e 4: Capa e contracapa do livro *SARS-CoV-2*.

Esse homem, como metonímia da sociedade, parece representar a maneira como estávamos vivendo e o temor de não saber se sairíamos da situação. Do tempo da chamada até o tempo da publicação efetiva, já se tinha os

18 Aquifer Cartonera foi criada há quatro anos em San Marcos, Texas, nos Estados Unidos (EUA), pelo professor Jesse Gainer. A editora tem realizado diversos projetos em parceria com Ucumari Cartonero (Peru) e La Maestra Cartonera (Colômbia), incentivando a produção infantil e bilíngue. Perfil no Instagram: <<https://www.instagram.com/aquifercartonera/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

19 Criada em 2019 pela bibliotecária Helena Patrício, EVA Cartonera se define como uma editora não convencional, que realiza oficinas em diferentes espaços. Em muitas capas dos livros publicados são feitas colagens. Perfil no Instagram: <<https://www.instagram.com/evacartonera/>>. Acesso em: 06 jul. 2023.

indícios do processo de vacinação em várias partes do mundo, mas também já se avistava a situação desigual na qual estava se dando tal processo; além do avanço do discurso negacionista antivacina que se tornava mais presente em várias camadas sociais e dos discursos anticiência contrários à ideia de uma catástrofe climática, entre outros pontos. Logo na apresentação, escrita por Gaudêncio Gaudério, com frases em espanhol e português, o livro é classificado como um inventário de testemunhos – “Trata-se de um variado elenco de autores que através da palavra ou dos traços buscam dar testemunho do que é viver em tempos de pandemia, inclusive alguns na condição extrema de estar privados de liberdade” (Gaudério, 2021, p.08), que explica esse contexto mencionado:

(...) Palabras que de muchas maneras traducen el tiempo que vivimos, un tiempo de enormes paradojas y absurdas negaciones, pues, si por un lado, la gran mayoría de seres humanos ansiamos ser vacunados lo más rápido posible para salir del miedo y la cuarentena, para retornar a una normalidad que ya nadie se atreve a definir; por otro, ciertos agentes políticos, sociales y religiosos proclaman desde las altas esferas del poder que todo lo que envuelve la “gripesita” mundial responde a la acción orquestada en/desde Pekin para adueñarse del mundo. E como adendo a terra deixou de ser redonda, o assaz alegado aquecimento global é mera invenção das ONGs, os que têm passado de atleta são imunes a qualquer vírus, as verdades da ciência são ideologias prejudiciais para os homens de fé, etc., etc. Por isso, o elevado número de mortos e de pessoas contaminadas nas “plagas esquecidas de Deus” não tem nenhuma relevância na hora de traçar políticas públicas, porque o Estado, na visão dos que hoje o administram, não pode gastar recursos nem energias situações de nula significação. Ahora

sólo tenemos que cambiar la frase de "siglo XX" por la de "siglo XXI" para actualizar el famoso y perspicaz tango de Discépolo: "Cambalache"! (Gaudério, 2021, p. 07-08).²⁰

Trazendo, portanto, diversas citações que marcaram o momento em questão, como a ideia de que a terra é plana e as teorias conspiratórias, nesta obra a questão da solidariedade ganha outra dimensão, afinal como conquistaremos esse ideal comunitário frente aos discursos negacionistas que se avolumam e impedem até a criação de políticas públicas eficazes, como no caso brasileiro? Como uma lupa, os textos nos aproximam das minúcias das experiências vividas, como é o caso do primeiro conto, cujo título sugestivo "Algo ainda não foi dito sobre a covid", de autoria MJ Scheres, aponta que diante de tantos dizeres, algo ainda não foi dito da experiência individual -e intransferível- de alguém que sobreviveu.

Acompanhamos, então, um narrador que escreve sobre a própria experiência em uma relação intrínseca entre corpo e escrita. Com medo da morte e diante de uma sensação de solidão, ele entrelaça um discurso crítico e uma espécie de um diário de seus dias acometidos pela doença, enquanto vivencia um desvario de febre e calafrios:

Ainda deitado, com coceiras na bunda e nas costas, lembro dos 200 mil mortos e dos milhões de contaminados. Nisso, num momento intempestivo, regenero, me humanizo, emerge uma sensação de dever, de urgência, de escrever algo definitivo como testamento, um 'J'accuse', do

20 Transcrevemos o texto tal qual está no livro em sua mescla de português e espanhol.

que vi de mais sujo e sórdido no mundo e nas pessoas – revelar os nomes dos filhos da puta que causaram toda essa sujeira neste país. (Scheres, 2021, p. 12).

Deitado em sua cama, o narrador-personagem estabelece um paralelo entre o seu corpo individual – que sofre com os sintomas do vírus –, e o corpo coletivo – que sofre não só com o vírus, mas também com os políticos. E ele exclama: “ (...) esses filhos da puta do vírus estão destruindo célula por célula do meu corpo com uma gana facínora pelo desaparecimento. Acabou. Fim. O meu corpo já não mais me pertence, virou um pedaço de madeira carcomida por cupins, bando de sacanas aproveitadores”. (Scheres, 2021, p. 09). E, mais uma vez, a figura de um animal, no caso a cachorrinha de estimação, aparece como figura central para pensar a questão do afeto. Isolado, com medo de morrer antes de ser vacinado, é a Lili, a cachorrinha, que acompanha o narrador nesta jornada, demonstrando mais solidariedade do que outros humanos. Assim, uma cena entre os dois é descrita: “(...) dorme ao meu lado para me proteger da escuridão, para que eu não vá embora sozinho para a escuridão da Escuridão”. (Scheres, 2021, p. 13).

Ademais, diante de uma pandemia que escancarou a desigualdade, um retorno ao normal é questionado em uma das tirinhas, ilustrada por Marta Mancusi, que faz parte do livro:

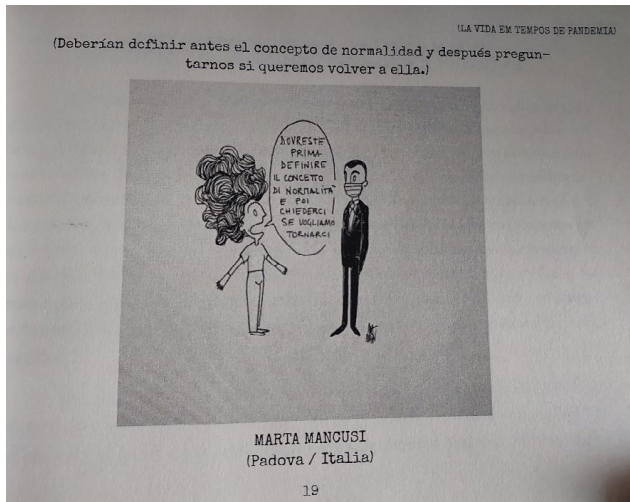


Figura 5: Ilustração de Marta Mancusi (Padova- Itália)

Afinal, o que é normalidade? Qual tipo de normalidade e para quem? A qual tipo de “sociedade normal” queremos voltar? Queremos regressar àquela normalidade? O fio que une os textos mostra que, na verdade, não se quer/nem se deveria pensar em retornar a um antigo ideal de “normalidade”, pois, como já sabemos, ele serve apenas a uma minoria, como também se evidencia nos testemunhos dos textos escritos por pessoas privadas de liberdade. No contexto da prisão, lugar que reina a ordem disciplinar sobre os corpos, o pensar, o agir e o ser (Foucault, 2004), a “normalidade” já é *outra* há muito tempo e aqueles que ali estão já não são vistos em sua humanidade, o sistema opera de um modo intrincado em que ele mesmo desumaniza para sustentar o seu poder e continuar existindo.

Logo, o critério necropolítico (Mbembe, 2018), em sua radicalidade, dita quais vidas merecem ou não viver, como denúncia a “Crônica de la Cuarentena de un preso #1”, de Jorge Rivas, que conta sobre a situação tensa dentro dos presídios e mostra como os presos são desprezados ainda mais no momento pandêmico, sendo considerados como <<vidas descartáveis>>:

También he visto cómo hablan sobre las ‘personas’ que estamos privadas de la libertad, si, ¡personas!, porque si no lo hacen somos personas, personas que por diferentes motivos o circunstancias terminamos acá. He escuchado decir que teníamos que morir todos con este virus, que prueben con nosotros para encontrar la cura, que somos lo peor de lo peor y todas esas cosas que muchos ya saben. (Rivas, 2021, p. 21-22).

O desabafo de Franco Gonzalez, em “Cronicas de la cuarentena de un preso #2”, também discorre sobre o peso dos dias, quando “las cosas cambiaron de la noche a la mañana” (Gonzalez, 2021, p. 61), além de ressaltar as contradições do momento quando se estar em uma cela parece ser mais seguro do que estar na rua.

El día a día se hace más pesado porque yo me tomo un mate cocido con tortas fritas que suplanta las tres comidas diarias, pero ¿mis hermanos tendrán para eso? La cosa se puso fea, miles de muertes en el mundo por un virus que viaja rápido y llega a cualquier parte, ataca a los más desprotegidos que son nuestros abuelos, esos que vienen batallando hace rato con sus vidas, con sus crisis, con los reniegos que les pudimos haber causado sus nietos. (Gonzalez, 2021, p. 61).

As contradições do momento também são apontadas pelo texto Astrid Salazar, cujo título “A quien pueda interesar” relembra uma carta aberta.

Nela, a autora questiona a *hashtag* “quédate en casa” e se pergunta: afinal, a quem foi permitido ficar em casa? Quais classes puderam ficar em casa? Vendido como um produto de luxo, a proteção não é igual para todos, ela não alcança todas as classes sociais de forma homogênea.

Y sí, ya sé, quedarme, quedarme en casa, aquí con los míos, con los poquitos míos que al final son todos. Esos todos que ya no somos iguales porque el virus son estas caritas de temor, de desilusión, de jaladeras de bolas al guardia, de incertidumbre, de sudor recorriendo nuestras sienes; junto a un no sé qué ¿conspirativo? De un váyase por ahí quietecito. No te acerques. Obedece borreguito, pues la comodidad, con internet de fibra óptica, de 4X4 con tanques full, de planes ilimitados, de Delivery las 24 horas y su agua como fuente. No me alcanzarán nunca. Porque llegué tarde, me dicen. (Salazar, 2021, p.54).

PARTE III – ARTICULAÇÕES CARTONERAS, LITERATURA E MEMÓRIA

Segundo os últimos levantamentos da *Our World In Data*,²¹, mais de 6 milhões de pessoas morreram em consequência da COVID-19 e mais de 700 milhões de casos se espalharam pelo mundo, mostrando até mesmo as diversas facetas contrastantes entre países. Os países sul-americanos estão

21 Plataforma digital, tutelada pela Universidade de Oxford, que disponibiliza dados empíricos de pesquisa de modo aberto para toda a comunidade. Desde 2020, reúne diversos dados e informações sobre a pandemia de COVID-19. Site: <<https://ourworldindata.org/>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

marcados por um elevado número de mortes, com predominância do Brasil²² que perdeu mais de 600 mil pessoas. A diferença em número de mortes, taxa de transmissão, quantidade de pessoas vacinadas com todas as doses, fez com que a própria Organização Mundial da Saúde (OMS) assumisse que a pandemia do coronavírus escancarou um “*apartheid* vacinal”²³, evidenciando as diversas desigualdades e níveis de vulnerabilidade entre países.

Para além dessa questão, o momento pandêmico também foi marcado por discursos negacionistas e por desinformações, o que acendeu o <<ALERTA>>, mais uma vez, para a onda – nada atual– de descrédito do discurso científico. No caso brasileiro, o próprio governo federal, comandado por Jair Messias Bolsonaro,²⁴ se posicionou contra as medidas de isolamento social, negou discursos comprovados cientificamente, disparou *fake news* contra as vacinas, negligenciou cuidados e formas de acesso, além de investir e propagar remédios sem eficácia comprovada. Não podemos esquecer que tais ações

22 Dados oficiais obtidos em COVID-19 -BRASIL, do Ministério da Saúde do Governo Federal. Disponível em: https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html. Acesso em: 10 jan. 2023.

23 Mais informações sobre o uso do termo por Tedros Adhanom — diretor-geral da Organização Mundial da Saúde (OMS), pode ser visto em Observatório das Desigualdades. Disponível em: <<https://observatoriodesigualdades.fjp.mg.gov.br/?p=1778>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

24 O ex-presidente Jair Bolsonaro já foi condenado pelo Tribunal Permanente dos Povos (TPP) por crimes contra a humanidade cometidos durante a pandemia da covid-19, calcula-se que a política adotada pelo seu governo acelerou e aumentou o número de mortes. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/76473/bolsonaro-e-condenado-por-crimes-contra-a-humanidade-no-tribunal-permanente-dos-povos>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

culminaram em uma crise sem precedentes em Manaus,²⁵ onde pessoas morreram de asfixia por causa da ausência de cilindros de oxigênio.

O trauma coletivo²⁶ gerado de um modo geral pelo contexto pandêmico, mas também pela falta de cuidado e amparo por parte dos Estados (em especial do Governo Federal, no caso brasileiro) ainda está em processo de elaboração e mostra a necessidade de uma política de memória para lidar com a trágica situação vivenciada. Diversas ações têm sido feitas para resgatar depoimentos e refletir sobre o vivido, em especial nesta conjuntura em que as tecnologias da comunicação são parte integrante do dia a dia das pessoas.

As iniciativas que envolveram temas relacionados à pandemia algumas vezes foram individuais, outras coletivas. Algumas vezes pessoais, outras institucionais. Algumas vezes acadêmicas, outras com propósitos mais específicos. Algumas valorizam imagens, outras narrativas e ainda outras a cultura material. De alguma forma, todas acessam a vivência do período de pandemia e/ou de isolamento assim podendo funcionar como futuras âncoras de memória — algumas, inclusive, têm o intuito de ser preservadas para que sirvam de reflexões posteriores. Mas algumas vão se perder — ou já se perderam — na grande nuvem de dados e informações que paira sobre nossos meios de comunicação. Muitas vozes. Pluralidades. (Cruz; Perrotta, 2021, p. 328).

25 Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-15/morrer-sem-oxigenio-em-uma-maca-em-manaus-a-tragedia-que-escancara-a-negligencia-politica-na-pandemia.html>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

26 Com tantas mortes, especialistas têm debatido a situação das crianças e jovens órfãos no Brasil. Disponível em: <<https://revistapb.com.br/sociedade/orfaos-da-covid-19-uma-tragedia-social/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

As produções e ações cartoneras, comentadas neste artigo, exemplificam algumas dessas iniciativas. Muitas das editoras mostraram, principalmente nos meses de maior gravidade da pandemia, uma preocupação com o entorno e se organizaram para continuar “cartoneando” mesmo em um tempo de tragédias, não porque desprezassem o que estava acontecendo; pelo contrário, elas acreditavam que o “encontro” e a possibilidade de *falar/escrever/refletir* sobre os acontecimentos poderiam funcionar como uma forma de denúncia e um modo de lidar com a angústia e o trauma. Ademais, as ações e articulações cartoneras, no período, ressaltam a importância do espaço criativo como espaço de criação de vínculos comunitários que transcendem fronteiras físicas, estabelecendo laços mesmo na virtualidade, como relata Jesse Gainer (2021) no texto “gracias, obrigado, thank you a los mejores amigos que nunca he conocido”.

Lo irónico es que fue este mismo encierro que me abrió una puerta para que conociera una comunidad internacional de creadores y pensadores críticos que trascienden fronteras. Fue en un día ya de la cuarentena que, por estar un poco aburrido y solitario, empecé a surfear en la internet. Ese día me encontré el afiche de un conversatorio que iba a reunir personas de distintas cartoneras (...) Luego me encontré con una red de cartonerxs, una comunidad virtual que se reúne para discutir ideas. Empecé a reunirme con ellos cada semana para conocer proyectos distintos y hablar de temas relacionados con la autonomía, la auto-gestión y la auto-determinación, con cuestiones de institucionalidad, de poesía y literatura, de resistencia y amor, y mucho más. Nunca faltan temas para platicar (...) En estas pláticas de la comunidad de editoriales cartoneras aprendí aspectos de la solidaridad

y el colectivismo. Una comunidad que existe como un universo paralelo al de las editoriales comerciales. En vez de competencia, hay cooperación. En vez de la meta de ganar capital, quieren cultivar lectores. El objetivo es amplificar voces periféricas y subyugadas (...). (Gainer, 2021, p. 16-17).

A ideia de “amplificar a vozes periféricas e subjugadas” se encontra com a noção de caixa de ressonância, criado por Ary Pimentel (2020; 2021), para exemplificar o modo de ação das editoras cartoneras que propagam a difusão de vozes marginalizadas; tal circuito de ressonância se (re)afirma pela circulação dos discursos de pessoas privadas de liberdade, cujas vidas foram vistas como descartáveis no contexto pandêmico, como denunciam as crônicas citadas. Desse modo, notamos então que se os livros cartoneros costumam, por vezes, ser vistos como objetos “exóticos” pelo material utilizado, pelas capas coloridas, eles também podem ser vistos como “(...) uma celebração da criatividade humana, das formas como diferentes recursos podem ser usados para produzir novas formas – formas de arte, resistência e empoderamento”. (Bell, 2017, p. 95, tradução nossa). E, aqui, o sentido de resistência – “o bolsão de resistência”, como recorda Aurelio Meza (2021) ao traçar uma possível comparação com o Zapatismo –, não é só contra o mercado editorial, mas contra a política individualista e de morte que sustenta o próprio discurso de uma política neoliberal – para a qual a economia importa mais que a vida.

Em um certo modo articulado de saber-fazer e de re-existir, as duas obras lançadas, *Letras de Cartón II* e *SARS-CoV-2*, parecem atuar como espaços de fabulação e de construção memorialística. Nesse caso, o espaço do escrito

serve para a elaboração do luto individual e coletivo. Afinal, é no espaço do literário dentro do qual se aceita a trapaça do jogo do lembrar (esquecer, o que é real, o que é ficção), como já dizia Barthes (2007), que isso pode acontecer. Em um sistema onde algumas vidas têm mais valor do que outras, onde algumas memórias têm mais valor do que outras, esses dois livros cartoneros tentam resgatar, de fato, o que seria considerado “lixo” (desde o papelão até os discursos dos sujeitos que não são escutados pelos sistemas). Portanto, se a memória é também um processo social, da ordem do coletivo, no seio da linguagem falamos sobre as lembranças e as reconstruímos – (Halbwachs, 1990); logo, para lembrar o passado é preciso narrá-lo, construir formas de conhecimento comum e compartilhado – lembrar é um ato político! Se, no contexto pandêmico, alguns governos não trataram com devido respeito as vidas, garantindo-lhes dignidade, algumas das ações e produções cartoneras, como aqui demonstrado, reivindicaram espaço para a denúncia e para a memória, como forma de respeito, de elaboração do luto enquanto função política, para que assim se (re)inscrevam no tecido social as vidas que foram perdidas e as vozes que são constantemente silenciadas, com o intuito de se construir uma sociedade mais justa e democrática..

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreto, Solange. “Mãos dadas na contramão”. In. *Letras de Cartón II*. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, 2020, p. 18.
- Bell, Lucy. “Recycling materials, recycling lives: cardboard publishers in Latin America”. In: Johns-Putra, Adeline; Parham, John; Squire, Louise. (org). *Literature and sustainability: concept, text and culture*. Reino Unido: Manchester

- University Press, 2017, p.76-96. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1wn0s7q>. Acesso em: 08 nov. 2022.
- Bergamashi, Igor Felipe; Lobo, Andrea Carneiro. “So-lidar-se”. In. *Letras de Cartón II*. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, 2020, p. 50.
- Barthes, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- Cruz, Lucia Santa; Perrotta, Isabella. “Objetos da quarentena: urgência de memória”. *Rev. Estudos Históricos*, v. 34, nº 73, p. 320-342, 2021.
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- Gainer, Jesse. “gracias, obrigado, thank you a los mejores amigos que nunca he conocido”. In. *SARS-CoV-2*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2021, p. 14-18.
- Gaudério, Gaudêncio. Cartonear em tempos de pandemia. In: *SARS-CoV-2*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2021, p. 07-08.
- Gonzalez, Franco. “Cronicas de la cuarentena de un preso #2”. In: *SARS-CoV-2*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2021, p. 61-63.
- Ghebreyesus, Tedros A. OMS afirma é caracterizada como pandemia. *Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS)*, Estados Unidos, 11 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/news/11-3-2020-who-characterizes-covid-19-pandemic>>. Acesso em: 02 de jan. 2023.
- Halbwachs, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- Matta, Gustavo Côrrea; Rego, Sergio; Souto, Ester Paiva; Segata, Jean. (Orgs.). “A COVID-19 no Brasil e as várias faces da Pandemia”. In: *Os impactos sociais da COVID-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia* [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2021. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/livro/impactos-sociais-da-covid-19-no-brasil-populacoes-vulnerabilizadas-e-respostas-pandemia-os>>. Acesso em: 20 out. 2022.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Meza, Aurelio. *Hojas fantasmas – Miradas al interior de las editoriales cartoneras en México*. Bogotá: Amapola Cartonera, 2021.

Scheres, MJ. “Algo ainda não foi dito sobre a covid” *In: SARS-CoV-2*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2021, p. 09-13.

Pimentel, Ary. “Mais uma vida se vai [a evolução dos bichos...que somos nós]”. *In: Letras de Cartón II*. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, 2020, p. 46-49.

Pimentel, Ary. “Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial”. *Rev. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 62, e622, 2021, p. 01-14.

Raiz, Ana. “Entre linhas e afetos”. *In: Letras de Cartón II*. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, 2020, p. 51-61.

Rivas, Jorge. “Cronicas de la cuarentena de un preso #1”. *In: SARS-CoV-2*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2021, p. 21-22.

Salazar, Astrid. “A quien pueda interesar”. *In: SARS-CoV-2*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2021, p. 52-54.

Vila, Adrián. “Ediciones Cartoneras latinoamericanas en tiempos de transposición a digital”. *Rev. Chilena de Literatura*, n. 94, 2016, p.119-143.

Teorizando a dobradiça cartonera: pesquisa trans- formal para uma prática transformadora¹

Lucy Bell

Alexander Ungprateeb Flynn

Patrick O'hare

Traduzido por Júlia Oliveira

Recebido em: 06 de junho de 2023

Aceito em: 06 de junho de 2023

Lucy Bell

Doutora em Literatura Latino-Americana e Estudos Culturais pela Universidade de Cambridge. Atualmente é professora assistente de Literatura Latino-Americana na Universidade de Roma "La Sapienza". ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8902-1534>>

Contato: lucy.bell@uniroma1.it

Alexander Ungprateeb Flynn

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Manchester. Antropólogo, curador e professor assistente no Departamento de Artes e Culturas/Dança da Universidade da Califórnia. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-5894-5328>>

Contato: alexander.flynn@gmail.com

Patrick O'Hare

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Cambridge. Atualmente é pesquisador sênior e UKRI Future Leaders Fellow na Universidade de Saint Andrews. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2535-2881>>

Contato: po35@st-andrews.ac.uk

Itália / Estados Unidos / Reino Unido

1 A versão original está disponível em: BELL, Lucy, FLYNN, Alexander Ungprateeb, O'HARE, Patrick. "Methods: Trans- Formal Research for Transformational Practice". *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*. Austin. University of Texas Press, 2022, p. 77–109.

PALAVRAS-CHAVE: Editoras cartoneras; Práticas cartoneras; Dobradiça; Estudos Culturais; Antropologia.

KEYWORDS: Cartonera Publishers; Cartoneras practices; Double Fold; Cultural Studies; Anthropology.

Resumo: Trata-se de uma tradução do capítulo “Methods: Trans- Formal Research for Transformational Practice”, parte do livro *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* (2022). Ao longo do artigo, os autores acompanham as atividades das cartoneras mexicanas La Rueda Cartonera e Viento Cartonero para teorizar sobre o fazer cartonero e, ao mesmo tempo, elaborar uma reflexão sobre a metodologia para fazê-lo, partindo de uma visão interdisciplinar. Nesse processo, Bell, Flynn e O'Hare defendem o conceito de “dobradiça” para nomear um duplo caminho desse tipo de projeto social e editorial: a presença da estrutura sociopolítica nas práticas cartoneras e, por sua vez, o impacto das cartoneras nas práticas sociopolíticas.

Abstract: This is a translation of the chapter “Methods: Trans-Formal Research for Transformational Practice”, part of the book *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* (2022). Throughout the article, the authors follow the activities of the Mexican cartoneras La Rueda Cartonera and Viento Cartonero to elaborate a theory of cartonera practice and, at the same time, to offer a reflection on the methodology they have developed to work on and with cartonera, based on an interdisciplinary vision. In this process, Bell, Flynn and O'Hare propose the concept of the “double fold” to name a double path of this type of social and artistic project: the presence of the sociopolitical structures in cartonera practices and, in turn, the impact of cartoneras in sociopolitical practices.

É 15 de abril de 2019 e sete mulheres se preparam para o lançamento de seu livro, *Espejo y viento* (*Espelho e vento*), na penitenciária feminina de Puente Grande, parte do segundo maior complexo penitenciário mexicano, no estado de Jalisco. Para um lançamento de livro, este é um cenário extraordinário, e o livro também passa longe do ordinário. Os exemplares coloridos em exibição, encadernados em papelão reaproveitado, foram pintados à mão pelas mesmas mulheres que escreveram o texto. Nesta cena, as mulheres não são mais prisioneiras, envergonhadas e submetidas a suas condições de encarceramento; elas são autoras e editoras, orgulhosas ao apresentarem seus trabalhos, a si mesmas e suas individualidades. Um clima de entusiasmo nervoso prevalece enquanto os participantes esperam o evento começar, sentados numa fileira de cadeiras plásticas amarelas berrante numa plateia de colegas detentas, todas vestidas com roupas beges, ao lado de familiares e dos facilitadores do workshop, Israel Soberanes e Irene Ruelas Ortiz. À frente, uma mesa adornada com alguns livros está posta com placas de nome para cada orador: dois diretores carcerários do estado, um representante do Departamento de Cultura de Jalisco e dois membros do time de nosso projeto, Sergio e Lucy. A essas cinco pessoas foram dados pelos organizadores os assentos que faceavam o público, e elas se revezavam em frente ao púlpito para performar curtos discursos. Pela próxima hora, o público ouviu, torceu e aplaudiu, enquanto as mulheres liam em voz alta excertos de seus próprios textos para a câmera do canal C7 da Jalisco TV, algumas com muita facilidade e confiança, outras com dificuldades, mas determinadas a transmitir suas palavras.

Nos três meses antecedentes a esse evento, nove mulheres participaram de uma série de workshops de produção de livros, facilitados pelas editoras cartoneras La Rueda Cartonera e Viento Cartonero, dois dos crescentes coletivos em Jalisco que continuam a sobreviver e progredir em seus infatigáveis esforços de fomentar novos leitores, escritores e comunidades em um estado em que os níveis ascendentes de violência estão levando à fragmentação do tecido social (Bell, O'Hare, 2020; Partida, 2018). Os textos publicados em *Espejo y viento* incluem poemas, narrativas curtas e registros de diários. Majoritariamente autobiográficos e testemunhais em conteúdo, eles ilustram o que Joey Whitfield descreve em *Prison Writing of Latin America* como o “instável potencial político da escrita prisional, que varia entre as denúncias do autor das condições às quais são submetidos e o desejo de se distanciar de suas condições de preso”. (2018, p. 2). Ainda assim, as mulheres fazem mais do que isso. Suas intervenções literárias permitem que elas não somente representem a si mesmas e denunciem as falhas e corrupções do sistema prisional, mas também que provoquem mudanças tanto em nível pessoal quanto em nível institucional.

Durante o processo da cartonera, as mulheres experimentaram certas transformações. Julia conta: “Quando nos deram essa oportunidade, percebi que não eram apenas sentimentos de ressentimento e frustração que podiam vir desse lugar, mas também desejos de amor e liberdade”. Seu comentário aponta para a dimensão afetiva e relacional do processo de escrita e produção do livro, que gerou movimentos significativos nas dinâmicas entre as mulheres, suas colegas presidiárias e famílias. Tais movimentos, por sua vez, tiveram

um efeito dominó em estruturas materiais e institucionais mais amplas. Era muito incomum, no México, ver presidiários, ainda mais presidiárias, mulheres, dividindo um pódio com um diretor geral de reintegração social, homem, e aparecendo na televisão para celebrar suas conquistas como escritoras e artistas.

A intervenção em Puente Grande demonstrou as relações complexas entre, por um lado, a cartonera como fenômeno estético, e, por outro, um conjunto de relações, estruturas e formações sociais. Este campo de pesquisa específico foi composto de textos, objetos e arte; presidiárias, guardas e autoridades; celas, paredes e pátios; promotores do estado, júris e juízes; leis, pleitos e (muitas vezes violados) direitos humanos. As relações de poder profundamente arraigadas do Estado mexicano pareciam mais tangíveis do que nunca, ainda que, estranhamente (e, sem dúvidas, enganosamente), fluidas. Num espaço afetivo tão profundamente disputado, tão característico de nosso extenso envolvimento com a cartonera, era inevitável propormos a nós mesmos questões de metodologia.

QUESTÕES DE MÉTODO: ENTRE OS ESTUDOS CULTURAIS E A ANTROPOLOGIA

Em 2015, quando coescrevíamos o pedido de financiamento que permitiria a existência do projeto de pesquisa da Cartonera Publishing, tínhamos uma ideia muito clara do que queríamos pesquisar, mas apenas uma ideia vaga de qual abordagem pretendíamos usar. Sendo o objeto desse estudo não apenas uma coleção de textos e objetos de arte, mas também uma reunião de métodos de produção, interações do cotidiano, logísticas organizacionais

e redes comunitárias, nós sabíamos que haveria a necessidade de combinar métodos das ciências humanas e sociais. Para entender o conceito de dobradiça da cartonera, o social e o estético, teríamos de unir uma abordagem baseada em texto a uma minuciosa pesquisa etnográfica. No entanto, definir isso não nos respondia uma questão pendente fundamental: precisamente, como essas investigações e métodos poderiam se amarrar?

É claro que não fomos os primeiros a nos perguntar essa questão. Desde o nascimento dos estudos culturais nos anos 1950 e a “virada cultural” (Chaney, 1994) nas ciências humanas nos anos 1970, os campos da crítica literária e da antropologia emprestaram metodologias um ao outro para conduzir pesquisas que davam conta da contextualidade de qualquer texto cultural e da textualidade da pesquisa etnográfica. Desde o trabalho de Paul Willis sobre a “profana” cultura dos moleques da classe trabalhadora (1977), os estudos de Phil Cohen sobre conflitos subculturais (1977) e as análises de Dorothy Hobson sobre donas-de-casa e mídia de massa (1980), acadêmicos culturais têm utilizado métodos etnográficos para suplementar suas abordagens textuais, e os mais proeminentes defensores dos estudos culturais têm insistido em sua importância. Apesar de ter uma cadeira num departamento de filosofia e religião em que métodos textuais predominavam, Raymond Williams insistiu na necessidade de “apartar-se do procedimento comum de isolar o objeto [o texto] e então descobrir seus componentes” em direção a uma abordagem etnográfica mais direta, permitindo que o pesquisador apreendesse “a natureza de uma prática e então suas condições”. (Willis, 2005, p. 47). De modo similar, Roger Grimshaw, Dorothy Hobson

e Paul Willis defendem uma abordagem etnográfica como meio de situar “formas em relação a seus contextos materiais” e de ir “contra o reducionismo teórico” (1980, p. 62-63).

Enquanto isso, na antropologia, figuras proeminentes como Victor Turner (1982) e Clifford Geertz (1973) exploravam o valor da teoria e prática literárias para a etnografia. Nos primeiros anos da disciplina, três alunos de Franz Boas experimentaram com formas literárias para ampliar o número de leitores de antropologia e contestar o binarismo do sujeito/objeto. Louise Lamphere (2004) detalha como Elsie Clews Parsons buscou apresentar informações etnográficas numa forma literária mais acessível. Lamphere também relata como Ella Cara Deloria, indígena sioux de Dakota, e Zora Neale Hurston, contribuinte afro-americana do Renascimento do Harlem, estrategicamente variavam entre formas etnográficas e literárias para desafiar a estrutura epistemológica dominante em que eram obrigadas a trabalhar (Lamphere, 2004, p. 132-134). Nos anos seguintes, contudo, mesmo com os esforços de figuras como Ruth Benedict e coleções como *Anthropology through Literature* (Spradley, Mcdonough, 1973), o interesse minguava até a publicação, em 1986, da *Writing Culture* de Clifford e Marcus. Essa coleção seminal respondia explicitamente a uma crise na disciplina que via a decomposição da noção positivista do antropologista como observador objetivo e desinteressado, um movimento que de muitas formas fora prefigurado nos anos 1920 por Hurston. Trabalhos mais recentes continuaram a explorar essas produtivas frestas (Barton, Papen, 2010; Wulff, 2016, 2017), demonstrando como usos antropológicos da literatura variam

de ferramenta de autorreflexão para análise da escrita etnográfica até revelação de como a etnografia ela mesma é construída através de técnicas literárias como figuras de linguagem, narrativa e ficção.

No entanto, essas abordagens multiperspectivistas têm sido frequentemente limitadas ou frustradas por obstáculos muito concretos, desde fronteiras disciplinares e divisões institucionais até a natureza demorada e cara do trabalho de campo. Mesmo após recebermos financiamento para nosso projeto, ainda enfrentávamos um desafio singular: os textos cartoneros estão embutidos em modelos de prática artística e buscam uma conexão direta com a socialidade, e precisávamos pensar numa metodologia que pudesse funcionar com muitos tipos diferentes de formas sociais e estéticas. Ficou claro que precisaríamos desenvolver uma prática de leitura que perturbasse profundamente a “abordagem tradicional centrada no objeto” histórica dos livros (Drucker, 2014), bem como a abordagem centrada no texto que caracteriza os estudos literários. Uma outra questão era a da posicionalidade. Em nosso projeto, procuramos nos envolver com profissionais que muitas vezes refutaram explicitamente as hierarquias epistemológicas que viam como endêmicas à pesquisa acadêmica. Para trabalhar com interlocutores que por vezes se referiam de modo provocativo à inutilidade da academia, seria necessário formalizar nossas tentativas anteriores de uma prática de pesquisa horizontal (Bell, O'Hare, 2020; Flynn, 2018) e questionar como poderíamos fornecer uma contribuição significativa para os coletivos e redes de nossos interlocutores.

Primeiramente, desenvolver uma metodologia apropriada para responder a esses desafios envolveu elaborar o que une os diferentes elementos da cena de Puente Grande: as interações entre autoridades e presidiárias participantes, as relações entre editores externos e escritoras internas, e a conexão entre o *Espejo y viento* de La Rueda Cartonera como prática artística, coleção literária, e intervenção política. A leitura do livro cartonero em contextos tão complexos requer o atendimento simultâneo aos textos literários e objetos de arte e aos processos sociais, materiais e políticos que eles engendram. Além disso, esse processo de pesquisa implicou na compreensão do que une as diversas práticas das editoras cartoneras através da rede rizomática em expansão dentro da qual operam (Bell, O'Hare, 2020).

Desde o uso do papelão reaproveitado como material até a colorida estética de *colorinche* que a Eloísa proclama em seu agora icônico cartaz, havia muitos elementos de continuidade entre o coletivo de Buenos Aires e o projeto de Puente Grande. Assim como os fundadores da Eloísa previram a adaptabilidade do modelo artístico da publicação cartonera e promoveram sua disseminação e longevidade para além de suas próprias práticas, as disrupções ocorridas em Puente Grande na primavera de 2019 sobreviveram a essa intervenção inicial. As participantes das oficinas continuaram o trabalho, montando a Bote Cartonero, liderada por elas mesmas em colaboração com outras mulheres encarceradas. E as autoridades de Puente Grande, através de colaborações contínuas com Joey Whitfield e Lucy, estão agora apoiando projetos cartoneros liderados por Israel e Sergio em prisões de Jalisco. Além da sustentabilidade e adaptabilidade, o que também conectou os projetos

foi a tentativa explícita de reorganizar as formas de poder que, como explica Levine com sua leitura rancieriana, assumem a relação entre arte e política, caracterizam a vida social e política através de “atividades de ordenação, padronagem e moldagem”. (2015, p. 3). Em 2003, a Eloísa Cartonera se propôs a estabelecer relações horizontais entre catadores, escritores, artistas e públicos através de oficinas participativas e da chamada de atenção às condições de trabalho alienado através de um processo ancorado na diversão, criatividade e liberdade. Em 2019, em Puente Grande, o programa cartonero liderado por La Rueda Cartonera e Viento Cartonero rompeu com as formas estabelecidas – hierarquias, ritmos e redes em que Levine estrutura seu livro de 2015 – que sustentam a vida prisional, oferecendo às mulheres encarceradas a chance de contar suas próprias histórias e tomar o controle de suas narrativas e das formas através das quais elas são produzidas e disseminadas.

A partir das histórias das mulheres de Puente Grande e com a inspiração do trabalho de nossos parceiros cartoneros, que entendemos como um processo de investigação altamente autorreflexivo, levantamos uma série de questões-chave: que tipo de metodologia pode ser empregada para trabalhar com as editoras cartoneras, abrangendo tanto produção artística (textos literários e objetos de arte) quanto ação social? Como podemos trabalhar produtivamente dentro de tais agrupamentos de ações sociais, projetos políticos, textos literários e práticas artísticas, que se relacionam com uma mudança mais ampla na prática artística contemporânea que encontra expressão em espaços além do cubo branco, da arte engajada

socialmente (Kester, 2004) até práticas artísticas pós-autônomas (García Canclini, 2014)? A fim de começar a construir um trabalho etnográfico sob tal metodologia, como nossas práticas de pesquisa poderiam reconhecer, mas também representar, a codependência da forma social e estética que a cartonera propõe? Por fim, envolvendo-se com interlocutores que articulam a cartonera como modo de produzir novos significados e conhecimentos e quebrar as relações sujeito-objeto, como poderíamos reconsiderar os tipos de resultados que um projeto acadêmico deveria criar?

Começaremos descrevendo com mais detalhes o projeto de Puente Grande antes de apresentar algumas das principais proposições teóricas por nós mobilizadas, em diálogo com nossos interlocutores, a fim de reexaminar a arte, literatura e estética cartonera em uma relação mais dinâmica com os processos sociais e políticos. Propomos o que denominamos uma metodologia “trans-formal”, composta de métodos etnográficos inovadores fundamentados na “referência ao gesto” (Flynn, Quintana, 2021) e práticas de leitura que se baseiam em abordagens pós-críticas emergentes dos estudos literários e culturais.

A DOBRA | DA DOBRADIÇA: O IMPACTO DAS ESTRUTURAS SOCIOPOLÍTICAS NA PRÁTICA CARTONERA

Vamos voltar à prisão de Puente Grande. De uma perspectiva histórico literária, *Espejo y viento* pode ser lido em relação à tradição testemunhal latino-americana dos anos 1980 e 1990 que foi celebrada e, em certa medida, criada e ampliada através do estudo pós-colonial de subalternos. Tal trabalho procurou defender o valor verdadeiro do testemunho e ampliar

a rachadura nas muralhas da cidade letrada (Franco, 2002; Rama, 1984). Whitfield argumenta que muitos escritores prisioneiros “afirmam representar e defender vozes ou setores excluídos da população” (2018, p. 19), e esta coleção não é exceção. Embora nem todos os textos em *Espejo y viento* possam ser lidos como exemplos da literatura da resistência, e alguns deles podem até ser vistos como coniventes com as estruturas estatais que perpetuam a prisão de suas autoras, muitas das participantes usaram a publicação para denunciar as realidades sombrias de sua abordagem, detenção e prisão e, por extensão, para chamar a atenção para a violência, corrupção e impunidade do Estado e sistema judicial mexicano, que, como as mulheres descrevem, estão inscritas em seus corpos e subjetividades (Marsh, 2020).

Dois textos em particular, apesar de seus estilos bastante diferentes, compartilham temas comuns à prisão indevida e à violência sancionada pelo Estado contra as mulheres. Em sua história “Uma luz na escuridão”, Bogarín, então em seu décimo sexto ano de encarceramento por um crime que ela nega veementemente ter cometido, descreve ser sequestrada com seu marido de seu local de trabalho em 2003. Sua escrita é dura e gráfica em seus detalhes testemunhais:

De repente apareceram vários homens armados.... Um deles me bateu, depois me estuprou enquanto cheirava cocaína; estava escurecendo quando trouxeram meu marido de volta, sangrando, vendado, sangue correndo pelas orelhas, testa e testículos; depois me vendaram.... Após cinco dias de intermináveis torturas, gritos, abusos e estupros, eles me levaram para um lugar imundo, me mostraram uma foto do meu filho e disseram: “Assine aqui, ou seu filho vai sofrer as consequências”. (Bogarín, 2019, p. 57).

Num texto não menos doloroso, um brilhantemente evocativo poema intitulado “Vozes sem voz”, Enedina expressa sua amarga crítica ao sistema judiciário mexicano, altamente corrupto e excessivamente masculino:

A vida da prisioneira
começa com difamação
daquele que empunha sua espada,
e aquela que, atrás das grades,
recebe como uma oferta
 uma delação premiada.
Depois de um ano na prisão,
 as surras que você carregava
 se esvaem com sua inocência roubada
como não é o momento oportuno para um julgamento
como direitos humanos não importam
 para nenhum juiz ou magistrado...
 – Os Deuses do Olimpo –
à imagem e semelhança da Mundana Suprema Corte...
De repente, seus pensamentos te pegam pela mão
 e te colocam em frente ao espelho
 do policial que te enquadrrou com uma mentira,
daquele que inventou seu crime
 porque era o trabalho dele. (Enedina, 2019, p. 41-42).

Ambos os textos denunciam a “colonialidade do poder” (Quijano, Ennis, 2000) representada pelas estruturas hierárquicas profundamente enraizadas

do sistema penitenciário latino-americano (Whitfield, 2018, p. 4).² Ricardo Salvatore e Carlos Aguirre afirmam em *The Birth of the Penitentiary* que os sistemas penitenciários latino-americanos são resultado de “um processo de modernização que não substituiu estruturas antigas, formas de interação ou hierarquias raciais e de gênero, mas, ao contrário, as reforçou”. (1996, p. xii).

Essas hierarquias de gênero são destacadas por Bogarín e Enedina, cujos textos destacam a masculinidade da violência infligida a elas como mulheres presas, seja abertamente, através de suas denúncias de espancamento, tortura e estupro, ou metaforicamente, através da imagem fálica da espada do caluniador ou do deus olímpico, juízes e magistrados divinais, 80% dos quais, segundo o próprio Instituto Nacional de Estatística e Geografia do Estado, são homens (México, INEGI, 2018). A cartonera, como esses dois textos sugerem, é um passo significativo em relação à tradição testemunhal. Embora em um nível o significado político dos escritos de Bogarín e Enedina esteja em seu conteúdo declamatório, elas vão além da representação através da inserção e intervenção sociomaterial de seu entorno.

Em Puente Grande, essa primeira dobra da dobradiça podia ser vista na forma como o ambiente prisional se entrelaçava em cada etapa da

2 Significativamente, quando um jornalista do jornal *The Guardian* se interessou pelas histórias dessas mulheres, seus depoimentos foram descartados pelas autoridades penitenciárias como “ficções literárias” e, portanto, invalidados como denúncias legítimas de corrupção estatal. No entanto, eles se alinham às conclusões da antropóloga Rosalva Aída Hernández (2013) em relação às prisões de mulheres em Atlacholoaya e Puebla, que demonstraram como as mulheres no México, especialmente as mulheres indígenas pobres, são frequentemente presas não por causa de qualquer papel significativo que tenham desempenhado em atividades criminosas, mas por sua vulnerabilidade socioeconômica.

produção dos livros das mulheres. Ou seja, o contexto social deixou sua marca nas formas estéticas: as celas em que os textos foram escritos, o pátio em que o livro foi produzido e o próprio sistema penitenciário, das rotinas reguladas aos modelos de trabalho baseado em recompensas, todos eram evidentes nas oficinas de cartonera, assim como nos textos coletados e nos desenhos das capas. Israel lembrou a Lucy que o processo da oficina, até certo ponto, tinha de ser integrado às estruturas e sistemas institucionais existentes na prisão para que fosse viável e – importante – permissível. Por exemplo, os facilitadores da cartonera foram aconselhados a encorajar as mulheres através de incentivos, replicando os próprios sistemas e cultura da prisão. Em Puente Grande, as detentas recebem pagamentos mínimos, mas significativos, por trabalhos manuais, e são autorizadas a vender seus artesanatos, desde brinquedos de pelúcia fofos até bolsas estilosas feitas à mão, para os funcionários e visitantes, em bancas no pátio da prisão. Sergio explica em uma entrevista transmitida pela C7 Jalisco (Peña, 2019a): “Os livros cartoneros são produtos que podem ser vendidos. Uma das ideias é apoiar as mulheres com uma renda, para que, quando se reintegrarem à sociedade, possam encontrar uma maneira de ganhar a vida através desse tipo de trabalho cultural”.

Além das oficinas, os produtos finais, os livros, estavam impregnados dos espaços físicos em que foram criados. Em termos muito concretos, a paleta de cores utilizadas pelos participantes para criar seus próprios livros pintados à mão reflete o ambiente da prisão em que foram criados. A miscelânea de cores vivas ecoa o capitalismo neoliberal da prisão latino-americana (Whitfield,

2018), visível principalmente nos móveis plásticos utilizados para as oficinas, as mesas azuis, vermelhas e brancas da marca Pepsi e as cadeiras amarelas brilhantes patrocinadas pela empresa de refrigerantes Squirt. As cores também refletem os esforços para promover iniciativas artísticas mais tradicionais na prisão, como um enorme mural na parede de um pátio representando um elefante, um símbolo budista e hinduísta de força, paciência e sabedoria. O mural foi a ideia de uma presa, apoiada pelos administradores da prisão que forneceram tintas e outros materiais. Essa composição de amarelos, cinzas e marrons ecoa na arte da capa dos livros das participantes. Sendo assim, ficou claro que diversas formas políticas e sociais, do neoliberalismo às práticas de reabilitação mais tradicionais, influenciaram as práticas materiais e escolhas estéticas das mulheres presas.

Outro exemplo notável presente em vários dos livros criados em Puente Grande é um estilo inspirado nas capas de Maria, da Dulcinéia Catadora, em São Paulo, o de colocar tiras diagonais de fita adesiva na capa e pintar formas geométricas. Este estilo foi apresentado aos participantes de Puente Grande por Israel e Irene, que trouxeram um livro da Dulcinéia Catadora como exemplo de arte cartonera para fornecer inspiração. Tais desenhos ganham uma camada de significado no contexto carcerário e, conforme as mulheres presas se apropriavam da técnica de Maria, as linhas verticais se tornavam um gesto que simbolizava as barras das celas do presídio onde estão confinadas. Através da singularidade de cada uma das intervenções – como grita o cartaz de Eloísa Cartonera: “NO HAY 2 TAPAS IGUALES!” (“Não há dois livros cartoneros iguais!”) –, as capas das mulheres brincam

com as icônicas barras das celas da prisão. As barras, através dessa visão de confinamento, que, criticamente, não devem ser equiparadas a uma visão confinada, encontram-se diagonalizadas e horizontalizadas, simbolizando tanto o status de presa das mulheres quanto a liberdade criativa que neste ambiente é, inevitavelmente, uma demonstração visual de resistência.

A permeabilidade entre o ambiente prisional e o processo criativo também era tangível de maneira mais declaradamente sensorial. Alguns facilitadores da oficina, administradores prisionais e familiares que assistiram ao lançamento do livro observaram que o processo físico de fazer e escrever livros também podia ser sentido, tocado e até mesmo cheirado no próprio objeto do livro. Uma capa, de Sonia, chama explicitamente a atenção para o olfato: "Toda história tem seu cheiro. O cheiro da morte. O cheiro da prisão. O cheiro da solidão. O cheiro do triunfo. O cheiro da traição. O cheiro do perigo. O cheiro da dor. O cheiro da felicidade. O cheiro do triunfo".

A capa do livro, que agora circula fora da prisão, ainda contém os traços materiais de sua intervenção: suas pinceladas triunfantes que marcam o papelão com ranhuras profundas; sua clara ansiedade ao mudar de uma cor para outra; o suor da angústia ao despejar seus sentimentos sobre a tela de papelão; o cheiro da prisão em que ela estava presa. Irene capta esta materialidade em um prefácio que, por si só, exala um lirismo sensorial:

No mundo compartilhado por um grupo de mulheres que passam meses ou anos juntas na Unidade Penal Feminina, as experiências e razões de seu encarceramento exalam fragrâncias; um cheiro que flutua para o espelho que emoldura a identidade a ser transcendida, para aquele espaço que

sentencia o tempo, seus tempos, mas não seus espíritos. As mulheres se reinventam em um mundo ditado por outros, em que se pode cair no esquecimento.

No caso de Sonia, a possibilidade do esquecimento era bastante literal. Depois de perder a mãe aos cinco anos de idade e ser deixada à própria sorte pelo pai alcoólatra e sete irmãos mais velhos, sua vida foi marcada por dor, solidão e abandono. Ela usou o exercício da escrita para desabafar, contar sua história, falar sobre as várias tentativas de suicídio e a culpa sentida por abandonar seus filhos e reproduzir o passado.

A DOBRA II DA DOBRADIÇA: O IMPACTO DA PRÁTICA CARTONERA NAS FORMAS SOCIOPOLÍTICAS

A primeira dobra do contexto da iniciativa Puente Grande é a que tem sido mais reconhecida na literatura: a forma como o social molda a estética e a forma literária. A segunda dobra tem sido mais negligenciada: a maneira como a prática estética pode informar e reordenar o social. O que é particularmente interessante sobre o projeto de Puente Grande e a cartonera de modo geral é como suas duas dobras particulares funcionam através das formas sociais e estéticas, em ambas as direções.

Os dois coletivos que facilitaram as oficinas têm como base principal de operações o café cultural comunitário, La Rueda Libros y Café, em Guadalajara. Embora a prisão de Puente Grande não pudesse estar mais distante do ambiente aberto, criativo e muitas vezes festivo do café Sergio, as oficinas conseguiram transformar o ambiente altamente restrito da

prisão em um espaço *colorinche* de encontros informais, trocas animadas e discussões provocativas. No dia do lançamento do livro, tal atmosfera estava especialmente evidente. Uma presa estava ocupada fazendo e vendendo tacos em uma banca improvisada, outra passava em volta de jarras de *horchata* feitas pelas presas e outra, ainda, fora instalada em uma mesa, distribuindo os tacos de *birria* caseiros de sua mãe. Nesse ambiente excepcionalmente relaxado, Lucy e seu parceiro, Marco, foram convidados para a mesa de Claudia, onde comeram tacos e conversaram com Claudia, a mãe dela e o filho de oito anos, Pablo Emilio. Enquanto conversavam, era fácil esquecer que estavam em uma prisão e não no café La Rueda.

A remodelação das formas de intercâmbio social que são (ou não são) permitidas em um espaço muito específico sugere o poder de transformação social da prática cartonera. Os facilitadores de cartonera Sergio, Israel e Irene puderam entrar neste ambiente fechado, opressivo e controlado pelo Estado com o consentimento das autoridades por causa de seu aparentemente apolítico ou, ao menos, incontestado, projeto artístico. Afinal de contas, o que poderia ser mais inocente do que fazer um livro com papelão reciclado, tinta e fios coloridos? Não é essa uma atividade praticada por crianças em toda a América Latina? No entanto, os efeitos sociopolíticos do projeto que surgiu através de um processo lúdico e cordial pareciam espelhar e prefigurar mudanças sistêmicas significativas dentro e fora da prisão.

Dentro de Puente Grande, o projeto cartonero tem sido uma parte importante de um processo mais amplo de reforma liderado pelo diretor de reintegração social, Juan Antonio Pérez Juárez. O processo é conhecido

como *Reinserción Segunda Oportunidad* (Reinserção Segunda Oportunidade). Esse termo, Pérez Juárez nos explicou em uma entrevista em 2019, refere-se “a uma segunda oportunidade não apenas para as pessoas privadas de sua liberdade, mas também para a sociedade como um todo”. Em suas palavras:

É crucial compreender a importância de promover e respeitar os direitos humanos de todas as pessoas, antes e depois de cometerem um crime, e se cometerem, tornar sua primeira e segunda e enésima oportunidades significativas, com educação, saúde, esporte, treinamento e trabalho, que são os principais vetores de reintegração social.

O projeto cartonero alimentou esses princípios éticos e políticos mais amplos, que representaram uma mudança decisiva em relação às políticas predominantemente punitivistas do sistema judicial mexicano, caracterizadas por hierarquias fixas, desigualdades de gênero estruturais e corrupção normalizada (Ferreyra, 2018). Mas o projeto foi também uma parte importante do processo gradual de reforma prisional que está ocorrendo no estado de Jalisco, em que a cultura e a produção cultural estão sendo introduzidas, cada vez mais, no repertório de modos de reintegração social. Especificamente, o projeto resultou na Bote Cartonera, a primeira editora carcerária do estado e, segundo nosso conhecimento, do México; é uma novidade uma vez que os textos e mesmo os livros estão sendo produzidos na prisão. Pérez Juárez falou em “deixar a atividade nas mãos das mulheres presas”, um gesto profundamente subversivo no contexto de um sistema judicial baseado em desigualdades estruturais e fortes hierarquias (Ferreyra,

2018, p. 64). Em relação à cartonera, as mãos a que Pérez Juárez se referiu não são meramente metafóricas; a prática material de fazer os próprios livros permite que essas mulheres, mesmo dentro da prisão, assumam o controle de suas histórias e reestruturem suas vidas de maneiras que antes seriam inimagináveis.

Ainda mais importante para as mulheres envolvidas na Bote Cartonero foi o impacto da iniciativa cartonera em seus *beneficios de preliberación* (benefícios na execução da pena). Esse sistema de benefícios foi implantado em 2008 em todo o sistema prisional mexicano como parte de um processo mais amplo de reforma para encorajar a reabilitação e aliviar a pressão sobre as prisões cronicamente superlotadas através de um sistema baseado em créditos para liberdade antecipada, liberdade condicional e pedidos de liberdade condicional humanitária ou de benefício público significativo para infratores não violentos (Cruz, Vargas Morra, Hecht Barbosa, 2017, p. 7). As atividades são classificadas em sete categorias principais: trabalho, educação, cultura, saúde, esporte, justiça pessoal e justiça restaurativa (Cruz, Vargas Morra, Hecht Barbosa, 2017, 29). Ao se envolverem em atividades nessas diferentes áreas, presos podem potencialmente reduzir suas penas em até 50%.

Antes de começarem a trabalhar em Puente Grande, os editores de cartonera Israel e Sergio estavam cientes desse sistema de benefícios e discutiam com administradores e autoridades penitenciárias sobre a possibilidade das oficinas cartoneras poderem ser usadas como crédito para as participantes encarceradas. Após negociações com as autoridades penitenciárias do estado

de Jalisco, a atividade criativa da editora cartonera foi aprovada como meio de obter créditos de pré-soltura. Um membro da equipe de comunicação da Puente Grande, Ramiro Lomelí, nos disse que as detentas de Puente Grande agora podem ganhar pontos de pré-soltura participando de diversas atividades artísticas, como dança folclórica, dança moderna, teatro, pintura, música e, desde a publicação de Vento e Espelhos, oficinas de cartonera. Tal adição é significativa devido à relativa autonomia e horizontalidade do processo de cartonera; ao contrário da maioria das oficinas, a editora Bote Cartonero é dirigida por mulheres encarceradas e não por facilitadores externos ou professores.

Além da redução de suas penas, o ato de trabalhar neste projeto coletivo foi também um processo profundamente relacional com efeitos externos que podiam ser vistos nas interações entre mulheres presas, autoridades prisionais, famílias, facilitadores de oficinas e nossa equipe de pesquisa. Pérez Juárez nos explicou que o processo coletivo de produção de livros cartoneros envolve “um elemento importante de trabalho em equipe e construção de relações com outras pessoas que é importante para a reabilitação e reintegração na sociedade”. No lançamento do livro, ele disse, os familiares de mulheres encarceradas puderam ler as “histórias que não tinham conseguido ouvir de suas filhas, mães, esposas ou irmãs na prisão”. Esse elemento do projeto, a reconstrução das relações com familiares afastados, foi destacado por vários participantes em conversas após as oficinas. Para Griselda, foi uma forma de se reconectar com a mãe e os três filhos; para Claudia, o mais significativo em contribuir para o livro foi que seu filho, Pablo Emilio, o amor de sua

vida, a quem ela dedicou seus escritos, estava entusiasmado de que ela se tornaria uma autora publicada.

Como Pérez Juárez insistiu, a oportunidade de curar as relações feridas ou rompidas com membros da família é particularmente significativa para as mulheres:

Devo enfatizar a importância de ter iniciado esta oficina na prisão feminina de Puente Grande. Nós a fizemos porque estamos muito conscientes da perspectiva de gênero e porque quando as mulheres são privadas de sua liberdade são mais abandonadas, algumas sem uma visita pessoal por anos. A isso se soma a questão da família, que, no caso das mulheres que são mães, carrega uma tremenda carga emocional.

O que Pérez Juárez está sugerindo aqui é a realidade do “duplo desvio”, bem documentado por criminologistas feministas como Frances Heidensohn (1989) desde os anos 1980, por meio do qual mulheres são punidas por crimes cometidos ou não e pelo desvio das normas de gênero relacionadas à maternidade e à feminilidade. Além de resistir a esta cruel e dupla punição por meio das narrativas de empoderamento publicadas na coleção, como a poderosa denúncia de injustiça de Enedina em “Vozes sem voz”, essa intervenção particular da cartonera permitiu que as mulheres ressissem às hierarquias de gênero e classe. Através de oficinas participativas, os editores de La Rueda e Viento desenvolveram trocas mais horizontais com as mulheres presas, simultaneamente ensinando métodos artesanais de autopublicação e aprendendo com suas experiências e lutas; Sergio e Israel compartilharam

suas histórias de publicação com a cartonera e ouviram as histórias de vida das participantes encarceradas.

Muitas dessas transformações, fomentadas pela sociabilidade material da prática cartonera, foram visíveis, palpáveis e audíveis. Outras foram muito mais íntimas, internas e silenciosas, o que não quer dizer que foram menos importantes ou políticas. Voltando à Sônia, o processo de escrita foi mais do que reflexivo; foi transformador. Após sua participação nas oficinas de cartonera e sua contribuição em *Espejo y viento*, ela revelou as altas expectativas de seu envolvimento:

Tendo tentado cometer suicídio e estado em coma por três meses, descobri uma nova maneira de lidar com a vida. A escrita permite que eu me comunique e me desprenda dos meus pensamentos mais sombrios. Descobri que Deus me acompanha, e sou grata pela paz interior e dignidade que esse projeto me traz.

Independentemente das circunstâncias particulares e sempre infelizes da vida que os levaram à prisão, todas as nove participantes descreveram algum tipo de transformação interna através do processo de escrita e criação de seus próprios livros cartoneros. Para Erika, fazer isso a trouxe “paz e felicidade”. Griselda nos disse que isso mudou sua atitude em relação à vida. E Enedina, como relatado na C7 Jalisco (Peña, 2019b), explica: “O livro *Espejo y viento* foi uma viagem, como ganhar um vale para um cruzeiro que me permite viajar muito além das paredes desta prisão. Agora sei que posso me expressar e denunciar as injustiças através da literatura”. Como testemunha Enedina,

a cartonera representa muito mais do que um livro, um objeto, um texto; ela oferece um processo de cura e autotransformação. Esse processo é simultaneamente interno e externo, pessoal e político, corpóreo e estrutural. Carol Hanisch destaca a natureza dual da transformação em seu influente ensaio “The Personal Is Political” (1970). O título, adotado de um slogan do movimento estudantil global de 1968, incluindo protestos violentamente reprimidos no México, ecoou através do trabalho de escritoras e ativistas feministas ao longo das décadas seguintes. E, no mundo da cartonera, vimos como as transformações pessoais, psicológicas e subjetivas vividas pelas mulheres, guerreiras e escritoras como as de Puente Grande, não podem se dissociar de transformações sociais, políticas e legais mais amplas. Suas diversas experiências de transformação como indivíduos e seres humanos são parte integrante de um processo mais amplo de desierarquização estrutural que na América Latina pós-colonial e em todo o mundo – num momento histórico protagonizado pelos movimentos #NiUnaMenos, #NiUnaMás e #MeToo – estão intimamente ligados à longa e contínua luta dos ativistas pioneiros e movimentos sociais pela igualdade de gênero, direitos iguais e educação igualitária.

PONTOS INICIAIS METODOLÓGICOS

O projeto Puente Grande é uma demonstração poderosa das duas dobras da dobradiça. Os livros cartoneros estão impregnados das condições ambientais, materiais e sociais das comunidades pelas quais são produzidos; ao mesmo tempo, as práticas literárias e artísticas reordenam e reformulam valores sociais,

relações e comunidades, resistindo a padrões profundamente enraizados de estigma, injustiça e violência. Este intercâmbio entre formas sociais e estéticas opera em ambas as direções, com efeitos transformadores em cada uma das dobras. Ao longo do projeto, experienciamos mais e mais práticas cartoneras que revelavam as duas dobras da dobradiça em diversos ambientes, desde o quiosque da Eloísa na Avenida Corrientes, passando pelas oficinas da Dulcinéia na cooperativa de reciclagem do Glicério, até as intervenções da La Rueda e Viento Cartonero nas praças públicas. Ao participarmos de processos que atravessavam formas estéticas e sociais, fomos convencidos de que a estrutura metodológica de nosso projeto deveria ser desenvolvida de acordo com essas vivências.

Nosso desejo era não enraizar nossa metodologia em nenhuma disciplina, seja nos estudos literários ou na antropologia. Nosso tema, a cartonera, constitui um conjunto de práticas que perturbam relações de poder, hierarquias, conhecimentos e epistemologias coloniais. Portanto, quisemos evitar trabalhar a partir de disciplinas que surgiram dentro das próprias estruturas e categorias coloniais que as cartoneras contestam (Chatterjee, 1995; Moraña, Dussel, Jáuregui, 2008). Os estudos culturais foram um ponto de partida possível; interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e contradisciplinaridade são suas marcas registradas, como os estudiosos ao longo das últimas três décadas discutiram através de profundas pesquisas sobre seus próprios métodos instáveis e em constante mudança (Denzin, Lincoln, 2018; Grossberg, 2010; Rodman, 2015). Norman Denzin e Yvonna Lincoln chamaram nossa atenção para a ambição de tal interdisciplinaridade;

trabalhando com diferentes tradições, apresentando descobertas em novas formas e comprometendo-se com questões de justiça social, os pesquisadores culturais são “agentes ativos de mudança social”. (2018, p. 8). Essa ambição política está relacionada ao compromisso de Grimshaw, Hobson e Willis (1980), do Centro de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham, de trabalhar etnograficamente como forma de mitigar reduções teóricas. Assim, um de nossos pontos de partida metodológicos foi a análise literária e cultural contextualizada através de dados etnográficos para ajudar a esclarecer as diversas conjunturas sociais, políticas e econômicas das editoras cartoneras. No entanto, devido ao nosso compromisso de trabalhar com editoras cartoneras, precisávamos nos afastar da tendência da bolsa de estudos culturais para permanecermos distantes de seu objeto de estudo através da “esmagadora textualização”. (Hall, 1996, p. 274).

Para isso, tivemos que questionar a crítica: um paradigma dominante nos estudos literários e culturais que se tornou comum, normalizado e, em certa medida, universalizado em toda a academia global e para o qual nós, como pesquisadores, contribuímos. Este modo de leitura crítica, argumentam Elizabeth Anker e Rita Felski, é problemático na medida em que tende a “tornar os pensamentos e ações dos atores sociais comuns como insuficientemente autoconscientes ou críticos”. (2017, p. 14). Confrontados com esse problema, engajamo-nos seriamente na virada pós-crítica que nos últimos anos começou a exigir o questionamento de nossas práticas e ortodoxias de leitura. Anker e Felski apontam que a possibilidade de separar os atores sociais “comuns” dos críticos privilegiados tem sido alimentada

pelas tendências antagônicas e combativas prevalentes nas humanidades, particularmente desde o pós-estruturalismo, que apesar de seus fundamentos radicalmente democráticos tem, de fato, fomentado um “espírito de marginalidade” e, assim, “manteve pensamentos sérios sequestrados na torre de marfim”. (2017, p. 19). O elitismo resultante dos estudos literários e culturais diminuiu paradoxalmente o impacto da disciplina sobre a esfera pública, sua conexão com o mundo não acadêmico e, portanto, as próprias estruturas em que busca se engajar e intervir.

A antropologia também tem seus problemas, e embora seu método etnográfico fosse central para nosso projeto, precisávamos nos engajar reflexivamente com as muitas críticas à disciplina. Além de suas dificuldades bem documentadas com arte e estética (Grimshaw, Ravetz, 2015; Schneider, 2015; Schneider, Wright, 2006), a antropologia também teve uma relação complicada com a ficção narrativa, bem encapsulada pela entrada do diário de Bronislaw Malinowski: “não li romances nem perdi tempo, exceto pelos momentos em que precisei descansar”. (1967, p. 279). E essas tensões entre antropologia, arte e literatura eram apenas parte de uma bagagem conceitual mais pesada, que retoma questões profundamente enraizadas de posicionalidade. Na antropologia e em outras ciências sociais, ainda costumamos rotular as pessoas com as quais trabalhamos como “entrevistados”, “colaboradores”, “sujeitos”, ou “informantes”. O conhecimento que os antropólogos têm derivado do trabalho com pessoas em posição “inferior”, o que hoje é amplamente entendido como uma relação altamente problemática

de superioridade cultural, tem, portanto, sido frequentemente atribuído aos antropólogos sem o pleno reconhecimento da verdadeira fonte.

Esta questão do extrativismo epistemológico (Cusicanqui, 2006; Grosfoguel, 2016) veio à tona em discursos decoloniais mais recentes. No entanto, como observa o antropólogo Anders Burman (2018), as relações de poder assimétricas continuam a predominar, e a antropologia ainda é centrada no mundo anglófono. A disciplina “fornece pouco ou nenhum retorno (nem mesmo um texto numa língua inteligível para as pessoas com quem e entre as quais trabalhamos)”, e muitos antropólogos mantêm uma profunda suspeita em relação ao ativismo acadêmico (Burman, 2018, p. 60). Embora duramente fraseada, críticas como a de Burman repercutem em nosso trabalho, e críticas semelhantes foram feitas por alguns de nossos interlocutores da cartonera. E, ainda assim, concordamos com Anand Pandian em que, apesar da acusação, ainda existe a possibilidade de alimentar um tipo diferente de pesquisa antropológica (2019, p. 8), um tipo que poderia envolver de forma mais significativa, processual e horizontal as pessoas com as quais trabalhamos.

Queríamos que o projeto de cartonera fosse um processo dinâmico, em que as principais partes envolvidas pudessem tanto contribuir quanto se beneficiar. Um ponto de partida fundamental foi reconhecer nossos interlocutores como agentes teorizadores e produzir pesquisas que resultassem de um diálogo entre nosso trabalho teórico e o de nossos parceiros da cartonera. Vemos a cartonera como uma forma plural em essência que cria comunidades, significados e relações, e esse entendimento foi sustentado desde o início pelas

contribuições teóricas dos próprios editores, escritores e artistas cartoneros. Com tal abordagem, era importante evitar confusões e atribuir com clareza e transparência os conceitos da cartonera que descrevemos. Nós nos sentimos honrados por nossos interlocutores terem compartilhado seus mundos conosco, e nestas páginas tentamos documentar fielmente, por exemplo, a reimaginação de Javier Barilaro da teoria da “escultura social” de Beuys, a noção de La Cartonera de “dessacralizar a literatura”, a ênfase de Lúcia Rosa do livro cartonero como processo artístico e não como objeto de arte, o motivo de Enedina de “vozes sem voz”, a “pesquisa caipora” de Sol Barreto como método decolonial, o conceito de Maria Dias da Costa de que ser uma catadora de lixo é um modo de “fazer cultura”, Thais Graciotti e sua arte de “arquipélago”, a interpretação poética de “Ce tlalli” (Uma terra) por Rigoberto Domínguez García, e o conceito de Júlio Brabo de “o social em movimento”. As publicações cartoneras cresceram e prosperaram devido à forma como foram repensadas e reimaginadas por indivíduos e grupos em toda a América Latina e além dela, à medida que respondem a diferentes e complexos contextos e necessidades sociais. Esperamos que, ao detalhar e reconhecer esses pontos de vista teóricos, este livro (*Taking form, making worlds: Cartonera Publishers in Latin America*) demonstre o peso e valor de nossos interlocutores da cartonera como escritores criativos, artistas e teóricos orgulhosamente extrainstitucionais e rebeldes.

O outro aspecto desse processo metodológico é que ele nos permitiu fazer uma contribuição tangível ao mundo cartonero, de um modo que os próprios praticantes indicaram que seria bem-vindo. Buscamos alcançar isso

consultando o gestual por trás das principais formas cartoneras e trabalhando com nossos interlocutores em atividades diárias de criação; fazendo isso, fomos convidados a nos tornar parte daquele mundo material e social. Isso teve, também, um impacto político. Quando os praticantes de cartonera decidiram tomar uma atitude contra a eleição iminente de Jair Bolsonaro, nossa contribuição e pontos de vista foram solicitados. É importante ressaltar que trabalhar dessa maneira nos ofereceu uma oportunidade única de considerar seriamente duas ideias conectadas: como a prática artística e textual da cartonera interveio nas formas sociais existentes para criar espaços de transformação, e como essas práticas podem ser entendidas como modos de pesquisa no e para o século vinte e um, respondendo, assim, a questões mais amplas de extrativismo e posicionalidade. Reunimos o mundo cartonero e o trabalho de dois pensadores, Jacques Rancière e Nestor García Canclini, que nos ajudaram a desenvolver um dos princípios norteadores deste livro, o da dobradiça, e a defender o poder transformador da prática artística aberta, um tipo de arte processual e relacional para o qual as cartoneras contribuem de tantas formas significativas e produtivas.

TEORIZANDO A DOBRADIÇA

O pensamento de Rancière veio à tona quando acompanhamos processos cartoneros que pareciam produzir disrupção e dissonância, desafiando ordens consensuais e propondo modos alternativos de ser, trabalhar e produzir significado. Rancière (2004) argumenta que estética e política não podem ser separadas, que a estética é o meio pelo qual a política se constitui e

opera. Em vez de ver a política como um sistema político de partidos ou um sistema mais tradicional de poder e hierarquia, Rancière a considera como “a configuração de um espaço específico, o enquadramento de uma esfera particular de experiência, de objetos tidos como comuns e pertencentes a uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e apresentar argumentos sobre eles”. (2012, p. 24).

Em sua leitura de Rancière, Brian Larkin sugere que “a política ocorre quando aqueles que ocupam posições fixas fora de certa ordem decidem intervir nessa ordem. É a divisão que determina quem pode participar de um sistema”. (2018, p. 187). Nos termos de Rancière, essa divisão é a “distribuição do sensível”, em que aqueles no poder rearranjam lugares e identidades, decidindo o que continua visível e o que se torna invisível, o que conta como discurso e o que é meramente barulho (2004, p. 13). Para Rancière, as práticas artísticas não são, portanto, meios privilegiados de compreensão da realidade, mas “‘modos de fazer e construir’ que intervêm na distribuição geral de modos de fazer e construir, bem como nas relações mantidas com os modos de ser e formas de visibilidade”. (p. 13). Toda arte, nesse sentido, é política, e “há... uma ‘estética’ no cerne da política”. (p. 13). Isso é porque arte e política, através de seus diferentes, mas relacionados modos de moldar o social, são capazes de produzir igualdade e desigualdade, inclusão e exclusão, por diferentes formas de percepção sensorial, dando às pessoas e coisas visibilidade e voz ou privando-as de ambas.

A teoria de arte e política de Rancière repercute na forma com que os praticantes de cartonera concebem seus próprios processos e as consequentes

duas dobras da prática socioartística que eles modelam. Na maioria das vezes, praticantes veem sua produção literária, além do mundo editorial, como uma prática de alguma forma política e que, portanto, tem um papel na formação da sociedade. Em cada um dos coletivos que exploramos aqui, práticas artísticas são explicitamente usadas para forjar relações e trocas produtivas entre artistas, escritores e comunidades vulneráveis, estigmatizadas e/ou marginalizadas, produzindo, assim, uma redistribuição de papéis e responsabilidades que modelam certa forma de igualitarismo (Epplin, 2009). Assim como Rancière, que, nas palavras de Nikos Papastergiadis, “acreditava que a igualdade humana procede da faculdade comum da percepção sensorial – aestesis” (2014, p. 8), as cartoneras destacam o papel da arte como meio de horizontalizar relações sociais. Para Dulcinéia Catadora, os encontros e relações sociais produzidos pelo processo editorial são mais importantes que as próprias publicações, porque elas “desfazem preconceitos” e “questionam conceitos estéticos conectados a um mundo que ainda está sendo construído com desigualdades e privilégios”. (Rosa, 2018). E, para Israel e Sergio, trabalhar em Jalisco, um estado com taxas cada vez mais altas de desigualdade, violência e homicídios (Bell, O’hare, 2020), editoras cartoneras são uma forma de “ativismo cultural”. Sergio explica numa entrevista de 2020:

Para nós, a transformação social ocorre quando conseguimos desenvolver nossos projetos através de intervenções socioculturais numa comunidade específica. O processo de publicar livros é sempre uma tentativa de resolver

um problema sociocultural... O livro, nesse contexto, serve como um ato de liberação e denúncia.

Dessa forma, a prática cartonera entra num diálogo mais próximo com a noção de político de Rancière do que com as interpretações mais conservadoras de arte. Para alguns, livros cartoneros são obras de arte individuais enumeradas como série de modo a destacar seus status como objetos de artes. Para outros, aquela relação é menos sobre a singularidade de cada item; cada livro não seria uma obra de arte em si, mas parte de uma agregação escultural mais ampla que age na sociedade. Nessa última visão, trabalhos individuais são, talvez, “não mais do que um pretexto para diálogo”, em provocação que Achille Bonito Oliva ofereceu a Joseph Beuys em 1971 (Sandler, 1997, p. 92).

Para atravessar os contornos das propostas da cartonera como prática de arte contemporânea, mobilizamos o conceito de pós-autonomia de García Canclini, teoria que deve muito ao pensamento de Rancière. García Canclini coloca a prática artística contemporânea num arranjo particular de fronteiras porosas, identificando uma mudança de paradigma nas práticas artísticas, por meio da qual objetos têm sido cada vez mais deslocados pelos contextos. Para García Canclini, o que foi uma vez teorizado como um sistema hermético, ou um “mundo artístico” com limites e convenções definidos (Becker, 1982), não pode mais estar contido nesses termos. Arte não é mais um campo singular com um alcance limitado de atores, como o artista, o dono de galeria ou o curador idealizados, nem é praticada dentro

de uma série de locais definíveis, seja a galeria “cubo branco”, o museu ou o espaço privado do colecionador. A pós-autonomia, condição que caracteriza o trabalho que existe em espaços intersticiais, é uma consequência evitável de uma história da arte contemporânea que García Canclini descreve como “uma combinação paradoxal de comportamentos dedicados a assegurar independência para o próprio campo e comportamentos comprometidos em acabar com os limites que separam aquele campo”. (2014, p. xvi). Processualidade, aqui, é importante; a pós-autonomia encontra expressão nos longos ritmos de fabricação que são exemplificados pela intervenção em Puente Grande, e engajar com o processo é fundamental para a reimaginação de García Canclini da “distribuição do sensível” de Rancière.

Um dos valores da teoria de García Canclini, da perspectiva do projeto cartonero, é o de que ele funciona em parte como convite aberto a novas práticas de pesquisa. García Canclini sugere, por exemplo, que pesquisadores deveriam se posicionar perto de obras de arte e ser “ágeis” ao seguir suas trajetórias (2014, p. 178), e que modos de investigação mais robustos seriam baseados na premissa de trabalhar junto dos próprios artistas: “O que realmente precisamos é da insistência antropológica de ouvir atores, uma grande diversidade de atores, despendendo tempo em questões qualitativas”. (p. 184). Esse último ponto é importante para nós, uma vez que nos convencemos de que enquanto métodos precisam ser desenvolvidos em diálogo com avanços e debates teóricos, eles também precisam ser pensados em colaboração com as pessoas com quem trabalhamos, tendo em mente suas práticas específicas, situadas e reflexivas.

AVANÇANDO ATRAVÉS DA FORMA

As propostas formalistas pioneiras de Caroline Levine, que também se baseiam na teoria de Rancière, nos ajudaram a abordar nossa pesquisa sobre editoras cartoneras, ouvindo e atuando com a grande diversidade de atores que encontramos pelo caminho. Levine argumenta:

Uma atenção às formas estéticas e sociais nos devolve a heterogeneidade que está no coração da história conceitual da forma... Todos os usos históricos do termo, apesar da riqueza e variedade, dividem uma definição comum: “forma” sempre indica *um arranjo de elementos – uma ordenação, padronização ou modelação*. Aqui, então, é onde meu argumento começa: com uma definição de forma muito mais ampla do que o uso corriqueiro nos estudos literários. Forma, para nossos propósitos, significará todos os formatos e configurações, todos os princípios de ordenação, todos os padrões de repetição e diferença. (2015, p. 3; ênfases de Levine).

O revigoramento do formalismo de Levine, baseado na distribuição do sensível de Rancière e na recusa da distinção entre forma literária/artística e social/política, nos permite entender a cartonera de uma maneira que reconhece a dobradiça que essa prática representa entre diferentes configurações de forma. Sua abordagem fresca dos estudos literários e culturais fornece um meio de alternar entre a análise textual e etnografia, identificando a potencialidade de uma etimologia mais ampla para a palavra “forma”, em que se denota formato, forma ou figura, mas também maneira ou modo. Nessa abordagem de leitura, formas de ação (modos de fazer coisas,

mudando coisas e moldando experiências) necessariamente se interseccionam com formas estéticas (modos de moldar objetos, palavras e experiências). A releitura de Levine dos textos literários como "teorização do social" (2015, p. 134) pavimenta o caminho para uma abordagem da literatura e da arte mais relacional.

No contexto do projeto cartonero, isso nos ajudou a desenvolver modos de ler e pesquisar não sobre, mas em diálogo com esses coletivos literários e artísticos e, assim, engajar simultaneamente com a prática social, a forma estética e os imaginários coletivos. A narrativa de fundação da Eloísa Cartonera aponta para o valor de uma metodologia formalista reestruturada:

Tudo começou com a crise de 2001... Alguns dizem que "somos produto da crise", ou que somos "miséria estetizada". Na verdade, não foi nada disso. Éramos um grupo de pessoas que se encontrou para trabalhar de uma maneira diferente, para aprender coisas novas através do trabalho, para construir uma cooperativa, para aprender a subsistir e administrar a nós mesmos, para trabalhar em prol de um bem comum. Somos como muitos dos movimentos e coletivos nascidos daqueles tempos insanos que se organizaram em cooperativas ou em pequenos grupos de assembleia, em grupos de bairro e comunidade, todo tipo de movimentos sociais. Havia pessoas, trabalhadores e vizinhos... Era verão, e Javier Barilaro e Washington Cucurto estavam ocupados produzindo uns livros coloridos de poesia. Eloísa era o nome de uma boliviana charmosa por quem Javier estava apaixonado, e o nome da editora tornou-se uma ode a ela. Parece que eles nunca ficaram juntos, mas, apesar de tudo isso, Javier e seus amigos continuaram produzindo livros lindos e inspirados pelo amor.

Até que um dia chegou Fernanda... uma tarde dourada, uma bicicleta rosa e uma saia verde, como a própria primavera. Ela propôs abrir uma oficina em Guardia Vieja. Foi assim que nasceu a Eloísa Cartonera, na primavera de 2003. (Eloísa Cartonera, 2010).

Duas narrativas principais são usadas para enquadrar as práticas da Eloísa: os múltiplos movimentos sociais e coletivos comunitários que emergiram no despertar da crise econômica, e a inspiração romântica e prática proporcionada por duas mulheres, Eloísa e Fernanda. Dentro desses dois quadros narrativos, há muitas formas sobrepostas que pertencem, ao mesmo tempo, aos domínios do social e do estético, do funcional e do belo: coleções coloridas de poesia e livros cartoneros; uma bicicleta rosa e uma saia verde; a oficina de produção de livros em que se vendia vegetais em Guardia Vieja. Todas essas formas materiais têm diversas “affordances”, termo utilizado pelo psicólogo James Gibson (1979) para se referir aos usos e ações potenciais latentes em coisas materiais. O termo é ressignificado por Levine (2015, p. 6-8) para dar suporte a seu argumento sobre o potencial político da forma literária. A bicicleta rosa e roupas coloridas, por exemplo, inspiraram a estética *colorinche* que passou a definir a Eloísa, cujos livros são obras de literatura bem como atos políticos provocativos que rompem as barreiras invisíveis de classe que separam o trabalho manual da atividade intelectual, os trabalhadores informais dos escritores renomados, as ruas onde o papelão é coletado dos ambientes hiper-higienizados de classe alta da América Latina.

Essas múltiplas formas sobrevivem a uma nova interpretação formalista da estética da Eloísa, como a de críticos de orientação política, por exemplo, Herbert F. Tucker (1997), que situaria a editora no contexto da crise econômica argentina de 2001. Embora o modelo da Eloísa sem dúvidas tenha muito a ver com o contexto pós-crise em que surgiu (Bell, O’Hare, 2020), o coletivo nega ser um produto da crise. Em vez de adotar a *arte povera* ou uma “estética da pobreza” (Schmidt, 2017), o uso de papelão resgatado das ruas pela Eloísa é uma escolha socioestética inspirada pelas *affordances* a que as cartoneras frequentemente se referem como material “nobre” e como o valor simbólico de criar literatura com o descarte do consumismo. Nesse sentido, sua narrativa de fundação resiste a uma leitura epifenomenal das formas cartoneras como um crescimento excessivo das situações sociais que elas imitam ou às quais resistem (Levine, 2015, p. 12), nos encorajando a encontrar significado nas múltiplas formas socioestéticas dentro de trabalhos, brincadeira e intervenções coletivas.

Em toda a rede cartonera inspirada pela Eloísa, o papelão pintado à mão e produzido coletivamente nos convida a romper com a abordagem dos estudos literários que, observa Levine, “foca a atenção nos modos que algumas formações se cruzam a qualquer momento: o imperialismo e o romance, por exemplo, ou a lei e a cultura impressa”. (2015, p. 132). A densa sobreposição de formas dentro e através do mundo da cartonera é clara na produção literária das editoras de papelão. Cartonera não é um gênero; em vez disso, ela contém e brinca com uma multiplicidade de gêneros, incluindo poesia, prosa e (menos frequentemente) drama, de histórias orais em línguas

indígenas a rap, de canções de amor a manifestos feministas, de literatura para crianças a literatura feita por crianças. Essa pura diversidade é refletida através e dentro dos catálogos da cartonera, que invariavelmente resistem a categorização pelas formas híbridas literárias e sociais. A prosa ficcional de Sergio é inspirada na poesia beat norte-americana, mas também empresta do gênero do conto e de gírias locais de Guadalajara, a linguagem do bairro ao qual o fundador da La Rueda está tão ligado. O *Catador* (2012) da Dulcinéia é similarmente rico em forma, uma colagem de textos que inclui uma canção de rap, entrevistas com catadores e uma dissertação acadêmica, incorporando diferentes estratos sociais, socioletos e experiências vividas (Bell, 2017). Por sua vez, essas formas são meios de mudar as relações entre o bairro (no caso da La Rueda) ou a cooperativa de reciclagem do Glicério (no caso da Dulcinéia), e as narrativas de regimes governamentais repressivos que tantas vezes silenciam essas vozes (Bell, O'Hare, 2020; Fong, 2018b; Rosa, 2018).

Voltando ao projeto de Puente Grande, as atividades cartoneras intervieram em pelo menos três das principais formas estruturais cobertas por Levine: hierarquia, ritmo e redes. O projeto rompeu com as hierarquias coloniais profundamente enraizadas que permeiam o sistema prisional no México e em toda a América Latina. O programa editorial também rompeu com os ritmos repetitivos da vida prisional, descrito por Erika em *Espejo y viento* como uma “rotina diária que tomou conta dos meus sentidos”. (2019, p. 29). Para Erika, o programa de cartonera foi uma chance “de escapar pela imaginação desse sistema opressor”, permitindo que ela se libertasse do senso de “infinidade” trazido por sua longa sentença e que encontrasse seu próprio

ritmo de escrita ao longo de extensos períodos (p. 29). E o projeto abriu novos canais de comunicação através de redes solidárias que conectaram os escritores e editoras de dentro com leitores, editoras, livrarias e bibliotecas de fora. Para essas presidiárias, especialmente aquelas que recebem poucos visitantes ou nenhum, é muito significativo que os livros circulem fora de Jalisco, na livraria de La Rueda e na biblioteca central de Guadalajara, e mesmo ao redor do globo, pela nossa colaboração e por redes mais amplas de ativistas prisionais, em formatos digitais, trocas online e traduções para o inglês.³

Ver intervenções cartoneras como teorizações do social permite que trabalhem em colaboração com editoras cartoneras como atores criativos, reflexivos e sociais que trabalham através da prática artística para descolonizar relações sociais e ontologias políticas e para disseminar conhecimentos e epistemologias pluriversais. Para desenvolver métodos apropriados, no entanto, é necessário se afastar de uma tendência comum, presente no trabalho de Levine, para privilegiar o cânone literário e a crítica literária (Bell, Flynn e O'Hare, 2020). Através de nosso trabalho etnográfico longitudinal e nossa posicionalidade pós-crítica, oferecemos uma abordagem alternativa que ancora métodos formalistas em atos de leitura que pertencem não a uma crítica literária privilegiada com treinamento específico em formalismo, mas aos próprios atores sociais e praticantes artísticos. O mundo da cartonera

3 Inspirados pela coleção pioneira idealizada por Celis Carbajal na Biblioteca da Universidade de Wisconsin-Madison, nós trabalhamos em parceria próxima com a Biblioteca Britânica, a Senate House Library e a Biblioteca da Universidade de Cambridge para construir uma grande coleção de livros cartoneros para leitores, pesquisadores e ativistas do Reino Unido.

não depende do acadêmico, e menos ainda das práticas de leitura ocidentais, para tomar forma, informar e transformar. Em vez disso, editoras cartoneras, elas mesmas, teorizam e modificam o social através de ações processuais, artísticas e literárias.

A abordagem de Levine deixa, assim, espaço para perguntas que abrem caminho para novas experimentações metodológicas: Como conciliar metodologias formalistas generalizantes com trabalho etnográfico localizado na experiência concreta e em andamento? O que acontece quando a prática artística, que frequentemente serviu de ferramenta para desenvolvimento teórico, é considerada um método de pesquisa em si própria? Até que ponto podem os acadêmicos se envolver em atividades mais criativas, colaborativas, participativas e imersivas, como a curadoria de exposições e experimentos com mídia (Lash, 2007, p. 75), e continuar mantendo a credibilidade como pesquisadores de rigor? Nos referimos a nossa estrutura metodológica como “trans-formal” por causa das possibilidades que ela disponibiliza para a movimentação entre as formas sociais, culturais e estéticas.

Embora se baseie no *Forms* (2015) de Levine, com essa estrutura também buscamos nos afastar dos impasses de seus trabalhos, recorrendo a uma série de atividades orientadas pela prática e de abordagens baseadas na ação para pesquisar das artes, humanidades e ciências sociais.

RUMO A UMA ESTRUTURA METODOLÓGICA TRANS-FORMAL

A estrutura metodológica que nós desenvolvemos em resposta às nossas experiências com a publicação cartonera se fundamenta na relação íntima,

porém fluida entre formas estéticas e sociais, o tipo de enredamento que vemos no alinhavo dos próprios livros de cartonera, uma costura que serve para produzir tanto um livro (através de técnicas de encadernação manual) quanto uma comunidade (através de práticas de oficinas coletivas). O termo trans-formal é usado para definir uma metodologia capaz de operar de diferentes formas estéticas, literárias, discursivas, sociais, políticas e materiais, através de formas humanas e sobre-humanas, e através de diferentes tipos de forma (figuras e ações, configurações espaciais e práticas temporais). Por um lado, isso implica em abordar as formas sociais em jogo na prática cartonera através de métodos derivados das formas estéticas usadas pelas editoras, uma mudança do que foi proposto por Levine, embora ainda siga a lógica de sua proposta formalista radical. Por outro lado, "trans-formal" significa ler os textos como intervenções em/e reflexões criativas sobre essas formas sociais; isto é, há o requerimento da visão de suas práticas discursivas em forma oral e impressa como geradoras de seu próprio pensamento crítico e teoria.

Por uma perspectiva das ciências sociais, nossa abordagem trans-formal se baseia em paradigmas de pesquisa de ação participativa (PAR) e de antropologia ativista. Embora a nossa premissa difira consideravelmente da metodologia PAR original estabelecida por Orlando Fals Borda (1978), cujo trabalho posterior com camponeses colombianos nos anos 80 foi profundamente inspirado pelo marxismo e pela atmosfera política da América Latina da época, nós mantemos o seu compromisso com a co-criação do conhecimento com o objectivo de desafiar as hierarquias epistemológicas Norte/Sul e acadêmicas/não acadêmicas e de horizontalizar e descolonizar as

práticas de investigação qualitativa. Esse compromisso político se manifesta em uma análise etnográfica e textual que é “tanto politicamente engajada quanto colaborativa por natureza”, como defendeu Jeff Juris (2007, 166), uma prática que busca pôr em questão as hierarquias entre pesquisador e pesquisado, objeto e sujeito, texto e crítico.

Dessa forma, encontramos inspiração em uma multiplicidade de propostas de pesquisa colaborativa mais recentes. Entre elas estão o “espaço que está disposto a derrubar muros, que está disposto a jogar” imaginado por Zoe Todd (Pandian, 2019, p. 3) e a convicção de Macarena Gómez-Barris de que em resposta à extração e um consequente achatamento totalizado de significado, “já há tanta coisa sendo feita que o que exigimos é uma prática de ouvir e depois ampliar as análises, respostas e propostas atuais-futuras”. (2018, p. 136). E, como Marisol de la Cadena e Mario Blaser, nós antecipamos os vários ângulos de crítica que nossos métodos colaborativos podem ocasionar, desde aqueles que podem ver nosso trabalho como uma infeliz cessão de terreno teórico ao “informante” até àqueles que podem simplesmente “virar-se sacudindo a cabeça em sinal de irritação”. (2018, p. 17).

Em nosso caso, trabalhar com editoras cartoneras em contextos latino-americanos diversos nos encorajou a assumir um compromisso de diálogo e cocriação com uma série de atores engajados numa prática socioestética compartilhada com as editoras cartoneras, mas adaptando-as às realidades e dificuldades vividas, sejam elas das comunidades indígenas, dos sem-teto, dos punks ou das presidiárias. Focamos na ideia de “pôr as mãos na massa”, que nossos colaboradores cartoneros brasileiros frequentemente

evocavam, a fim de trazer métodos trans-formais que poderiam emergir processualmente, relacionalmente e artisticamente através do envolvimento com a bagunçada, melequenta e, por vezes, caótica prática cartonera, "um caos muito divertido" celebrado por Javier no contexto da Bienal de Arte de São Paulo. Assim, realizamos nossa pesquisa considerando as diferentes formas de produção, circulação e consumo da cartonera: costura de livros, pintura de livros, exibição de livros, coleção de livros, troca de livros, venda de livros, leitura de livros, discussão sobre livros, apresentação de livros, escrita de livros, edição de livros e tradução de livros.

O pilar central de nossa metodologia que gradualmente tomou forma ao mergulharmos nesses plurais processos sociomateriais baseia-se no que Alex e a artista Noara Quintana denominaram juntos "referência ao gesto" (Flynn, Quintana, 2021). Entendemos o gesto aqui não num sentido antropológico, através de sua relação com a linguagem (Kendon, 1997), mas mais especificamente no que diz respeito a seu significado artístico. Vamos começar com a definição enganosamente simples de Vilém Flusser:

Se eu levantar meu braço, e alguém me disser que o movimento é o resultado de causas físicas, fisiológicas, psicológicas, sociais, econômicas, culturais e quaisquer outras causas, eu aceitaria a explicação. Mas eu não ficaria satisfeito com ela. Pois estou certo de que levanto meu braço porque quero, e que apesar de todas as causas indubitavelmente reais, eu não o levantaria se não quisesse. É por isso que levantar meu braço é um gesto. Aqui está, então, a definição que sugiro: "um gesto é um movimento do corpo ou de uma ferramenta ligada ao corpo para o qual não existe uma explicação causal satisfatória". (2014, p. 1-2).

Para Flusser, um gesto não se realiza por um impulso externo, mas sim através de uma manifestação de diálogo interno. É importante ressaltar que esse diálogo é sempre traduzido em um ato proposicional, ou seja, Flusser levanta o braço porque ele quer, não porque alguma força o obrigou a fazê-lo. O gesto é uma das pedras angulares da prática artística. É o ato da criação; é um movimento que cria. Teorizado primeiro por Cícero e Quintiliano no século um AEC (Hall, 2004), passamos a associar o gesto à pincelada do pintor e ao cinzel do escultor. Mas se, seguindo Flusser, nós associarmos gesto à expressão de subjetividade, um gesto é definido como tal porque ele articula significado; o gesto da pincelada do pintor e o movimento do cinzel do escultor são equivalentes a sua intenção específica, seu estado de espírito, sua agência enquanto se movimenta pelo mundo, fazendo. Nesse sentido, o gesto artístico adquire um significado expandido. Não é mais o movimento de um pincel sobre a tela ou de uma ferramenta de metal no arenito, é um corpo no mundo pelo qual cada gesto cria sentido, num sentido proposicional, não obrigatório, ou, para retornar a um conceito amplamente utilizado e praticado através da paisagem cartonera, de forma autônoma.

Por que insistimos nessa noção específica? A cartonera é uma prática artística que entrega uma proposta pela forma. Essas formas falam tanto com a dimensão social quanto com a dimensão estética que buscam intervir na socialidade material do mundo. Em nossa referência aos gestos que sustentam as formas cartoneras que intervêm no mundo, nós, da equipe de pesquisa, buscamos reconhecer e citar o poder da proposta cartonera em nossa pesquisa. Nós queríamos evitar qualquer apropriação deixando claro

que o gesto em si pertence às editoras cartoneras em toda sua diversidade, como um vasto conjunto de práticas autônomas de construção de mundo. Ao nos referirmos abertamente às formas pelas quais a cartonera funciona durante a investigação de nossa pesquisa, estávamos homenageando os praticantes que dividiram conhecimento conosco e nos ensinaram suas ações.

Trabalhando na América Latina, também fomos inspirados pela noção de que a referência ao gesto encontra suas raízes na prática artística, como nas possibilidades de reencenação do trabalho de 1968 de Lygia Pape, "Divisor". A prática de reencenação pode ser pensada como um exercício em que uma pessoa participa de uma coreografia específica que foi previamente desenhada e realizada por outra pessoa. A reencenação contempla uma flexibilidade de circunstância conforme a subjetividade de uma pessoa; circunstâncias do original mudarão para manter as particularidades do contexto e local daquela reencenação. Não se deve confundir isso com uma performance de repetição; cada reencenação é única, mas é possível compreender as estruturas, as dimensões afetivas e a relacionalidade dos passos da coreografia, do ponto de vista do outro, da pessoa que primeiro repassou esse conhecimento. Se essa fosse uma simples performance de repetição, seu potencial como método seria, sem dúvidas, limitado; no entanto, voltando-nos ao gesto que a cartonera propõe, inevitavelmente, seguindo Flusser, expressamos nossas próprias subjetividades, e nosso gesto adquire sua própria distinção.

Nossa convicção em proceder dessa maneira foi reforçada pelo convite de nossos interlocutores para escrever, fazer, mostrar e participar. Durante nosso trabalho de campo, vimos como os coletivos de cartonera quase sempre se

construíram através do contato direto com outros praticantes de cartonera, e entendemos que esse tem sido o principal modo pelo qual a cartonera se espalhou pela América Latina e além dela. Em 2003, quando Cucurto e Barilaro imaginaram um livro cartonero em toda escola e duas editoras de Lima entraram em contato, eles reconheceram a adaptabilidade do modelo artístico que estavam usando e passaram-no para frente. Nossa convicção em trabalhar com a referência ao gesto foi reforçada ao repararmos como cada coletivo interpretava o modelo de forma ligeiramente diferente, produzindo formas de significado singulares. Começamos a entender que, se queríamos conduzir uma etnografia que não era extrativista, que criaria resultados que não eram limitados por concepções limitadas de valor acadêmico, e que poderia produzir conhecimento que partisse de uma posição epistemológica diferente, o gestual para as formas a partir das quais os praticantes de cartonera operam seria de central importância para nosso processo de investigação.

Dessa forma, através de nosso trabalho de campo, análise histórica e literária, e conversas com parceiros de projeto, nós identificamos quatro formas pelas quais os praticantes de cartonera operam: textos, encontros, oficinas e exposições. Voltando-nos ao gesto artístico por trás dessas quatro formas, estabelecemos três princípios fundamentais que permearam tudo o que fizemos. Primeiro, a cartonera é um processo altamente reflexivo e essas já eram formas existentes de investigação e pesquisa; segundo, nossa abordagem contribuiria diretamente para a comunidade cartonera ao longo do tempo de projeto e além dele; e, terceiro, ao nos referirmos consistentemente a essas formas que atravessavam o social e o estético, nós não somente estaríamos

pesquisando, mas também produzindo conhecimento que se origina num espaço mais próximo da própria posicionalidade da cartonera no que diz respeito à distribuição do sensível.

MÉTODOS INDISCIPLINADOS: DA PARTICIPAÇÃO À REFERÊNCIA AO GESTO

Na prática, desenvolver essa metodologia trans-formal e imaginar um método para assentar-se com ela envolveu meses de trabalho sobre os textos e diálogos de nossos parceiros no México e no Brasil. Através de longas discussões regadas a café e xícaras de mezcal, cortando papelão e costurando livros, complementadas por incontáveis grupos de conversa no WhatsApp e Facebook, nós criamos, com nossos parceiros de projeto, um modelo de pesquisa que se estruturou a partir dos gestos artísticos que as praticantes de cartonera consistentemente expressaram. Dessa maneira, nossa pesquisa tornou-se sinônimo de coprodução, emergindo não somente como um agrupamento de modos plurais de entendimento e de criação de sentido, mas também como um conjunto aberto de processos que evoluíram através de um extensivo diálogo com nossos colaboradores em Guadalajara, Cuernavaca, São Paulo e Barão de Guaicuhé.

Essa abertura tem sido essencial tanto para nosso projeto de pesquisa quanto para as próprias editoras cartoneras. Quando as cartoneras intervêm em suas comunidades locais, elas sempre colaboram com participantes de oficinas para definir e decidir sobre a natureza de suas atividades e seus resultados; onde o trabalho em determinada comunidade começa, para onde ele vai e como ele cresce podem ser coisas completamente diferentes.

E assim foi com nosso projeto de pesquisa. Comparado aos métodos que tínhamos imaginado no início do processo, uma abordagem de estudos culturais para as “articulações” da cartonera através da crítica literária e da etnografia (Hall, 1996) ou um processo mais direto de pesquisa antropológica de observação de participantes, a metodologia que desenvolvemos pelas colaborações foi inesperada e fortuita, permitindo que pesquisássemos ao lado dos praticantes de cartonera e codesenhássemos atividades que foram significativas e transformadoras tanto para nós como pesquisadores quanto para as editoras e suas comunidades mais amplas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anker, Elizabeth S.; Felski, Rita. *Critique and Postcritique*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.
- Barton, David; Pape, Uta. *The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Worlds*. London: Bloomsbury Academic, 2010.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Bell, Lucy. “Recycling Materials, Recycling Lives: Cardboard Publishers in Latin America”. In Johns-Putra, Adeline et al (org.). *Literature and Sustainability*. Manchester, England: Manchester University Press, 2017, 76–96.
- Bell, Lucy; O'Hare, Patrick. “Latin American politics underground: Networks, rhizomes and resistance in cartonera publishing”. *International Journal of Cultural Studies*, 23 (1), 2020, 20–41.
- Bell, Lucy; Flynn, Alex U.; O'Hare, Patrick. “From Cartonera Publishing Practices to Trans-Formal Methods for Qualitative Research”. *Qualitative Research*, 2020, 768–787.

- Bogarín. "A Light in the Darkness". In Fong, Sergio; Soberanes, Israel (org.). *Wind and Mirrors*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero and Cartonera Publishing, 2019, 57-64.
- Burman, Anders. "Are Anthropologists Monsters? An Andean Dystopian Critique of Extractivist Ethnography and Anglophone-Centric Anthropology". *Hau*, 8 (1-2), 2018, 48-64.
- Chaney, David C. *The Cultural Turn: Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge, 1994.
- Chatterjee, Partha (org.). *Texts of Power: Emerging Disciplines in Colonial Bengal*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1995.
- Cohen, Phil. *Rethinking the Youth question: Education, Labour and Cultural Studies*. Basingstoke, England: Macmillan, 1977.
- Cruz, David M.; Morra, Laura Natalia; Barbosa, Natalia H. *Guía de derechos y beneficios de las mujeres privadas de la libertad en México*. Mexico City: Colección Documenta, 2017.
- Cusicanqui, Silvia. "The Epistemological and Theoretical Potential of Oral History: From Instrumental Logic to the Decolonization of History". *Voces Recobradas: Revista de Historia Oral*, 8 (21), 2006, 12-22.
- de la Cadena, Marisol; Blaser, Mario. *A World of Many Worlds*. Durham, NC: Duke University Press, 2018.
- Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Los Angeles: Sage, 2018.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- Drucker, Johanna. "Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities". *Materialidades da literatura* 2 (1), 2014, 11-29.
- Enedina. "Voices without voice". In Fong, Sergio; Soberanes, Israel (org.). *Wind and Mirrors*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero and Cartonera Publishing, 2019, 40-46.

- Epplin, Craig. 'Theory of the Workshop: César Aira and Eloísa Cartonera'. In Bilbija, K. & Carbajal, C. (org.). *Akademia Cartonera*, Madison: Parallel Press, 2009.
- Erika. 2019. "Sadness is but dust". In Fong, Sergio; Soberanes, Israel (org.). *Wind and Mirrors*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero and Cartonera Publishing, 2019, 28-36.
- Fals Borda, Orlando. *El problema de como investigar la realidad para transformarla: Por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo, 1978.
- Ferreya, Gabriel. "Unpacking the Mexican Federal Judiciary: An Inner Look at the Ethos of the Judicial Branch". *Mexican Law Review*, 11 (1), 2018, 57–83.
- Flusser, Vilém. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Flynn, Alex U. "Contemporary Art in the Global South: Occupation // Participation // Knowledge". In Flitz, Thomas; van der Grijp (org.). *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets, and Collectors*. London: Bloomsbury, 2018.
- Flynn, Alex U.; Quintana, N. Reference to gesture: Methods between art and anthropology in the project Concrete Mirror. In Ouédraogo, J.; Lefebvre, A (org.). *L'invention des formes à l'ère de la globalisation*. Chercheurs et artistes en dialogue. Milan: Éditions Mimésis, 2021.
- Fong, Sergio (org.). *Trazos de resistencia*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera and Huellas de la Memoria, 2018.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- García Canclini, Néstor. *Art beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic books, 1973.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Perception*. Boston: Houghton Mufflin, 1979.

- Gómez-Barris, Macarena. *Beyond the Pink Tide: Art and Political Undercurrents in the Americas*. Berkeley: University of California Press, 2018.
- Grimshaw, Anna; Ravetz, A. The Ethnographic Turn--and After: A Critical Approach towards the Realignment of Art and Anthropology". *Social Anthropology*, 23 (4), 2015, 418–434.
- Grimshaw, Roger; Hobson, Dorothy; Willis, Paul. "Introduction to ethnography at the Centre". In Hall, Stuart et al (org). *Culture, Media, Language*. London: Routledge, 1980, 61-65.
- Grosfoguel, Ramon. "What Is Racism?". *Journal of World-Systems Research*, 22 (1), 2016, 9–15.
- Grossberg, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Heidensohn, Frances. *Crime and Society*. Hampshire, England: Macmillan Education, 1989.
- Hernández, Rosalva Aída. "¿Del estado multicultural al estado penal? Mujeres indígenas presas y criminalización de la pobreza en México". In Hernández, Rosalva Aída; Sieder, Rachel; Sierra, María Teresa (org.). *Justicias indígenas y Estado: Violencias contemporáneas*. Mexico City: FLACSO/CIESAS, 2013, 299-338.
- Hall, Jon. "Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures". *Classical Quarterly*, 54 (1), 2004, 143–160.
- Hall, Stuart. 1996. "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies.". In Morley, David; Chen, Kuan-Hsing (org.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge, 1996, 261-274.
- Hanisch, Carol. "The Personal is Political". Notes from the Second Year: In Firestone, Shulie; Koedt, Anne (org.). *Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*. New York: Notes, 1970.
- "Historia". *Eloísa Cartonera*. 2010. Disponível em: <<http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em: 11 abril 2023.

- Hobson, Dorothy. "Housewives and the mass media". In Hall, Stuart et al (org.). *Culture, Media, Language*. London: Routledge, 1980, 93-103.
- Juris, Jeffrey. "Practicing Militant Ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona". In Shukaitis, Stevphen et al (org.). *Constituent Imagination: Militant Investigations/Collective Theorizations*. Oakland, CA: AK, 2007, 164-176.
- Kendon, Adam. "Gesture". *Annual Review of Anthropology*, 26 (1), 1997, 109-128.
- Kester, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Lamphere, Louise. "Unofficial Histories: A Vision of Anthropology from the Margins". *American Anthropologist*, 106 (1), 2004, 126-139.
- Larkin, Brian. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure". In Anand, Nikhil et al (org.). *The Promise of Infrastructure*. Durham, NC: Duke University Press, 2018, 175-202.
- Lash, Scott. "Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation?". *Theory, Culture, and Society*, 24 (3), 2007, 55-78.
- Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2015.
- Malinowski, Bronislaw. *A diary in the stric sense of the term*. London: The Athlone Press, 1967.
- Marsh, Sophie. *Writing from the Shadows*. London: BBC, 2020.
- Moraña, Mabel; Dussel, Enrique; Jáuregui, Carlos A. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Pandian, Anand. *A Possible Anthropology: Methods for Uneasy Times*. Durham, NC: Duke \ University Press, 2019.
- Papastergiadis, N. "A Breathing Space for Aesthetics and Politics: An Introduction to Jacques Rancière". *Theory, Culture and Society*, 31(7-8), 2014, 5-26.

- Partida, Juan Carlos G. "Hundido en la violencia, Jalisco cambia gobierno". *La Jornada*. 06 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2018/12/06/estados/029n1est>>. Acesso em: 03 ago 2020.
- Peña, Paty. News report from Puente Grande prison. *C7 Jalisco*, 5 abril 2019. 2019a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6CffPnWhgME>>. Acesso em: 11 abril 2023.
- Peña, Paty. News report from Puente Grande prison. *C7 Jalisco*. 15 abril 2019. 2019b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wyr4wg9LGIA>>. Acesso em: 11 abril 2023.
- Quijano, Aníbal; Ennis, Michael. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Nepantla: Views from South*, 1 (3), 2000, 533–580.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Mexico City: Ediciones del Norte, 1984.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Resultados del Sexto Censo Nacional de Impartición de Justicia Federal (CNIJF). *INEGI* (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). México, 2018. Disponível em: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSegPub/cnijf2018_07.pdf>. Acesso em: 11 abril 2023.
- Rodman, Gilbert B. *Why Cultural Studies?*. London: Wiley Blackwell, 2015.
- Rosa, Lúcia. "Dulcinéia Catadora". In Bell, Lucy; Flynn, Alex U.; O'hare, Patrick (org.). *Cartoneras in Translation*, 2018, 34–39.
- Salvatore, Ricardo D.; Aguirre, Carlos. *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays in Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830–1940*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. London: Routledge, 1997.

- Schmidt, Christopher. "Vik Muniz's Pictures of Garbage and the Aesthetics of Poverty". *Art Margins*, 6 (3), 2017, 8–27.
- Schneider, Arnd; Wright, Christopher. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, England: Berg, 2006.
- Schneider, Arnd. "Towards a New Hermeneutics of Art and Anthropology Collaborations". *Ethnoscripts*, 17 (1), 2015, 23–30.
- Spradley, James P.; McDonough, George E. *Anthropology Through Literature*. Boston: Little Brown, 1973.
- Tucker, Herbert F. "Of Moments and Monuments: Spacetime in Nineteenth-Century Poetry". *Modern Language Quarterly*, 58 (3), 1997, 269-297.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Whitfield, Joey. *Prison Writing of Latin America*. London: Bloomsbury, 2018.
- Willis, Paul. *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. London: Saxon House, 1977.
- Wulff, Helena. *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*. Oxford, England: Berghahn, 2016.
- Wulff, Helena. *Rhythms of Writing: An Anthropology of Irish Literature*. London: Bloomsbury Academic, 2017.

ENTREVISTAS

Arte, ativismo,
literatura e
decolonialidade:
Dulcinéia
Catadora como
projeto fronteiriço.
Entrevista com
Lúcia Rosa

*Art, activism, literature and
decoloniality: Dulcinéia
Catadora as a border
project. Interview with
Lucia Rosa*

Chayenne Orru Mubarack
Pacelli Dias Alves de Sousa

Recebido em: 03 de maio de 2023

Aceito em: 03 de maio de 2023

Chayenne Orru Mubarack
Doutoranda junto ao PPG Língua Espanhola
e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.
Mestre em Letras pelo mesmo programa.
Possui licenciatura e bacharelado em Letras
(Português-Espanhol) pela Universidade
de São Paulo. É integrante da Malha Fina
Cartonera. ORCID: <[https://orcid.
org/0000-0003-0658-1742](https://orcid.org/0000-0003-0658-1742)>
Contato: chayenne.mubarack@usp.br

Pacelli Dias Alves de Sousa
Atualmente, é doutorando junto ao PPG
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-americana. Ademais, possui
mestrado em Letras e bacharelado/licenciatura
em Letras (Português-Espanhol), ambos pela
Universidade de São Paulo. É membro da
Malha Fina Cartonera.
ORCID: <[https://orcid.org/0000-0002-
0409-4134](https://orcid.org/0000-0002-0409-4134)>
Contato: pacelli.sousa@usp.br
Brasil

Dulcinéia Catadora é o primeiro projeto editorial de tipo cartonero no Brasil, configurando um marco para a história desse tipo de publicação na América Latina. O coletivo foi criado a partir do encontro de Lúcia Rosa e Peterson Emboava, futuros fundadores da Dulcinéia, com Javier Barilaro, membro da Eloisa Cartonera, na 27ª Bienal de São Paulo em 2007. Lúcia Rosa trabalhava há alguns anos com materiais de descarte em suas obras artísticas e, pouco tempo antes da Bienal, passou a trabalhar com papelão, o que resultou no contato com a equipe da Coopamare (Cooperativa de Catadores Autônomos de Papel, Papelão, Aparas e Materiais Reaproveitáveis), que seria presença importante na Bienal de diferentes formas, incluindo a participação dos filhos e filhas de membros da cooperativa na instalação que se desenvolvia ali. A ideia da Dulcinéia Catadora nasce nesse momento, a partir desses cruzamentos, e é definida por Lúcia Rosa como uma “microutopia e tática de guerrilha, ficção e realidade”.

O projeto toma corpo nos anos seguintes, com a participação de Andreia Emboava, Maria Dias da Costa, Eminéia dos Santos e Agata Emboava, membras do coletivo e catadoras ligadas à Cooper Glicério (Cooperativa de Trabalho e da Coleta Seletiva dos Catadores da Baixada do Glicério), na Baixada do Glicério, parte do bairro Liberdade, em São Paulo, onde se reúnem todas até hoje, em uma pequena sala no meio da cooperativa.

A criação do coletivo não foi algo espontâneo. Ao longo da entrevista, Lucia elenca leituras teóricas e visões sobre a arte contemporânea - motivadas pelo título da Bienal “Como Viver Junto” - que guiaram a concepção da Dulcinéia e a definição de seu campo de atuação. O objetivo estava longe

de ser a criação de uma editora nos moldes tradicionais, mas uma maneira consciente de trabalhar com a arte e com tudo que o selo de editora cartonera carrega consigo: uma publicação feita com capas de papelão reutilizado, por vezes sem aspectos essenciais a um livro do mercado editorial corrente - como o ISBN -, sem almejar o lucro, mas visando à circulação da renda. O encontro da liberdade da arte com as amarras do livro, que aqui representam as muralhas da cidade letrada, foi o que permitiu a produção de um objeto que nasce dentro dessa cidade e traz consigo muitos que até então estavam do lado de fora.

Dulcineia Catadora joga com a fronteira da cidade letrada e traz para o lado de dentro das muralhas quem usualmente fica de fora: catadoras produzem os livros, os quais são vendidos a baixo custo e consequentemente chegam às mãos de um maior número de leitores, autores e autoras que não estavam inseridos na República das Letras. Nesse processo, as obras fronteiriças de Dulcineia - que incluem não só livros, mas também instalações e oficinas - podem ser lidas como desafios tanto ao universo das artes, quanto ao universo da literatura, não se encaixando plenamente em nenhum desses campos, segundo concepções tradicionais, e questionando seus limites, modos de produção, leitura e, inclusive, o seu acesso. Nas palavras de Lúcia Rosa, nesta entrevista:

Transitamos com liberdade e irreverência entre a literatura e a arte e é comum me fazerem perguntas como: por que colocam seus livros em espaços do circuito da arte? Não são ativistas? Se vocês fazem livros, então são uma editora? Se os livros são feitos artesanalmente, então vocês são

artesãos? Vivemos num mundo em que as divisões rígidas não fazem mais sentido. As fronteiras estão desmoronando e vejo essa dificuldade de colocar Dulcinéia Catadora numa caixinha como algo positivo.

Esse movimento, que chamamos fronteiroço, também permite que não se possa localizar as membras do coletivo em categorias únicas e estanques: são catadoras-artistas-produtoras, simultaneamente. Trabalha-se com uma linha de produção horizontal que a entrevistada define como “Tudo é feito por todas. Tudo é Dulcinéia”. As mulheres que trabalham neste coletivo atuam em todas as áreas que a idealização de um selo editorial inclui: a elaboração de um catálogo e as decisões das obras a serem (auto)publicadas, a seleção da matéria prima de cada publicação, o projeto de capa - se houver -, a confecção material de cada livro, sua venda em feiras e o compartilhamento do dinheiro obtido pelas vendas. Não há, portanto, a estrutura vertical e hierárquica comum em que alguém detém o conhecimento e os demais funcionários aprendem e reproduzem os padrões. Isto demonstra o caráter plural e intrinsecamente decolonial que Dulcinéia Catadora possui.

A entrevista possibilita que o leitor acompanhe os processos teóricos envolvidos no fazer cartonero, baseados em leituras e análises de obras de diversos campos do conhecimento. Contudo, ao conhecermos a Dulcinéia Catadora, estamos diante de um “corpo-texto” (Anzaldúa, 2012), que ultrapassa a teoria e atua na prática e na realidade, elaborando uma tradução prática desse arquivo conceitual. A tradução cultural, ação fronteira em si, também esteve presente na própria escolha do nome próprio do coletivo:

Dulcinéia é definida como “catadora” e não “cartonera”, baseando-se na busca de reconhecimento pessoal e representatividade por parte de Andreia Emboava, que interveio prontamente no momento de autonomia, reclamando a sua posição e o “ver-se” no nome do coletivo, mais do que a referência ao modelo argentino, que seguiu mais presente entre as cartoneras, inclusive no Brasil.

Esta entrevista procura dar a conhecer ao público com maiores detalhes a história do coletivo Dulcinéia Catadora, sua concepção intelectual e práticas de trabalho, no que concerne à produção de livros, instalações e oficinas. Foi elaborada especialmente para o dossiê *Pensando o acontecimento cartonero* e de modo on-line: as perguntas foram enviadas à entrevistada por e-mail e as respostas para os autores através deste mesmo canal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Anzaldúa, Gloria E. *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.

Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Rama, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985. “Sobre o projeto”. *DULCINÉIA CATADORA*. Disponível em: <<https://www.dulcineiacatadora.com.br/sobre-o-projeto-about-the-project>>. Acesso em: 03 maio 2023.

ENTREVISTA:

A Dulcinéia Catadora foi a primeira editora cartonera brasileira. Poderia comentar sobre seu primeiro contato com as editoras cartoneras? Como se deu o encanto por esse tipo de edição?

A primeira vez que vi um livro com capa de papelão foi em 2006. Estava fazendo um trabalho para uma mostra de arte que aconteceria na Biblioteca Adelpha Figueiredo, no Pari, cidade de São Paulo. Decidi usar papelão recolhido por carroceiros, muitos em situação de rua. Foi quando recebi a sugestão de Samuel Souza, responsável pela mostra, de entrar em contato com Eloísa Cartonera, que se dedicava à produção de livros cartoneros em Buenos Aires. Escrevi para Javier Barilaro, artista e um dos idealizadores do coletivo argentino - junto com Washington Cucurto, escritor, e Fernanda Laguna, artista - e as trocas por e-mail começaram.

Meses depois, Eloísa Cartonera foi convidada a participar da 27ª Bienal de São Paulo, que tinha como tema *Como Viver Juntos*, com curadoria de Lisette Lagnado. Em maio, fui procurada pela produção para iniciar os preparativos do trabalho com a Eloísa. A partir desse momento, seguiram-se muitas conversas com os representantes do Movimento Nacional dos Catadores, para que a participação de filhos de catadores acontecesse na instalação-oficina montada por Javier, outros integrantes do coletivo e eu. Na época, soube que havia livros cartoneros na Merceria São Pedro, na Vila Madalena. O local era ponto de encontro de escritores e vendia livros. Encontrei vários exemplares pendurados em uma corda. Este foi o início de

tudo. Minha formação em Letras, minha paixão pela arte e minha inclinação pela arte colaborativa despertaram meu interesse por aquelas publicações com capas coloridas. Os livros de Eloísa têm a literatura como um elemento fundante, mas, como Cucurto tão bem os apresenta, são *mucho más que libros*.

Qual a origem do nome “Dulcinéia Catadora”?

O nome é uma homenagem a uma das primeiras catadoras que conheci, de quem comprei papelão durante a participação de Eloísa na Bienal. Dulcinéia Silva dos Santos trabalha na Coopamare, zona oeste de São Paulo. Quando pensamos em iniciar nosso grupo brasileiro, o primeiro nome de que eu me lembrei foi o dela. Estávamos conversando sobre essa ideia lá mesmo, no prédio da Bienal, e Javier Barilaro adorou a sugestão do nome. Lembrou-se imediatamente de Dulcinea, personagem de Cervantes, amada sempre presente no imaginário fantasioso de Quixote. Foi um momento mágico. Sim, o nome seria Dulcinéia e carregaria consigo tantos significados, que iam do amor ideal, inatingível, sempre buscado pelo delirante cavaleiro, à força e resistência de Dulcinéia, a catadora maranhense, em sua luta diária pela sobrevivência. Dulcinéia Catadora é, a um só tempo, microutopia e tática de guerrilha, ficção e realidade.



Lúcia Rosa na 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto, quando nasce a Dulcinéia Catadora. Fonte: Lúcia Rosa.

Como foi o processo de concepção intelectual e artística do projeto Dulcinéia Catadora?

Desde o momento em que soube que a Bienal tinha como título *Como Viver Junto*, me inscrevi para assistir aos seminários mensais que antecederam o evento. Ao fim de cada um deles eu voltava para casa com muitas referências. Já estava desenvolvendo um trabalho colaborativo no Pari, como mencionei, e os textos foram me dando suporte. Foi nesse período que li Nicolas Bourriaud, *A Partilha do Sensível*, de Rancière, *Conversational Pieces*, de

Grant Kester, me inteirei dos trabalhos de Thomas Hirschhorn e Rirkrit Tiravanija, revi a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark, procurei trabalhos e escritos de artistas como o da mexicana Minerva Cuevas, que participou da mesma bienal, de Virgínia de Medeiros, que fez o livro *Studio Butterfly*, lançado por Eloísa na Bienal (e que mantenho no nosso catálogo), e da cubana Tania Bruguera, entre outros.

Parte de algumas leituras foi traduzida e postada posteriormente no meu blog catacá¹; são textos que de algum modo dialogam com as ações de Dulcinéia. Essas leituras tornaram muito clara a natureza do trabalho coletivo, relacional. Por exemplo, quando em *Estética Relacional* Bourriaud afirma que a “Arte é um estado de encontro”, “Arte é o lugar que produz uma sociabilidade específica”, um “conjunto de tarefas executadas ao lado ou abaixo do sistema econômico real, de modo a recosturar pacientemente o tecido social”, e quando aborda várias maneiras de explorar vínculos sociais, afirmando que “o artista trabalha no campo real da produção de bens e serviços, e visa a estabelecer uma certa ambiguidade, dentro do espaço de sua atividade, entre a função utilitária dos objetos que está apresentando e sua função estética”, identifico o fazer de livros cartoneros.

Na oficina, instauram-se momentos de sociabilidade; em feiras e eventos culturais, os livros são objetos que forjam encontros. Mas é preciso ressaltar que esse “viver junto” envolve lidar com atritos, antagonismos e diferenças. E trata-se de um exercício contínuo, de atentar para as questões do outro. O

1 O link para o blog é: <<http://dulcineiacatadora.blogspot.com/>>. Acesso em: 15 abril 2023.

tempo todo vivemos num clima de negociação. Este foi um aspecto essencial no período em que participamos da oficina na Bienal, com integrantes do Eloísa e catadores brasileiros, e continua sendo para o coletivo até hoje. Também identifico o embrião de Dulcinéia Catadora quando Lisette Lagnado refere-se a projetos, no catálogo da bienal, que “envolvem comunidades em pequena escala, mas são efetivos na saída do estado de menoridade graças a uma ativação do imaginário pelo trabalho. Alguns têm conseguido aliar as lutas sociais e a economia informal à construção de imagens diferenciadas que circulam por meio de publicações, camisetas e standartes usados em passeatas.”²

O contato quase diário com Javier Barilaro no último trimestre de 2006 deixou claro para mim o quanto a estética de Eloísa era orientada pelo conceito de “escultura social” de Joseph Beuys, em que a participação daqueles que não tinham meios de ser expostos à arte era fundamental. Entendi esse conceito na prática, durante a Bienal, e fui atrás de obras de/ sobre Beuys para saber mais.

Não existiu um projeto escrito para conceber Dulcinéia Catadora. As ideias foram ganhando corpo nas conversas diárias, como fazemos nos projetos comunitários que desenvolvemos até hoje. Tomam forma a partir de conversas com as comunidades envolvidas; não são engessadas nem chegam prontas. Estão sujeitos a modificações no decorrer do processo e os resultados não são definidos de antemão. Além da participação dos catadores

2 Lagnado, Lisette. “No amor e na adversidade”. Lagnado, Lisette; Pedrosa, Adriano (Org.). 27ª *Bienal de São Paulo. Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p. 58.

no Dulcinéia, era importante manter nossa autossustentabilidade, para garantir a independência e a autonomia do grupo. A geração de recursos para os catadores é fundamental. E as leituras foram se somando e embasando o trabalho de Dulcinéia de forma concomitante à nossa prática. Escritos sobre arte socialmente engajada de Grant Kester, que reverberam nos textos de Pablo Helguera, também entraram para minhas referências e me deram mais elementos para seguir caminho.

Nossa prática decolonial espelha o pensamento de Quijano, Walter Mignolo e Arturo Escobar. Uma publicação feita com catadores, usando papelão recuperado, que muitas vezes leva só o título na capa, sem o nome do autor, sem ISBN, com um carimbo para identificar o grupo, em vez de uma logomarca cuidadosamente desenvolvida e desenhada é um desafio ao conceito de livro, de acordo com uma visão hegemônica europeia. Além disso, queremos contar uma história diferente, ao nosso modo. A colonialidade se mantém viva e dominante na orientação de livros didáticos, nas indicações de leitura desde os primeiros anos escolares, nos modos de saber, de pensar, impondo toda uma visão de mundo eurocêntrica. Dulcinéia Catadora é um processo contínuo de entrelaçamento de leituras e práticas. E, como projeto que completa dezesseis anos, preza a flexibilidade; procura se reinventar e evita qualquer camisa-de-força rotuladora. Mudam seus integrantes, os colaboradores, surgem novas ideias, regras de trabalho são repensadas, são criados novos formatos de livros, as intervenções em espaços coletivos e públicos vão sendo planejadas, montagens nossas ocupam espaços culturais fechados. Nossos livros vão para coleções de bibliotecas, centros culturais e

para museus. Transitamos com liberdade e irreverência entre a literatura e a arte e é comum me fazerem perguntas como: por que colocam seus livros em espaços do circuito da arte? Não são ativistas? Se vocês fazem livros, então são uma editora? Se os livros são feitos artesanalmente, então vocês são artesãos? Vivemos num mundo em que as divisões rígidas não fazem mais sentido. As fronteiras estão desmoronando e vejo essa dificuldade de colocar Dulcinéia Catadora numa caixinha como algo positivo.

A Dulcinéia tem sua sede no bairro do Glicério, em São Paulo. O que te motivou a criar uma cartonera neste local?

Faz parte da concepção do Dulcinéia a participação dos catadores no processo de criação e produção de livros cartoneros. Ademais, haveria lugar melhor para se trabalhar com eles que não fosse o próprio local onde o papel recolhido das ruas é selecionado e enviado para ser reciclado? Lá, o papelão é pesado e a “balanceira”, pessoa encarregada de fazer esse trabalho de pesagem, já separa o papelão que considera adequado para ser pintado. As caixas são abertas e guardadas num espaço minúsculo, de aproximadamente 2.5m por 1.8m. E o processo segue, com o corte, a pintura, a dobra e a costura do livro. A cooperativa é um espaço que acumula, por um lado, a vivência diária de um grupo marginalizado e, por outro, a memória da cidade através de seus resíduos. É um lugar repleto de sentidos. Quando começamos uma oficina, um ciclo de seleção de materiais feito automaticamente é interrompido. Pintar é um respiro durante a suspensão temporária do ciclo de produção e exploração tão cruel, a essência do neoliberalismo. A rotina do trabalho

exaustivo, repetitivo e desvalorizado é quebrada e instaura-se um lugar de criação, de transformação do olhar, de expressão artística. De acolhimento, do sensível. Torna-se um lugar de afeto, de trocas, de relações horizontais, mas as fricções também são frequentes. Nesse lugar que ocupa os baixios de um viaduto, justapõe-se outro espaço e outro tempo, com realidades normalmente incompatíveis.

Depois de transformado pelas mãos dos catadores, esse material comum, rústico e descartável passa a reocupar espaços na cidade por ocasião de lançamentos, saraus, feiras, oficinas, apresentações, exposições e intervenções urbanas. E os catadores os acompanham. Trata-se de um processo de luta contra a invisibilidade, uma oportunidade de promover o contato de pessoas diferentes, o entrelaçamento de segmentos sociais diversos. Catadores-artistas-produtores de livros apresentam-se ao público, falam de seu trabalho na cooperativa, mostram suas criações. São momentos potentes em que os atores têm seus papéis de fala e de escuta invertidos. Não vejo sentido em trabalhar com descarte em nenhum outro local da cidade que não seja uma cooperativa de reciclagem.



Lúcia Rosa, Andréia Emboava e Maria Dias Costa, integrantes da Dulcinéia Catadora, na instalação *Independência e Vida*, na Biblioteca Mário de Andrade, em 2022.

Fonte: Lúcia Rosa.

O modo de produção cartonero surgiu na Argentina e logo se expandiu ao redor da América Latina. A partir do contexto em que surgiu e da sua experiência como fundadora da Dulcinéia Catadora, como você vê as

relações entre os campos editoriais cartoneros Brasil-Argentina naquele momento? Poderia comentar, por exemplo, a experiência da Bienal com a Eloísa Cartonera em 2006?

Quando Eloísa Cartonera participou da 27ª Bienal de São Paulo, já tinha um vasto catálogo. Na oficina-instalação produzíamos diariamente livros que eram vendidos ao público. Eram aproximadamente 100 títulos. Incluía alguns escritores e poetas brasileiros, entre eles Haroldo de Campos, Glauco Mattoso, Camila do Valle, Wilson Bueno e Douglas Diegues. Autores que Santiago Vega (Washington Cucurto) conheceu, por viverem e trabalharem em Buenos Aires na época, ou por participarem de eventos literários naquele país. Esses escritores e escritoras colaboraram com contos e poesias que foram traduzidos para o espanhol e publicados em edições bilíngues. Algumas dessas edições foram preparadas para a Bienal. Esses autores e autoras representavam cerca de um décimo do catálogo, apenas. Fui conhecendo muitos autores latino-americanos publicados por Eloísa. Não tenho meios de avaliar a contribuição do coletivo argentino na divulgação de autores de língua espanhola aqui no Brasil. Talvez ajude dizer que vendíamos aproximadamente 70 exemplares por dia. Pensando em seis dias por semana durante 12 semanas (de setembro a dezembro), chegamos a 5040 exemplares vendidos.

Um aspecto de extrema relevância para as editoras cartoneras - e que as diferencia do modo de produção livreiro das grandes editoras, por exemplo - é a divisão do trabalho. Em que medida o modo de trabalho

na Dulcinéia Catadora se organiza a partir do cooperativismo? Há particularidades em relação ao modo de trabalho de outras cartoneras?

Como coletivo, não há divisão do trabalho realizado na oficina. A pintura é feita por todas - atualmente, o grupo é formado exclusivamente por mulheres -, a capa recebe uma pintura de base por uma pessoa e é completada com a aplicação do estêncil por outra. A questão da autoria é desconsiderada. Tudo é feito por todas. Tudo é Dulcinéia. É claro que há quem tenha mais facilidade para cortar as capas, quem prefira dobrar, quem passe o estêncil ou quem costura com mais facilidade, mas o trabalho vai se distribuindo espontaneamente. Trabalhar junto é o ponto. O trabalho ganha sentido na medida em que acontecem muitas trocas entre nós.

Cada grupo cartonero tem sua forma de trabalhar. Muitas cartoneras desenvolvem um trabalho solo no qual tudo é pensado e feito por uma única pessoa. Além disso, há casos em que o cartonero tem o único objetivo de se autopublicar; há cartoneras que seguem o esquema tradicional de edição, inserem ISBN, ficha catalográfica, fazem a impressão em gráfica e depois finalizam com uma capa de papelão; há outras que têm as capas pintadas por grupos de colaboradores (incluindo artistas) e depois fazem a encadernação; há aquelas que não pintam as capas, apenas aplicam ou colam o título e a encadernação é feita por uma ou duas pessoas; há quem use grampeador e quem costure. A liberdade no modo de trabalhar impera. A pluralidade é a marca das cartoneras. Como bem escrevem Alex Ungprateeb Flynn, Lucy

Bell e Patrick O'Hare em *Taking Form, Making Worlds*³, “Trabalhando com cartoneras, vimos como a construção da pluralidade está latente no próprio material, o papelão, e como as decisões que estão por trás da escolha de trabalhar dessa maneira se baseiam na criação de novas possibilidades no mundo social, tanto relacionadas ao livro cartonero quanto se projetando para muito além dele”.



Maria Dias da Costa, integrante da Dulcinéia Catadora, na Feira Miolo(s), em São Paulo. 2017. Fonte: Lúcia Rosa.

3 Bell, Lucy; Flynn, Alex Ungprateeb; O'Hare, Patrick. *Taking form, making worlds: cartonera publishers in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2022.

Ao tratar de produtos artesanais, é sempre um tabu referir-se à questão monetária e comercial. Como se dão as vendas dos livros da Dulcinéia? Qual é o público-alvo deste produto?

Tabu para nós é pensar em lucro. Em cada livro incluímos o custo dos materiais, da impressão e do que as catadoras recebem - cerca de 2/3 do total - que entra nesse cálculo. Não acrescentamos nenhuma margem sobre o valor final. Falar em vendas é algo diferente: dependemos das vendas para repassar recursos para as integrantes do coletivo. Esses valores representam uma complementação de renda necessária e justa, uma vez que o coletivo está calçado na sua sustentabilidade e não depende (nem quer depender) de apoio de nenhuma instituição privada ou pública. Mantemos um valor modesto por unidade (R\$15,00) pois é importante que pessoas com baixo poder aquisitivo possam ter acesso à literatura. Nosso público são os próprios escritores e os interessados que frequentam as feiras e bancas de rua que vendem publicações independentes.

A Dulcinéia Catadora produziu livros com estéticas muito únicas, que revelam um processo de concepção afiado com as obras editadas. Como se dá o processo de criação artística das capas?

Não discutimos a criação das capas. Raras são as vezes em que pensamos em uma proposta direcionada que seja de algum modo seguida pelas integrantes do grupo. O que consideramos essencial é dialogar com as impressões gráficas presentes nas caixas de papelão por serem memória do descarte industrial. As capas são pintadas livremente. Dissolve-se a relação de cima para baixo

daquele que detém o saber com os que têm de se submeter a ensinamentos. Nada é ensinado, sentamos todas juntas para pintar. A leitura do caderno que será publicado pode ser feita parcial ou integralmente, em grupo ou individualmente, dependendo do nosso interesse. Cada integrante desenvolve sua linguagem e vai descobrindo, a seu tempo, sua forma de expressão.



Algumas das capas de Dulcinéia Catadora. Foto retirada na Feira Miolo(s), em 2017.
Fonte: Lúcia Rosa.

Qual a linha editorial da Dulcinéia Catadora? Como você analisa o catálogo da Dulcinéia Catadora em relação às tendências literárias do mercado editorial ou ao universo acadêmico dos últimos anos?

Acesso é um dos nossos pilares, um conceito que abarca todo o processo, contemplando desde os participantes na cooperativa aos autores e aos leitores. Publicar contos e poesia de autores brasileiros contemporâneos que não têm inserção no mercado editorial é um eixo que nos guia até hoje. Nosso primeiro lançamento foi *Sarau*, da Cooperifa. Representa com clareza nossa intenção de relativizar a importância de escritores brancos que tiveram acesso a um sistema de ensino excludente e de publicar escritores que fugissem às normas canônicas valorizadas tradicionalmente e difundidas no sistema de ensino. Fizemos um livro de Sebastião Nicomedes - *Marvadas* - que viveu algum tempo em situação de rua e teve seus poemas guardados por uma assistente social. Muitos são os autores nossos que representam vozes periféricas. Escritos de Heloísa Buarque de Hollanda contribuíram bastante para nosso pensamento sobre literatura marginal. O mercado editorial publica para ter lucro. As editoras se envolvem em um esquema de marketing que garante as vendas, independentemente da qualidade. Jogam no consagrado, autores legitimados pela crítica e que são sucesso certo: trata-se de uma prática excludente. Nossa linha de ação segue na direção oposta: questionamos os modos prevaletentes de conhecimento ditados por uma sociedade altamente estratificada e sedimentada em divisões de gênero, raça e classe. Temos autonomia, trabalhamos paralelamente ao mercado, não queremos gerar lucro, podemos escolher autores interessados em experimentar, em

arriscar; aqueles engajados em questões sociais. Não estamos ligados às tendências de mercado nem ao universo acadêmico. Curiosamente, muitos escritores que tiveram sua primeira publicação feita por Dulcinéia, como Marcelo Ariel, Sheyla Smanioto e Kátia Bandeira de Mello continuaram publicando, ganharam prêmios e foram absorvidos por grandes editoras. Alguns deles estão sendo ou foram objeto de estudos acadêmicos. Nós incluímos ainda autores conhecidos, com longa lista de livros publicados, mas que estão afinados com nossa proposta, que querem chegar a públicos diferentes com uma publicação a um preço acessível e que consideram o livro cartonero como um instrumento de resistência capaz de ampliar o alcance da literatura. Entre eles, cito Alice Ruiz, Andréa del Fuego, João Anzanello Carrascoza, Joca Reiners Terron, Marcelino Freire, Paulo Scott, Xico Sá e Glauco Mattoso, que são colaboradores que entendem que a publicação cartonera é inseparável do contexto em que é criada, está baseada em relações de afeto e se insere em nosso projeto mais amplo de arte colaborativa.

Em 2010, quando participamos da segunda Feira Tijuana de Publicações Independentes no Brasil, na Galeria Vermelho (São Paulo), lançamos os primeiros livros em parceria com artistas. A receptividade foi muito boa, não só por parte do público, como também das catadoras, que passaram a participar ativamente da produção de conteúdo, em um processo muito aberto de colaboração com os artistas.

Desde 2008, a Dulcinéia Catadora vem fazendo intervenções urbanas em São Paulo, que trazem questionamentos importantes para o campo da

discussão pública sobre o acesso aos livros. Você poderia comentar mais sobre essas performances? Como foram elaboradas, quais os conceitos envolvidos e a recepção por parte do público?

Nossas intervenções sempre foram pensadas em grupo: conversamos sobre todo o processo, mergulhamos juntos nos preparativos e lá vamos nós. Cada intervenção toma forma dependendo do espaço em que será realizada. Em muitas delas, usamos capas de papelão pintadas, uma sugestão de Carlos Rosa, meu companheiro e grande colaborador do coletivo. Claro que queremos mostrar nossos livros ao público, é uma forma de fazê-los circular. Algumas vezes eles foram distribuídos. Nós lemos poemas, pedimos para o público escrever em cadernos que levamos pendurados em nossas capas, no meio dos livros. O acesso à leitura está claramente em jogo, mas as performances agregam outros objetivos: são catadores que estão nas ruas ou em espaço público. O fato de estarem assumindo outro papel expõe os passantes a uma questão social que pode passar despercebida no dia a dia. Queremos suscitar questionamentos, provocar dissensos, contribuir para uma mudança social positiva, dismantlar preconceitos, romper com a invisibilidade e a exclusão. Não temos uma ideia preestabelecida do que pode acontecer, apenas atuamos. A curiosidade das pessoas é grande: respondem positivamente, querem conhecer os livros, saber como são feitos, saber dos autores. Sentimos uma grande satisfação nessas intervenções bem-humoradas provocando as pessoas, quebrando o automatismo de suas ações rotineiras e incitando-as à reflexão. Para falar especificamente sobre cada uma das performances feitas até hoje, precisaríamos de um espaço imenso e daria um livro (risos).



Intervenção da Dulcinéia Catadora no Largo da Batata, em São Paulo. 2010.
Fonte: Lúcia Rosa.

A Dulcinéia Catadora possui uma longa trajetória de oficinas e da promoção de cruzamentos entre o mundo editorial e a educação. Em que medida esses campos estão imbricados? Qual importância tem as oficinas na história da Dulcinéia Catadora?

As oficinas são a bandeira educativa de Dulcinéia e têm um papel importante na formação de outros grupos cartoneros. Muitos foram os grupos que surgiram a partir de uma oficina nossa. As oficinas aproximam os catadores do público em geral e aproveitamos para que também sejam oportunidades

de combate à invisibilidade, aos preconceitos. Para crianças, dão o recado sobre como reciclar é uma alternativa ao consumo de materiais novos e caros, como é possível fazer o próprio caderno, ou diário, de maneira original e criativa. Nas oficinas, sempre há espaço para comentários sobre autor, gênero literário, ato de escrever, quanto a leitura enriquece nossa visão de mundo. Por outro lado, gerar recursos é fundamental e as oficinas contribuem muito para a complementação de renda das catadoras e para a continuidade de nossas ações.



Oficina a céu aberto, em Recife, Pernambuco. 2008. Fonte: Lúcia Rosa.



Oficina em Pedra Lisa, Rio de Janeiro. 2012. Fonte: Lúcia Rosa.

Nos últimos anos, houve uma expansão do campo cartonero não só pela América Latina, mas pelo mundo. Um efeito se vê no surgimento de cartoneras dedicadas aos mais distintos e específicos temas e em diversos locais de produção. Poderia comentar essa expansão? Quais projetos cartoneros atuais chamam a sua atenção?

Com formato simples, feito com materiais baratos, o livro cartonero é facilmente executável e, ao mesmo tempo, de grande impacto visual. Ele pode ser visto como uma publicação original, excêntrica, ousada e irreverente, como instrumento de resistência. Presta-se a vários formatos: aceita colagem,

bordado, perfurações e recortes vazados. O livro cartonero diferencia-se da brochura ou das plaquetes pela materialidade, pois o papelão estrutura melhor a publicação. Preenche lacunas deixadas pelo mercado editorial, com publicações e traduções de escritores que não foram legitimados pela crítica. Talvez estes sejam alguns aspectos que contribuíram para a proliferação desenfreada de cartoneras, pelo menos nos primeiros anos, a partir de 2003. Elas atendem ao desejo de um número imenso de escritores que não se contentam em divulgar seus escritos pelos meios digitais.

Nos últimos dez anos, parece que identificar-se como cartonera passou a ser quase um selo em defesa do meio ambiente. Um livro cartonero é uma marca de resistência, traz o carimbo invisível de um gesto decolonial. A autonomia no fazer e a liberdade na escolha editorial são fatores primordiais. Pertencer a esse grupo espalhado pelo mundo pode abrir possibilidades de circulação, de trocas entre grupos. Os grupos que desenvolvem um trabalho educativo se destacam por seu papel formador de leitores e também pela disseminação da prática para pessoas de todas as idades, deixando claro que todo indivíduo é capaz de publicar seus escritos, montar seus livros e colocá-los em circulação. Os grupos dedicados a trabalhar com pessoas encarceradas também são admiráveis, ensinando-as a prática cartonera e desenvolvendo oficinas de escrita. Muito válidos são os projetos cartoneros feitos em comunidades para denunciar carências, violências e questões que não podem ser ignoradas e que requerem uma mobilização da sociedade.

A Pandemia de COVID-19, entre outras coisas, trouxe grandes mudanças em relação àqueles que trabalhavam coletivamente e com o público. Como foi esse período para a Dulcinéia Catadora? Você vê perspectivas diferentes para o universo cartonero pós pandêmico?

No período da COVID-19 o mundo parou. E nós também. As cooperativas ficaram fechadas por muito tempo. Muitas ações sociais foram feitas para socorrer os catadores e ajudá-los a sobreviver. Aos poucos, surgiram os encontros online para conversas e troca de ideias, mas nunca me vi plena nesses encontros pois faltava o calor, o olhar direto não intermediado pela tela. Até participamos de uma feira online - um recurso bem arquitetado, mas que perde de longe de uma feira presencial -, fizemos um lançamento online e cheguei a dar oficinas online para instituições de São Paulo e para um evento na Holanda. Sempre registro a falta: o contato humano, pele a pele, é essencial.

Aos poucos, as atividades presenciais estão voltando e novos mecanismos de vendas e circulação aparecem, como as bancas de publicações independentes. É preciso seguir com cautela, mas não vejo motivo para uma diminuição no ritmo de crescimento do trabalho cartonero. Afinal, seu crescimento também parece viral. O livro cartonero firmou sua presença em meio às possibilidades de publicação na atualidade, o que é resultado de um trabalho de resistência. Uma alternativa claramente ligada a uma visão decolonial que deve garantir seu espaço ao fazer parte de uma forma de ver o mundo que se distancia da visão hegemônica europeia. A continuidade de cada grupo é fundamental. Como diria meu avô, AVANTE!

El mundo de cartón de Olga Cartonera. Entrevista con Olga Sotomayor Sánchez

*The cardboard world
of Olga Cartonera: An
interview with Olga
Sotomayor Sánchez*

Ariadne Catarine dos Santos

Pacelli Dias Alves de Sousa

Recebido em: 03 de maio de 2023

Aceito em: 03 de maio de 2023

Pacelli Dias Alves de Sousa

Atualmente, es estudiante de doctorado en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana. Además, es magíster en Letras y posee licenciatura y profesorado en Letras (Portugués-Español), ambos títulos por la Universidad de São Paulo. Es miembro de Malha Fina Cartonera.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0409-4134>>

Contato: pacelli.sousa@usp.br

Ariadne Catarine dos Santos

Estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (PPG-TLLC), de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH), de la Universidad de São Paulo (USP). Actualmente, desarrolla la investigación "Producciones Cartoneras, Crítica Literaria y Democracia: especulaciones", financiada por la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo (FAPESP), proceso n° 2021/10192-0.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7398-8636>>

Contato: ariadnevalentim@usp.br
Brasil

Olga Sotomayor Sánchez es la fundadora y coordinadora de Olga Cartonera, proyecto que nace en 2012, en Santiago, Chile, y, por lo tanto, cumple más de diez años de existencia. Bibliotecaria documentalista de formación, Olga, la editora, siempre ha amado los libros y ha cultivado el hábito de leer y escribir desde niña. Un día, ya adulta, decidió juntar los propios escritos para (auto)publicar su primer libro, *Susurros que gritan*, y para eso participó de unos talleres de encuadernación para aprender a armar y coser los libros. Ese gesto, que inicialmente se dio por un deseo personal – “un gesto de egocentrismo”, como ella misma define – se convirtió en una forma de hacer libros no solo para si misma, sino también para otras personas y Olga (la editora y la editorial) se encontró en *el mundo del cartón*.

La editorial nace, por lo tanto, siete años después de la primera cartonera fundada en Chile: Animita Cartonera, creada en 2005 por Ximena Ramos y Tanya Núñez. Nace, además, en un período en que también surgen diversos otros proyectos, como La Vieja Sapa Cartonera (2012), Isidora Cartonera (2012), La Fonola Cartonera (2013), La Gata Viuda Editorial Cartonera (2013), Infracción Ediciones (2013), entre otros. La principal influencia, sin embargo, parece haber sido Eloísa Cartonera, de Argentina, pese a que después de su fundación Olga cuenta haber entrado en contacto con diversas editoriales alrededor del mundo:

había tenido en mis manos un libro cartonero de la pionera en el mundo de las editoriales cartoneras [...], Eloísa Cartonera de Argentina. El texto era de Gonzalo Millán y publicado en la ciudad trasandina. Eso quedó en el baúl de los recuerdos hasta que en un día en vacaciones del año 2012 y con

las renacidas ansias de que me leyeran, decidí autopublicarme y crear una editorial de cartón. Al momento de buscarle un nombre, no me compliqué mucho y utilicé el mío ya que por lo que encontré en internet en aquel entonces la mayoría de las #editorialescartoneras tenían nombre femenino. Así nació Olga Cartonera [...]. Sin muchas pretensiones e insegura de lo que iba a hacer. (Sotomayor Sánchez, 2022, s/p).

Desde sus inicios, la editorial ha mantenido una vida activa en las redes sociales donde da a conocer tanto sus propias acciones y producciones como las de otras cartoneras, a las que llama “cartoneras amigas”. Además, desde 2013 colabora con la organización del *Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras*, que se realiza a cada año en la Biblioteca de Santiago, y reúne cartoneras de todo el mundo no solo para visibilizar sus libros y propuestas, sino también para ponerlos a la venta, y así circular sus ideas y trabajo más allá de los límites de las comunidades donde se originaron. Por dichas razones, a Olga podemos considerarla una figura articuladora dentro del universo cartonero, porque promueve encuentros entre diferentes proyectos al tiempo que genera espacios para la conversación sobre las prácticas cartoneras y sus impactos en la cultura. En la actualidad es posible seguir dichas articulaciones a través del programa semanal *Un mundo de Cartón*, conducido por Olga y transmitido en el *Instagram*¹.

Hasta comienzos de 2023, cuando realizamos esta entrevista, el catálogo de la editorial está compuesto por 32 títulos de diversos y diversas escritores y escritoras del continente, algunos de los cuales han sido realizados en

1 *Instagram* de Olga Cartonera: <<https://www.instagram.com/olgacartonera/>>

colaboración con otras editoriales cartoneras, de Francia, Brasil y México. Respecto al principio de selección de su catálogo, tal y como queda explícito en el sitio oficial de Olga Cartonera, se trata de un proceso bastante personal: “El proceso editorial está basado en lo que me mueve personalmente, mi instinto o como muchas veces lo explico, a lo que mi ‘estómago’ me hace sentir, ¡si un texto me gusta lo publico!” Esto denota una cierta centralidad de la figura de la editora en el proyecto y también un proceso de selección que no se basa en tendencias o en una determinada obligación temática o de género literario.

El catálogo se centra en el campo de la literatura latinoamericana, particularmente de Chile, Argentina y México (aunque también ha publicado al español Ramón del Valle Inclán), con libros de poesía, cuento y microrrelatos, entre otros. El último libro publicado es *Recetas que vuelan*, de Alicia Cuerva (fundadora de Cosette Cartonera). Sin embargo, si la elección de qué publicar parte del gusto personal de Olga, los procesos de elaboración de los libros y las portadas suelen ser hechos de modo colectivo, en momentos de articulación conocidos como “Jornadas”, normalmente abiertas a los autores, amigos de la editorial y a cualquier persona que desee participar.

En esta entrevista nos proponemos obtener más detalles sobre el proyecto de Olga Cartonera: deseos para el futuro, el impacto de la pandemia de COVID-19, las formas de ver el universo del que forma parte, entre otros puntos. Además, nos interesa comprender de forma más amplia la presencia de Olga Sotomayor Sánchez dentro del universo cartonero, ya que este fenómeno

de carácter político, artístico y editorial ha manifestado su diversidad en los últimos 20 años, con editoriales que a cada momento nacen, se modifican y acaban por renovar el panorama general de este tipo de publicación.

La conversación con Olga se hizo especialmente para este dossier *Pensando el acontecimiento cartonero*, por e-mail, siguiendo un cuestionario que la entrevistada contestó por escrito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bilbija, Ksenija. “Semblanza de Olga Cartonera (2012-)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. 2021. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/olga-cartonera-editorial-2012--semblanza-1131333/>>. Acceso en: 13 abril 2023.
- Sotomayor Sánchez, Olga. *Un mundo de cartón*. Santiago: Olga Cartonera, 2022.
- Sítio Web Olga Cartonera: < <https://olgacartonera.cl/>>. Acceso en: 19 de abril de 2023.

ENTREVISTA

En 2022, Olga Cartonera cumplió 10 años, ¿podría hablarnos del nacimiento de la editorial? ¿Cómo surgió la idea de publicar libros de cartón?

Fue un ejercicio de egocentrismo, para publicar mi obra. Yo ya conocía los libros cartoneros y había tomado clases de encuadernación. Junté los dos saberes para fundar mi editorial. El primer año creé mi vida virtual en las diferentes redes sociales, contacté a otras editoriales cartoneras y aprendí de

ellas. Cuando tuve la idea más clara en mi cabeza, publiqué mis textos y en adelante los libros fueron llegando a mí de diferentes maneras.

Entonces ya le interesaban los procesos de encuadernación y el mundo de los libros. ¿Cuándo y por qué surgen estos intereses en su vida?

Siempre he tenido un diario de vida donde escribo, libretas o cuadernos donde tomo apuntes. Me compraba estos productos en cuanto feria encontraba y las manualidades, aunque no sea muy buena para ellas, también me han gustado. Tenía tiempo libre y busqué talleres de poca duración que me enseñaran a fabricar estas libretas, fue así como tuve clases con 3 profesoras diferentes y aprendí 7 técnicas de encuadernación. Conocimientos que apliqué en mayor o menor grado cuando creé la editorial.

¿Cómo definiría la concepción intelectual y artística de su proyecto editorial?

No hay concepción. O por lo menos no premeditada. Me muevo por mis vísceras, es así como elijo a los autores que serán parte de mi catálogo y lo mismo pasa con el arte de las tapas, donde además intervienen otras personas y a las cuáles se les da libertad absoluta de creación.

¿Qué le gusta leer a Olga Sotomayor Sánchez? ¿Está leyendo alguna obra actualmente?

No tengo gustos definidos, en mi adolescencia fui mucho de poesía y en este momento, después de una crisis lectora producida entre la época de nuestro estallido social (octubre 2019) y la pandemia, ahora estoy retomando la

lectura de forma muy pausada, por lo que me he inclinado por los cuentos o la lectura breve. Estoy leyendo una biografía novelada de la Reina Isabel la Católica.

¿Y la elección del nombre de la editorial? ¿Por qué decidió darle su propio nombre?

Porque en ese momento todas las editoriales cartoneras que existían en internet tenían nombres femeninos, entonces no me compliqué y usé mi nombre. No fue una decisión muy pensada se dio de manera natural y obvia para mí.



Olga Sotomayor Sánchez y Washington Cucurto, uno de los fundadores de Eloísa Cartonera, la primera editorial del tipo, en Feria Internacional del libro de Santiago (FILSA), 2018. Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

¿Cómo se consigue el cartón para las tapas? ¿Como algunas otras cartoneras, Olga Cartonera también compra con cooperativas o recolectores?

Nunca he comprado cartón a los recolectores ni a las cooperativas. En algún momento me traía cartón desde mi oficina, luego llegan muchos productos que uno compra y vienen en cajas de cartón, me han regalado amigos y he ido directamente a pedir a un supermercado a dos cuadras de mi casa.

Nos gustaría saber un poco más sobre el catálogo de Olga Cartonera: ¿Cuántos libros ya ha publicado? De estos, ¿cuántos y cuáles libros fueron hechos en coediciones con otras editoriales cartoneras?

A la fecha la editorial tiene 32 títulos publicados, la mayoría son de poesía y tengo cuentos infantiles, microrrelatos, novelas. No me cierro a ningún género mientras a mi instinto le guste. Hice dos coediciones con la Rueda Cartonera de México (*Con un cuello de botella rota* de Sergio Fong y *Demencia, alas para el abismo* de Israel Soberanes), una con Hturquesa de México (cuentos de Ruth Pérez Aguirre), *La tienda del herbolario* de Ramón del Valle Inclán con Nordeste Cartonero, de Brasil, y *AlejandraA* de Victoria Ramírez Llera con Curupira Cartonera, de Brasil. Además, soy parte de las 4 versiones de *Letras de Cartón*, iniciativa de Catapoesia, de Brasil, en la que participamos 20 editoriales cartoneras, aproximadamente.



Mesa de venta de libros de Olga Cartonera en Feria del Libro – Editoriales usadas e independientes, de La Compañía, en Santiago, abril de 2023.

Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

¿Y cómo se dan estas articulaciones con otras editoriales cartoneras?

¿Cómo suceden estos trabajos?

No hay una forma única, se han dado por las afinidades con una u otra cartonera. En general siempre han nacido desde el otro lado. Me refiero a que no han sido iniciativas mías, a excepción del título con Turquesa

Ediciones, en un momento en que yo buscaba títulos infantiles para incluir en mi catálogo.

¿Cómo funciona el proceso de selección editorial (obras/autores/temas)?

No hay proceso formal. Yo recibo siempre manuscritos, me demoro 3 meses en responder si me gustó o no. Si lo selecciono, se trabaja con el autor los temas de edición, luego se diagrama, se manda a imprenta, y se arman los ejemplares.

Durante todas las etapas del proceso de edición y posterior creación de la portada del libro, ¿participan los autores?

Los autores son parte importante del proceso. De hecho, sin el visto bueno de ellos para imprimir, el texto no va a imprenta, por lo que siempre se les muestran las correcciones, la diagramación. Para la confección de las tapas no es una obligación que participen, por lo que en algunos casos los autores se han involucrado más, o no, en dicho proceso.

¿Cómo analiza el catálogo de Olga Cartonera en relación con las tendencias literarias del mercado editorial o del universo académico de los últimos años?

No tengo ni idea de cuáles son las tendencias literarias del mercado editorial o del universo académico. Las primeras no me interesan pues nunca he sido de modas y en el segundo nunca he estado inserta después de salir yo de la universidad.



Olga frente a mesa con diversos libros de su catálogo en IV Periferia del Libro – Feria de Editoriales, en Conchalí – Santiago, 2018. Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

¿Cómo es el proceso de creación artística de las portadas de los libros?

¿Cuáles son los principales materiales utilizados?

Las tapas se hacen/diseñan una vez que tengo impresos los textos. Tengo siempre cajas de cartón almacenadas. En ese momento hay que dimensionarlas y cortarlas y luego las diseñamos/intervenimos entre los amigos que ayudan. No hay leitmotiv y tienen libertad de creación, aunque los materiales más usados son la pintura acrílica y como técnica el *collage* predomina, pero básicamente se trabaja con los materiales que hay disponibles en el momento de cartonear.

¿Dónde, en qué lugar suele darse esta parte del proceso? ¿Quién participa?

Todo el cartoneo se da en mi departamento, conocido comúnmente como el depa/taller que es el lugar donde vivo, pero también donde trabajo. Participan en el proceso la comunidad de amigos de la editorial que con el pasar de los años va creciendo. Yo hago invitaciones abiertas en mis redes sociales para que quien quiera vaya a cartonear con nosotros.

Un aspecto de extrema relevancia para las editoriales cartoneras – y que las diferencia del modo de producción de libros de las grandes editoriales, por ejemplo – es la división del trabajo. ¿En qué medida la forma de trabajar de Olga Cartonera está organizada con base en el cooperativismo? ¿Existen particularidades con relación a la forma de trabajar de otras editoriales cartoneras?

Olga cartonera es un proyecto unipersonal por lo que no hay división de trabajo/tareas. Lo que sí tengo es la ayuda de amigos y colaboradores permanentes que aportan cada vez que necesito producir un texto. Hay tantas formas de trabajar como editoriales cartoneras existen. Pero lo comunitario es algo que está presente en la mayoría de nosotras.

Cuando se trata de productos artesanales, siempre es un tabú referirse al tema monetario y comercial. ¿Cómo se venden los libros de Olga Cartonera? ¿En general, cuál es el público de este producto?

Al inicio de la editorial los libros se entregaban por un aporte voluntario. El 2018 se empezaron a vender a un precio económico, y desde 2022 tienen un costo más alto, aunque siempre más económico que el de los libros

tradicionales. Cuesta vender los libros cartoneros porque las personas no los ven como libros, sino como desechos. No sé si habrá un público definido para estos libros, en mi caso creo que son seguidores de los autores o personas a que les llama la atención la novedad del cartón, y en ferias puede que la tapa sea un atractivo para que la gente compre un título/ejemplar específico.



Stand de Olga Cartonera en el 6º Festival de Jazz de San Bernardo, 2013. Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

¿Qué redes sociales utiliza para dar a conocer su trabajo editorial? ¿Qué importancia tiene cada una de ellas en su proyecto?

Al inicio usaba *Facebook* y *Twitter*. Desde 2019 incluí *LinkedIn* y el 2021 *Instagram*. Todas son importantes en la vida de la editorial, les dedico mucho tiempo y en la actualidad la más activa es *Instagram*.

Actualmente, usted hace un pequeño programa - “Un mundo de Cartón” - con episodios todos los jueves a las 11 am (hora de Chile). ¿Cómo surgió la idea? ¿Cuál es el propósito del programa? ¿Quién participa?

Empecé a realizar los programas en vivo para cartonear acompañada, aunque fuera virtualmente; estuve probando horarios y viendo qué más podía hacer. Conversando con una de las autoras del catálogo, que además es periodista, me dijo que era una buena manera de crear contenido y mantener mi cuenta de *Instagram* activa. Había tenido la idea de hacer un *podcast* con un amigo en años anteriores, pero de tanto pensarlo nunca lo concretamos. Ahora me tiré a la piscina (metáfora usada en Chile) y he ido creando “Un mundo de cartón” en la marcha. El nombre del programa lo he usado para las exposiciones, para el libro aniversario de los 10 años, era obvio entonces que este programa se llamaría así, porque es global. En los dos primeros episodios estuve yo sola hablando de un tema en particular, luego empecé a invitar o me sugirieron invitados. Han participado otros editores cartoneros y autores de mi catálogo, pero también personas ajenas al mundo cartonero (una mujer que hace papel reciclado de fibras vegetales, por ejemplo) y tengo la intención de que se convierta en “Un mundo de arte o de madera o de metal” o lo que sea, invitando a personas relacionadas con la artesanía, la música o el teatro. No hay nada definido, porque sigue fluyendo en la medida de mis posibilidades, tiempos, espacio e intereses.

Respecto a los talleres de Olga Cartonera: ¿Cuándo se empezó a hacerlos? ¿Dónde suelen realizarse? ¿Quiénes son los principales destinatarios de estos talleres?

Partí dando charlas sobre editoriales cartoneras. Los talleres comenzaron mucho más tarde. Como antesala a los talleres, existían las jornadas cartoneras que se realizaron con diferente frecuencia en mi departamento y donde las personas fueron a aprender a cartonear y trabajaban en diferentes procesos de la confección del libro, de acuerdo con sus intereses, habilidades, etc. He realizado talleres para niños de 6 años y para adultos de 70. Toda persona es público potencial para participar en un taller conmigo.

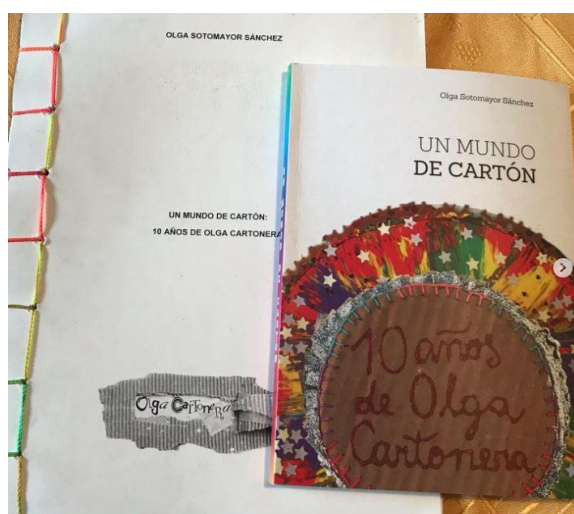


Jornada 2019 en el depa/taller de Olga Cartonera. Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

Como una forma de celebrar el décimo aniversario se publicó el libro *Un mundo de cartón – 10 años de Olga Cartonera*, que recopila relatos sobre su trayectoria hechos por escritores, participantes de los talleres y miembros de otras cartoneras. Eso destaca también la formación de

una red respecto a Olga Cartonera. ¿Cómo se ha establecido esta gran red de contactos y articulaciones?

Esa es una característica de mi personalidad, ya que soy muy sociable. Antes de que yo publicara el primer texto de la editorial, busqué en internet a todas las editoriales cartoneras existentes en ese momento y les escribí a todas. En Chile propicié juntarme con las que existían en ese momento y de ahí en adelante se fueron creando los lazos, además yo los invito a todos a los aniversarios de Olga Cartonera y ahí va creciendo. Como bibliotecaria tengo alma de difusora y siempre me dedico a mostrar el trabajo de las otras editoriales. A donde voy busco qué hacer y cómo acrecentar la red.



Tapas del libro *Un mundo de cartón*, en edición cartonera y tradicional. 2022.

Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

El nombre de Olga Cartonera está directamente conectado al *Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras*, organizado por la Biblioteca de Santiago. ¿Cómo se produce esta articulación entre la editorial cartonera y la biblioteca? ¿Cómo surgió la idea de los encuentros anuales y cómo se organizan?

La idea del encuentro nace de Sergio Rodríguez, bibliotecario de la Biblioteca de Santiago quien conocía por un lado a Paloma Celis Carbajal y sabía que había realizado el encuentro en Wisconsin el 2009, y por el otro lado me conocía a mí como bibliotecaria y cuando supo que yo había creado una editorial cartonera me contactó para que replicáramos lo de Wisconsin. Es así como se convocó a las cartoneras chilenas que yo conocía para hacer una primera versión en mayo de 2013 y donde se inscribieron 8 proyectos, aunque terminamos participando 5.

Como nos fue bien, Sergio quiso que hiciéramos una segunda versión al año siguiente para lo cual le dije que hiciéramos una convocatoria internacional con un año de antelación para que las editoriales cartoneras en sus países pudieran juntar fondos, porque la biblioteca no tenía presupuesto, y así en 2014 el evento pasó a tener carácter de internacional.

A la fecha se han realizado 10 versiones, 2 virtuales en época pandémica, se ha tenido que modificar las fechas por feriados, tope de ferias y otras cosas. La biblioteca cuenta con un presupuesto determinado, convoca con meses de antelación y el equipo siempre es el personal de la Sala de Literatura de la Biblioteca de Santiago y yo, que por tener la red de contactos con las otras editoriales cartoneras apoyo en difusión.



Foto del Encuentro Internacional de Cartoneras de 2022.

Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

Para este evento, ¿se apuntan las cartoneras? ¿Son seleccionadas? ¿Cuál es el modelo de evento? ¿Sabe si hay cartoneras que surgieron de este Encuentro?

Se realiza una convocatoria con a lo menos 6 meses de anticipación (en sus inicios era con un año de anterioridad, pero los tiempos y las personas cambian) en que las editoriales envían su intención de participar. Para efectos de feria/venta/exposición no se hace ninguna selección y el encuentro está abierto a todos. Para las ponencias/paneles/charlas, ahí se hace una selección que es más bien natural porque a veces no coinciden con el programa, horarios, temática, etc.; pero en 10 años han sido muy pocas las editoriales que no participaron por alguna razón. En Chile surgieron 3 editoriales cartoneras después del primer encuentro (La Fonola Cartonera, La Gata

Viuda Cartonera y Loquita Cartonera). No tengo certeza de otras que hayan nacido después de las otras ediciones del Congreso.

¿Cómo analiza actualmente la difusión de las editoriales cartoneras en Chile? ¿Cuántas editoriales activas conoce? ¿Con cuáles usted se mantiene en contacto?

La crisis político social de 2019 sumada a la pandemia dejó los corazones y cabezas muy inestables y la situación de las editoriales cartoneras chilenas varió. Algunas se desactivaron. Yo misma estuve sin redes y desconectada casi 2 años. No puedo asegurar cuántas editoriales activas hay en este momento, pero sé de 12 aproximadamente. Yo me mantengo en contacto con todas, en diferentes niveles de profundidad y relación.

En los últimos años se ha producido una expansión del campo cartonero no solo en Latinoamérica, sino en todo el mundo. Un efecto de esto se puede ver en el surgimiento de cartoneras en diferentes lugares de producción y dedicadas a los temas más distintos y específicos. ¿Cómo usted analiza esta expansión? ¿Qué otros proyectos cartoneros actuales le llaman la atención?

No hay ningún proyecto cartonero que me llame la atención hoy en día en específico porque no me queda en la cabeza todo lo que veo y leo. La expansión la veo como reflejo de la necesidad de expresarse a través de la escritura. Sea esto en diferentes contextos (cárceles, colegios, universidades, etc.) y el cartón - o movimiento cartonero, como quieras llamarlo - lo hace fácil, económico, accesible. Mientras más difusión de las editoriales cartoneras

haya, más se crearán. Las redes sociales masificaron algo que hace 20 años, cuando apareció Eloísa, no había forma de mostrarlo. La necesidad siempre ha estado, ahora se visualiza el cómo hacerlo.



Celebración de los 10 años de Olga Cartonera en 2022.

Fuente: Olga Sotomayor Sánchez.

La pandemia de COVID-19, entre otras cosas, trajo cambios importantes para quienes trabajan colectivamente y con el público. ¿Cómo fue este período para Olga Cartonera? ¿Ve diferentes perspectivas para el universo cartonero post pandemia?

Fue un período de introspección, saturación y encierro. Aproveché de pasar de un blog a una página web de la editorial. Aparecieron otros materiales

para la confección de los libros que además propiciaron otra estética en los mismos.

Lo dije en una de las respuestas anteriores. Habrá perspectivas como editoriales cartoneras existan. Morirán algunas, nacerán nuevos proyectos, se consolidarán otros. Variará siempre la forma de trabajo, las ideas, el catálogo y la estética porque somos humanos y podemos permitirnos (o necesitamos) cambiar

Para terminar: ¿Cuáles son los planes/proyectos de Olga Cartonera para el futuro inmediato, este año 2023? ¿Y para un futuro más lejano?

Yo nunca sé qué va a ser de mi vida o la de la editorial. Por lo pronto asistir al *Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras* en Costa Rica en julio 2023 y publicar a final de año la antología “Mariposas”, un pendiente del 2022 que por razones de fuerza mayor no pudo salir. ¿Más adelante y a largo/lejano plazo? solo el de arriba lo sabe.

DOSSIER - RESEÑAS

Taking form, making words:
cartonera publishers in Latin
America. Lucy Bell, Alex
Ungprateeb Flynn, Patrick
O'Hare. Austin: University of
Texas Press, 2022, 304 p.

Chayenne Orru Mubarack

Recebido em: 22 de março de 2023

Aceito em: 22 de maio de 2023

Chayenne Orru Mubarack
Doutoranda junto ao PPG Língua Espanhola
e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.
Mestre em Letras pelo mesmo programa.
Possui licenciatura e bacharelado em Letras
(Português-Espanhol) pela Universidade
de São Paulo. É integrante da Malha Fina
Cartonera. ORCID: <[https://orcid.
org/0000-0003-0658-1742](https://orcid.org/0000-0003-0658-1742)>
Contato: chayenne.mubarack@usp.br
Brasil

[...] la salubridad de nuestro caminar se fundamenta más en un antiguo instinto que en las conclusiones parciales que la ciencia a diario ofrece. Esta visión nos hace rozar los bordes (inexistentes) y desplazarnos sin demasiado lío entre márgenes, centro, periferias y alguna otra dimensión más allá de lo clasificable

MANIFESTO DA YERBA MALA CARTONERA¹

Escrever sobre um movimento cuja principal característica é não seguir nenhuma regra é, inegavelmente, desafiante. A citação que prefacia esta resenha foi retirada do livro *Akademia Cartonera: un ABC de las editoriales cartoneras de América Latina*, o qual agrupa manifestos escritos por distintas editoras cartoneras. As palavras da Yerba Mala Cartonera enfatizam um importante - e, arriscaria dizer, definidor - traço desse tipo de editora: permear as bordas (quiça evidenciando suas inexistências) e deslocar-se livremente entre todos os espaços. Ao circular entre distintos mundos, as cartoneras mostram a adaptabilidade e flexibilidade deste tipo de publicação, particularidade amplamente analisada em *Taking form, making words: cartonera publishers in Latin America*, escrito por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn e Patrick O'Hare e publicado em 2022.

1 Bilbija, Ksenija; Carbajal, Paloma Celis. *Akademia Cartonera*. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Madison. EUA: Parallel Press: University of Wisconsin-Madison Libraries, 2009, p.127.

Os autores possuem formações em áreas distintas: Lucy Bell é especialista em teoria literária, Alex Flynn em antropologia social e Patrick O'Hare em reciclagem e materialidade. Essa multiplicidade está explícita no livro, que aborda distintas vertentes desse tipo de publicação. O primeiro aspecto que chama a atenção é a metodologia utilizada ao longo do trabalho de investigação, cujos resultados nos deparamos no texto. Os pesquisadores decidiram acompanhar as atividades de quatro editoras cartoneras pertencentes à dois países - Brasil e México - que pouco ou nada compartilham entre si: Catapoesia, conduzida por Solange Barreto e Julio Brabo no norte do estado de Minas Gerais; Dulcinéia Catadora, fundada por Lucia Rosa, Peterson Emboava e alguns membros da Eloísa Cartonera no bairro do Glicério, em São Paulo; La Rueda Cartonera, de Guadalajara, iniciada por Sergio Fong, Lorena Baker e Fernando Zaragoza; La Cartonera, de Cuernavaca, cofundada por Nayeli Sánchez, Dany Hurpin, Raúl Silva de la Mora e Rocato Bablot. Além da distância geográfica, os autores apresentam, no primeiro capítulo, cada projeto editorial e os diferentes focos: Catapoesia atua em um contexto de garimpo, quilombos e degradação ambiental, o que reflete diretamente em seu público alvo - pequenas comunidades onde busca reverberar a história oral e a cultura popular; Dulcinéia Catadora tem sua sede em uma cooperativa de catadores de papelão e surgiu a partir dessa fusão entre os catadores, o mundo artístico e o projeto literário, buscando valorizar a matéria prima - o papelão -, baratear o custo dos livros e torná-los acessíveis e trabalhar por meio de projetos colaborativos com artistas voluntários; La Rueda Cartonera surgiu do encontro de seus fundadores como

um projeto contracultural que publicava autores sem espaço no mercado editorial tradicional e republicava autores canônicos, funcionando também como uma oficina pelos distintos cenários urbanos - desde grupos de crianças até aidéticos, a população carcerária, pessoas com dificuldades de aprendizagem entre outros; La Cartonera produz um catálogo que passa pela história de Cuernavaca, valorizando de artistas e escritores locais a autores internacionais, imigrantes e indígenas, com engajamento em causas sociais como a violência utilizada na guerra contra as drogas na cidade sede da cartonera e a dificuldade da comunidade indígena em acessar a terra, a água e a democracia.

A escolha de cartoneras tão diversas pode parecer incompreensível no começo da leitura, mas se justifica quando as questões base do livro são pautadas: qual a conexão entre as editoras cartoneras pelo mundo para além do uso do papelão? Qual a mágica do livro de papelão que permite tamanha diversidade de práticas e formas? Como essa mágica é transpassada para as histórias contadas dentro dos livros cartoneros?

Para responder os questionamentos, os autores adotam uma metodologia denominada “*trans-formal methodology*”, definida como a necessidade de realizar uma pesquisa que cruza o campo social, estético, literário, material e outras formas. Além disso, a metodologia de trabalho, amplamente apresentada ao longo do capítulo dois, consiste na coexistência entre o conhecimento acadêmico e a experiência de viver nas e as cartoneras estudadas. Em termos práticos isso significou passar um tempo acompanhando e participando de todos os aspectos que permeiam cada uma dessas editoras.

Quando acompanhavam o trabalho da Dulcinéia Catadora, por exemplo, os pesquisadores se depararam com o cenário político do Brasil pós eleições de 2018, que consagraram Jair Messias Bolsonaro como presidente, e toda movimentação social e política que surgiu a partir daí possui estreitas relações e conexões com as atividades da editora apresentadas pelos autores.

O livro é dividido em capítulos respectivamente intitulados “*Histories*”, “*Methods*”, “*Texts*”, “*Encounters*”, “*Workshops*” e “*Exhibitions*”. No primeiro capítulo, há um regresso à história das cartoneras, ao surgimento da Eloísa Cartonera em Buenos Aires e ao contexto que cercou este momento. Também trata-se de como esse início se espalhou pela América Latina e pelo mundo. Paralelo a isso, apresenta-se o conceito de “resistência” pelo continente - desde o começo de seu uso nos anos 1960 - e como ele se tornou algo que caracteriza as práticas cartoneiras hoje.

O capítulo “*Methods*” apresenta detalhadamente a metodologia adotada, a qual se pauta em um trabalho interdisciplinar que entrelaça distintos modos de pensar. Ao longo da pesquisa, o objeto definiu o método, uma vez que os autores demonstram como a metodologia adveio das práticas e colaborações cartoneras vistas, vividas e presenciadas. No âmbito teórico, o método “mão na massa” alinha-se à autores decoloniais como Jacques Rancière, Néstor García Canclini e Robert Alan Levine.

O terceiro capítulo, “*Texts*”, mergulha nos textos publicados em livros cartoneros. Este capítulo apresenta grande contribuição a essa área de estudos - não só sobre a estética desse tipo de livro, mas também sobre a literatura que veicula - pois muito se fala sobre os contextos de produção, consumo

e distribuição cartonera, mas pouco se analisam os textos que compõem as linhas editoriais destes selos. Por mais que os autores entendam as cartoneras como um movimento editorial, o capítulo mostra como as publicações se afastam do cânone literário e apresenta análises literárias detalhadas de quatro textos publicados pelas editoras estudadas.

“Encounters” traz à tona o âmbito relacional e social das práticas cartoneras - a comunhão de pessoas - analisando inicialmente a ideia de “encontro” em si e traçando uma genealogia do conceito. Com um olhar mais etnográfico, o capítulo apresenta dois encontros cartoneros ocorridos durante o período de pesquisa, um em Cuernavaca e um em São Paulo, pontuando as diferenças e semelhanças entre eles.

Em *“Workshops”*, temos o papel fundamental das oficinas para as cartoneras e como essa esfera de atuação interage com os contextos social e cultural. O processo de confecção de livros a partir do papelão - material que ganha protagonismo, apesar de ser apresentado ao lado de diversos instrumentos que participam da feitura material desse tipo de livro - significa também intervir em questões que rodeiam a produção livresca, seja por um miolo que desafia o cânone, pela resignificação de um produto por muitas vezes invisível, pela possibilidade de geração de renda para os participantes através da possibilidade de venda do produto final ou pelo encontro entre pessoas que discutem como intervir no contexto que os rodeia enquanto fazem os livros. Os autores exploram conexões e contrastes das oficinas das quatro cartoneras estudadas e como os trabalhos manual e intelectual se constituem como resistência aos modos de trabalho em uma sociedade capitalista.

O último capítulo, “*Exhibitions*”, mostra como as exposições cartoneras são politizadas e subvertem o que se entende por “exibição” ou “exposição” em outras áreas de conhecimento. Em mais uma análise etnográfica, os autores descrevem o processo de organização de uma mostra cartonera em São Paulo: “Cartoneras: Releituras Latino-Americanas”, realizada por eles na Casa do Povo no segundo semestre de 2018.

Ao longo do livro, os autores trabalham com a pluralidade das práticas cartoneras, demonstrando seu potencial como produtoras de um objeto artístico, texto, símbolo de troca, panfleto, instrumento de ensino, meio de comunhão de pessoas, ferramenta de defesa, objeto de protesto e gerador de renda ao mesmo tempo. O estudo mostra maneiras pelas quais as cartoneras formam e criam novos sentidos, relações e comunidades, originando formas plurais de vida, existência e resistência que respondem aos distintos meios em que são criadas. As cartoneras operam no que os autores demonstram ser um “*double fold*”, ou “via de mão dupla”, em que o estético depende do social e vice-versa. Bell, Flynn e O’Hare exploram a pluralidade, a pluriversalidade e a materialidade de uma prática que vai além de uma maneira alternativa de existir no mundo ao tornar-se contadora de uma *outra* história, seja ela literária, social, estética ou artística.

Palmeiro, Cecilia.
Desbunde e felicidade: das
cartoneras a Perlongher.
Trad. Paloma Vidal.
Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021

Pacelli Dias Alves de Sousa

Recebido em: 09 de fevereiro de 2023

Aceito em: 04 de março de 2023

Pacelli Dias Alves de Sousa

Atualmente, é doutorando junto ao PPG Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Ademais, possui mestrado em Letras e bacharelado/licenciatura em Letras (Português-Espanhol), ambos pela Universidade de São Paulo. É membro da Malha Fina Cartonera.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0409-4134>>

Contato: pacelli.sousa@usp.br
Brasil

As especificidades, o tom vanguardista e o impacto visual inconfundível e renovador presentes no surgimento e nas obras tanto da Eloísa Cartonera quanto do projeto *Belleza y Felicidad* talvez sejam algumas das razões para se lê-las como acontecimentos, por únicos e surpreendentes, especialmente frente à crise social e econômica que marca o fim do século XX e abre o XXI na Argentina e que por sua vez, contra as expectativas, acabou se revelando como um celeiro de projetos, obras e textualidades não só profundamente contemporâneas – captando o espírito da época –, mas também avançadas, com discussões e repercussões ecoando até o presente. Um dos grandes méritos de Cecília Palmeiro em *Desbunde e felicidade: das cartoneras a Perlongher* é propor possíveis fundações discursivas e comportamentais para essa constelação artístico-literária-política, lendo-os, assim, não só em relação com o contexto sócio-histórico, mas particularmente com discursos anteriores, que borgeanamente atuariam como precursores desses projetos artísticos e editoriais: como sua tradição.

No mapeamento construído por Palmeiro, dois autores seriam chave: Néstor Perlongher e Glauco Mattoso. A leitura que elabora de ambos, por sua vez, ao colocá-los também em redes discursivas, mostra que não só seus textos especificamente seriam fundadores discursivos, mas que o seria toda uma zona com os quais as textualidades políticas e estéticas de Mattoso e Perlongher dialogavam com proximidade entre o fim dos anos 70 e começo dos anos 90 – ou seja, da ditadura à abertura democrática, tanto no caso da Argentina quanto do Brasil.

Essa talvez seja uma das maiores complexidades de seu texto: os objetos que vão se reverberando e circulando em outros conceitos, imagens e textos. Nesse sentido, Perlongher e Mattoso são centrais para a sua argumentação sim, mas também o é a circulação das ideias de desbunde, de diferença, de felicidade e, inclusive, de liberdade de expressão sexual e de gênero, particularmente em suas obras, mas não somente nelas. Além dos modos de entamar política, materialidade da obra e literatura no caso dos dois escritores mencionados, é esse o universo discursivo examinado, e parece ser a sua formulação e circulação no Cone Sul que se defende como particularmente relevante para se compreender *Belleza y Felicidad* e um conjunto de obras, projetos e textos que surgem em seguida a esse projeto, ou seja, a partir de 1999, na cidade de Buenos Aires.

Tendo isso em vista, vale apontar que outro interessante esforço teórico e analítico de Palmeiro é o de estabelecer esse “conjunto de obras, projetos e textos” que mencionei acima como um grupo, o que implica tanto ver relações internas entre produções de diversas autorias e gêneros (extrapolando tais marcos, inclusive), quanto delimitar uma zona comum e, com isso, deixar entrever seus limites: recortar um *corpus*. Nesse sentido, junto à fundação e projeção criativa e intelectual de *Belleza y Felicidad* e a elaboração de Eloísa Cartonera e sua coleção “*Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border*”, aparecem os livros de Pablo Pérez *Un año sin amor* (1998) e *El mendigo chupapijas* (1999-2000/2005), *Presente perfecto* (2004) de Gabriela Bejerman, *Aún soltera* (2003) e *Miss Tacuarembó* (2004) de Dani Umpi, *La asesina de Lady Di* (2001) e *Keres coger? = guan tu fak* (2005) de Alejandro López e *Cosa de*

negros (2003) de Washington Cucurto. Além dessas obras, é analisado um conjunto de textos que abordam a obra e/ou a figura de Fernanda Laguna e foram publicadas separadamente ou como parte de outros livros: *Fer* (2003) de Washington Cucurto, *Yo era una chica moderna* (2004) de Cesar Aira, *Durazno Reverdeciente* (2005) de Dalia Rosetti e *Durazno Reverdeciente II* (2010), de Cecília Pavón. Finalmente, aparece ainda a revista *Ceci y Fer*, sobre Cecilia Pavón e Fernanda Laguna e, de certo modo, até a fundação da Área de Estudos Queer na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires.

Une essa constelação o que Palmeiro conceitualiza como “antiestéticas do trash”: “invenção de códigos de ruptura ligados aos processos de singularização; formações que se propõem como uma intervenção que tira a literatura de sua esfera e sacode o cânone” (2021, p. 15). A formulação, que dialoga com a ideia de literaturas não-autônomas de Josefina Ludmer (com o qual o livro inteiro estabelece relação na verdade), aponta não só para textos que ultrapassam e colocam em questão os limites do literário, mas diretamente para práticas de outros campos, que passam a ser lidas como textualidades e a se relacionar com a constelação articulada pela autora.

Ao mesmo tempo, o conceito de “antiestéticas do *trash*” é usado como formulação que procura expressar certa sensibilidade queer, disruptiva de binarismos, mas também de diversas estruturas sociais de poder. A argumentação da autora vai mostrando como o *trash*, que aqui é próximo do queer, vai aparecendo de distintas formas dentro do conjunto que analisa: como modo de abordar o fetiche, como estrutura de língua que

subverte padrões heteronormativos a partir do pastiche, da cultura pop e da dessacralização por diversas vias e, inclusive, como materialidade: pensando por exemplo o caso das editoras cartoneras, nas quais a matéria prima das capas, e assim o primeiro que se vê, é algo que é lido e comercializado socialmente como lixo.

O que foi esboçado até agora talvez já permita visualizar algo do modo foi como organizado e estruturado o livro de Palmeiro: além da Introdução e da Conclusão (vale notar que originalmente o texto foi defendido como tese de doutorado no Departamento de Estudos de Português e Espanhol da Universidade de Princeton), está dividido em três capítulos, “Loucas, milicos e fuzis: Néstor Perlongher e a Frente de Liberación Homosexual”, “O Brasil da abertura: devires minoritários” e “Eclética *is the new black*: Buenos Aires era una festa”. Assim, há uma organização histórica aparentemente linear no livro, dos fundadores discursivos a suas derivações, e isso parece estar em tensão com o título, no qual se propõe uma inversão dessa temporalidade, da derivação ao fundador discursivo/das cartoneras à Perlongher.

Inicialmente, tal contraponto se justifica pelas bases teóricas e metodológicas da autora: o seu olhar benjaminiano que constrói continuidades históricas que também estão marcadas por saltos, pelo olhar a desejos irrealizados, a potências, e a conexões a todo momento entre presente e passado. Esse duplo movimento, por sua vez, também revela o olhar sedento de Palmeiro por buscar – e, nesse processo, elaborar – os possíveis precursores das práticas literárias e artísticas basicamente contemporâneas da escrita de sua tese (ou melhor, de pouca distância temporal. para ser mais preciso). Isso, claro, tendo

em vista que se os escritores criam seus precursores, que não seriam lidos como iniciadores não fossem as escritas posteriores, tal *corpus* bonaerense de começo de século XXI não só ilumina uma nova tradição que a apoia, mas joga luz também sobre zonas não vistas dessas escrituras anteriores, permitindo relê-las com novos interesses.

É o que parece ser feito com Perlongher e Mattoso: a transgressão de gêneros literários, a exposição de uma intimidade que já aparece como pública e altamente política, o olhar para a relação entre política, escritura e edição, a inscrição de políticas que não seguem as bases de uma esquerda mais tradicional e sim articulam questões de diferença, elaborando a partir daí críticas ao autoritarismo-falocentrismo e o “enviadescimento” da língua literária passam a ser características de diversas das obras argentinas publicadas entre 1999 e 2010, com articulações pontuais e agenciamentos específicos em cada caso, bem como o são daqueles dois escritores, vinte e tantos anos antes.

Esse olhar torna contemporâneo e expande as possibilidades de leitura de ambos os autores. Particularmente no caso de Perlongher, ele permite compreender os possíveis cruzamentos entre os diversos gêneros nos quais escreveu e ver como se iluminam, particularmente os ensaios supostamente de política com seus contos e sua poesia, além de promover caminhos para se compreender sua língua literária, matéria da escritura, e justamente atentar-se nela à entrada da política da diferença como inscrição pertinente e relevante. Ver como esses aspectos se relacionam com o campo brasileiro, o trajeto Argentina-Brasil e como têm impactos posteriores é também uma contribuição a uma interessante bibliografia crítica que vinha se estabelecendo

com maior intensidade desde os anos 90, com a publicação de seus ensaios por Christian Ferrer e Osvaldo Baigorria (1997), e os estudos recopilados e produzidos Adrián Cangi e Paula Siganevich (1996), Roberto Echavarren (1996) e Nicolás Rosa (1997), entre outros. Desde o Brasil, trata-se de uma entrada para acercar-se à sua obra/atuação política: tendo em vista assim sua literatura, as influentes leituras do neobarroco e de modo mais amplo seu crucial papel intelectual para os estudos e vivências perpassados pela dissidência sexual e de gênero, pela articulação política LGBTQIA+ e pelo combate ao estigma contra pessoas que vivem com HIV+/AIDS.

Já no caso de Mattoso, permite ler os seus primeiros textos dentro de certa política e estética da época, marcando sua relação com os começos de um movimento homossexual brasileiro, mas também compreendendo o gesto autobiográfico em *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés* (1986/2006), e a inscrição de uma política cultural em relação à materialidade da obra e da edição no caso de um *flyer* que circulou com a obra e no qual divulgava uma massagem “linguopedal” ao público. Na relação estabelecida, é interessante perceber os diversos cruzamentos políticos, intelectuais e artísticos entre Brasil e Argentina e, com a tese de Palmeiro, perceber a relevância da cultura brasileira, e desse diálogo sul-sul, entre vizinhos mais ainda, para aquele momento e para a literatura posterior argentina.

Vale apontar ainda o seu papel dentro da crítica que se dedicou às editoras cartoneras e aos livros cartoneros. Frente a uma história já diversas vezes contada sobre a origem de Eloísa Cartonera, e a análise sociológica de seu

surgimento em relação com a crise daqueles anos, e de modo geral, seu êxito, marcado pela difusão do modelo editorial mundo afora – todos aspectos pertinentes –, Palmeiro oferece novas entradas para a compreensão da primeira editora cartonera. Para além de colocá-la como parte de uma estrutura de sensibilidades de uma época e rastrear possíveis tradições, aspecto importante e já comentado, a autora levanta aspectos interessantes sobre o catálogo da editora. A leitura e análise das políticas de escrita e edição dos catálogos das editoras cartoneras, e não inlcuo o olhar sobre obras individuais, tem sido menos alvo do olhar de pesquisadores, embora, como mostra Palmeiro, é interessante por si, e por revelar aspectos de ordem mais ampla nesse caso específico sobre o projeto de Eloísa Cartonera e sua relação com a sensibilidade da época. Não só as antiestéticas do *trash* aparecem na materialidade dos livros, como no catálogo, que não em vão inclui obras como *Evita vive*, de Néstor Perlongher e *Delírios líricos*, de Glauco Mattoso, além de grande parte dos autores e autoras estudadas em *Desbunde e felicidade*: Gabriela Bejerman, Pablo Pérez, o próprio Cucurto, entre outros.

Por sua vez, a leitura do livro também deixa um vazio: ao revelar tantos cruzamentos formativos entre Brasil e Argentina de fins da ditadura e reabertura democrática, e seus efeitos posteriores no caso hispânico, fica o questionamento sobre quais seriam tais influências para a literatura brasileira de entresséculos e começo do século XXI. Algo se esboça brevemente na conclusão, quando se menciona o Centro de Experimentação Poética (CEP 20000), organizado por Chacal e Guilherme Zarvos. Mas talvez seria interessante refletir sobre o tema: quais antiestéticas do *trash* se produzem

na literatura brasileira como eco, rastro ou diálogo com aquelas produzidas entre o fim dos anos setenta e o começo dos anos 90? O exercício pode ser interessante, ainda, tendo em vista o contraponto argentino, que tanto poderia iluminar caminhos para o caso brasileiro, quando entrever o nível do impacto da crise econômica, social, política e de sensibilidades daqueles anos sobre a produção daqueles que ficaram conhecidos como “*hijos de la crisis*”, como chegou a ser chamada a Eloísa Cartonera.

Nessa órbita, e pensando o leitor brasileiro, talvez seja interessante esclarecer alguns aspectos que possam se perder na tradução: no original em espanhol aparece “locas” no título do primeiro capítulo, que expressa o “loucas” contido na tradução, mas também indica mais popularmente o homossexual masculino efeminado, a “bicha”, também um termo inicialmente de ofensivo e que foi ressignificado pela comunidade em usos específicos. A flexão de gênero na dissidência sexual é importante nesse caso porque revela um contraponto às figuras masculinizadas tanto do militar quanto do guerrilheiro, que aparecem no título e ao longo do capítulo.

Além disso, é curioso ver a incorporação que elabora Palmeiro de diversos termos e lógicas da população queer, com raízes no lunfardo: o *yire*, como o “giro”/ o “caçar”, ou seja, o deambular por prostituição ou em busca de encontros fortuitos; a leitura da construção do simulacro feminino da voz de Perlongher como “montação”, ou “montaria” como chegou a ser usado recentemente, para indicar o processo de vestir-se para a noite, para “dar close”, ou para os shows, no caso de drag queens (mais do que a “montagem”, cujo primeiro sentido é da composição artística próxima à colagem); ou,

finalmente, a ideia de uma língua “enviadescida” – ou seja, marcada pelas dissidências de sexo e gênero e suas socializações, como o pajubá no Brasil –, no qual a raiz “puto” de *emputecido* indique o seu significado corrente, e assim expresse essa ideia a que menciona Palmeiro e que vem sendo abordada pela crítica perlongheriana sobre as marcas da dissidência e suas máscaras na língua/voz desse autor.

Isso posto, desde sua primeira publicação em 2010, trata-se de uma obra basilar para se compreender o surgimento de Eloísa Cartonera e sua política cultural, bem como para adentrar-se à sensibilidade de uma época através de um olhar que cruza literatura, política, estética e processos de subjetivação. E ao fazê-lo, estrutura não só uma genealogia para tais práticas, mas para se pensar os efeitos posteriores de um modo de se fazer política e de se conceber a sociedade, a sexualidade e a cultura que são elaborados a partir da segunda metade do século XX e que, como mostra, são ainda não só vigentes, mas deixaram ecos, pegadas e traços em manifestações estéticas e de política cultural muito diversas e que seguem fazendo questionar binarismos e estruturas políticas, culturais e sociais.

DOSSIER - FOTOS

Muestra de tapas cartoneras
Selección de Darío Ares
(Universidad Nacional de
Rosario)

Exhibition of cartoneras book covers

*Selected by Darío Ares (Universidad Nacional de
Rosario)*



Figura 1 — Antología Fanzine *Los siete pórticos*
Fuente: Calvaria Edições



Figura 2 – Paulo Bruscky, *Desvendar mistérios*
Fuente: Dulcineia Catadora



Figura 3 – A Gota
Fuente: Dulcineia Catadora



Figura 4 – César González, *Poesia da cárcere e da favela*
Fuente: Ganesha Cartonera

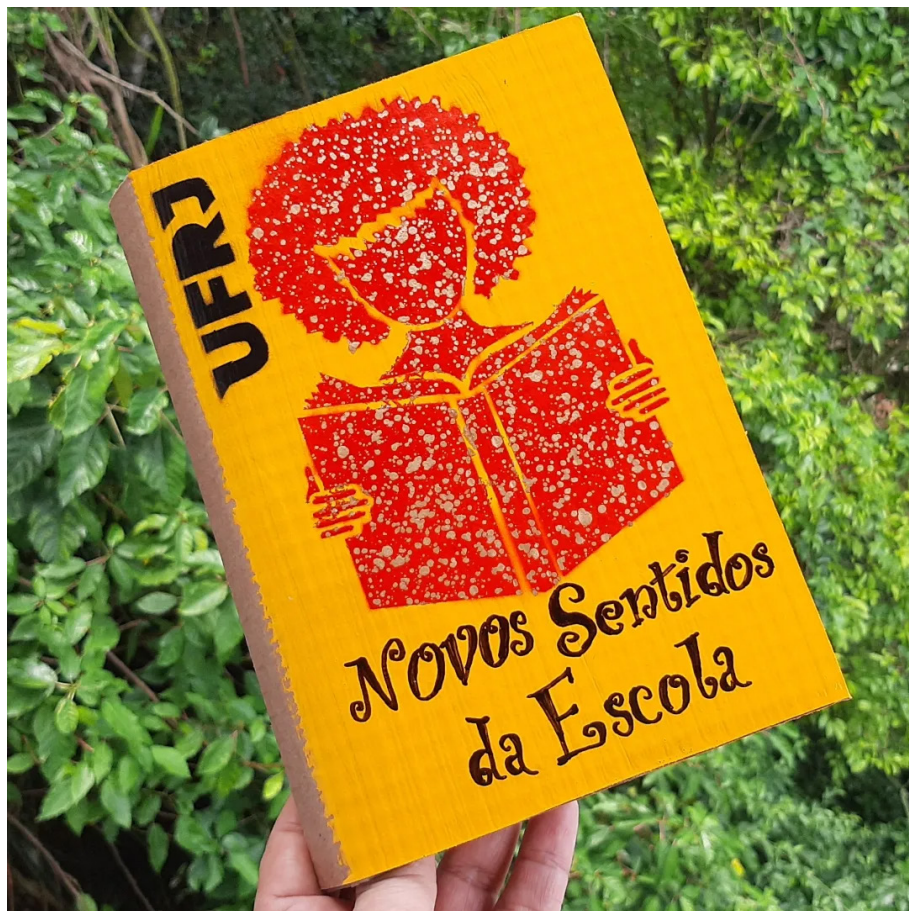


Figura 5 – *Novos Sentidos da Escola*
Fuente: Ganesha Cartonera



Figura 6 – *Miró*
Fuente: Ganesha Cartonera



Figura 7 – *Colunigrafías*
Fuente: Ganesha Cartonera

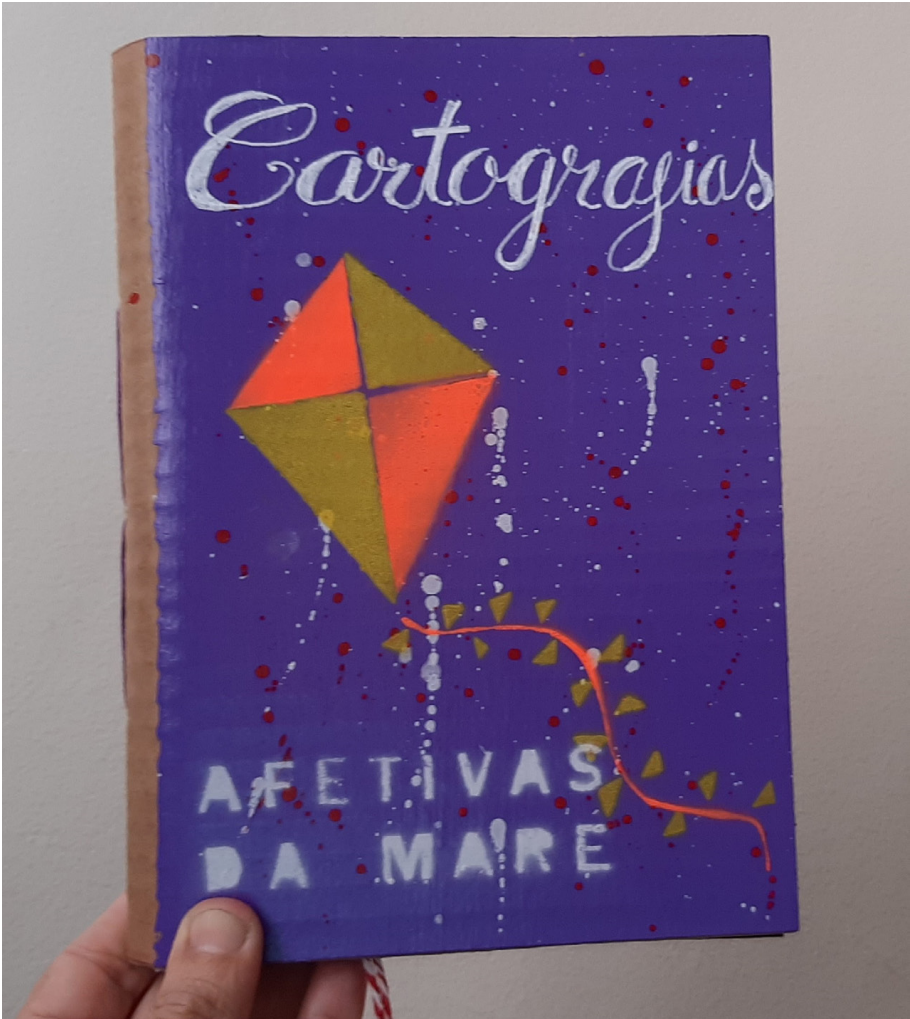


Figura 8 – *Cartografias afetivas da maré*
Fuente: Ganesha Cartonera



Figura 9 – *Dez romances breves*
Fuente: Katarina Kartonerá



Figura 10 – *Dez romances breves*
Fuente: Katarina Kartonera



Figura 11 – *Chile nostálgico cartonero*
Fuente: Kawteho Ediciones



Figura 12 – Ana Karina Luna, *Mário & Rosina*
Fuente: Lua Negra Cartonera



Figura 13 – *Caribe Oriental. Antología*
Fuente: Malha Fina Cartonera



Figura 14 – *A língua da tribo. Seis escritores cubanos*
Fuente: Malha Fina Cartonera

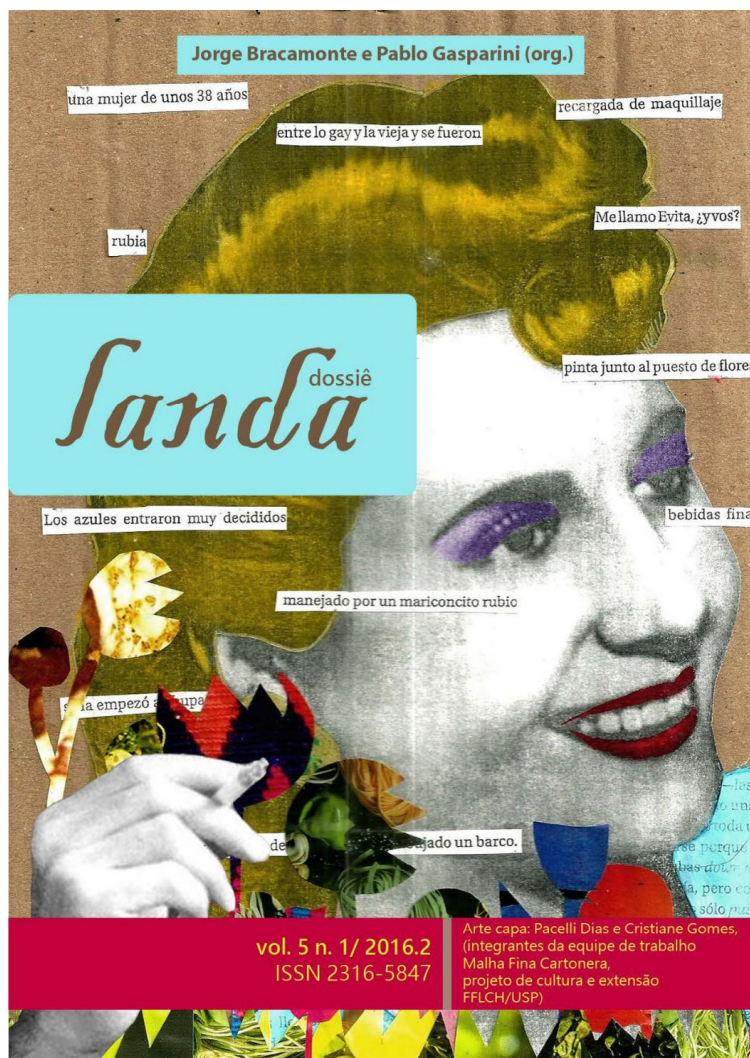


Figura 15 – Revista *Landa*
Fuente: Malha Fina Cartonera

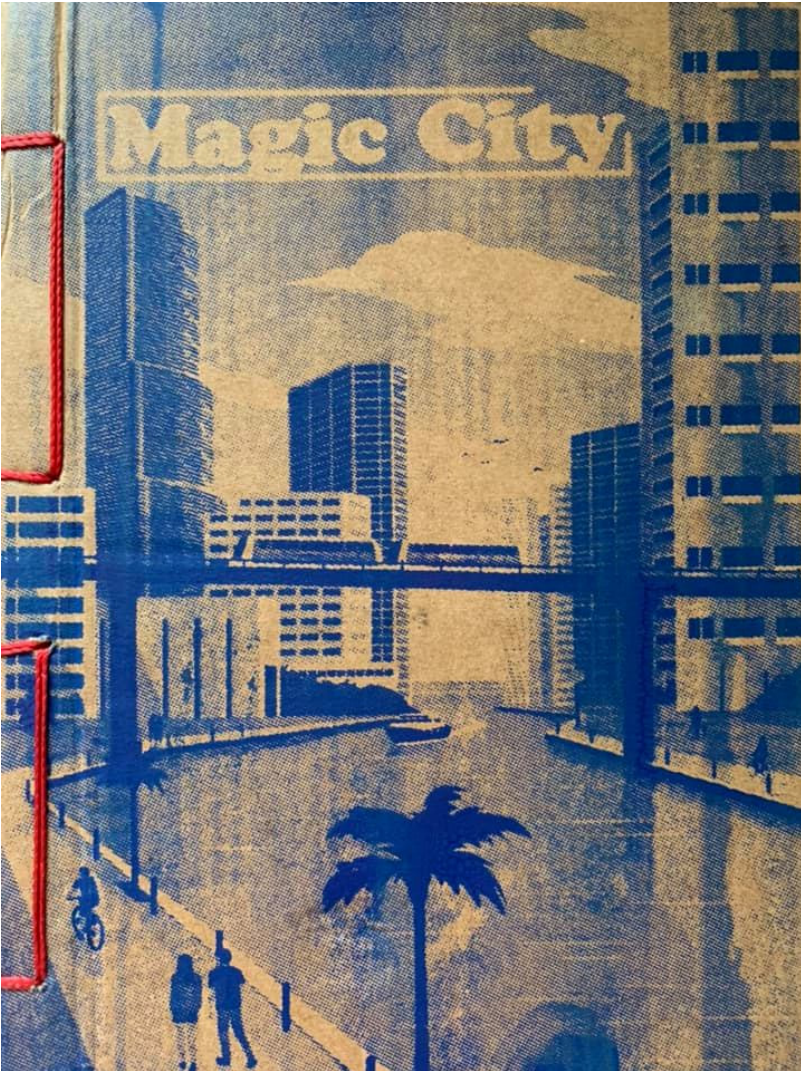


Figura 16 – *Magic City*
Fuente: Malha Fina Cartonera

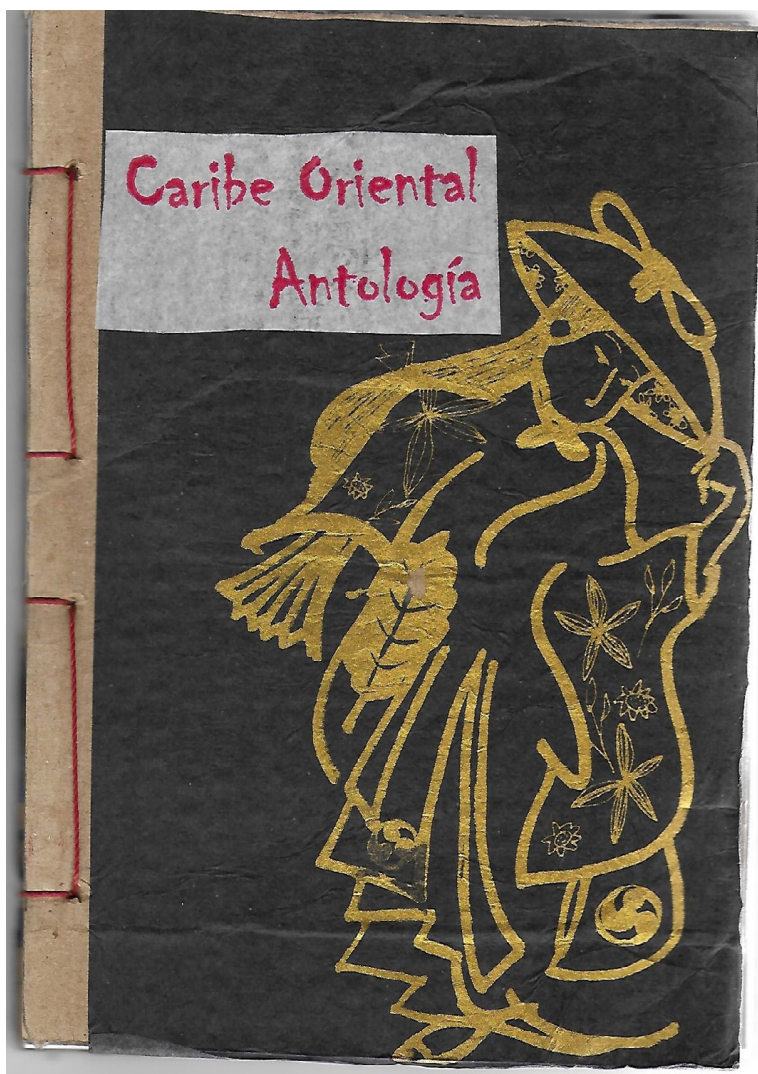
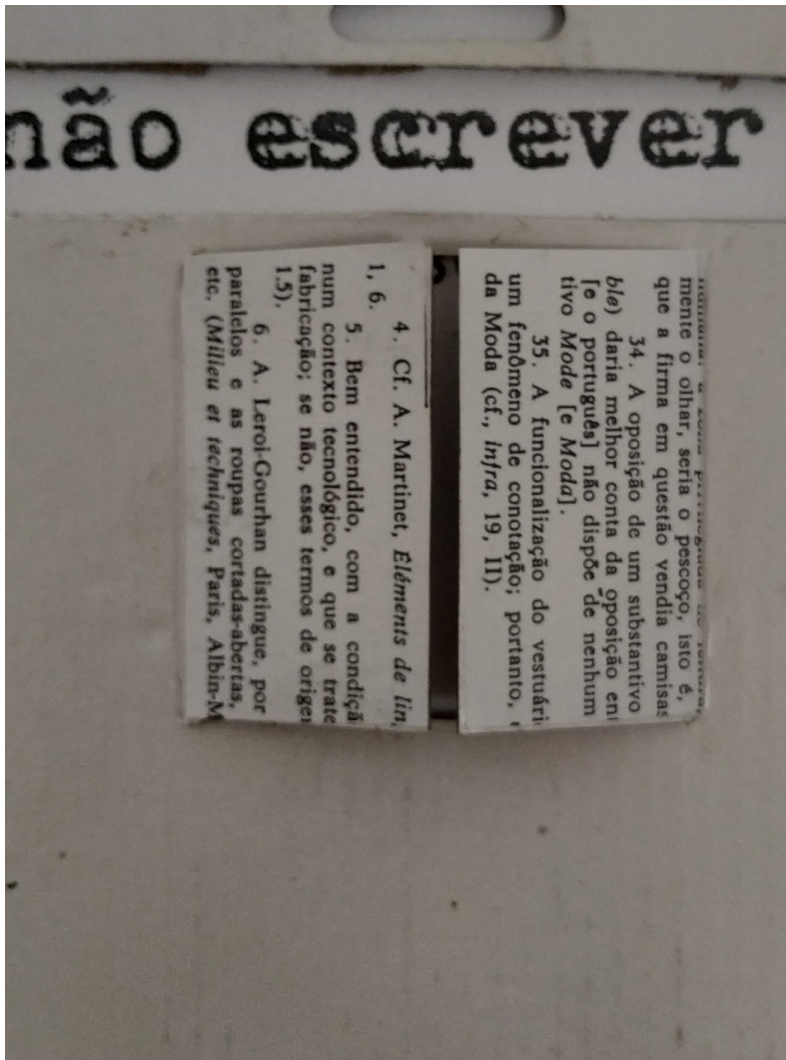


Figura 17 – *Caribe Oriental*
Fuente: Malha Fina Cartonera

Figura 18 — Paloma Vidal, *Não escrever*

Fuente: Malha Fina Cartonera



Figura 19 – *Mostra de poesia venezuelana*
Fuente: Malha Fina Cartonera

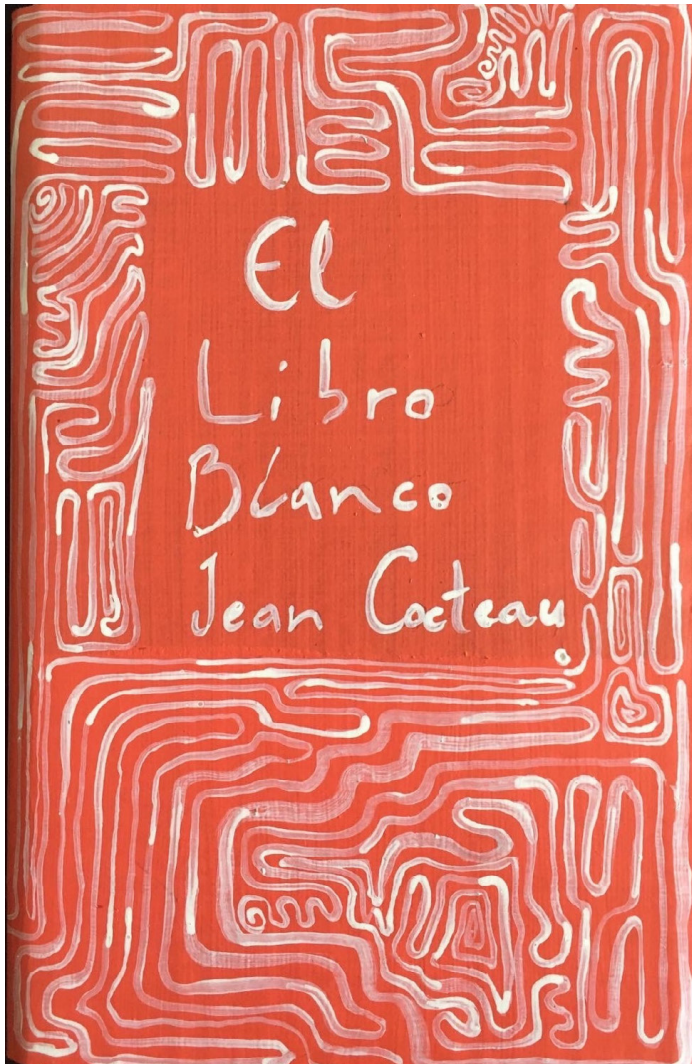


Figura 20 – Jean Cocteau, *El libro blanco*

Fuente: Rizoma Kartonera



Figura 21 — Antonin Artaud, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*
Fuente: Rizoma Kartoneria

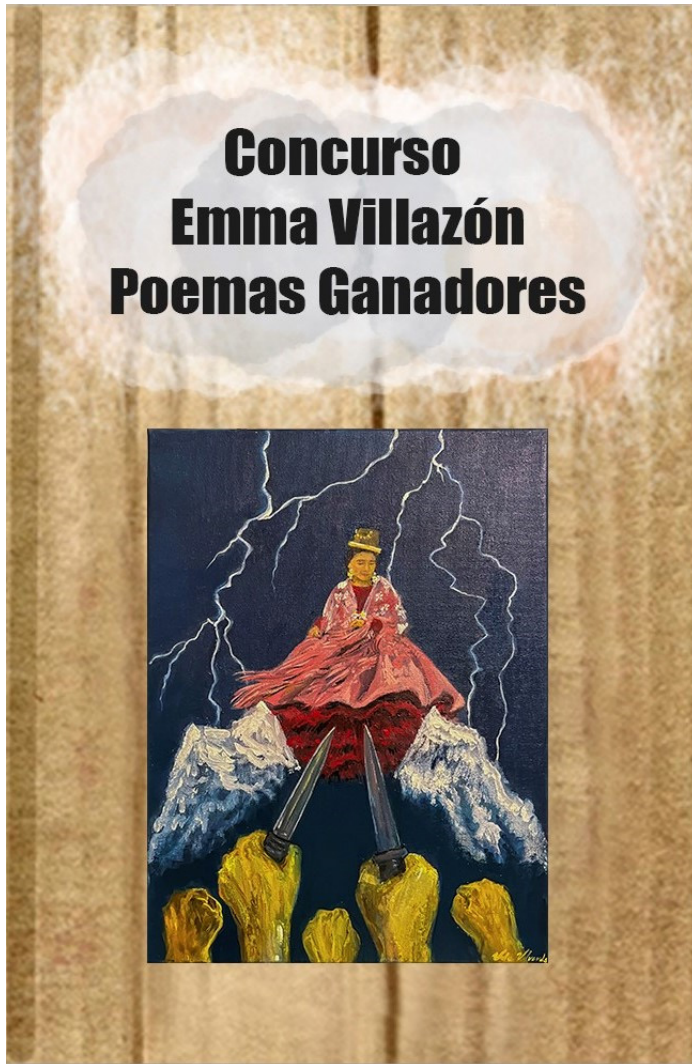


Figura 22 – *Concurso Emma Villazón. Poemas ganadores*
Fuente: Yerba Mala Cartonera

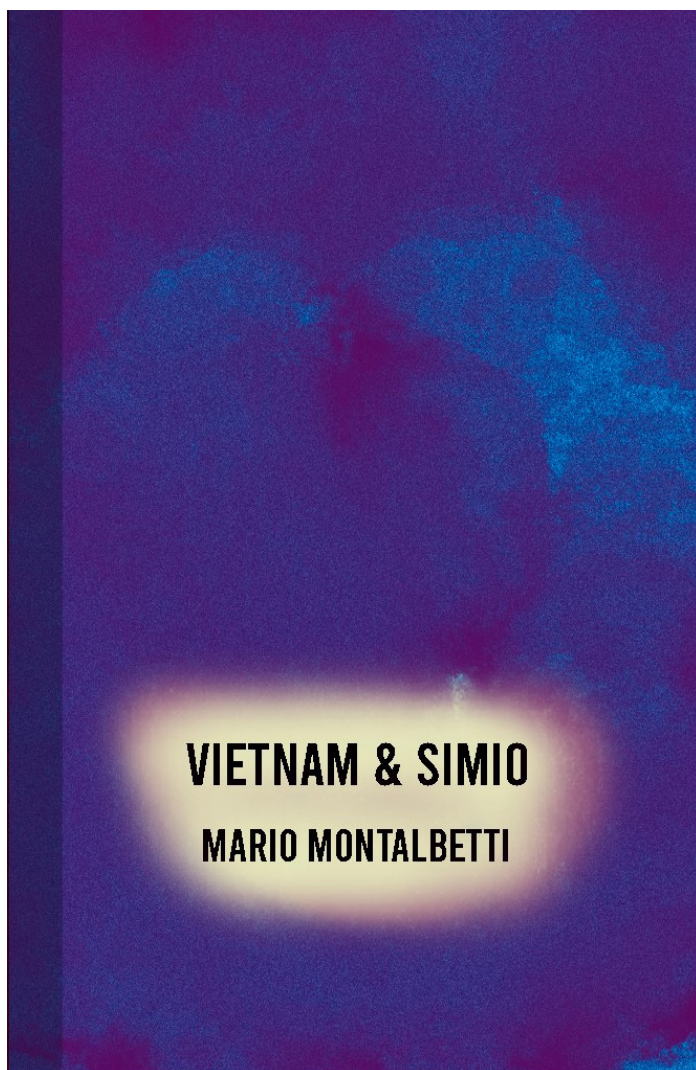


Figura 23 – Mario Montalbetti, *Vietnam & Simio*
Fuente: Yerba Mala Cartonera

VARIA

Ideologías lingüísticas sobre el subtitulado en inglés

Linguistic ideologies on English subtitling

Marco Lovón

Director del Instituto de Investigaciones de Lingüística Aplicada (CILA). Investigador Renacyt y catedrático en la UNMSM. Miembro del grupo de investigación Lenguas y Filosofías del Perú (LFP). Doctor y magíster en Lingüística (PUCP). Investiga en sociolingüística y psicolingüística.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9182-6072>>

Contacto: mlovonc@unmsm.edu.pe
Peru

Recebido em: 15 de novembro de 2022

Aceito em: 11 de janeiro de 2023

PALABRAS CLAVE: Ideologías lingüísticas; Subtitulaje; Doblaje; Inglés.

KEYWORDS: Linguistic ideologies; Subtitling; Dubbing; English.

Resumen: Los subtitulajes de películas y series en inglés han traído concepciones acerca del lenguaje. El objetivo de este artículo es descubrir las ideologías lingüísticas en torno a la subtitulación en idioma inglés. Metodológicamente, se trata de un estudio cualitativo, donde se recogen datos de medios virtuales. Entre los resultados se encontraron cinco ideologías lingüísticas asociadas con ventajas cognitivas y sociales que posicionan hegemonícamente al inglés.

Abstract: The subtitling of films and series in English has brought about conceptions about language. The aim of this article is to discover the linguistic ideologies surrounding English language subtitling. Methodologically, this is a qualitative study, where data are collected from virtual media. Among the results, five linguistic ideologies associated with cognitive and social advantages that hegemonically position English were found.

CONTRIBUCIÓN DEL AUTOR

Marco Lovón ha participado en la elaboración, el recojo de datos y la redacción del artículo, y da aprobación a la versión que se publica en la revista.

AGRADECIMIENTOS

El autor agradece a los entrevistados que hicieron posible recoger la información con el consentimiento informado respectivo. Además, agradece los alcances brindados por la lingüista Janeth Coti Reyes Capcha en la redacción del manuscrito.

FINANCIAMIENTO

La presente investigación forma parte del proyecto «Ideologías lingüísticas y decolonialidad sobre las lenguas originarias y las lenguas extranjeras en el Perú» del grupo de investigación Lenguas y Filosofías del Perú, de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (E22031321), financiado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – RR N.º 005557-2022-R/UNMSM

CONFLICTO DE INTERESES

El autor no presenta conflicto de intereses

1. INTRODUCCIÓN

El acceso a la mayoría de las películas y series extranjeras en lengua materna es posible por las diversas modalidades de traducción audiovisual (TAV) como son el subtitulado y el doblaje, las cuales son muy usadas en el cine y los servicios de streaming (Cordeiro, 2020; Hayes, 2021). Tales modalidades son consideradas medios de transmisión de culturas y lenguas, que permiten establecer vínculos entre el espectador y el contenido que consumen (Figaredo et al., 2017). Los programas subtitulados se forman por subtítulos, imágenes y discursos orales (Díaz Cintas y Remael, 2007). Particularmente, los subtítulos siguen parámetros que pueden influir en la calidad del producto final (la sincronización, la velocidad de visualización, los saltos de línea), por lo que son revisados antes de su empleo o registro en los procesos de su elaboración (Szarkowska et al., 2020), pues deben ser comprensibles para los destinatarios. La recomendación de ver películas subtituladas ha generado una serie de discursos sobre la mejora de la competencia del inglés que modifica hábitos de aprendizaje. Los centros de idiomas, las carreras de traducción y los medios de comunicación fomentan la búsqueda y el consumo de películas subtituladas en inglés con frecuencia. Y los alumnos y postulantes a exámenes internacionales, o profesionales de interpretación y traducción, las seleccionan, adquieren, y recomiendan, pues creen que por medio del inglés subtitulado incrementan el nivel de la lengua, mejoran las habilidades cognitivas, y se preparan para interacciones y convivencias socioculturales.

Al respecto, algunas investigaciones contemporáneas van mostrando el potencial que tiene la traducción audiovisual (TAV) en la enseñanza y didáctica de la lengua extranjera (LE) (Sokoli, 2006; Baños y Sokoli, 2015). Y el profesorado y la participación de estudiantes en la traducción audiovisual va aumentado en la enseñanza de lenguas extranjeras (L2), especialmente en la lengua inglesa, considerada como “el idioma principal implicado en las tareas pedagógicas de la mayoría de los estudios experimentales existentes” (Lertola y Talaván, 2022, 134). La TV supone una ventaja para muchos (Navarrete y Bolaños, 2022).

Todo ello ha llevado a crear ideologías lingüísticas sobre el subtitulaje y el inglés. Como se sabe, las ideologías sobre el lenguaje refieren a formas de posicionar los idiomas, pensar su enseñanza, promover su difusión y legitimar su uso o existencia de manera natural (Arias y Lovón, 2022). Lo que se ve es que el inglés es el centro de atención de muchas personas e instituciones (Huamán, 2021; Cárdenas y Esquivel, 2022; Ricoy y Álvarez-Pérez, 2016), que impulsan no solo su aprendizaje, sino también la asimilación hacia un tipo de lengua y cultura occidental.

Este estudio cualitativo tiene como propósito descubrir las ideologías lingüísticas existentes en torno al subtitulado de películas y series en inglés. Para ello, se analizan los discursos generados y documentados en el ciberespacio (páginas web, foros y periódicos digitales). Conocer dichas ideologías permite reconocer la manera en que se alinean discursos sobre la lengua anglosajona y su difusión.

El artículo presenta, a continuación, un marco conceptual-referencial, la metodología, un análisis y una discusión con conclusiones.

2. IDEOLOGÍAS LINGÜÍSTICAS

Las formas de concebir ideas específicamente sobre lo lingüístico, acerca de las lenguas, sus hablantes y sus usos, se conocen como ideologías lingüísticas. Estas se generan entre grupos sociales y sus prácticas comunicativas. Para Kroskrity (2004), son el conjunto de creencias, y también sentimientos, acerca del uso de la lengua en el mundo social, que emplean los hablantes para involucrarse en la actividad comunicativa y realizar evaluaciones lingüísticas. Dichas ideologías se intercambian, se consumen y se consideran naturales. De esta manera, muchas personas consideran bien fundamentada la superioridad que atribuyen a su propia variante lingüística con respecto a las variantes empleadas por otros, o sea, lo que hablan otros. Las ideologías lingüísticas, entonces, permiten racionalizar el uso de la lengua. Lo propio se ve como prestigioso, mientras que lo ajeno como extraño. Las maneras en que se piensan las lenguas y las variedades lingüísticas pueden explicarse en términos de ideologías lingüísticas (Howard, 2007; Santos, 2020). Tales ideologías se transmiten entre las personas y los diversos medios de comunicación.

La televisión, los medios y la publicidad se encargan de transmitir ideas sobre lo lingüístico (Marimón y Santamaría, 2019). Por eso, les interesa gestionar la autoridad lingüística, quién habla mejor, qué lengua debe aprenderse, cómo debe hablarse, o de quién uno puede rodearse, cómo debe

percibirse una lengua, cómo distribuir el contenido lingüístico. Los medios de comunicación televisivo pueden dar cabida a programas sobre temas de lenguaje, así como los medios escritos a columnas sobre usos normativos, con especial énfasis en el vocabulario. Las ideologías lingüísticas hacen ver quién es un hablante ideal, completo, políglota. Los gobiernos y las empresas, por ejemplo, pueden manifestar sus inquietudes y direcciones sobre temas lingüísticos particulares, y financiar determinados proyectos, reunir a un tipo de gente y excluir a otra, permitir viajes y entregas de visas. Por eso, las ideologías responden a los diversos intereses económicos y políticos de una específica comunidad de habla (Silverstein, 1979). Es decir, la sociedad genera estereotipos y prejuicios acerca de la utilización del lenguaje para mantener hábitos o costumbres (Woolard y Schieffelin, 1994).

Los lingüistas llaman la atención sobre las consecuencias que estas ideologías pueden traer (Woolard, 2012). Sus análisis posibilitan notar que las ideologías lingüísticas tienen incidencia en el aprendizaje de lenguas, y en la selección, mantenimiento o desaparición de un idioma. La enseñanza de lenguas y su planificación lingüística están influidas también por formas de pensar lo lingüístico (autores), así como la ruptura y resistencia hacia una lengua o variedad lingüística (Sousa, 2020).

Según Kroskrity (2004), y teniendo en cuenta su perspectiva para esta investigación, las ideologías lingüísticas convergen en que cumplen una función mediadora entre la sociedad y las formas de habla, son múltiples, responden a intereses sociales de individuos o grupos, construyen identidades y revelan el grado de conciencia de los hablantes. Por último, el estudio de

las ideologías lingüísticas posibilita entender que tras las decisiones sobre temas de lenguaje siempre hay ideologías, no necesariamente negativas (van Dijk, 2005).

3. METODOLOGÍA

Este es un estudio cualitativo de tipo interpretativo. Los datos se interpretan en relación con el marco de las ideologías lingüísticas. Siguiendo a Kroskrity (2004), las ideologías lingüísticas de esta investigación se identifican teniendo en cuenta que revelen que las percepciones repetitivas sobre el subtítulo en inglés sean consideradas como verdades; que muestren que existe una representación que responde a una dimensión social que descansa en diversos grupos de interés; que evidencien una valoración especialmente situada y compartida entre grupos de aprendientes, medios de comunicación y publicidad; y que se descubran como puentes que unen las estructuras sociales con las consideraciones lingüísticas. Respecto de los criterios de selección de la muestra, si bien los criterios expuestos favorecen la recogida de datos, debe señalarse que pueden existir casos ideológicos donde otras lenguas distintas al inglés se consideren importantes o pertinentes para el subtítulo de películas o series; no obstante, durante el periodo de recojo de los datos no fue posible encontrar de manera explícita tales otras versiones. Cabe precisar que, dentro del marco de las ideologías lingüísticas, toda forma de pensar y accionar sobre lo lingüístico responde a una ideología. Dicho de otra manera, es poco probable encontrar casos en que no opere una ideología lingüística.

De manera específica, se recogen y analizan los discursos generados y documentados sobre el subtitulado de películas y series en el ciberespacio de páginas web, videos de *You Tube*, foros y periódicos digitales. El trabajo se concentra en películas y series porque estas representan formas de enganche de entretenimiento rápido, dado que no prolongan su programación, ofrecen diversas temáticas y acentos, y se consideran motores de búsqueda de aprendizaje de un idioma (Mosalingua, 2021).

Para la recogida de datos, hemos seleccionado las fuentes webgráficas que se registran en la tabla 1.

Tabla 1. Fuentes webgráficas

Fuente	Medio	Enlace
F1	What's up!	https://whatsup.es/blog/5-motivos-para-ver-peliculas-en-ingles-con-subtitulos-en-espanol
F2	Quora	https://es.quora.com/Cu%C3%A1l-me-recomiendan-para-tener-un-efectivo-aprendizaje-ver-pel%C3%ADculas-en-ingl%C3%A9s-con-sub-esp%C3%B1ol-o-ver-pel%C3%ADculas-en-esp%C3%B1ol-con-sub-ingles
F3	YouTalk TV plus	https://www.youtube.com/watch?v=S_jehgB_7Gs
F4	Think-e Inglés Perú	https://www.facebook.com/watch/?v=647869065727767

La selección de cada una de estas fuentes responde a las siguientes motivaciones. *What's up!* es un blog lleno de recursos y artículos que sirve para aprender y mejorar el inglés. Este blog publicó una nota titulada “5

motivos para ver películas en inglés con subtítulos en español”, donde expone que los hablantes de castellano no poseen un nivel de inglés deseable porque ven películas dobladas al castellano y no subtituladas. *Quora* es un red social de preguntas y respuestas sobre diversos temas, que se usa con frecuencia por la precisión de contenido que expresa. En esta se lanzó la pregunta: “¿Cuál me recomiendan para tener un efectivo aprendizaje: ver películas en inglés con sub-español o ver películas en español con sub-ingles?” *YouTalk TV* es un canal de YouTube que fomenta el aprendizaje de inglés online con métodos enfocados en la pronunciación, la fluidez y la agilidad del idioma, y la competencia nativa. Uno de sus videos promueve el uso del subtitulado en inglés: “Películas y Series en Inglés, ¿con o sin SUBTÍTULOS?” que generó diversos comentarios. *Think-e Inglés Perú* es una red global de aprendizaje bajo el sistema *blended* que favorece el aprendizaje desde cualquier ubicación en grupos reducidos. Cuenta con un Facebook de difusión de sus actividades donde lanzan frases motivadoras para aprender inglés.

Además, hemos recogido los títulos de una radio en línea, dos plataformas de aprendizaje y un diario digital, que expresamente manifiestan la utilidad de los subtítulos en inglés, como se registran en la tabla 2.

Tabla 2. Fuentes de titulares

Fuente	Medio	Enlace	Fecha
F5	Radiónica	https://www.radionica.rocks/regiones/el-impacto-de-los-subtitulos-sobre-las-habilidades-con-el-ingles	16 de enero de 2019

F6	Gizmodo	https://es.gizmodo.com/no-es-solo-una-creencia-popular-ver-las-series-con-sub-1831768803	15 de enero de 2019
F7	Indehoy	https://indiehoy.com/cine/ver-peliculas-series-subtitulos-mejora-la-comprension-del-ingles-segun-este-estudio/	15 de enero de 2019
F8	<i>El País</i>	https://elpais.com/cultura/2019/01/15/actualidad/1547548788_592265.html	16 de enero de 2019

Estos titulares se generaron como consecuencia del estudio de Rupérez *et al.* (2019), en que sostienen que los subtítulos tienen efectos positivos en la competencia en inglés, más que los doblajes, por lo que en dicho trabajo sugieren que se empleen en diversos países, especialmente de habla no inglesa, como medio para mejorar el dominio del idioma. Los resultados de estos autores impulsaron a diversos medios de comunicación y publicidad a difundirlos e influir en el público receptor. Dichos titulares se seleccionaron porque se hicieron eco de la investigación y por perpetuar formas de pensar y usar los subtítulos.

4. ANÁLISIS

Las siguientes ideologías dan cuenta de la representación de los subtítulos en inglés. Se encontraron cinco ideologías, que alimentan finalmente la ideología de la superioridad del inglés. Según Kroskrity (2004), las ideologías lingüísticas son múltiples y se van articulando unas con otras. En este caso, las ideologías lingüísticas sobre el inglés dependen de las ideologías lingüísticas

de los subtítulados en inglés. Estas segundas refuerzan la posición de la lengua y sus hablantes. A continuación, se expone cada una:

4.1. EL SUBTITULAJE EN INGLÉS ES EL PUENTE PARA EL INGRESO A LA VIDA ANGLOSAJONA

Esta primera ideología sostiene que los subtítulos en inglés permiten conocer la cultura anglosajona y formar parte de ella. En el blog *What's up!*, se señala que las series y películas con o sin subtítulos en inglés potencian el aprendizaje y se considera que es el inglés la lengua meta, por lo que mejorar las habilidades en esta depende del grado de involucramiento con esta, como, por ejemplo, la cercanía que se consigue con los subtítulos. También, se sostiene que llegar al dominio de la lengua puede lograrse con el subtítulado en español cuando el aprendiz tiene un nivel intermedio. El blog resume su sugerencia empleando el mismo inglés al señalar que pequeños pasos llevarán muy lejos al estudiante. Además, considera metafóricamente que los subtítulos son un “puente” para ver películas, pero sobre todo para desarrollar el idioma.

(1) Como «puente» para ver las películas subtituladas en inglés: Si quieres potenciar el aprendizaje de idiomas, sin duda lo mejor es ver series y películas sin subtítulos o con los subtítulos en inglés. Pero si aún no te sientes lo suficientemente seguro y tienes miedo a perderte, los subtítulos en castellano son un buen paso intermedio para ir adaptándote poco a poco. Como dicen los ingleses, *small steps go a long way*. (*What's up!*).

En la plataforma *Quora*, se ve que uno de los foristas afirma que los subtítulos en inglés permiten un aprendizaje efectivo. El usuario refuerza su opinión con la expresión “de verdad” para garantizar que es la mejor manera. Recomienda buscar las palabras que no se conocen. Pero sugiere que se sumerjan en la lengua, pues así cree que se consigue su adquisición.

(2) Yo te recomiendo que vea (*sic*) algo en el inglés con los subtítulos de inglés, si lo esta intentando aprender de verdad. Si no se entienden las palabras que aparecen, búsquelas... Además es mejor sumergirse por completo en el idioma para aprenderlo. (*Quora*, Skye Lipson).

Se piensa que los subtítulos son el medio para dominar el inglés con el fin de ingresar a la vida anglosajona. Estos testimonios recogidos muestran el nivel de conciencia sobre el beneficio que trae lo lingüístico (Kroskrity, 2004). No es de extrañar que diversos investigadores hoy en día se interesen por analizar y mejorar las destrezas traductoras y la competencia comunicativa a través de la subtitulación activa (Plaza y Fernández, 2022). Por eso, los referentes lingüísticos y los culturales constituyen una preocupación en la traducción y el doblaje (López y Rodríguez, 2019; Fuentes y López, 2020). Las ideologías lingüísticas, para el caso, referidas al subtitulado, terminan por movilizar accionares y personas, pues dichas ideologías son un medio entre los idiomas y la sociedad (Kroskrity, 2004).

4.2. EL SUBTITULAJE EN INGLÉS PERMITE EL ACERCAMIENTO A LA LENGUA ORIGINAL

Esta segunda ideología da cuenta de que los subtítulos en inglés acercan a los aprendices a las voces y el habla de la lengua. Es decir, conduce a exponerse, de forma amena, a un input en inglés original (Centro Virtual Cervantes, s.f.). En el blog *What's up!* se indica que los subtítulos generan disfrute en el aprendiente. Se cree que, al tener subtitolado, se puede escuchar las voces reales en inglés de los actores sin perder algún contenido, a diferencia de lo que sucede con los doblajes, que son menos apreciados. Dicho de otro modo, los subtítulos estarían contribuyendo más en el aprendizaje.

(3) Porque disfrutarás de la interpretación y las voces originales: Si eres cinéfilo, seguro que te sorprenderá ver cómo disfrutas más de las películas en versión original. Aunque los actores de doblaje españoles son muy buenos, al final oímos siempre las mismas voces y el guion suele perder matices al traducirlo y adaptarlo al proceso de doblaje. Si escoges ver las series y películas en versión original, podrás escuchar las voces reales de tus actores favoritos y disfrutar de todos los matices de la interpretación. (What's up!).

El siguiente usuario en *Quora* considera también que es a través de los subtítulos y con audios en inglés que se aprende la lengua: pronunciación, expresiones, comprensión. Describe que las películas muestran el registro coloquial del idioma. Aun teniendo nivel básico, se cree que el subtitolado y los audios en inglés ayudarán con su aprendizaje, más si la película motiva. El cibernauta cita algunas series infantiles, como la de Bugs Bunny, con las

que cree que se puede aprender. Además, piensa que quienes residen en el país de la lengua meta, aprenden con mayor rapidez, pues la necesidad comunicativa repercute en su asimilación.

(4) Depende del nivel de inglés que tengas. Lo mejor sería que veas las películas con audio en inglés y subtítulos también en inglés. De esa forma puedes ir aprendiendo la pronunciación correcta de las palabras y expresiones, y a la vez saber exactamente qué fue lo que dijeron. Las películas, además, son una forma muy buena de aprender las expresiones coloquiales más actuales. Si tu nivel de inglés es aún básico, igual recomendaría que hagas lo mismo, pero quizás con vídeos más sencillos. Algunos dibujos animados o series para niños tienen un nivel de inglés básico ideal para escuchar y leer a la vez. Ok, ya sé que puede sonar aburrido. Pero he visto a adultos aprendiendo a divertirse con Elmo o Bugs Bunny. Debo admitir que ambos programas aún me parecen divertidos a mí. Aún si tu nivel de inglés es bajo, un experimento interesante podría ser ver películas solamente con audio y subtítulos en inglés en intentar descifrar lo que está pasando. Funciona mucho mejor si es una película que realmente quieras ver. Está comprobado que nada hace que aprendamos un idioma más rápido que sentir la necesidad de aprenderlo o la frustración de no hacerlo. Es por esto que quienes viven en otro país aprenden el idioma tan rápido, por necesidad. (*Quora*, Franco Higashi).

En uno de los comentarios del video de *YouTalk TV* se manifiesta que los subtítulos en inglés es la mejor sugerencia para aprender la lengua. Se cree en este caso que el usuario que recurre al español se está mintiendo, dado que se asume que el subtitulado y audio en inglés facilitan la adquisición.

(5) Yo creo que es mentirse a sí mismo. Si uno quiere aprender inglés me parece que no le quedara nada si lo lee en español. Lo mejor es audio original y sub inglés. En mi opinión. (*YouTalk TV*, David Chambi2).

Se considera que los subtítulos brindan el inglés que busca todo aprendiz. En este caso, hay una concepción del esencialismo lingüístico, pues se cree el inglés “puro” viene con los subtítulos, los cuales ofrecen la pronunciación y hasta la gramática “real” de la lengua, libre de toda contaminación de cualquier otra lengua, como el español. Estos testimonios muestran que las ideologías manifiestan sentimientos y creencias sobre lo lingüístico (Kroskrity, 2004). Para los usuarios, el acercarse a la lengua consiste emplear los subtítulos. Al respecto, la traducción audiovisual entonces parece contribuir a la mejora de la competencia lingüística, especialmente para el desarrollo de la gramática, por lo que en espacios educativos es una opción introducirla en clases de lengua. Así, Rivera y Sánchez (2022, 64) señalan que la traducción audiovisual sirve para “la adquisición de la competencia lingüística y gramatical en el aula de inglés como lengua extranjera”. Los aprendices buscan rápidamente aprender inglés y creen encontrar un soporte en los subtítulos.

4.3. EL SUBTITULAJE EN INGLÉS FAVORECE LA CAPACIDAD DE LISTENING

Esta tercera ideología sustenta que los subtítulos en inglés facilitan el desarrollo de la escucha, el entendimiento y la interpretación en la lengua. Así, se cree que los subtítulos favorecen un aspecto cognitivo. Para el blog *What's up!*, el subtitular las películas en lengua inglesa permite que el oyente

mejore y afine su oído y con ello su comprensión. Esto lo destaca con una frase comparativa que atrae la atención: “cuanto más lo escuches, mejor”. Para el blog, se cree que al familiarizarse con los sonidos del inglés, uno va a aprender el idioma, pues hay lenguas, como el castellano, que al tener pocos sonidos o diferentes al inglés, no permiten el logro del aprendizaje, sino interferencias, frente a la exposición real que se tiene con la pronunciación inglesa, que moviliza la adquisición.

(6) Porque irás acostumbrando tu oído al inglés: La pronunciación es uno de los grandes caballos de batalla de los españoles que estudian inglés. Y no faltan motivos para ello: los ingleses tienen más vocales que nosotros, muchísimas palabras no siguen reglas de pronunciación regulares y para colmo, los golpes de voz no se corresponden con los nuestros. Si quieres mejorar tu pronunciación, necesitas familiarizarte con el sonido del inglés, así que cuanto más lo escuches, mejor. (*What's up!*).

Entre los comentarios del video de *YouTalk TV*, una usuaria señala que los subtítulos en inglés le permiten posteriormente leer textos con facilidad. Usa la expresión “verdaderamente ayuda” para validar la creencia de que el subtítulo del inglés de películas y series incrementa la capacidad de *listening*. Su creencia la aprueba agradeciendo a los promotores de la plataforma con una mano que da el visto bueno.

(7) Hola, estoy de acuerdo contigo. Yo personalmente pongo los subtítulos en inglés. Últimamente, he encontrado que ver las películas de esa manera también me ayuda a leer libros en inglés más fácilmente. Aunque

obviamente sabemos que el inglés escrito se ciñe más a la gramática, pero en mi caso siento que verdaderamente ayuda. Muchas gracias por todos los buenos consejos que nos brindan! ☺ (*You Talk TV*, Ana Sliman).

Entre los titulares analizados se encuentra que los subtítulos contribuyen a mejorar la capacidad de comprensión. Así lo expresan y registran tanto *Indehoy* como el diario *El País*.

(8) Ver películas y series con subtítulos mejora la comprensión del inglés según este estudio (*Indehoy*).

(9) La versión original con subtítulos mejora la comprensión del inglés (*El País*).

El tener una comprensión adecuada del inglés puede favorecer al aprendiente que se enfrenta a evaluaciones sobre el idioma. Así, uno de los titulares de *Radiónica* manifiesta que el subtitulaje permite obtener mejores calificaciones en exámenes.

(10) El impacto de los subtítulos sobre las habilidades con el inglés. Quienes ven series y películas en su idioma original en lugar del doblaje, obtienen mejores resultados en exámenes lingüísticos. (*Radiónica*).

Los usuarios valoran sus avances en la lengua extranjera a partir de creer que refinan su oído y su comprensión. La preocupación por entender el inglés los lleva a someterse a la búsqueda de películas o series subtituladas. En este panorama las ideologías lingüísticas son respuestas de los intereses

o las inquietudes de individuos y grupos (Kroskrity, 2004). Siguiendo a Gonzales-Vera (2022), la traducción audiovisual en su modalidad de subtitulación ofrece beneficios en la enseñanza de lenguas y tiene potencial en el desarrollo de la comprensión oral. Dicho de otro modo, se piensa que los subtítulos contribuyen con los usuarios oyentes más aun en un contexto educativo de aprendizaje de una lengua

4.4. EL SUBTITULAJE EN INGLÉS FAVORECE LA COMPETENCIA LÉXICA

Esta cuarta ideología defiende la idea de que los subtítulos en inglés benefician el desarrollo de la competencia léxica. Ello se relaciona con la mejora del vocabulario y su pertinencia. Para *What's up!*, los subtítulos en la lengua inglesa permiten el incremento de ítems léxicos. Es decir, fomentan el desarrollo de la competencia léxico-semántica. De esta forma, el aprendiente puede aumentar su capacidad de comprender frases en el idioma. Incluso, considera que el nivel que se adquiere del vocabulario por subtítulos permitirá identificar errores de traducción. Para el blog, aprender vocabulario es más entretenido que aprender a través de ejercicios gramaticales.

(11) Porque aprenderás vocabulario casi sin darte cuenta: Viendo películas y series en inglés subtituladas en español podrás comparar las frases en inglés con su traducción. Aunque estés más pendiente de seguir el argumento, poco a poco irás registrando nuevas expresiones y palabras, casi de manera inconsciente. Pasado un tiempo, seguro que descubrirás que te has quedado con un montón de vocabulario nuevo mientras disfrutas de tu hobby. What's not to like? (Por cierto, punto extra si descubres algún error

en los subtítulos ☺) En menor medida, también irás aprendiendo el orden y las formas de las palabras en cada frase... ¡y es mucho más divertido que hacer ejercicios de gramática! (*What's up!*).

Por otro lado, un usuario que comentó el video de *YouTalk TV* señala que los subtítulos y audios de dibujos animados contribuyen a entender significados y buscar palabras que se repiten. De esta manera, considera que se aprende vocabulario.

(12) Audio y sub en inglés para nivel intermedio son pelis para niños y que sean divertidas. Cómo Kung Fu Panda, Hotel transylvania, este estilo. Me ayuda mucho a entender y buscar significado de palabras recurrentes... (*YouTalk TV*, Juan Vargas).

Otro usuario de *YouTalk TV* muestra su metodología de aprendizaje del inglés: cree que primero es necesario ver con subtítulos y buscar las palabras y frases nuevas con el fin de aprender vocabulario y después ver la serie o película sin subtítulos con lo cual descubre que asimiló ítemes léxicos que le muestran el avance de su competencia lingüística.

(13) Algo que a mí me ha servido es ver un capítulo de alguna serie 2 veces, la primera con subtítulos en inglés, tomo nota de las palabras o frases más extrañas o que repiten y busco su significado, después vuelvo a ver sin subtítulos y mágicamente hay frases y palabras que ahora logro escuchar una claridad increíble, es algo tedioso pero son esfuerzos que toca hacer para avanzar (*YouTalk TV*, mfguiosa s).

Como se ve, hay una preocupación por la adquisición del vocabulario, pues se piensa que mientras más palabras y expresiones se recogen o aprenden, entonces mayor es el nivel de adquisición de la lengua meta. Como las ideologías lingüísticas son múltiples, no solo los subtítulos favorecen la escucha, sino también se creen que facilitan la incorporación de significados, referentes semánticos y palabras (Kroskrity, 2004). En relación con ello, el interés por el vocabulario ha generado que la práctica de subtitular sea pensada para la expansión vocabular. Por ejemplo, para Díaz Cintas y Wang, “subtitular videos interlingüísticamente, de L2 a L1, puede conducir a una mayor adquisición de vocabulario” (2022, 32). El subtitulado por tanto se valora puesto que tiene efectos en la adquisición semántica (Lertola, 2012; Lertola, 2019). Como se puede colegir, las ideologías léxicas conforman parte de las ideologías lingüísticas que posicionan culturalmente determinadas lenguas.

4.5. EL SUBTITULAJE EN INGLÉS CONVIERTE A LA PERSONA EN NATIVO HABLANTE

Esta quinta ideología lingüística sostiene que los subtítulos en inglés convierten a los aprendientes de inglés en hablantes nativos de la lengua. Es decir, conduce a hacer creer que es posible llegar a la lengua meta y ser un hablante originario, que no requiere posteriormente de asistencia idiomática. De acuerdo con *What's up!*, los subtítulos permiten que el hablante siga series y películas favoritas en la misma lengua, sin necesidad de recurrir a su lengua materna ni ningún doblaje establecido o esperable. Saber inglés hace que el aprendiente sea un angloparlante más e igual que un fan angloparlante

(14) Porque podrás seguir más fácilmente las novedades de tus series favoritas: En los últimos años, gracias a Internet, cada vez hay más personas que siguen online sus series preferidas. Una de las grandes ventajas es no tener que esperar a que los capítulos se doblen y se emitan en España. Así que si te mueres por saber lo que pasa en el próximo episodio, ya puedes enterarte al mismo tiempo que los fans angloparlantes. (*What's up!*).

Así mismo, un usuario de *YouTalk TV* evalúa cuánto el subtitulado le permitió comprender el diálogo de los personajes de una película. Siente que mejora cuando usa subtítulos. Dicho de otro modo, se cuantifica no solo sus sentimientos, sino sus formas de pensar sobre el proceso de adquisición lingüística.

(15) Al principio, el diálogo sin subtítulos no entendí nada pero con sus subtítulos en inglés entendí el 90%... no se que pasa conmigo (*YouTalk TV*, Yacky LA).

Otra usuaria cree que para llegar a ser hablante nativa requiere aprender primero a través de subtítulos en español y luego en inglés. Es decir, no deja de pensar que el inglés es la meta. Bajo la metáfora del camino: “voy andando”, expresa que va paso a paso. Su comentario lo valida con un emoticono de una cara feliz y una mano de aprobación.

(16) Bueno yo veo con los subtítulos en español y espero a medida que vaya andando ir cambiando a todo inglés 😊 😊 (*YouTalk TV*, Mandy96).

El Facebook de *Think-e Inglés Perú* indica que los doblajes pueden cambiar el significado de la versión original de las películas y que el aprender inglés posibilitará pensar o actuar como un nativo hablante.

(17) ¡No dejes que el doblaje le cambie el significado a tus películas favoritas! Aprende inglés y deja atrás los subtítulos. ☺ Piensa en inglés, piensa en los mejores. #Thinke (*Think-e Inglés Perú*, 2019).

Entonces, usar los subtítulos mejora el inglés de las personas y su desenvolvimiento. Así lo expresa el titular de *Gizmodo*, donde desmitifica supuestamente que no solo es una creencia, sino que busca mostrar que es una certeza:

(18) No es solo una creencia popular: ver series con subtítulos en lugar de dobladas mejora tu inglés (*Gizmodo*, 15 de enero de 2019).

Los usuarios aprecian lograr comportarse como un anglosajón y ello implica dominar la lengua plenamente. Las ideologías lingüísticas conducen las construcciones identitarias (Kroskrity, 2004). Ser fluido en inglés hace pensar que es posible si se usan y se aprovechan los subtítulos. Según Torralba (2022), “las necesidades reales han demostrado que el visionado de productos audiovisuales subtitulados ayuda en la adquisición y el perfeccionamiento de lenguas y que por tanto tiene cabida en las aulas” (231). Para Nicora (2022), “las varias prácticas de TAV se presentan como herramientas poderosas para mantener un nivel alto de motivación entre los discentes, promover su

bienestar y facilitar la adquisición de la lengua extranjera” (80). Se cree que los subtítulos contribuyen cualitativa y cuantitativamente en el desarrollo de la competencia lingüística. De acuerdo con Torralba y otros, “la traducción audiovisual (TAV) ha demostrado ser especialmente eficaz en la adquisición de lenguas” (165), aunque estadísticamente no es tan significativa la mejora en la adquisición de un repertorio plurilingüe y pluricultural. Es decir, hay un impacto en el aprendizaje que busca ser demostrable de forma determinante a partir de lo que cree que hacen los subtítulos con los hablantes.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En suma, los subtítulos son un medio para posicionar el inglés y asimilar a aprendices, quienes encuentran en este idioma la saturación de deseos, e incluso atrae a los no aprendices de la lengua, que pueden sentir presión por esta.

Los resultados muestran, sobre la base de Kroskrity (2004), que hay cinco ideologías lingüísticas sobre el subtitulado en inglés: 1) es el puente para el ingreso a la vida anglosajona, 2) permite el acercamiento a la lengua original, 3) favorece la capacidad de listening, 4) favorece la competencia léxica, 5) convierte a la persona en nativo hablante. Estas ideologías refuerzan la idea de abandonar los doblajes de la lengua inglesa a otras lenguas y situar, por tanto, el inglés como la lengua prestigiosa que genera hablantes social y cognitivamente competentes y superiores. Estas ideologías perpetúan la imposición de la enseñanza del inglés, como parece suceder en Perú y Latinoamérica. Según Ponce *et al.* (2019), frente al doblaje, hay una

preferencia mayor por los subtitulados, especialmente en las modalidades de ciencia ficción, romance y drama en Perú. Al respecto, la existencia de doblajes del español al inglés va aumentando, porque hay un público que solicita dicha lengua (Chaume, 2012). También la investigación hay un interés por la influencia de la modalidad de doblaje interlingüístico sobre el desarrollo de la competencia plurilingüe y pluricultural (Cerezo y Reverter, 2022). Los datos de páginas web, titulares, periódico digital, redes sociales fomentan ideologías lingüísticas a favor del subtulado de películas y series que posicionan al inglés. El no saber o desconocer la lengua hace pensar que se puede perder el filme. El inglés se revela como la lengua central de la modernidad. Cabe precisar los problemas concernientes a las traducciones encuentran un lugar en el campo audiovisual y los enfoques lingüísticos que analizan la práctica traductora son insuficientes (Chaume, 2004).

Así, las entrevistas realizadas a profesores de idiomas, traductores y estudiantes de inglés muestran que es una lengua que se coloca por encima de otras, posicionando socialmente al aprendiz, quien considera que a través del idioma logrará una mejor calidad de vida, pues asume que viene asociada con aspectos laborales, estabilidad, comida, convivencia. Los profesores (Contreras *et al.*, 2018), así como los traductores tienen concepciones sobre el inglés, más aún si responden a las instituciones para las cuales trabajan, al igual que otros profesionales que sitúan la lengua como hegemónica (García *et al.*, 2016, Rodríguez *et al.*, 2020). Esto nos recuerda, por ejemplo, que la praxis traductora de proyectos fílmicos y editoriales puede estar ligadas a visiones editoriales ideológicas, así como a su gestión y movilización

(Constanza, 2017). Asimismo, estas ideologías podrían oscurecer aquellas que permiten comprender las prácticas lingüísticas y comunicativas de las lenguas indígenas (Lovón y Nolzco, 2023). Al mismo tiempo, hacen ver que los subtítulos promueven formas en que las culturas escritas se imponen. Cabe señalar que el fin de estas ideologías sería alimentar las ideologías lingüísticas sobre el inglés, como las de superioridad lingüística e incluso racialización lingüística, pues posiciona especialmente a un tipo de hablante (Lovón, 2022), que tiene condiciones económicas para acceder al estudio de un idioma extranjero y que considera que está despojado de cuestiones étnicas. En relación con la realidad social y lingüística andina, por ejemplo, se cree que las lenguas y los hablantes de los Andes valen menos, por lo que no hay una necesidad de apoyar políticas lingüísticas y culturales que promuevan sus idiomas y su desarrollo como personas. Frente al mundo anglosajón, son casi nulas las películas y series con subtítulos en lenguas amerindias. No hay opciones para programar una película en idioma indígena, como sí existe con el inglés, que da la posibilidad de espectarla o disfrutarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, Geraldine y Lovón, Marco. “Ideologías lingüísticas sobre la normalización de los alfabetos de las lenguas originarias del Perú”. En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 71(71), 2022, 93-135. Disponible en: <<https://doi.org/10.46744/bapl.202201.004>>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Baños, Rocío y Sokoli, Stavroula. Learning foreign languages with ClipFlair: Using captioning and revoicing activities to increase students’ motivation and engagement. En K. Borthwick, E. Corradini y A. Dickens (Eds.), *10 years of the*

- LLAS eLearning Symposium: case studies in good practice* (pp. 203-213). Dublín: Research-publishing.net. 2015.
- Cárdenas, Yony y Esquivel, Jorge. “Actitudes lingüísticas hacia el inglés británico y americano en alumnos de la especialidad de Inglés de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos”. En: *Lengua y Sociedad*, 21(1), 2022, 227–242. Disponible en: <<https://doi.org/10.15381/lengsoc.v21i1.22477>>. Acceso el 27 sep. 2022.
- Centro Virtual Cervantes. Aducto. (s.f.). Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/aducto.htm>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Chaume, Frederic. Cine y traducción. Madrid: Cátedra. 2004.
- Chaume, Frederic. Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester: St Jerome. 2012.
- Cerezo, Beatriz y Reverter, Beatriz. “Proyecto de investigación PluriTAV. Estudio cuasiexperimental de la aplicación de una secuencia didáctica centrada en el desarrollo de la competencia plurilingüe y pluricultural”. En *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 28(2), 101-132. Disponible en: <<https://ojsspd.c.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1443>>. Acceso el 29 sep. 2022.
- Constanza, María. “El Caribe se traduce: la traducción como praxis descolonial en las revistas *Tropiques*, *Bim* y *Casa de las Américas*”. En: *Mutatis Mutandis*, 10(1), 2017, 167-181. Disponible en: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/327064>>. Acceso el 30 sep. 2022.
- Contreras, Waleska, Lagos, Cristián y Grez, Fabián. “Is your English good or bad? Ideologías lingüísticas en torno al uso de inglés de Alexis Sánchez en su primera entrevista en esta lengua. Implicancias teóricas y metodológicas en la enseñanza de inglés como lengua extranjera en Chile”. En: *Lenguas Modernas*, (51), 2018, 77-98. Disponible en: <<https://lenguasmodernas.uchile.cl/index.php/LM/article/view/51914>>. Acceso el 2 sep. 2022.
- Cordeiro, Giovana. “Subtitling For Streaming Platforms: New Technologies, Old Issues”. En: *Cadernos de Tradução*, 40(3), 2020, 222-243. Disponible en: <<https://www.scielo.br/j/ct/a/6k4R56VHCDcB56QHvCT3kXN/?lang=en&format=pdf>>. Acceso el 25 sep. 2022.

Díaz Cintas, Jorge y Remael, Aline. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome. 2007.

Díaz Cintas, Jorge y Wang, Chengcheng. "The Riches of Hands-on Subtitling in the Foreign Language Classroom". En: *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 32-47. Disponible en: <<https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1450>>. Acceso el 26 sep. 2022.

Figaredo, Rosendo, Kruger, Rosendo, Legañoa, María, Doherty, Stephen y Soto, María. "Subtítulos en lengua original: sus efectos en el espectador nativo y extranjero". En: *Comunicar*, 50(25), 2017, 23-32. Disponible en: <<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C50-2017-02>>. Acceso el 24 sep. 2022.

Fuentes, Adrián y López, Rebeca. "Cine de animación made in Spain: doblaje y subtitulación de elementos culturales". En *Íkala*, 25(2), 2020, 495-511. Disponible en: <<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v25n02a08>>. Acceso el 29 sep. 2022.

García, Katia, Llanio, Giraldo y Arenas, René. "La enseñanza del inglés como lengua extranjera: su inserción en la formación del profesional de la enfermería en Cuba". En: *Revista Cubana de Educación Superior*, 35(2), 2016, 59-71. Disponible en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0257-43142016000200005&lng=es&tlng=es>. Acceso el 30 sep. 2022.

Gonzalez-Vera, Pilar. "Integración de la subtitulación activa en el aula: estudio de una intervención educativa". En: *Revista De Lenguas Para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 48-63. Disponible en: <<https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1446>>. Acceso el 21 sep. 2022.

Hayes, Lydia. "Netflix *disrupting dubbing*: English dubs and British accents". En: *Journal of Audiovisual Translation*, 4(1), 2021, 1-26. Disponible en: <<https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.148>>. Acceso el 15 sep. 2022.

- Howard, Rosaleen. *Por los linderos de la lengua: ideologías lingüísticas en los Andes*. Institut Français d'Études Andines/Instituto de Estudios Peruanos/Pontificia Universidad Católica del Perú. 2007.
- Huamán, Jesús. "Causas del bajo dominio del idioma inglés en los estudiantes de secundaria de la Educación Básica Regular en el Perú". En: *Lengua y Sociedad*, 20(1), 2021, 125–144. Disponible en: <<https://doi.org/10.15381/lengsoc.v11i1.22272>>. Acceso el 28 sep. 2022.
- Kroskrity, Paul. Language Ideologies. En A. Duranti (ed.). *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 496-517). Blackwell. 2004.
- Lertola, Jennifer. The effect of the subtitling task on vocabulary learning. En A. Pym y D. Orrego-Carmona (Eds.), *Translation Research Projects 4* (pp. 61-70). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. 2012.
- Lertola, Jennifer. *Audiovisual Translation in the Foreign Language Classroom: Applications in the Teaching of English and Other Foreign Languages*. Research-publishing.net. 2019.
- Lertola, Jennifer y Talaván, Noa. "Didactic Audiovisual Translation in Teacher Training". En: *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 133-150. Disponible en: <<https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1448>>. Acceso el 29 sep. 2022.
- López, Jahaira y Rodríguez, Fabiola (2019). *Análisis de la traducción de referentes culturales y estereotipos presentes en el doblaje de la película White Chicks*. Trabajo de Investigación para optar el grado de bachiller en Traducción e Interpretación Profesional. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Disponible en: <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/648853/LopezN_J.pdf?sequence=3>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Lovón, Marco. "La necesidad de decolonialismo lingüístico sobre el subtitulaje en inglés". En: *Texto Livre*, 16, 2023, 1-15. Disponible en: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/41785>>. Acceso el 12 sep. 2022.

- Lovón, Marco y Nolasco, Luis. "La enseñanza de la lengua aimara en YouTube: activismo, actitudes e ideologías lingüísticas". En: *Desde el Sur*, 15(2), 2023, 1-36. Disponible en: <<https://doi.org/10.21142/DES-1502-2023-0027>>. Acceso el 12 sep. 2023.
- Marimón, Carmen y Santamaría, Isabel. (eds). *Ideologías sobre la lengua y medios de comunicación escritos. El caso del español*. Peter Lang. 2019.
- Moncada, Belkys y Chacón, Carmen. "La hegemonía del inglés: una mirada desde las concepciones de un grupo de profesores de inglés en Venezuela". En: *Íkala*, 23(2), 2018, 209-227. Disponible en: <<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v23n02a02>>. Acceso el 18 sep. 2022.
- Mosalingua. Series para aprender inglés. 29 de marzo de 2021. Disponible en: <<https://www.mosalingua.com/es/series-de-television-con-subtitulos-para-practicar-ingles/>>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Navarrete, Marga y Bolaños, Alejandro. "An Action-oriented Approach to Didactic Audio Description in Foreign Language Education". En: *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 151-164. Disponible en: <<https://ojsspd.c.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1445>>. Acceso el 11 sep. 2022.
- Nicora, Francesca. "Moving online: using Zoom and combined audiovisual translation tasks to teach foreign languages to children". En *Revista De Lenguas Para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 80-100. Disponible en: <<https://ojsspd.c.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1466>>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Plaza, Cristina y Fernández, Alberto. "Enhancing communicative competence and translation skills through active subtitling: a model for pilot testing didactic Audiovisual Translation (AVT)". En: *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 16-31. Disponible en: <<https://ojsspd.c.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1451>>. Acceso el 29 sep. 2022.
- Ponce, Allison, Espinoza, Raúl, y Mangelinckx, Jérôme. "Las preferencias en torno al doblaje y la subtitulación de géneros de cine entre estudiantes universitarios de Lima Metropolitana". En: *Hikma*, 18(1), 2019, 181-209. Disponible en: <<https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/hikma/article/view/11206>>. Acceso el 28 sep. 2022.
- Ricoy, Mari-Carmen. y Álvarez-Pérez, Sabela. "La enseñanza del inglés en la educación básica de personas jóvenes y adultas". En: *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 21(69), 2016, 385-409. Disponible en: <<http://www.scielo.org.mx/>>

- scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662016000200385&lng=es&tln g=es>. Acceso el 27 sep. 2022.
- Rivera, Irene y Sánchez, María. (2022). “Lo que Juego de Tronos nos enseñó: la traducción audiovisual como recurso para fomentar la competencia gramatical en el aula de inglés como lengua extranjera”. En *Revista de Linguas para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 64-79. Disponible en: <<https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1442>>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Rodriguez, Naliet, Alpizar, Yaimi y García, Georgette. “Importancia del idioma inglés en el campo de la Medicina”. En: *Medicentro Electrónica*, 24(2), 2020, 413-421. Disponible en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1029-30432020000200413&lng=es>. Acceso el 29 sep. 2022.
- Rupérez Micola, Augusto, Aparicio, Ainoa, Banal-Estañol, Albert y Bris, Arturo (2019). “TV or not TV? The impact of subtitling on english skills”. En: *Journal of Economic Behavior and Organization*, 158, 487-499. Disponible en: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0167268118303494?via%3Dihub>>. Acceso el 26 sep. 2022.
- Santos, Poliana (2020). “Representações do aluno de Letras/Espanhol sobre a língua espanhola”. En: *Caracol*, 19, 2020, 766-792. Disponible en: <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i19p766-792>>. Acceso el 12 sep. 2022.
- Silverstein, Michael. Language structure and linguistic ideology. P. Clyne, W. Hanks y C. Hofbauer (Eds.). *The elements: a parasession on linguistic units and levels* (pp. 193-24). Chicago Linguistic Society. 1979.
- Sokoli, Stavroula. Learning via subtitling (LvS). A tool for the creation of foreign language learning activities based on film subtitling. En M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast y S. Nauert (Eds.), *MuTra 2006-Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings* (pp. 1-8). Copenhagen: MuTra. 2006.
- Sousa, Greice. “A Língua Espanhola no Brasil: ruptura e resistência do elo língua-cultura”. En: *Caracol*, 20, 2020, 292-321. Disponible en: <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i20p292-321>>. Acceso el 14 sep. 2022.

- Szarkowska, Agnieszka, Díaz, Jorge, y Gerber-Morón, Olivia. “Quality is in the eye of the stakeholders: what do professional subtitlers and viewers think about subtitling?” En: *Universal Access in the Information Society*, 2020, 1-15. Disponible en: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s10209-020-00739-2>>.
- Torralba, Gloria. “The Use of Passive and Active Subtitles in Foreign Language Teaching: A View to their Teaching Potential”. En: *Íkala*, 25(1), 2020, 231–250. Disponible en: <<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v25n01a11>>. Acceso el 18 sep. 2022.
- Torralba, Gloria, Baños-Piñero, Rocío y Marzà, Anna. “Audio description and plurilingual competence: new allies in language learning?” En: *Revista de Linguas para Fines Específicos*, 28(2), 2022, 165-180. Disponible en: <<https://ojsppdc.ulpgc.es/ojs/index.php/LFE/article/view/1457>>. Acceso el 17 sep. 2022.
- Woolard, Kathryn. Las ideologías lingüísticas como campo de investigación. En: Schieffelin, Bambi, Woolard, Kathryn y Paul Kroskrity (eds.). *Ideologías lingüísticas. Práctica y teoría* (pp. 19-69). Madrid: Los Libros de la Catarata. 2012.
- Woolard, Kathryn y Schieffelin, Bambi. “Language ideology”. En: *Annual Review of Anthropology*, 23, 1994, 55-82. Disponible en: <<https://doi.org/10.1146/annurev.an.23.100194.000415>>. Acceso el 15 sep. 2022.

El canon patas para arriba: César Aira y la “poesía de los noventa”

*The canon is upside-down: César Aira and nineties
Argentinean poetry*

Martín Baigorria

Se dedica a la crítica literaria y la docencia. Es investigador de CONICET y da clases en la UNIPe. Investiga temas vinculados a la poesía hispanohablante actual. Ha publicado artículos en revistas especializadas y en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas. Ha recibido becas del CONICET y el DAAD.
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5306-9288>>

Contacto: martin.rodriquezbaigorria@gmail.com
Argentina

Recebido em: 26 de janeiro de 2023

Aceito em: 21 de fevereiro de 2023

PALABRAS CLAVE: Aira;
Poesía de los noventa; Literatura
argentina; Vanguardias; Realismo.

Resumen: Aira y la “poesía de los noventa” poseen algunos puntos en común. Ambas propuestas hacen eclosión en la última década del siglo XX y apuestan a modos de circulación alternativos. Pero tras esas y otras coincidencias hay todavía algunos debates no formulados. En Aira y los noventistas habría por ejemplo dos maneras de leer las vanguardias históricas, dos modos de incorporar su legado. Y lo mismo podría decirse en cuanto a sus concepciones del realismo, el estilo como problema formal o sus posicionamientos frente a las circunstancias sociales. Hasta el momento estas son problemáticas no muy discutidas, debido a que estas obras a menudo suelen ser vistas como mundos ajenos —la narración por un lado y la poesía en otro lugar—. Pero quizás convenga sacar a Aira de su sistema autorreferencial para ponerlo a discutir con sus contemporáneos. Y algo similar vale para la “poesía de los noventa”: más allá del género, sus apuestas conciernen a los debates actuales de la escritura, sea esta en verso o prosa.

KEYWORDS: Aira; Nineties
Argentinean poetry; Argentinean
literature; Avant-garde; Realism.

Abstract: Aira and the “poetry of the nineties” have some points in common. Both proposals emerged in the last decade of the 20th century and bet on alternative modes of circulation. But perhaps behind these and other coincidences there are some debates not yet formulated. In Aira and the Noventistas, for example, there would be two ways of reading the historical avant-gardes, two ways of incorporating their legacy. And the same could be said in terms of their conceptions of realism, style as a formal problem, or his positions regarding social circumstances. Until now, these are problems that have not been discussed much, because these works are often seen as alien worlds — narration on the one hand and poetry on another, very distant place —. Perhaps it is convenient to take Aira out of his self-referential system in order to create a discussion with his contemporaries. And something similar is valid for the “poetry of the nineties”: beyond the genre, its challenges concern the current debates on writing, whether they may be in verse or prose.

Aira y la “poesía de los noventa”¹ tienen algunos aspectos en común: cada uno de ellos “rompe el juguete” de la ficción o la poesía, derriban convencionalismos y arman otras propuestas literarias. En ambos casos hay también apuestas a modos de circulación alternativos; así como Aira opta por la publicación en serie de pequeñas novelitas, la “poesía de los noventa” se difunde a través de libros artesanales, revistas y editoriales autogestionadas. Todo esto pasa en la última década del siglo XX. Pero ¿cómo saber si estamos hablando de una misma ruptura, con similares premisas y aspiraciones?

Aira parece haber abierto algunas posibilidades dentro de la narrativa argentina. O al menos impuso un modelo, rápidamente emulado por otros autores (Bizzio, Strafacce). La acción vertiginosa, la exageración, los personajes carentes de psicología, el humorismo... Incluso en la “poesía de los noventa” se nota un cierto influjo, reconocible en las ficciones de Cucurto, Laguna o Katchadjian. En ese contagio puede reconocerse un aspecto de la hegemonía creada por el pringlense. Lo raro es que nunca se habla de una influencia de la “poesía de los noventa” en la ficción contemporánea.² Ahí podría verse también una jerarquía implícita, parte de un sentido común generalizado.³

1 Dentro de la “poesía de los noventa” debemos mencionar a Juan Desiderio, Fabián Casas, Daniel Durand, Laura Wittner, Martín Gambarotta, Alejandro Rubio, Fernanda Laguna, Romina Freschi, Viola Fisher, Sergio Raimondi, Mario Ortiz, Washington Cucurto, entre otros. Además de las revistas *Trompa de Falopo*, *18 Whiskys*, *Vox* y *poesía.com* estos poetas publicaron en editoriales independientes, muchas veces creadas por ellos mismos (Siesta, Ediciones del Diego, etc.). Son numerosos los trabajos dedicados a este movimiento. A modo de introducción, véase Porrúa (2003) y Kesselman *et al.* (2012).

2 Las excepciones serían *Sumisión* de Oscar Taborda (2020) y *Morris* de Violeta Kesselman (2019).

3 Nos referimos a *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021) y *¿Qué será la vanguardia?* (Premat, 2021). En este último se vincula a Katchadjian con Aira, Borges y el surrealismo. Si en *Qué hacer*

Un ejemplo reciente son los libros de Martín Kohan y Julio Premat sobre la vanguardia, ambos con muy parecidos elogios a Aira y ninguna mención a la “poesía de los noventa”. Pero estas omisiones son parte de una tradición; también en sus seminarios sobre las “tres vanguardias” Piglia se concentraba en la novela, apenas hablaba de la poesía y evitaba referirse a los hermanos Lamborghini o Ricardo Zelarrián (Piglia, 2016).⁴ Sobre estas preferencias tan sesgadas no hay argumentos ni debates; a nadie le preocupa explicar por qué la “vanguardia” sería un tema valioso en la narrativa y a la vez irrelevante para pensar otras concepciones de la escritura, también muy actuales. Toda la reflexión queda así limitada al ámbito de la novela cuyas alternativas terminan yendo siempre hacia el mismo lado, en función de un mismo conjunto de valores (cómo “contar historias”, cómo subordinar el estilo a la

hay “ironía, parodia, y (...) representación de fuerzas subversivas” (...), “lo mismo hacía César Aira al llamar Mao y Lenin a las dos punks lesbianas de *La prueba*, de 1992” (Premat, 2021, 172). *La prueba* tal vez sea uno de los mejores relatos de Aira, pero difícilmente sea equiparable al tipo de dislocación lógica, espacial y temporal propuesto en *Qué hacer*. Luego, en los *Cuadernos de lengua y literatura* de Mario Ortiz, Premat encuentra “anotaciones autobiográficas, reflexiones más o menos digresivas, impresiones, anécdotas, comentarios sobre lecturas, esbozos de poemas y otros materiales que se instalan (...) en lo narrativo”. (178). No hay sin embargo referencias a las cercanías generacionales y culturales con el noventismo y los poetas de Bahía Blanca (Raimondi, Chauvié, Díaz, Bianco).

- 4 Dentro de la revista *Literal* se agruparon en los años setenta German García, Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarrián, Luis Gusmán, entre otros. Piglia dictó su curso dedicado a las vanguardias dos veces en la Universidad de Buenos Aires, en 1990 y luego en 1997, esta última vez también sin agregar menciones significativas a estos autores. Sobre la situación en la década del noventa y la experiencia del grupo “Zapatos rojos”, Karina Macció comenta que “los textos que estábamos produciendo no eran narrativos, género que en la facultad ocupaba el primer lugar en todos los programas. La poesía o el teatro estaban en un borde, muy finito, y casi parecían no existir”. (2003). Citado por Daiana Henderson en el prólogo a la segunda edición de *Redondel* (Freschi, 2021, 9).

“magia” del relato). Pero tal vez esa jerarquía naturalizada pueda empezar a invertirse. Quizás sea el momento de examinar a la narrativa desde el punto de vista de la poesía actual.

LA CUESTIÓN DEL ESTILO

Las tensiones entre Aira y la “poesía de los noventa” se dan en varios niveles: el estilo y la vanguardia, la imaginación y la experiencia social. ¿Qué sucede con el estilo en Aira? Primero están los años ochenta, esa larga etapa de formación literaria desplegada en varios libros, donde Aira apuesta a un registro inspirado en el modelo barthesiano de la “escritura blanca”, las frases a lo Raymond Roussel y el “absurdo por dispersión”. (1983, 82).⁵ Esos movimientos responden por la negativa al modelo de Osvaldo Lamborghini; se trata de crear una frase ajena a las torsiones experimentales de su maestro.⁶ Y esto tiene su correlato a nivel del contenido. Según el modelo flaubertiano (también muy comentado por Barthes), se busca escribir una “novela sobre nada”, relatos marcados por la ausencia de acontecimientos, carentes de dramatismo, con una diégesis debilitada al máximo, para que así impere el “absurdo por dispersión”. Si bien en los años ochenta esta intención maridaba bien con la tesis posestructuralista que promovía la diseminación del sentido, su aplazamiento permanente, quizás convenga observar mejor sus resultados. Una primera impresión es que la acción se estira y que esa

5 “El método mismo de lo literario”. (Aira, 1983, 82).

6 Y también se trata de encontrar una alternativa frente a los planteos modernistas más sofisticados. Juan José Saer sería un ejemplo de esto último. Sobre esta problemática, ver Contreras, 2001.

“dispersión” obliga al narrador a llenar párrafos enteros con digresiones y teorías, ninguna de ellas muy potentes... Ya que a fin de cuentas todas esas peripecias y disquisiciones desean plasmar una prosa sin contenido. En *La luz argentina*, *Ema*, *la cautiva*, *La liebre* o *Embalse*,⁷ suelen acumularse los tiempos muertos y muchas reflexiones innecesarias que se oponen a lo que habitualmente se reivindica en Aira: la espontaneidad, la sorpresa, la falta de aburrimiento.⁸

Pero si incluso alguien se confesase atraído por esas novelas iniciales, lo cierto es que su autor emprenderá en los noventa el camino contrario. Se termina el “absurdo por dispersión” y se impone la aceleración, tal como lo anticipa el propio Aira en las charlas sobre Copi (1991). En lugar de pocas acciones, muchas, todas las que se puedan. En lugar de las desviaciones suaves respecto del verosímil, la ruptura abierta. La acción permanente, la digresión

7 Si bien *La Liebre* y *Embalse* fueron publicados en los noventa, su escritura está fechada en 1987. Ver Contreras, 2001, 299.

8 Leo cada uno de estos libros como totalidad, como una propuesta y un resultado. No me interesa tomar la parte por el todo. Aunque por supuesto, un efecto de lectura puede funcionar en esos dos niveles: hay quienes se quedan con una parte (válida en sí misma, como en el ejemplo de Dickens mencionado por Aira en el prólogo a *Novelas y Cuentos*) y otros que prefieren sacar un balance a partir de los resultados. Cualquier pasaje de un texto puede ser útil para pensar nuevas alternativas en términos de escritura. El riesgo de esta lectura, a mi entender, es que si se convierte en un argumento general, suele derivar en una hipostasis luego reproducida a la manera de etiqueta o lugar común. La segunda opción es algo más trabajosa y antipática pero conserva un núcleo de verdad, que aunque sea parcial o relativo, se basa en un mayor número de ejemplos y tiene por lo tanto mayor potencial en términos demostrativos. Esto no supone privilegiar el “resultado” en lugar del “proceso”, sino más bien atender a ambas cuestiones a la vez ya que ambas van juntas. El efecto general de lectura se vincula a un conjunto de procedimientos, elecciones estilísticas, temas, etc. Y la potencia del artefacto *libro* depende de que todo eso funcione en el “máximo de sus posibilidades”.

y el humorismo ahora más desinhibidos van en busca de lo “nuevo”, tantas veces reivindicado en esa etapa —1990-1995—, que en retrospectiva sigue siendo la más interesante.⁹

Ahora bien, como decíamos antes, estos desplazamientos son una respuesta al estilo lamborghinieneo y a los interrogantes que dicho autor lanza sobre el género novela. “¡Una historia se avecina, llena de detalles circunstanciales”. (Aira, 8, 1975). Desde el principio el pringlense es consciente de la crisis de la narrativa y sus libros de los ochenta intentan formular una respuesta, tal como de otro modo buscaban hacerlo Piglia, Laiseca o Libertella. Pero de todos ellos, Aira es el único que busca pensar la liquidación del género planteada por Lamborghini. Si este último estaba obsesionado por una serie de temáticas vinculadas entre sí (sexo, política, alcohol), Aira propondrá ampliar los escenarios y recuperar la acción, mientras que la frase, sabotada y deconstruida por Lamborghini, se convertirá en una superficie diáfana.

Porque tanto la “escritura blanca” de los ochenta como el modelo Copi —la acción acelerada que avanza por encima del verosímil—, supone en Aira el privilegio de la linealidad al nivel de la frase. La acción delirante y la exageración exigen comprensibilidad. El “continuo” que tanto obsesiona al pringlense, la posibilidad de seguir escribiendo, requiere olvidar la cuestión del *estilo*. En su formulación programática, tal como aparece en algunos ensayos, se habla de “mala literatura” o “mala escritura”. Pero más allá de la ruptura del verosímil y las digresiones repentinas, la frase se atiene a

9 En ese movimiento hay además un reemplazo implícito de figuras tutoriales, ya que a nivel de la escritura Copi sustituye definitivamente a O. Lamborghini.

la sintaxis prolija y el léxico estandarizado. Dicha concepción presupone además la separación entre poesía y prosa y ahí nos encontramos con un corolario opuesto a las tendencias vanguardistas de los setenta. Esta no es la “mala escritura” de Lamborghini ni tampoco el formalismo desquiciado de Martín Adán o Gerardo Deniz.¹⁰ Pese a ser figuras reivindicadas por Aira, todas esas alternativas quedan excluidas en sus textos.

Frente a este planteo podría decirse que la “poesía de los noventa” despliega otra versión del estilo, otra versión de lo que puede hacerse al nivel de la frase o el verso:

“Extraño hombre loco
 piso baraja buena
 puente desecho
 cielo trapero
 (...)”
 (Desiderio, 1990, 5).

“Desde el ombligo al ano
 un bebé caquita blanca”
 (Viola Fisher, 2005 [1995], 13).

10 En relación a Lamborghini podrían hallarse distintos criterios de puntuación emulados en los libros de Aira, aunque sin la violencia presente en el autor de *El fiord*. Solo en su primera novela, *Moreira* (1975), la influencia es más directa: “esas ‘transacciones’ o pasajes, ya del placer al dolor, o de coger a ser cogido: para él, era lo mismo” (1975, 24). También únicamente en *Moreira* pueden encontrarse experimentos léxicos curiosos, luego abandonados.

“Desprovisto de interés para el frenólogo coreano,
el pesebre viviente entra en la morgue,
para enfriar rencillas intestinas
y fijar roles, según dice Melchor”.
(Molle, 1995, 40).

“la poca voluntad que valga quedar:
toda esta cosa modernas
iguales al cemento portland puzolánico loma negra
(...)
(Méndez, 2000, 15).

El valor de estos versos reside en la organización de sus elementos y los efectos lingüísticos de ahí derivados. En *Desiderio* la imagen suburbana, surgida de la yuxtaposición léxica y sintáctica; en *Viola Fischer* el raro cromatismo escatológico; en *Molle* la costumbre popular y el absurdo, cargados de connotaciones; o en *Méndez* el vocabulario pegado a la industria de la construcción, la oralidad cruda y las inflexiones antigramaticales. También los versos “*ready-made*” de *Laguna* profundizan en esta concepción peculiar que bien podría resumirse con un par de preguntas: ¿qué es un verso? ¿Con qué parámetros podría garantizarse su validez estética?¹¹

Son preguntas que Aira también se hace al pensar las posibilidades del relato. La respuesta es crear “un estilo con la falta de estilo”, un “*tour de forcé* de la chapucería” que reemplace todo saber hacer en el plano narrativo

11 Sobre esto ya reflexionaba Denise Levertov (1981).

(2000, 14, 39). Pero una vez asumida la crisis de la ficción, esta no se convierte en una pregunta sobre el estilo, sino más bien en la negación de esa duda. Para Alan Pauls cada libro del pringlense sería un gesto conceptual, “duchampiano”.¹² Pero ¿hasta qué punto esa imagen no es un resumen falaz del asunto, una retórica inventada por el propio Aira para hablar sobre su obra? Porque a fin de cuentas, quizás también en sus libros se impone la “ley de los rendimientos decrecientes” –también siempre mencionada por Aira al reflexionar sobre la literatura moderna–. ¿No lleva a eso la estrategia del “continuo” y la publicación incesante? La acción y la digresión, sí, pero también el exceso de explicaciones y una sintaxis cada vez más alambicada, como si el autor se hubiera cansado de escribir y el “continuo” fuera parte de una rutina o una obligación. Al menos a partir del 2000 es notable la caída en el lugar común, que condiciona la frase, la vuelve más previsible y le hace perder ritmo:

“Pretendían amedrentar con el número y vaya si lo lograban. (...) Los chicos violentos que frecuentaban esos sitios, recalentados por el alcohol, sentían una invencible tentación de medirse con ellos, de ahí los incidentes” [*Yo era una chica moderna*]. (2004, 59).

“En aquel entonces, por lo visto, se construía a lo grande, y con una solidez que resistía a décadas de abandono y maltrato. (...) el establecimiento debió de ser planeado para una clientela rural que se habría sentido incómoda en otros hoteles (...). Con el crecimiento del pueblo, en la segunda o

12 “La potencia anacrónica de la vanguardia, el gesto más radical y el fin de la Historia. Alan Pauls y Patricio Pron en diálogo”. (2021).

tercera década del siglo, perdió razón de ser, dejó de funcionar, y sus restos quedaron enclavados en el barrio” [*El tilo*] (2003, 64).

“La ganadería mendocina, valsante en la actividad telúrica, se beneficiaba de la precocidad de los bovinos, auspiciada por el latente peligro ctónico, y abastecía los mercados trasandinos”. (2015 [2000], 30).

Nos encontramos con un lenguaje generalizador (“con el crecimiento del pueblo”, “décadas de abandono y maltrato”), por momentos convencional en sus construcciones verbales (“pretendían amedrentar”) o bastante tosco a nivel de la sintaxis y el léxico (como en la aposición “valsante en la actividad telúrica”).¹³ Al mismo tiempo, se habla de una imaginación “inagotable” pero hay escenas y temas que vuelven con insistencia: la “miniaturización”, el “continuo”, los patovicas, los clímax narrativos a través de las catástrofes, las referencias al propio autor, a “Osvaldo” y “Arturito”... Esas reiteraciones serían tolerables ya que buscan recordar al lector cuáles son los temas importantes para Aira. Pero al cabo de varias novelas se vuelven previsibles. Y una sensación parecida causan ciertas elecciones léxicas ajenas al español rioplatense —“niño”, “aquí”, “allí”, “pues”, etc.— que tampoco suman mucha espontaneidad. Todo esto compromete al objeto libro, su valor de artefacto singular, lo cual sería un criterio a tener en cuenta: el “error” es muy válido como método creativo en tanto genere obras originales y no textos que se queden a medio camino —promesas o gestos conceptuales,

13 Además se pierde ahí la “aceleración”, una influencia de Copi que su escritura había incorporado en los noventa con resultados interesantes.

interesantes para la academia pero fútiles para otros lectores—. Y aunque estas dificultades son atribuibles al cansancio del autor, no debe olvidarse que también es consecuencia de una elección a nivel del estilo, tras haber sacrificado cualquier tensión formal o lingüística.¹⁴

LA VANGUARDIA

Estas decisiones distancian entonces a Aira de la “escritura automática” surrealista y los procedimientos vanguardistas del siglo XX. Son muy ilustrativos en este punto sus comentarios sobre Raymond Roussel.¹⁵ Para Aira lo interesante del método rousseliano es la *creación de relatos*: un “(...) procedimiento es un método para generar argumentos narrativos, historias. También podría haberlos para generar argumentos de otro tipo (...) pero en el fondo siempre serán relatos”. (2017, 33). Luego tenemos la desaparición de ese mismo “procedimiento”, invisible tras la frase estilizada de Roussel: “(...) una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto, es tan pertinente a la lectura e interpretación de la obra como que el autor haya usado tinta azul o tinta negra para escribir (...)”. (35). En estos dos

14 Hay por cierto algunos momentos aislados de dudas frente a esa elección, detectables por ejemplo en *Dante y Reina* (1997): “un taxi blanco dentro de un zapato dorado”, “un bombón de lata que se movía solo”. (2009, 8, 50). Pero esos intentos son parciales y vemos resurgir una serie de tópicos trasuntados (el tedio del matrimonio, las fantasías con otra mujer, etc.) (*Dante y Reina*, 2009, 57). También hay otros planteos de Aira que no prosperaron, marginados por el resto de su producción narrativa: *Diario de la hepatitis* (1993) o *Los dos payasos* (1995), donde predomina el diálogo absurdo. Dentro de esta última línea quizás su mejor resultado haya sido *La prueba* (1992).

15 “Raymond Roussel. La clave unificada”. (Aira, 2017).

rasgos se condensa el vínculo de Aira con la experiencia vanguardista del siglo XX: *subordinación al relato e invisibilización del procedimiento*, lo cual significa también elegir el *resultado* antes que el *proceso de escritura*. Pero esto es justamente lo contrario del proyecto vanguardista, donde siempre se buscaba poner de relieve la construcción del hecho artístico, sus diferentes fases y alternativas, ya no más concebidas como “resultado” u “obra” fetichizada.¹⁶

Hay además en la crítica un uso anecdótico del término “surrealismo”. Sandra Contreras afirma que “*El sueño* sería (...) un costumbrismo de máxima en la primera parte de la novela (...) que se transforma (...) en una historia surrealista con monjas pariendo ángeles dorados en la capilla” (2018, 45). Pero particularmente en el caso de este libro la apuesta al delirio y la aventura, que en principio podría parecer una alternativa al imaginario de los *mass media*, no logra tomar suficiente distancia y a veces queda pegado a sus secuencias más previsibles. La idea de las monjas que controlan todo por un sistema de video en un cuarto de control oculto es muy parecida a la trama de la película *Sliver* (1993), protagonizada por Sharon Stone y Stephen Baldwin (Aira, 1998, 160). No vemos ahí un juego irónico con el cine comercial —por ejemplo, en la sustitución de la atracción fatal por las monjas conspiradoras— sino más bien una reiteración crédula, conocida por el público de la época.¹⁷ Lo mismo pasa con la utopía del “Racing campeón”

16 La subordinación de los problemas más importantes de la literatura al ámbito de la ficción es una perspectiva compartida con Borges y Piglia.

17 Contreras también ha notado la presencia de los medios audiovisuales masivos en la escritura de Aira: “En *La guerra de los gimnasios* (...) las escenas de combate lo tienen todo de escenas (...) al mejor estilo *Mortal Kombat*. Y en *Embalse* (...) el relato de la ciencia-ficción tiene mucho de ese

(1998, 197), un guiño bastante flojo para un narrador con una imaginación “prolífica”.¹⁸ El propio Aira alienta sin embargo este uso trivial del término “surrealismo”. Por ejemplo en *La costurera y el viento*:

“Todo esto puede parecer muy surrealista, pero yo no tengo la culpa. Me doy cuenta de que parece una acumulación de elementos disparatados, según el método surrealista, de modo de obtener una escena que lo tuviera todo de la perfecta invención, sin el trabajo de inventarla. Esos elementos Breton y sus amigos los traían de cualquier parte, de lo más lejano, de hecho los preferían tan lejanos como fuera posible, para que la sorpresa fuera mayor, el efecto más efectivo. (...) Por mi parte, no voy ni cerca ni lejos, porque no busco nada. Es como si todo hubiera sucedido ya. En realidad sucedió; pero a la vez es como si no hubiera sucedido, como si estuviera sucediendo ahora. Es decir, como si no sucediera nada”. (1994, 32).

Este párrafo es significativo porque empieza evocando un procedimiento surrealista y termina ofreciendo una salida elegante por el lado del sin-sentido. Pero acá vale una referencia adicional a las artes visuales: si comparamos *El sueño* o *La costurera y el viento* con otras propuestas del cine latinoamericano hay una distancia evidente. Digamos que *Fando y Lis* (1968) de Alejandro Jodorowsky o *La ciudad de los piratas* (1983) de Raul Ruiz son obras surrealistas en un sentido programático y eficaz, aún revulsivas para el espectador. Pensemos en los diálogos retorcidos, la concatenación violenta

efectismo rayano en lo inverosímil propios de una película clase B, como ‘esas cosas que pasan en televisión’”. (Contreras, 2001, 117).

18 En los años noventa Racing Club era célebre por su mala racha en la obtención de campeonatos, se trataba de un tema muy comentado en los medios de comunicación.

de escenas, la asociación entre belleza física y violencia. La religión sería otro asunto a considerar, ya que el surrealismo siempre ha tenido choques con los credos oficiales. Un cineasta como Jodorowsky puede desembocar en simbologías obvias o de “mal gusto”, pero tampoco se priva de ejercer agresiones contra ellas. En *La montaña sagrada* (1973) un hombre de fisonomía crística se echa sobre un cruz con una imagen similar a él; primero la contempla y luego pasa a mordisquearle el rostro, momento en el cual descubrimos que el ícono estaba hecho de masa comestible. Devoción, narcisismo y antropofagia, todo en la misma imagen... Y precisamente esta versión del surrealismo está ausente en Aira; sus simpatías vanguardistas llegan envueltas en otros discursos —la aventura, la fábula, la especulación—, y quizás por eso esas filiaciones sean más las de un admirador que las de un practicante.¹⁹

Duchamp en México (1997) patentiza bien esos amagues y limitaciones. El título sugiere algunos desafíos: ¿hay lugar para la vanguardia en Latinoamérica? ¿Qué puede decirnos sobre esto la ficción actual? Al principio del relato la costumbre de “comprar libros” se modifica con la adquisición de un volumen de Duchamp, devenida en un acto repetido, idéntico al de cualquier turista en busca del precio más bajo. Ahí debería residir el “asombro” del texto pero en el acto de consumo se tabula además un gesto conceptual, porque

19 Esto no significa que de manera ocasional surjan escenas cercanas al surrealismo (por ejemplo, en *Un episodio de la vida del pintor viajero* (Aira, 2000, 47)). Sin embargo, el absurdo de Aira prefiere la exageración y no atiende mucho a lo onírico, las fantasías de lo inconsciente o las yuxtaposiciones de ahí derivadas. Para otras reflexiones de Aira sobre su vínculo con la vanguardia, ver nota 21.

tampoco se trata de contar una historia sino de trazar las “las líneas maestras, el esqueleto matemático, para que otro lo hiciera”. (1997, 16). Sea como relato o “proyecto de relato”, el texto apela a largos cálculos anodinos mientras vemos cómo la frase se embarulla en busca del galimatías.²⁰ El narrador habla también de un artefacto serial: “(...) el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los tickets, ampliadas al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp”. (26-27). Pero esto es un tema conocido desde los años sesenta y la intervención de Aira no agrega mucho. Leído *Duchamp en México* como intento vanguardista, tanto el “proceso” como el “resultado” son un montón de rodeos aburridos que embotan cualquier deseo de lectura. En lugar de “reinventar” la vanguardia queda flotando el culto a los grandes nombres, un “Duchamp” traído desde el pasado, evocado como excusa fetichista.

Este libro representa una línea importante en la obra de Aira. La vanguardia se cita o se invoca en términos especulativos; por eso es fácil y no del todo erróneo afirmar que sus textos son gestos “conceptuales”. Pero nada de ello produce muchos resultados a nivel temático o compositivo y esto debilita sus intenciones transgresoras. Leídos en conjunto, casi ningún texto del pringlense está a la altura del “procedimiento” evocado en sus ensayos²¹. Y

20 “(...) también actuaba, por reversión de la reversión, sobre los resultados de la reversión (o sea que el primer precio, después de bajar a noventa y ocho por reversión, bajaba también a noventa y siete por reversión de la reversión)”. (Aira, 1997, 34).

21 Por otro lado, en su ensayo sobre Katchadjian queda explicitado el escepticismo de Aira respecto del vínculo entre literatura y vanguardia: “La imposibilidad de sustraerse a las categorías de tiempo y espacio le da a la literatura ese aire perpetuamente anticuado, de nostalgia pequeño burguesa,

esto no deja de ser llamativo, sobre todo cuando vemos que la “poesía de los noventa” pone en práctica aquello que Aira se limita a anhelar.

Los casos más evidentes son la serialidad y la “escritura automática”. Ahí están no sólo los libros de Pablo Katchadjian (*Qué hacer, El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*), sino también los “Guiones de poemas” de Daniel Durand (2004), *Foucault* de Alejandro Rubio (2006, 2008), “Dubitación” de Martín Gambarotta (2013) o *Atlético para discernir funciones* (1999) de Sebastián Bianchi.²² En esta última obra cada ejemplo de función sintáctica (“objeto directo”, “complemento agente”) genera series aleatorias que desordenan la semántica del manual escolar:

- 1) La enfermedad venció al poeta.
- 2) Mostraban cierta fatiga algunos obreros.
- 3) Hacía música el límite de los grillos.
- 4) Saludó al lobo de mar, saludó a la calandria y al tero, el forastero
descalzo y sin amigos.
- 5) El bandoneón expresa su pena a rajatabla.
- 6) El ruido ensordecedor lo hacía la generación del sesenta.
- 7) Por detrás los cables unían las piezas al mecanismo.
- 8) El albañil tiene casa de material y hembra maestra de escuela.

y hace fracasar repetidamente los furores vanguardistas en los que triunfan las otras artes”. (Aira, 2009, 2).

22 Sobre el libro de Durand, véanse los comentarios de Selci (2007).

- 9) Canto clásico por monjes pedían las mujeres, con la boca abierta y despintada.
- 10) De las grietas en el agua hacían pastizal las liebres.

Cada ejemplo es un enunciado autónomo que a la vez entra en tensión con los demás.²³ La forma tradicional del verso queda así sustituida por la lógica del sintagma y los enunciados se vuelven absurdos: “Silbaba el pollo, letra de amor por ella, su desconsuelo” (12). En términos de Adorno, el libro de Bianchi podría leerse como una indagación formalista que lleva al extremo la lógica de la autonomía literaria. Pero también la experiencia social entra en ese discurso cuando aparecen pedidos de apuro: “¿No sabés si anoche alcanzó a echarle la firmita esa a la recomendación?”. (35). Y a diferencia de lo reivindicado por Aira, Bianchi deja el procedimiento a la vista, su mecanismo se comprende inmediatamente sin por ello condicionar sus efectos. Ahí residiría el extraño sentido pedagógico de este texto: tanto el procedimiento como el resultado —el artefacto “libro”— son parte de una misma experiencia verbal, directamente aprehensible para el lector. El discurso del manual escolar queda así intervenido y refuncionalizado. El *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* también podría leerse desde esta perspectiva: una intervención caprichosa sobre un texto canónico en la enseñanza de literatura argentina.

23 100 en total, exceptuando los ejercicios de integración.

EXPERIENCIA Y BANALIDAD

Ya que en definitiva, como admite Aira en su ensayo sobre Katchadjian, la literatura está marcada por los “significados que tiene la lengua, a tal punto constitutiva de la sociedad (...) que la obra literaria nunca podrá estar limpia de adherencias”. (2009). Estas últimas también producen ruidos dentro de su narrativa. Por ejemplo, cuando en *Yo era una chica moderna* se afirma al pasar que sus dos protagonistas trabajan en “empresas privatizadas” (2004, 17, 100, 101). Más allá de la declaración anterior, se dirá que Aira siempre ha rechazado cualquier condicionamiento de la realidad histórica sobre su ficción; si existiéramos una reflexión sobre estas cuestiones estaríamos haciendo una lectura “injusta”. Pero todavía hoy en Argentina ¿hace falta notar que “privatizado” no es un adjetivo azaroso, sino un proceso económico ligado a la desarticulación del aparato productivo? Dentro de ese contexto hablar de “empresas privatizadas” sin una mínima preocupación lingüística ¿no conlleva el riesgo de naturalizar un concepto y una experiencia social? Frente a ello podría mencionarse el tratamiento que en *Punctum* se hace de otro participio —la palabra “pacificados” (201, 49)—;²⁴ ahí se habla de distintos

24 “La sangre: pacificada / más suero, en realidad, que sangre. / Suero pacífico por sangre / igual a sangre pacificada; / sangre con suero que anula / la sangre real (...)”, etc. (2010, 49). En “Sinceridad y objetivación” Louis Zukofsky ha reflexionado sobre las relaciones entre verso y prosa a partir de las condensaciones presentes en una palabra: “(...) todo vocablo contiene en sí mismo un potente grado de objetivación. Pero se podría decir que, en los términos de la totalidad artística, una palabra aislada es inferior frente al predominio de los hechos aludidos por combinaciones de palabras. Y entonces responderíamos que esa superioridad no es tan definitiva ya que la objetivación desplegada en un poema, o en una unidad de prosa orgánica, puede existir comprimida dentro de muy pocas líneas”. (1931). Traducción de Luis San Martín.

momentos históricos que van desde los setenta a los noventa, atravesados por la represión estatal y la etapa neoliberal. En *Punctum* las variaciones en torno al adjetivo “pacificados” subrayan la imposición de un lenguaje sobre una experiencia histórica. En *Aira*, por el contrario, el vocablo “privatizado” pasa como un término más entre otros, lo cual es algo raro en un autor tan sofisticado y consciente de sus elecciones: ¿por qué su escritura no aspira a diferenciarse de un uso ya impuesto por los medios de comunicación y el Estado?²⁵ ¿Qué aportaría al lector la naturalización de este término?²⁶ Se dirá que la superficialidad o la liviandad pueden tener un carácter desdramatizador, muchas veces efectivo. Pero esto no pasa siempre...

Hay además una perspectiva llena de connotaciones culturales e ideológicas: “Habla con frases mal formadas, humildes, de chica ignorante” (Aira, 1998, 148). En *La villa* se amontonan los lugares comunes: “sé que estabas en contacto con eso vaguitos del comercial nueve que iban a comprar proxidina a la villa” (2001, 45). Particularmente en esta novela, el supuesto juego con el estereotipo reproduce los prejuicios sobre los residentes extranjeros: “Ella también parecía boliviana, y como a Vanessa todos los bolivianos le

25 De *Yo era una chica moderna* rescatamos la escena del aborto (2004, 52), uno de los momentos más violentos de su narrativa (mucho más revulsivo que el final “punk” de *La prueba*, el cual en comparación parece una puesta en escena espectacularizada de la violencia). Pero aun así, leído en su conjunto, el relato de las “chicas modernas” está muy lejos de evitar las explicaciones convencionales. Basta con recordar que el aborto obedece al fin declarado de robarle un “novio” a una supuesta competidora...

26 Una comparación similar podría hacerse entre una escena de *La serpiente* (1997, 116) y “El primer ciudadano”, un poema de Sergio Raimondi (2001, 86). En ambos textos se plantea una mirada irreverente sobre los monumentos públicos instalados en dos localidades de la provincia de Buenos Aires. El lector podrá juzgar en cada caso el tratamiento dado a la temática.

resultaban iguales, no estaba segura de no haberla confundido con otra” (47).²⁷ Si fueran solamente chistes, digamos que este humorismo suele girar a la derecha: “Está el dos por uno, y la ‘probation’, y los jueces garantistas, y además, con nuestra edad, salimos todavía jóvenes”. (2004, 96).²⁸ Laddaga vio ahí una “literatura de clase media” (2001) y lo cierto es que Aira parecería ser su representante más locuaz.

Por otro lado, la “poesía de los noventa” puede ser acusada de “banal” pero casi siempre sus textos apuntan a poner de relieve distintos conflictos sociales. Los ejemplos son múltiples: *Seudo* de Gambarotta, *Falsos pareados* de Rubio, *Diario de exploración afuera del cantero* de Lucía Bianco. Pero a los fines de una comparación directa sería interesante mencionar el poema de Cucurto “Jazmines negros, claveles blancos”. Su tema es la atracción por las mujeres afrodescendientes, presentada mediante una serie de alusiones que no excluyen la problemática de la inmigración y la tensión racial: “¿Morirán los / jazmines negros? ¿Ganarán los claveles blancos?” (2003, 13). El final del poema explicita esa perspectiva: “(...) no hay nada como mis negras dominicanas / (...) / por eso me encanta nombrarlas / porque de blancas no tienen nada” (14). A pesar de las metáforas y el uso de imágenes irreales, el tono de Cucurto es ligero y directo, afín a la temática erótica. Esto podría verse como una estrategia común con el Aira tardío (de los

27 O también: “En esas razas, además de no reconocer a los individuos, no podía calcularles la edad”. (49).

28 Esta perspectiva ya estaba sin embargo en *La serpiente*: “Todos los inconvenientes (...) relatados en su lengua de mujer de pueblo, ignorante, bruta, llena de sentido común”. (1997, 33). Ver también en este libro pp. 53-54.

noventa en adelante), que muchas veces busca abordar temas importantes (el peronismo, las diferencias sociales) con cierto tono de ligereza.²⁹ Pero, como vimos en el caso de *La villa*, el resultado es el opuesto: mientras Cucurto usa ese tono para cuestionar el sentido común racista, en el caso de Aira solo se alimentan esos prejuicios.

En la poesía de Lucía Bianco también puede verse cómo la liviandad no excluye el juego lingüístico, las voces populares ni tampoco la intuición crítica: “Un bulbo es nuestro ojo. / Solo / parecemos más tuertos. / Nos gritan / che pirata / pará con la guiñada”. (2006, 13). Esta es también una escena cotidiana que, sin evitar el tono trivial, deja ver un trasfondo vinculado a la violencia machista. Es curioso que no haya sido señalado hasta el momento, pero en Aira el machismo es una perspectiva bastante presente. *La luz argentina*, por ejemplo, es una novela banal o “frívola” que cuenta la historia de una pareja porteña de clase media argentina a fines de los años setenta. El núcleo del argumento es doble: el embarazo de la mujer (“Kitty”) y los repentinos cortes de energía eléctrica en Buenos Aires. A lo largo del relato la esposa es un problema, siempre padece algún malestar inexplicado frente al cual su marido debe traer la solución, entre desconcertado y molesto por las “crisis” de su mujer. “Reynaldo” es fuerte e inteligente, “Kitty” débil y tonta. El protagonista personifica así los rasgos patriarcales asociados al

29 Por otro lado, Aira acepta la mirada antiperonista más convencional. Sobre esto ver *El tilo* (2004): “(...) su lealtad [al peronismo] fue recompensada con un lucrativo empleo municipal” (18). Ver también particularmente las pp. 17, 74, 89-93. Ese texto autobiográfico recurre a la disociación entre enunciación y enunciado: el narrador afirma desdeñar el antiperonismo y a los “gorilas”, pero no se priva de repetir todos los preconceptos de esa ideología.

género masculino —heterosexual, proveedor, capaz, racional; él es quien se ocupa de “Kitty”—.³⁰ Podría decirse que este no es uno de los mejores libros de Aira y que ha quedado demasiado atrás en su trayectoria. Pero también en sus mejores novelitas el tono ligero reproduce esos estereotipos:

“El paso siguiente, [sic] fue violar a la dormida. No advirtió que estaba encinta; creyó que era panzona, como tantas mujeres en el sur argentino. El resultado fue que unos deditos celestes allá adentro se asieron de su miembro como de una manija, y cuando lo retiró, intrigado, sacó a la rastra un feto peludo y fosforescente, feo y deforme como un demonio, que con sus chillidos despertó a Silvia Balero y los obligó a huir (...)”. (1994, 69).

Ahora el tono, acelerado, cómico, delirante pone en escena una violación que aparece como otro momento más de la acción acelerada, cómica y delirante.³¹ Aira no encuentra margen para otra cosa: no sólo no puede denunciar, sino que tampoco puede tomar distancia, reproduce el tópico patriarcal sin poder encontrar una mirada alternativa. Ni siquiera el humorismo le permite modificar ese esquema.

30 “El significado era tan estúpido como ella (...)”. “Las embarazadas siempre se ponían un poco histéricas, así que no valía la pena darle mucha importancia a esta crisis”. [*La luz argentina*] (1983, 11).

31 Aira de hecho comprende que se ha metido en un callejón sin salida: luego de narrar la violación pone punto y aparte, pasando de un salto a otra escena lejana —el momento de la escritura en París—. Este hiato repentino habla más de sus limitaciones como autor que de su audacia en términos literarios. Es cierto, por otro lado, que en *Cómo me hice monja* (1993) la voz del personaje-narrador (“César”) se autopercibe mujer, pero este gesto contrario al canon heteronormativo es episódico y no creemos que sea una tendencia dominante en su obra.

Esto es por supuesto todo lo contrario a lo que hemos visto en la poesía de Bianco. Pero tampoco es el único caso. El planteo lúdico también puede hallarse en estos versos de *hacer sapito*: “afeitame papito / qué golazo / me pide le corte la yugular” (Viola Fisher, 1995, 11). El habla infantil y el juego ponen en escena la dimensión imaginaria de los deseos explicitando sus violencias latentes: “necesita / golpecitos de mi mano / cinco dedos” (1995, 21). En estos versos la violencia patriarcal está doblemente mediada, a través de una persona encargada de cuidar a la criatura y también a través del lenguaje infantil, que difumina la responsabilidad del sujeto adulto y lo exculpa. El hecho de que el tono infantil atraviese la voz de los adultos es clave: así se pasa del conflicto intersubjetivo a la violencia patriarcal entendida como discurso social “objetivo”, con un rol constitutivo en la psiquis del sujeto. Se dirá que estos son temas muy densos para los juegos de Aira. Tal vez sea así. Pero lo cierto es el estilo lúdico de *hacer sapito* no naturaliza la violencia de género, sino que pone de relieve su funcionamiento a nivel de la lengua.

REALISMO E IMAGINACIÓN.

Hagamos un primer acercamiento a este tema: si bien Aira desconfía del realismo, tarde o temprano vuelve a los espacios barriales o pueblerinos, porque incluso la ruptura del verosímil necesita una referencia histórica sobre la cual trazar sus volteretas. A posteriori, la teoría del “continuo” busca subrayar cómo lo inverosímil siempre termina integrado a la realidad, al entrar dentro

del sentido común.³² Aunque quizás esas paradojas solo apuntan a disimular otra concepción más típica y decimonónica, basada en la oposición de realidad y fantasía: “Cómo siempre que se ve o se adivina un palacio lejano, sentimos una nostalgia romántica, la nostalgia de lo imposible. Sabíamos que más allá de la vida (...), había otra vida, inaccesible al pensamiento”. (2004, 41).³³ Más allá de sus meditaciones sobre los vínculos entre lo real y fantástico, los personajes de Aira son autómatas idealistas; lejos de desconfiar o plantear una mirada crítica, aceptan la fantasía como alternativa a la realidad, sea en clave de comprensión absurda o vía de escape.³⁴ En los términos de esta narrativa no habría entonces una síntesis entre ambos momentos, sino una jerarquía bien tradicional: lo real, género menor, lo imaginario siempre un paso más allá, abriendo las posibilidades de la escritura.

Frente a esa jerarquía la “poesía de los noventa” nos ofrece otras variantes: en *La zanjita* (Desiderio), *hacer sapito* (Viola Fisher), *Redondel* (Freschi, 2022 [1998]) o *dp canta el alma* (Katchadjian, 2004) hay *al mismo tiempo* experiencia social y personajes imaginarios. En el caso de Freschi lo imaginario no es simplemente una fábula, sino un discurso delirante en varios niveles. Veamos cómo se presenta la inscripción en una corona de flores:

32 “La realidad se impone necesariamente a la ficción, pues la envuelve por entero y constituye su paradigma y razón de ser”. (Aira, 1997a, 25).

33

También en este sentido: “Debo decir (...) que en mi caso la realidad psíquica coincide con la ensoñación, (...) con la ensoñación más descabellada” (1997a, 119). La perspectiva decimonónica es una constante en Aira: “(...) No era de ese encierro del que quería salir, sino de otro, mucho más siniestro: el de la pasividad, la falta de vida”. (1997a, 52).

34 De ahí su reivindicación de la literatura “de evasión” hecha años después. (Aira, 2017).

“AHÍ BLANCHE Y LULI ESCRIBIERON UNA DISCULPA POR HABERLE DISPARADO EN LA CALLE, QUE SE CONTRADICE CON INCREPACIONES POR ANDAR VESTIDA COLOR BERRUGA EN HORAS DE QUEDA, QUE SE CONTRADICEN CON NUEVAS DISCULPAS A LAS INCREPACIONES Y AL DISPARO LASER, QUE SE CONTRADICEN CON INSULTOS, Y ESTOS CON SIGUIENTES DEMOSTRACIONES DE AFECTO, Y ESTO CON AMENAZAS DE MUERTE PARA LA PRÓXIMA, Y ESTO CON LA PROMESA DE NO VOLVER A DISPARARLE NUNCA MÁS SI CONSEGUÍA PELO IGUAL AL DE ANTES, HASTA QUE LAS CONTRADICCIONES SE CONTRADICEN Y LA BANDA DESPLIEGA BUENOS DESEOS, ANÉCDOTAS PRÁCTICAS, UN CUPÓN DE DESCUENTO PARA PEINARSE EN LA PELUQUERÍA ‘PISTOLAS DE BLANCHE Y LULI’ [...]”. (2022, 30-31).

“Blanche” y “Luli” son dos personajes de dibujos animados, a la vez simpáticas y con actitudes fascistas.³⁵ El “mal olor” y los “berrugos” son los entes que acosan a los otros personajes del libro, supuestamente protegidos por “Blanche y Luli”, representantes de un imperio mediático, comercial y policíaco. Esta vez sí entonces, la tipografía en mayúsculas y la sintaxis atolondrada permite hablar de una “mala escritura” que busca acentuar el efecto trepidante de la contradicción, su carácter perturbador a nivel de la conciencia. *Redondel* parecería emular de manera rudimentaria el discurso

35 “NADA!!! NO SIGNIFICA NADA!!! HAY QUE MATAR A TODOS LOS BERRUGOS ... CON PISTOLAS BLANCHE Y LULI (...)”. (Freschi, 2022, 34).

mediático³⁶ produciendo otro tipo de lenguaje, con sus propios efectos rítmicos e imágenes, desplegadas a través de varios formatos textuales (verso, relato, diálogo, guion). Estas transiciones entre lo narrativo y lo poético, lo imaginario y la experiencia social serían el tipo de “continuo” al que Aira nunca llega. Quizás el pringlense haya influido en algunos noventistas, pero en este caso particular podría decirse que *Redondel* canibaliza las premisas del novelista (delirio, velocidad, “mala escritura”) y las lleva a otro nivel: mientras Aira se queda con la frase lineal y el deseo de evasión, en la “poesía de los noventa” lo imaginario es un terreno lingüístico inestable, donde los sujetos quedan enfrentados a los mandatos del orden social.

Pero decíamos también que el pringlense siempre postula una síntesis entre lo real y la imaginación: “Todo lo asombroso y fantástico, las genialidades (...) y milagros, debían traducirse (...) a lo cotidiano y corriente, para que tuvieran sentido (...). Todo se anulaba en la realidad de siempre”. (1998, 186).³⁷ ¿Y no plantea Fernanda Laguna una síntesis parecida?: “La imaginación y los sueños (IS) / son una importante parte de la realidad” (Laguna, 2012, 54). En esta última, sin embargo, tanto lo imaginario como la “escritura automática” convierten a la fantasía en una experiencia de-sublimada: un lugar accesible, en apariencia amigable, pero a la vez invadido por otros momentos

36 Esto queda explicitado en el juego con la estructura del guion y la serialidad mediática: “NEGRO. B&L. PRESENTS. UNA PRODUCCIÓN DE BLANCHE Y LULI. PRODUCIDA POR BLANCHE Y LULI”. Este pasaje se basa en variaciones frente a una misma escena: “K ESTÁ SEMIACOSTADO FRENTE AL TELEVISOR ENCENDIDO”. (Freschi, 2022, 40-41).

37 Ver también *La liebre*: “Es como aceptar que un cuento puede pasar a la realidad así nomás, porque sí, porque se les ocurre. Ahí tiene un buen ejemplo de su “eficacia”. Y tan degenerados están, que llegan a tomarse en serio sus fantasías”. (Aira, 1991, 136).

incómodos. Con la imaginación aparece la neurosis paranoica: “(...) creo que en mi planeta desconfían de mí”, “(...) Soy / Samanta Felicidad / y le tengo miedo a los rumores”. (2012, 24-25). En Laguna esto también puede verse en sus referencias a la actividad cotidiana. Así por ejemplo, en “La ama de casa” el trabajo doméstico se presenta como un vínculo de sometimiento en clave sexual. La “casa” es un ente a la vez real e imaginario dentro del cual se halla atrapado el sujeto: “Cuanto más me frotas / más te embrujo / más me apodero de tu alma”. (2012, 32). El contraste entre estos dos tipos de imaginación se vuelve evidente si miramos otra vez la mejor etapa de Aira: en *La costurera...* el personaje encarnado por el “viento” es simpático y bonachón, se declara enamorado de la protagonista; y si bien la invención tiene alguna gracia, ella está a muy lejos de cuestionar los roles sociales, tal como sucede en “La ama de casa”. Por eso habría que señalar una diferencia entre el uso que Aira y Laguna le dan a la escritura *ready made*. En última instancia, la autora de *Belleza y Felicidad* no acepta la postura de Aira, identificada con la separación entre literatura y política. Laguna no solo pone en práctica gestos experimentales sino que les agrega una dimensión crítica: “Poder feminista, / poder de las amas de casa / Revolución matemática. / Las madres se animan a deshacer las leyes del hogar”. (Laguna, 2013, 60).³⁸ Y como sugeríamos, lejos de ser un caso aislado, este es un rasgo general de la “poesía de los noventa”.

38 Sobre el vínculo entre escritura y política en Laguna, véase el ensayo de Sergio Raimondi, “Las comandantas”. (2018).

OTRO PUNTO DE PARTIDA

Vale la pena rescatar algunos comentarios de Aira dedicados a la ruptura noventista. En un escrito de 2002 se nos dice que “la literatura” siempre ha estado inmersa en la discusión por el valor: “(...) lo que se transforma (...) son los valores con los que se juzgan cosas y hechos. La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores (...)”. Luego afirma que “la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura”.³⁹ Lo que está en juego es la cuestión del valor literario y sus distintos “paradigmas”, qué grado de innovación puede ofrecer la escritura y cómo esto es importante para una cultura, ya que es allí dónde se “juzgan cosas y hechos”. Si, cómo dice Aira, “la cultura es la máquina de definir de una sociedad” [sic] (2002), la pregunta es cómo se sitúa un escritor frente a ese problema.

Digamos entonces que a fines del siglo pasado hubo en la literatura argentina dos revoluciones: una falsa y otra verdadera. La revolución falsa es cambiar algunas cosas para que nada cambie: se mantiene el predominio cultural de la prosa sobre la poesía y algunas coordenadas en torno a la ficción —estilo lineal, vanguardia declamativa, prejuicios sociales y políticos, lo sexual reducido a una perspectiva hegemónica—. El costo no sería tan alto porque a cambio conseguimos lo mejor del programa borgeano: mucha imaginación y reflexión sobre el relato, ahora con un tono menos culposos. El paradigma

39 Afirmación curiosa, ya que Aira suele ver su obra lejos de la poesía, en tanto ámbito natural de “Arturo”.

ideado por Borges quizás encontró un heredero, pero esto no desembocaría en un lenguaje cercano al habla contemporánea, al riesgo formalista o la discusión social. Ya vimos cómo, pese a algunas transgresiones del periodo 1990-1995, Aira decidió ir en sentido contrario y así la deconstrucción del relato se fue quedando sin combustible, cada vez más atrapada en una gama de variaciones forzadas o inocuas. Según el marxismo clásico la revolución verdadera transforma todo, saca de quicio al canon liberal, mientras que la revolución falsa oculta a la revolución verdadera. Esta última es la situación celebrada por la crítica: Aira tiene todos los naipes y solo quedaría ver cómo se sienta al lado de Borges, en el centro de un viejo paradigma. Pero no tenemos por qué aceptar esa opinión. También podemos poner el canon patas para arriba y leer a Aira desde la “poesía de los noventa”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo, 1975.
- Aira, César. *Emma, la cautiva*. Buenos Aires: Belgrano, 1981.
- Aira, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Aira, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- Aira, César. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991a.
- Aira, César. *Embalse*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- Aira, César. *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992a.
- Aira, César. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 1993.
- Aira, César. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993a.
- Aira, César. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993b.

- Aira, César. *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- Aira, César. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 1994.a
- Aira, César. *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Aira, César. *Taxol: precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- Aira, César. *La serpiente*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997a.
- Aira, César. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Aira, César. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001a.
- Aira, César. Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *El País*. Madrid, 6 de febrero de 2002. Disponible en: <https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html>. Acceso el 05 dic. 2022.
- Aira, César. *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Aira, César. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- Aira, César. *Dante y reina*. Buenos Aires: Mansalva 2009 [1997].
- Aira, César. "El tiempo y el lugar de la literatura". En: *Otra Parte. Revista de letras y artes*, 19, 2015, 1-5.
- Aira, César. *Evasión y otros ensayos*. Madrid: Random House Mondadori, 2017.
- Aira, César. *Lugones*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2021.
- Bianco, Lucía. *Diario de exploración afuera del cantero*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2006.
- Bianchi, Sebastián. *Atlético para discernir funciones*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1999.
- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2018.

- Cucurto, Washinton. *Veinte pungas contra un pasajero*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2003.
- Desiderio, Juan. *Barrio trucho*. Buenos Aires: Trompa de Falopo, 1990.
- Desiderio, Juan. *La zanjita*. Buenos Aires: La Trompa de Falopo, 1992.
- Freschi, Romina. *Redondel*. Rosario: Ediciones Neutrinos, 2022 [1998].
- Gambarotta, Martín. *Seudo*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2001.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Buenos Aires: Mansalva-Vox, 2010 [1996].
- Katchadjian, Pablo. *dp canta el alma*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2004.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IMPA, 2007.
- Katchadjian, Pablo. *Qué hacer*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2010.
- Kesselman, Violeta, Mazzoni, Ana y Selci, Damián (eds.). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los noventa*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.
- Kesselman, Violeta. *Morris*. Buenos Aires: Palabras Amarillas, 2019.
- Laddaga, Reinaldo. “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”. En: *Hyspamérica*, 88, 2001, 37-48.
- Laguna, Fernanda. *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- Levertov, Denise. “Sobre la función del verso libre”. En: *Diario de Poesía*, 25, 1992, 1-5 [1981], 9.
- Macció, Karina. “Zapatos Rojos”. En: *El Surmenage de la muerta*, 8, 2003.
- Martínez Estrada. *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Méndez, Osvaldo. *Basura pert*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2000.
- Molle, Fernando. *El despertador y el sordo*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1995.
- Pauls, Alan, Pron, Patricio. La potencia anacrónica de la vanguardia, el gesto más radical y el fin de la Historia. Alan Pauls y Patricio Pron en diálogo.

- Cuadernos Hispanoamericanos, 1 de diciembre de 2021. Disponible en: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-potencia-anacronica-de-la-vanguardia-el-gesto-mas-radical-y-el-fin-de-la-historia/>>. Acceso el 10 dic. 2022.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Porrúa, Ana. "Lo nuevo en Argentina: poesía de los noventa". En: *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, N° 24, 2003, 85-96.
- Raimondi, Sergio. *Poesía civil*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2001.
- Raimondi, Sergio. "Las comandantas". En: *Revista Mancilla*, 15, 2018, 21-31.
- Selci, Damián. "Meteorología sináptica: Daniel Durand y sus procesos de formalización". En: *Revista Planta*, 1, 2001. Disponible en: <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2015/11/selci_meterologiasinaptica_2007.pdf>. Acceso el 13 ene. 2023.
- Taborda, Oscar. *Sumisión*. Paraná (Entre Ríos): UNER, 2020.
- Torre, Esteban. "¿Qué es el verso? ¿Cuándo una línea es verso?". En: *Rhythmica*, VII, 2009, 135-149.
- Viola Fisher. *hacer sapito*. Buenos Aires: Gog & Magog, 2005 [1995].
- Zukofsky, Louis. "Sincerity and objetification: With Special Reference to the Works of Charles Reznikoff". En: *Poetry*, 5, 1931, 272-285.

El respeto es mudo: encuentros y silencios entre Ricardo Piglia y Héctor Libertella

Respect is mute: meetings and silences between Ricardo Piglia and Héctor Libertella

Diego Hernán Rosain

Recebido em: 17 de janeiro de 2023

Aceito em: 27 de março de 2023

Diego Hernán Rosain es Licenciado y Profesor en Letras por la UBA. Es doctorando desde 2021 en la misma casa de estudios y becario del CONICET y la UNAHUR. Su tema de investigación es la literatura argentina del siglo XX.

ORCID: não possui

Contato: dhernan_rosain@live.com.ar

Argentina

PALABRAS CLAVE: Héctor Libertella; Ricardo Piglia; Tradición literaria; Canon literario; Proyecto creador.

KEYWORDS: Héctor Libertella; Ricardo Piglia; Literary tradition; Literary canon; Creative project.

Resumen: Héctor Libertella y Ricardo Piglia fueron dos lúcidos escritores contemporáneos que realizaron fructíferos aportes a las letras argentinas a lo largo de su trayectoria poética y crítica. Ambos demostraron un afán revisionista del campo cultural a la vez que instauraron nuevas herramientas narrativas e inauguraron nuevas tradiciones de escritura. Es por ello que, casi instintivamente, cualquier investigador no dudaría en realizar un análisis comparativo entre ambos. Sin embargo, a pesar de las afinidades que existen entre sus poéticas y de los vínculos vivenciales que mantuvieron, fueron pocos y casi nulos los diálogos e intercambios que intercambiaron en sus obras. En el siguiente trabajo analizaremos a fondo los hitos que pusieron en contacto a ambos escritores y demostraremos que los silencios mutuos se debieron al lugar que cada uno buscó ocupar dentro del ámbito literario, más afín a su proyecto creador.

Abstract: Héctor Libertella and Ricardo Piglia were two insightful contemporary writers who made significant contributions to Argentine literature throughout their poetic and critical careers. Both exhibited a revisionist zeal for the cultural field while also introducing new narrative techniques and inaugurating fresh writing traditions. That's why, almost instinctively, any researcher would not hesitate to conduct a comparative analysis between the two. Despite the affinities between their poetics and the experiential connections they shared, there were few, if any, dialogues and exchanges that occurred between them in their works. In the following work, we will conduct an in-depth analysis of the milestones that brought these two writers into contact and demonstrate that the mutual silences were a result of the literary space each sought to occupy, in line with their respective creative projects.

A la hora de recopilar y revisar la obra publicada de Héctor Libertella, el lector atento podrá notar que la vida lo ha cruzado en más de una oportunidad con el escritor Ricardo Piglia: por primera vez, en el volumen editado por Bibliograma bajo el título de *9 cuentos laureados* (1964); más tarde, bajo el ala de revistas literarias como *Literal* y *Los Libros* y gracias a la cercanía de sus esposas, Tamara Kamenszain y Josefina Ludmer respectivamente; y finalmente, culmina con la reedición de *¡Cavernícolas!* (2014 [1985]) editada por el Fondo de Cultura Económica y dirigida por Piglia ocho años después de la muerte de Libertella. El hecho es que estos escritores, si bien tuvieron contacto en más de una oportunidad, han trabajado problemáticas similares como la preocupación y el interés por los usos y operaciones sobre la tradición literaria, y han coincidido en interesarse por algunos autores como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, rara vez han formulado algún juicio de valor sobre el otro.

En el siguiente trabajo analizaremos a fondo los vínculos que acercan las obras críticas de estos autores y formularemos hipótesis sobre el porqué de algunas esporádicas menciones en vida y los correspondientes homenajes tras la muerte de Libertella. Los estudios culturales brindarán herramientas útiles a la hora de elaborar argumentos que sistematicen el lugar que cada escritor buscó ocupar dentro del campo literario y el sitio destinado para la figura del otro dentro de su propia poética. Asimismo, los métodos de las literaturas comparadas permitirán un abordaje detallado de las semejanzas y diferencias entre las textualidades de ambos autores en un futuro trabajo próximo a realizarse.

LOS GANADORES DEL CERTAMEN

La primera vez que las plumas de Libertella y Piglia se encontraron fue en 1964 en la antología *9 Cuentos Laureados* editado por el Instituto Amigos del Libro Argentino como resultado del Primer Concurso de Cuentos organizado por Bibliograma. De un total de cuatrocientos escritos, solo nueve fueron galardonados con premios y menciones honoríficas. El jurado estuvo conformado por Marta Lynch, José Barcia, Germán Berdiales, Marco Denevi y Aristóbulo Echegaray e integró cuentos de Ángel María Vargas, Abelardo Castillo, Jorge Di Paola Levin, Ricardo Piglia, Miguel Ángel Solivellas, Lina Giacobone, Héctor Libertella Riesco y Alberto Rodríguez Muñoz. Mientras que Piglia estuvo entre los cinco elegidos para ocupar el segundo premio, la inserción de Libertella se debió a una mención especial.

El primero se presentó con “Una luz que se iba”, la historia de un escritor amateur e inédito del interior de Buenos Aires con delirios de superioridad quien debe compartir habitación de hotel con un humilde boxeador de barrio cuyos días están aparentemente contados; el segundo, en cambio, publicó “Argumento capital”, un cuento ambientado en 1839 sobre dos hombres del ejército en su intento por derrocar al tirano Juan Manuel de Rosas pero fracasando en su empresa y siendo el narrador empalado en la plaza pública para que sirviera a modo de ejemplo. Ambos cuentos de temática muy diferente tienen en común cierta preocupación por la centralización del poder y los circuitos de legitimación, además de destacar las tensiones que se generan entre el interior del país en relación con la capital bonaerense e

incluso la misma provincia con la ciudad. Sin embargo, lo que más se destaca no es el contraste entre los cuentos, sino entre las sucintas autobiografías que Bibliograma solicitó escribir a los autores publicados. A continuación, citamos las de los escritores en cuestión:

RICARDO PIGLIA
nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, hace 23 años.

En 1962 compartió el primer premio del concurso de cuentistas americanos organizado por “El Escarabajo de Oro”. Su monólogo “El amigo” integró el “Festival de Buenos Aires” realizado por Nuevo Teatro en 1963.

Cursa el Doctorado de Historia en la Universidad Nacional de La Plata. (AA. VV., 1964, 75).

Se me pide un curriculum. Contesto que es imposible. Me preguntan por qué. Digo: dieciocho años de edad no pueden acumular los datos suficientes. Me convencen, sin embargo. Escribo.

Hay una fecha. Héctor Raúl Libertella Riesco nació el 24 de agosto de 1945 en Bahía Blanca. Excelentes estudios primarios y secundarios. A los 16, llega a la universidad. Opta por Ingeniería Química, y conoce un año y medio de sufrimientos. Pasa a Letras (siempre en la Universidad Nacional del Sur) y allí está: en pleno camino, en la carrera de su vocación.

Insisto en la imposibilidad de llenar este trozo. Sigo.

En 1963 obtuvo mención especial en un concurso literario de carácter religioso. Ganó una recomendación en el Tercer Gran Concurso de Cuentos Policiales de la revista “Vea y Lea”.

Más estudios: Idiomas: inglés e italiano. Cursó también técnica literaria en un seminario de escritores. Actualmente es codirector de NEBAC (Núcleo Experimental Bahiense de Cine). Está filmando cortometrajes como bocado para cosas mayores. Matiza creando en música y teatro. (AA. VV., 1964, 173-174).

Lo primero que salta a la vista es la asimétrica extensión de cada una. Pasando página, se percibe que los autores no estaban obligados a escribir su autobiografía respetando algún formato en particular ni límites precisos de extensión. Sin embargo, es claro el uso personalizado y creativo que Héctor Libertella hace del género. Si bien es cierto que los logros de un

joven Héctor de casi diecinueve años contrastan con los de un encaminado y decidido Ricardo de veintitrés, la autobiografía de Piglia encara la cuestión de modo solemne y pautado, mientras que la de Libertella no solo linda con la desidia, sino que exhibe los intercambios entre él y los organizadores de la antología —es decir, los circuitos de edición y maquetado—. Vemos en él rasgos muy característicos de su escritura, sobre todo en el trato con las editoriales encargadas de editar sus relatos, novelas y ensayos y su uso particular de la escritura del yo que culmina con *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006). Mientras que Piglia expone algunos logros literarios y se reconoce como historiador, Libertella se presenta a sí mismo como un hombre polifacético y errante, pero siempre dentro del espectro de las artes. En estos pequeños gestos se pueden apreciar rasgos que serán marcas registradas de cada escritura: una sobriedad cronística y detallada en el caso de Piglia y un devenir jocoso y desafiante en el caso de Libertella.

UN ENCUENTRO CON TODAS LAS LETRAS

Así como los concursos y antologías, las revistas son otro espacio que fomenta el diálogo y el encuentro entre los escritores. Sin embargo, en el caso de Libertella y Piglia, vemos cómo los caminos se bifurcan ya que el primero solo cuenta con una esporádica intervención en *Literal* —el relato “La bola de metal” publicado en mayo de 1975—, mientras que el segundo formó parte del concejo de dirección de *Los libros* desde el número 21 en agosto de 1971 hasta unos meses antes de iniciado el último Golpe de

Estado en Argentina.¹ Hay un nombre, empero, que los vincula: Germán García, quien decide irse de *Los libros* para precisamente fundar su propia revista junto con Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán. Las participaciones en las revistas (a veces más, a veces menos) implican una filiación político-ideológica con el proyecto general de la publicación periódica, su comité y sus miembros (Altamirano y Sarlo, 1983, 183-191). Este compromiso lo vemos en los años que Piglia participó activamente en *Los libros*, pero también en la antología que décadas después Libertella coordinaría sobre *Literal*, anticipando el movimiento rescatista de revistas literarias que se percibe actualmente en el mundo académico.

Sin embargo, más allá de la escritura y los círculos de publicación, existió un nexo que mantuvo en relativa conexión a ambos escritores en lo vivencial: sus esposas Tamara Kamenszain y Josefina Ludmer, quienes entablaron una perecedera amistad. En su homenaje, diario íntimo y relato confesionario *El libro de Tamar* (2018), Tamara dedica un capítulo a compartir cómo fue la confección de *Aquí América Latina. Una especulación* (2010) de su amiga, en el cual participaron los cuatro autores mencionados anteriormente. Tanto Tamara como Josefina hacen hincapié en la idea de generación y convivencia entre escritores:

(Héctor) es también el integrante de mi generación literaria con el que compartimos amigos y charlas entrañables. Es el que aparece en los *Diarios*

1 Para saber más acerca del contexto político y cultural en el que se gestaron ambas revistas, ver Mendoza, Juan. "El proyecto *Literal*". En Mendoza, Juan (ed.). *Literal*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, 7-19.

de Ricardo Piglia compartiendo cenas en los mismos restaurantes del Bajo que nombra el ‘Diario sabático’ de Josefina Ludmer, el que María Moreno visita en su departamento de hombre solo tal vez ya buscando indicios para armar el personaje Libertella que aparece en *Black out*, o ese otro que está instalado en el centro de la biografía de Osvaldo Lamborghini escrita por Ricardo Strafacce. (Kamenszain, 2018, 74-75).

Además, como miembros de una generación y portadores de la posta textual de una época, tanto Piglia como Libertella son deudores de la “intriga Literal”; en palabras de Ariel Idez: “operando hasta trastocar la función misma del género discursivo: ‘Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema’” (2011, 21). Sin militar asiduamente en ningún movimiento, hay quienes reconocen en ellos a dos contemporáneos imbuidos en un contexto en común y aquejados por problemáticas similares.

LIBERTELLA ANTOLOGA A PIGLIA

El rol de Héctor Libertella como antologista de textos literarios no ha sido demasiado analizado por la crítica; sin embargo, resultará una fuente valiosa para comprender el concepto que al autor le valía la obra de Ricardo Piglia.

La colección *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981* fue la obra más ambiciosa del crítico literario puertorriqueño Ángel Flores (1900-1992). En su afán por propagar y promover el conocimiento de las letras hispanoamericanas, Flores convocó a una serie de escritores de renombre para que prologaran las antologías que conformarían cada uno de sus volúmenes. El número 8

titulado *La generación de 1939 en adelante. Argentina, Paraguay, Uruguay* fue publicado en 1985 y contó con la participación de Héctor Libertella como prologuista, quien ya se encontraba de vuelta desde hace un tiempo en la Argentina luego de su exilio voluntario en México junto a su familia. El volumen cuenta con textos de Juan José Saer, Eduardo Galeano, Mario Levrero, Juan Carlos Martini, Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Jesús Ruiz Nestosa, Gabriel Saad, Enrique Estrázulas, Osvaldo González Real, Nelson Marra, Liliana Heker, Osvaldo Soriano, Miguel Briante, Luis Gusmán, Teresa Porzecanski, el mismo Libertella, Lincoln Silva, Mario Szichman, Guido Rodríguez Alcalá, Jorge Asís, Mempo Giardinelli, Jorge Aguadé, Rodolfo Fogwill, César Aira y Fernando Butazzoni. El texto de Ricardo Piglia escogido para la publicación fue “Las actas del juicio” (Flores, 1985, 85-96), un cuento de carácter histórico que trata sobre el juicio del presunto asesino del General Justo José de Urquiza enmarcado a partir de hechos ocurridos en 1852; Libertella publica en cambio “La leyenda de A. Pigafetta” (Flores, 1985, 243-260), una reescritura de la bitácora del noble italiano que acompañó a Fernando de Magallanes por su travesía por América. En ambos casos, los textos ficcionalizan eventos de la historia y operan sobre fuentes bibliográficas.

Más tarde, Libertella publicaría dos antologías en la editorial Perfil. Estos trabajos quizás sean las operaciones culturales más ambiciosas y explícitas llevadas a cabo por el escritor. Desde los títulos a los índices de cada antología, nos topamos con una serie de decisiones textuales que dejan entrever la visión que él tenía del campo literario nacional de su siglo. *25 cuentos argentinos*

del siglo XX (una antología definitiva) (1997) está integrado por textos de Roberto Arlt, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Miguel Briante, Abelardo Castillo, Haroldo Conti, Julio Cortázar, Antonio di Benedetto, Rodolfo E. Fogwill, Sara Gallardo, Angélica Gorodischer, Juan José Hernández, Guillermo Enrique Hudson, Luisa Mercedes Levinson, Leopoldo Lugones, Marta Lynch, Juan Martini, Manuel Mujica Lainez, Silvina Ocampo, Elvira Orphée, Roberto J. Payró, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Rodolfo Walsh; mientras que *11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)* (1997) está conformado por César Aira, Copi, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, el mismo Libertella, María Moreno, Alejandra Pizarnik, Néstor Sánchez y J. R. Wilcock. El cuento que elige de Piglia es “El fluir de la vida” (1997a, 335-344), un relato acerca de la sobrina nieta de Nietzsche para discutir sobre los modos de narrar realidad y verdad; mientras que el suyo es “El paseo internacional del perverso” (1997b, 153-178), el drama familiar de un homúnculo en clave patrilineal.

Lo primero que salta a la vista es la asimetría cuantitativa entre los nombres: mientras que la primera antología cuenta con veinticinco autores de renombre, la segunda solo cuenta con once, a la cual se integra el mismo compilador. Asimismo, el número de páginas varía contundentemente: mientras que la primera alcanza las 400 páginas, la segunda llega a las 276. El segundo elemento a destacar es la contraposición entre cuento y relato. Mientras que el cuento pareciera ser una forma privilegiada para narrar dentro del canon textual que conforma Libertella, el relato, como ya hemos visto en el

apartado anterior, supone un nuevo modo de contar argumentos que no se deja atrapar por las convenciones de lecto-escritura.² Por último, la intención del subtítulo “(una antología definitiva)” demuestra la imposibilidad de seguir engordando las filas del canon, como si esas veinticinco figuras encerraran en sí mismas la esencia de todo un siglo, fosilizando de una vez y para siempre una etapa de las letras nacionales. En cambio, el subtítulo “(una antología alternativa)” propone un escape a ese primer corpus, una posibilidad de fuga que, si bien sus filas son menores en número, no se presenta como algo concluido y acabado.

Lo que Libertella entiende por canon es lo que también llama “posmoda”,³ textos que sobrevivieron a su tiempo, contaron con su momento de éxito,

2 “Se lee contra la homogeneidad del lector, se escribe contra la unidad del escritor: he ahí el arte de atentar contra la fijeza de la propia imagen. Reconocerse en ese ‘borrador permanente’ (que permite huir de la propia ‘obsesividad oral’) es definir radicalmente una pose de combate vanguardista que, en vez de oponerse al arte de la lectura legitimado como oficial, se opone a las condiciones imaginarias de toda legitimidad. Acaso por eso el texto libertelliano anude sus búsquedas ahí donde el orden del discurso es trastornado por el error, el disparate, el desvío, el deslizamiento, el lapsus. Lo que en esa grieta se revela (lo que ansía rebelarse) es el síntoma de lo desconocido. Al *dar lugar* a la marca de la verdad histórica, Libertella pone su habla, el de sus conferencias, sus entrevistas, sus ‘ensayos o pruebas’ en el interior de una modalidad fragilísima de la lectura que afecta la trama de su propio relato: lo que allí está en crisis no es ya la posibilidad de la lectura (puesto que su imposibilidad la vuelve necesaria), sino la necesidad de su articulación en el orden de la coherencia y la cohesión. Nota: Si una poética de lo fragmentario no puede derivarse más que de una política del corte, la singularidad del ensayo libertelliano radica en su cuestionamiento de los modos estandarizados de la lectura, en el estrujamiento de las formas que acoge sólo para ver qué o cuánto resisten”. (Crespi, 2010, 117-118; las cursivas son suyas).

3 En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Libertella reflexiona: “Mimesis. Soborno. Represión. Salud. Esta es una de las posibles derivaciones de lo hermético en literatura, y también en locura. Una de las posibles estrategias literarias para sobrevivir en el mercado, y una de las tantas vías de escape que ofrece ese mercado a sus escritores desviados”. (1990, 14). Más adelante, en *El árbol de Saussure. Una utopía*, continúa: “LA NOCIÓN de la moda está colgada en el placar

sobrevivieron y actualmente entran en crisis como una estrella en sus últimos momentos, cuya luz continúa alumbrando aún mucho tiempo después de su propia extinción. Lo que los congrega allí es su compromiso y pasión, hasta lo patológico, con la forma, una que les permitió alcanzar algún tipo diferencial de verdad que hace de la mentira algo creíble en sus ficciones. Ellos son el simurg, la fabulosa alegoría de Borges: en busca del corazón de la literatura argentina, ellos mismos fueron quienes la conformaron. Si bien no son todos —el autor se excusa por la ausencia de Horacio Quiroga, por ejemplo—, los textos recortados con bisturí de una larga lista de más de dos mil son el reflejo de los nombres ausentes y aun el del lector. Estos cuentos son espejos que le permiten a uno reconocerse en “*un pneuma ajustado a la más intensa y rica tradición de la literatura argentina que es el cuento*” (Libertella, 1997, 9; las cursivas son suyas).

Frente a este centro incuestionable se despliega (o doscentra) otro, una dimensión paralela, con su propia fuerza gravitacional atrayendo textos y

de la ropa, y tiene sus temporadas de otoño, invierno, primavera y verano. El uso la relacionó con lo que es ‘modelar’: hacer desfilar maniqués por una pasarela mostrando cómo el modisto hizo moldes para el vaciado de piezas de tela [...]. En el caso del arte y la literatura, esto sería como andar en círculos por la pasarela de un indescifrable calendario de piedra” (2000, 40). Por último, en *La Librería Argentina*: “MODERNO, dice mi diccionario, viene de moda. Sería la manera como la época y el lugar se apoderan de ciertos individuos [...]. Ellos ‘modifican’. Es decir, no cambian nada. Simplemente le dan modo a esa época y a ese lugar”. (2003, 35). Allí también dice: “El diálogo entre estos dos modos de escribir (el de Borges y el de Macedonio) se resolverá en él con una fórmula táctica, que fue la de su pervivencia y que sigue funcionando, con alternativa eficacia, en el cuerpo social y político de la Argentina toda: SALUD=REPRESIÓN -¿el canon reprime?”. (2003, 77).

autores por igual con la intensidad de un agujero negro.⁴ Y pareciera que fue Borges quien, con su paradoja de cuanto más extranjero, más nacional y cuanto más marginal, más central,⁵ generó las condiciones de posibilidad de este otro canon de lo alterno. Y quien ocupa la cabecera opuesta de esa extensa mesa familiar no es otro que Macedonio Fernández, quien da cuenta de una puesta en abismo de la identidad nacional. Es entre las sombras de una escritura hermética, sofisticada, hipererudita y desestabilizadora que el fantasma de lo literario asedia y arremete contra la lógica del mercado.

4 La idea de otro centro desestabilizador es sumamente fuerte en el pensamiento libertelliano. No se presenta como una solución a los problemas culturales, pero sí como una vía de escape alternativa y otra forma de analizar el panorama literario: “¿CÓMO resuelve Uno esa paradoja? ¿Se descentra, o se doscentra? ¿Se instala en el centro perfecto galileico o es elíptico y deforme como en Kepler?” “Y algo más: ¿cómo se comportan esas geometrías haciendo eco en las formas de su retórica? ¿Su manera de conversar es *oval*, igual que la barra curva del bar?” “Y luego: ¿cómo funciona la conversación con el lector —el otro, el símil— de acuerdo con las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica? (cuando uno, uno mismo, habla en Dos)”. (Libertella, 2000, 32; la cursiva es suya).

5 “Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países [...]. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo [...]. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar del color local [...]. Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo [...]. ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...]. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. (Borges, 1974, 270-273).

Con esta operación cultural Libertella deja bien en claro cómo desea ser leído: como uno más de los malditos, el grupo selecto de los fracasados que tuvieron éxito justamente por no ser leídos en reediciones y tiradas de a miles, aquellos que son objeto de culto para los coleccionistas y que deben ser leídos a escondidas con lupa a la luz de una vela esotérica. El autor crea así su cofradía de raros y excéntricos que sobrevive al presente a fuerza de combatir contra el lenguaje claro y transparente y las convenciones de escritura mientras distingue su labor de la de otros contemporáneos de gran fama y reconocimiento internacional como Piglia.⁶ Este contraste se ve no solo en los prólogos escritos por Libertella, sino también en el recurso de la inserción de biografías de autores, como otrora en el volumen de Bibliograma. Aquí podemos leer:

6 No deja de ser llamativo el hecho de que autores como Ricardo Piglia y Juan José Saer queden del lado del canon, aun compartiendo muchos rasgos y operaciones críticas con la poética de Héctor Libertella. De esta manera, el escritor refuerza su proyecto de automarginalización y desplazamiento del centro de atención del campo literario.

Ricardo Piglia (1941)

(“El fluir de la vida”, *Prisión perpetua*, 1988)

Es una figura influyente y central en el escenario de la literatura argentina contemporánea. Nació a la atención pública con el libro de cuentos *La invasión* de 1965, y a éste siguieron *Nombre falso* (1975), la fundamental novela *Respiración artificial* (1980), las nouvelles y relatos de *Prisión perpetua* (1990) y otra novela: *La ciudad ausente* (1992). Sus muchas lecturas y su “ars poetica” aparecen minuciosamente expuestas en el libro de conversaciones *Crítica y ficción*, de 1986. (Libertella, 1997a, 395).

Héctor Libertella (1945)

(“El paseo internacional del perverso”, *El paseo internacional del perverso*, 1990)

Alterna la narrativa con la práctica de la crítica y el ensayo literario. Obra publicada: *El camino de los hiperbóreos* (novela, Premio Paidós 1968), *Aventuras de los miticistas* (novela, Premio Internacional Monte Ávila 1971), *Personas en pose de combate* (novela, 1975), *Nueva escritura en Latinoamérica* (ensayo, 1977), *¡Cavernícolas!* (relatos, 1985), *El paseo internacional del perverso* (relato, Premio Juan Rulfo 1986), *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (ensayos, 1990), *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura* (conversaciones, 1991) y *Las sagradas escrituras* (ensayos, 1993). Se dedica a la docencia, la traducción y la edición de libros. (Libertella, 1997b, 270).

Mientras que a Piglia se le reconoce cierto carácter “influyente” y “central” dentro de la atención pública contemporánea sin por ello cargar a estos adjetivos de un valor peyorativo o despectivo, Libertella se limita a enumerar sus tantos títulos publicados junto a sus galardones, oficios y géneros recurrentes. Pero la operación va más allá, ya que Libertella coloca a Piglia dentro del canon establecido, mientras él mismo se posiciona en un canon alternativo abierto, siendo ambos centros de dos corpus de autores y lecturas igualmente válidos y coexistentes.

Finalmente, en *La Librería Argentina* (2003), Libertella expone una lista de sesenta nombres correspondientes a contemporáneos suyos que produjeron textos durante la década de 1960 en la cual el nombre de Ricardo Piglia es uno de los grandes faltantes (Libertella, 2003, 88-89). En este ensayo no

figura el nombre del autor mientras que sí lo hacen los de muchos otros amigos y compañeros. Piglia es la gran elipsis dentro de la *Librería*, una muestra patente de que Libertella deliberadamente decidió expulsarlo de la tradición literaria que él deseaba trazar antes de su muerte.

LA EXCAVACIÓN DE *¡CAVERNÍCOLAS!*: EL HOMENAJE DE PIGLIA PARA LIBERTELLA

En 2014, Ricardo Piglia reedita *¡Cavernícolas!* por el Fondo de Cultura Económica como parte de la Serie del Recienvenido. El texto clave de Héctor Libertella, publicado originalmente en 1985 por Per Abbat, no contaba con una reedición previa, pero sus textos habían sido editados en volúmenes independientes por su autor con significativas modificaciones bajo nuevos títulos en los años previos a su muerte. Cabe preguntarse, pues, por qué Piglia decidió publicar estos y no otros relatos del autor. Según la justificación de la selección, los libros “han sido elegidos de acuerdo a la presencia —y la actualidad— que estas obras tienen en la literatura del presente. En un sentido estos libros han anticipado —o promovido— temas y formas que tienen un lugar destacado en la narrativa contemporánea” (Piglia, 2014, 4).

Piglia entiende *¡Cavernícolas!* como la llave que permite al lector incursionar en los textos posteriores en la obra de Libertella, sean estos reescrituras o no. El cavernícola no solo allana el camino para los textos futuros, sino que ya se halla en la primera publicación ensayística del autor, *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), como una metáfora para hablar del trabajo de los

escritores emergentes con el lenguaje y la tradición.⁷ Además de funcionar a modo de reseña o interpretación del libro de 1977, Piglia muestra cierta empatía con la operación llevada a cabo por Libertella sobre fuentes históricas:

Los héroes del libro son hombres –y nombres– reales: se reconstruye la experiencia de Pigafetta, Bonino y Rassam, mientras se narran sus aventuras y desventuras con el lenguaje. En ese sentido, *¡Cavernícolas!* es un libro de historia, documentado y muy erudito, un trabajo imaginario con los inmensos archivos de las lenguas olvidadas. (Piglia, 2014, 10).

Libertella es caracterizado como un escritor conceptual y equiparado con Borges y Calvino en la confección de ficciones críticas que invitan a la metarreflexión. Sin duda Piglia solo tiene palabras de halago y respeto hacia la poética cultivada por Libertella a lo largo de su vida y anuncia una lista de lectores también cavernícolas que únicamente puede crecer. Después de décadas de silencio, *¡Cavernícolas!* resulta ser el debido homenaje a un amigo con el cual Piglia ha compartido más de una inquietud.

CONCLUSIÓN

A pesar de haber cultivado poéticas bien disímiles, el cariño que ambos escritores sostenían por el otro les permitió sostener una respetuosa amistad en vida y una delicada rivalidad textual. Aun cuando los dos trabajaron

7 Este trabajo del autor no pudo haber pasado desapercibido para Piglia, quien ha sido uno de los más lúcidos y asiduos investigadores nacionales preocupados por el concepto de tradición literaria y configuración de cánones como bien puede apreciarse en *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (2016 [1990]).

temas afines como lo son la problemática entre centro y periferia o las vías de circulación y legitimación de los textos, la construcción y cristalización de un canon, el devenir y los usos de una tradición y un manejo particular del relato histórico, existieron aspectos que exigían a uno tomar distancia con respecto al otro debido a sus aspiraciones como autores.

Reconocer el lugar del otro dentro de la propia obra hubiese implicado afirmar la presencia de un par, un igual que acabaría por desestabilizar el espacio desde el cual se afirmó la escritura de cada uno. Es por ello que Libertella debió crear un canon alternativo desde el cual posicionarse en relación a Piglia y otros contemporáneos, y Piglia solo pudo hablar sobre Libertella en homenajes póstumos y en sus diarios íntimos. Este vínculo asegura que la literatura es un campo en el cual circulan significaciones bien diversas que convergen y se oponen constantemente, pero que bajo ningún aspecto resultan ajenas. Ambos lo sabían y lo tenían presente a la hora de escribir, por ello decidieron conscientemente qué rol interpretar a la hora de nombrar a su amigo y contrincante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. *9 cuentos laureados*. Buenos Aires: Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 267-274.

- Crespi, Maximiliano. “El invento de unas ruinas. Notas en los márgenes de los ensayos libertellianos”. En Damiani, Marcelo (comp.). *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010, 109-130.
- Flores, Ángel (comp.). *Narrativa hispanoamericana 1916-1981. Historia y antología. Volumen VIII: la generación de 1939 en adelante: Argentina, Paraguay, Uruguay*. México: Siglo XXI Editores, 1985.
- Idez, Ariel. “Pensar *Literal* [8 escenas]”. En Mendoza, Juan (ed.). *Literal*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, 20-22.
- Kamenszain, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2018.
- Libertella, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Libertella, Héctor (comp.). *11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)*. Avellaneda: Perfil, 1997a.
- Libertella, Héctor (comp.). *25 cuentos argentinos del siglo XX (una antología definitiva)*. Avellaneda: Perfil, 1997b.
- Libertella, Héctor. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Libertella, Héctor. *La Librería Argentina*. Buenos Aires: Alción Editora, 2003.
- Mendoza, Juan. “El proyecto *Literal*”. En Mendoza, Juan (ed.). *Literal*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, 7-19.
- Piglia, Ricardo. “Prólogo”. En Libertella, Héctor. *¡Cavernícolas!* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, 9-12.

Entre o luto e as memórias: a escrita emblemática de Carmen Perilli, em *Improlijas memorias*

Between mourning and memories: the emblematic writing of Carmen Perilli, in Improlijas memorias

Rosane Maria Cardoso

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 01 de junho de 2023

Doutora em Letras pela PUCRS, com pós-doutorado pela Universidade de Granada/Espanha. É professora dos Programas de Pós-Graduação em Letras da UNISC e da FURG. Pesquisa sobre Memória e violência na narrativa latino-americana contemporânea e literatura infantil e juvenil.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8471-307X>>

Contato: rosanemc@unisc.br
Brasil

PALAVRAS-CHAVE: Pós-ditadura argentina; Memória emblemática; Escrita de si; Improlijas memorias; Cartonería argentina.

KEYWORDS: Argentinean (post) dictatorship; Emblematic memory; Self-writing; Improlijas memorias; Argentinean cartonería.

Resumo: Este artigo destaca uma das recentes produções cartoneras. Trata-se de *Improlijas memorias*, romance de estreia da pesquisadora argentina Carmen Perilli, que abarca desde a última ditadura argentina (1976-1983) até os recentes inquéritos contra os algozes daquele tempo. A memória é a peça-chave para denunciar o ambiente opressor vivido e o consequente estado de medo e de incerteza da população. A narrativa apresenta fatos e documentos judiciais sobre os mortos e desaparecidos, assim como se deixa levar pelas lembranças, através das quais mostra os impactos da “guerra sucia” sobre a própria autora. A par disso, Carmen Perilli constrói uma narrativa fragmentada, híbrida e particular. Defende-se, neste artigo, que a construção dessa escrita contribui para a elaboração de uma memória emblemática sobre os eventos traumáticos, assim como o modo de produção do texto, a *cartonería*, potencializa uma voz de resistência contra o autoritarismo de qualquer ordem.

Abstract: This article highlights one of the recent cartoon productions. It is *Improlijas memorias*, debut novel by Argentinean researcher Carmen Perilli, which ranges from the last Argentine dictatorship (1976-1983) to the recent inquiries against the executioners of that time. Memory is the key to denouncing the oppressive environment experienced and the consequent state of fear and uncertainty of the population. The narrative presents facts and court documents about the dead and missing people, as well as being carried away by memories, through which it shows the impacts of the “guerra sucia” on the author herself. Alongside this, Carmen Perilli builds a fragmented, hybrid and particular narrative. It is argued, in this article, that the construction of this writing contributes to the elaboration of an emblematic memory about the traumatic events, as well as the way of producing the text, *cartonería*, enhances a voice of resistance against authoritarianism of any kind.

*Nosotros les decimos los desaparecidos así. En
grupo para que no nos duelan tanto.*

PAULA BOMBARA

*Muchos proyectos e ideas desaparecen, junto con
los cuerpos, tragados por el enorme silencio que
dejó solo restos.*

CARMEN PERILLI

INTRODUÇÃO

As *cartoneras* tornaram-se, hoje, uma forma revolucionária de editoração e de publicação de textos. Faz-se questão de utilizar, aqui, o termo “revolucionário”, pois são espaços de ruptura com a produção hegemônica de livros. Ante as dificuldades muitas vezes enfrentadas por escritores não canônicos, a *cartonería* surge como um modo de tornar acessível uma produção de alta qualidade para o público em geral. Como assevera Cláudia Alves (2019), pensando no mercado editorial brasileiro, as *cartoneras* tornaram-se uma forma de resistência no cenário da publicação de livros.

No caso da Argentina, especificamente, verifica-se a presença de cartoneras desde os anos de 2000, com a iniciativa da cooperativa Eloísa Cartonera. De lá para cá, essa tendência só tem crescido. Para este artigo, destacamos Vera Cartonera e a coletânea Testimonio, coordenada por Daniela Gauna e que objetiva, segundo Gauna, assinalar o papel da memória, enquanto relação entre o passado e seu impacto no presente. O projeto já não mais se vale de papelão coletado por catadores e pintado à mão, mas encontra espaço no

ambiente online. Nessa perspectiva, *Improlijas memorias*, de Carmen Perilli, de 2021, é o primeiro livro da coleção¹.

A referida autora é docente da Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, possui destacada carreira acadêmica e prolífica publicação de textos teóricos, tanto em seu país de origem quanto no exterior. Dirige a *Revista Telar* e, no campo dos estudos literários contemporâneos, foi uma das primeiras pesquisadoras a abordar, a partir dos estudos de gênero, as representações das mulheres na denominada nova narrativa hispano-americana, centrando-se nos vínculos entre historiografia e ficção.

Suas leituras da literatura mexicana são reconhecidas, particularmente, em relação às obras de Elena Poniatowska e Margo Glantz. Também trabalhou com as figuras de autor na narrativa do último entre século e, no livro *Sombras de autor: la narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010*, reflete sobre um conjunto de romances hispano-americanos que têm por base a biografia, o que, segundo a autora acredita, retira da sombra tanto o passado, representado pelo biografado, quanto o presente, através daquele que faz o resgate. Atualmente, estuda a problemática relação entre mulher e revolução na cultura do século XX.

Improlijas memorias é a primeira incursão de Perilli no campo da literatura. O texto é dedicado ao marido, Ángel Mario Garmendia, à Adriana Mitrovich e a Ricardo Torres Correa, três dos muitos desaparecidos durante o último regime militar argentino. Além desses, a autora dedica sua escrita “A todos

1 Está disponível, em formato PDF, no site <<https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartera/portfolio/improlijas-memorias/>>.

los que siguen sentados en la mesa de La Cosechera” (Perilli, 2021, 7), bar tradicional de Tucumán que reunia jovens politizados, majoritariamente universitários e militantes da esquerda. Ali também eram organizados debates políticos ao longo dos anos de 1960 e 1970. Com isso, Perilli obviamente faz referência aos que continuam lutando por justiça, já que faz pouco mais de 10 anos que começaram os trabalhos da Comissão da Verdade, ocasião em que a autora depôs.

Embora o texto apresentado por Perilli provoque uma série de indagações a respeito de aportes teóricos como a autoficção, o lugar do autor e do narrador, este estudo se deterá exclusivamente na questão da memória: memória enquanto trauma – o que leva à narrativa de si – e, no que se refere à produção dessa escrita, enquanto memória emblemática dos eventos vividos pela autora.

¡NUNCA MÁS!

No que respeita à literatura argentina, pode-se constatar o crescente número de obras dirigidas tanto ao público adulto quanto ao infantil que tematizam os mortos e desaparecidos durante o último regime militar, entre 1976 e 1983. Não foi o primeiro golpe político ocorrido no país, mas foi o mais violento. As querelas dos golpes de 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 nunca foram realmente resolvidas. Retomando esse trajeto, em 28 de junho de 1966, as forças armadas depuseram o presidente em exercício Arturo Illia, na chamada Revolución Argentina. Até 1973, os generais Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston e Alejandro Agustín Lanusse se

sucederam no poder, ao longo de um período de constantes levantes do povo que se opunha à repressão violenta por parte das autoridades. Além dos setores sindical e estudantil, também havia reações contrárias por parte de instituições políticas e religiosas (Álvarez, 2010).

Sob pressão, o governo cede e voltam a ocorrer eleições, iniciando, outra vez, o peronismo que, no entanto, será bastante breve. Após a renúncia de Héctor Cámpora, Juan Domingos Perón retorna, mas falece pouco depois, em 1974. María Estela Martínez de Perón, mais conhecida como Isabelita, esposa e vice-presidente do falecido, assume. Seu governo, porém, não ultrapassa dois anos e, em 1976, é perpetrado o golpe de estado que se autointitula Proceso de Reorganización Nacional (Novaro; Palermo, 2007). Embora o PRN tenha sucumbido após seis anos, as marcas deixadas são indeléveis e, não por acaso, o período é conhecido como os “anos de chumbo” no país.

Mais de 30 mil vítimas foram contabilizadas e as narrativas contemporâneas adquiriram um tom que se sobreleva à ficção e mesmo à autobiografia. Existe um “eu” centrado na identidade que se constituiu a partir do vivido ou intuído, caso, por exemplo, do romance *El mar y la serpiente*, de Paula Bombara, dirigido ao público infantojuvenil. Fixada em tempo presente, mas em etapas distintas da vida de uma menina, o romance coloca o leitor diante de alguém que é herdeira do trauma da ditadura, que percebe os acontecimentos por entre véus, sem compreender o que se passa e sem receber respostas dos adultos. É uma situação que se repete, seja quando o pai desaparece, seja quando a mãe a abandona. Mas Bombara não é única a colocar seu drama. O projeto *¿Quién soy?* Relatos sobre identidad, nietos

y reencuentros reúne um grupo de escritores, pertencente à geração pós-ditadura, que acreditam que a literatura, inclusive infantil e juvenil, possa ser um antídoto contra o silenciamento e ao abuso de poder. De acordo com Ana Ros, existe uma insistência de escrita por parte da geração pós-ditadura:

The disappeared women and men had parents, siblings, daughters and sons, spouses, friends, and fellow activists for whom disappearance was a tragic event that transformed their lives and confined them to the condition of victims. They responded to this condition by organizing and demanding truth about and justice for the human rights violations. (Ros, 2002, 9).

Neste artigo, contudo, pretende-se abordar a obra de quem acompanhou todo o processo de endurecimento do governo e o consequente silenciamento da população e dos ativistas, situação que redundou em tortura, morte e desaparecimentos. Nesse sentido, o gênero testemunho torna-se uma prática literária significativa por, ademais de priorizar o cuidado estético, propor reflexões sobre os períodos de opressão, por denunciar o trauma vivido por vítimas diretas e indiretas e por alertar para os processos atinentes à memória, sobretudo quanto a sua manipulação. *Improlijas memorias*, de Carmen Perilli, insere-se nesse caminho de reflexões.

O texto de Perilli começa com o relato do julgamento dos responsáveis pela morte de Ángel Mario Garmendia, militante do Partido Comunista desaparecido em 1977, aos 33 anos². Mas Perilli não está somente contando

2 Mais detalhes sobre Garmendia, assim como de outros desaparecidos sob o regime, podem ser acessados em <<http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/g/garmendia/>>. O site *Los Aparecidos* foi construído por Brian Carlson: “*Elegí el nombre de “Aparecidos” para sugerir que “aparecieron,*

a história do esposo. O julgamento dá início a uma narradora que converte o desaparecimento de seu marido e de tantas outras pessoas no mote para discorrer sobre os efeitos da memória naqueles que ficam e que tentam entender quem são depois da tragédia: “*Muchos proyectos e ideas desaparecen, junto con los cuerpos, tragados por el enorme silencio que dejó solo restos*”. (9).

A situação apresentada logo na introdução alude ao momento em que a autora está prestes a depor e a presença do filho marca a relação angustiante entre o passado e o presente, entre aqueles anos de chumbo em que, como mãe solo (devido ao sequestro do marido) de filhos pequenos, temia a cada instante a perda deles ou de si mesma. Foram décadas de espera para estar diante de um laivo de justiça. A citação a seguir mostra, inclusive, o embate de memórias entre aqueles que as preservam por amor aos seus e aqueles que tentam submergi-las:

Jueves 8 de julio de 2010. Es muy difícil describir la escena en los Tribunales Federales de Tucumán. La sala colmada de dolor y angustia. Los rostros envejecidos de los que quedamos y los rostros nuevos de los que nacieron de nosotros. Las presencias malditas a un costado, casi invisibles. Nunca pensé que se podía sentir tanta angustia en una despedida diferida. De golpe regresamos 33 años atrás: mis hijos, a mi lado, vuelven a tener 3 años y 9 meses. En la lectura de la sentencia, el nombre mal pronunciado una y otra vez. La desesperación de todos porque le quitan también el nombre. Mariano, mi hijo mayor, ya un hombre, grita: SE LLAMABA ÁNGEL MARIO GARMENDIA. (Perilli, 2021, 8, grifo da autora).

o reaparecieron”, un acto simbólico de desafiar el objetivo sádico de los perpetradores de desaparecer a estos individuos.”

Improlijas memorias traz lembranças da narradora, às vezes com datas específicas, que vão, como citado, do momento do juízo, em 8 de julho de 2010, retrocedendo para o início da década de 1970, plena de debates e de projeções que gradativamente vão se despedaçando, com o avanço do regime ditatorial, até chegar no seu auge, 1977, ano do desaparecimento de Ángel.

A essas recordações, vão-se agregando cartas, atas e documentos que constroem o mapa da história das ditaduras, como o ataque às ideias e à educação e o gradativo silenciamento das gentes: “*En la calle todos los argentinos parecen felices. Argentina ha ganado la semifinal. Hoy 21 de junio es un día glorioso*”. (Perilli, 2021, 25). O prólogo de Rossana Nofal, pelo modo como se articula frente ao vivido por todos os argentinos na época, quase se confunde com a narrativa de Carmen, tornando-se a introdução perfeita para uma história sobre silenciamento e perdas.

Improlijas memorias é uma investida corajosa por parte da autora. O livro é composto não só por documentos originais, mas também por textos de cunho intimista, como o diário que Carmen escrevia, dia após dia, para Ángel, como uma forma de manter um diálogo com o desaparecido e também capturar o cotidiano para ele. Sua história está toda ali, bem como a fragilidade de que era feita na época. O desaparecimento de Ángel promove, na família, a sensação não só de um luto pressagiado, mas de eterna interrogação:

Los jueves. Una antesala del infierno. Mi antesala privada. La mía y la de muchos. [...] Esos jueves se extendían infinitamente a lo largo de cuatro meses. Durante toda la semana las expectativas crecían. Podía ser que nos tocara a nosotros. [...] El azar determinaba la inscripción de un nombre y

un número en una hoja de papel donde se “blanqueaba” a los desaparecidos. Nos acostumbramos a ser 300, 400 o 500 nombres. La gente había perdido su capacidad para el asombro. (Perilli, 2021, 34).

Não obstante, para Carmen, segundo depoimento próprio, existe a preocupação de não se colocar em um espaço de vítima, mas de uma voz de resistência (Perilli, 2021) e, para ela, este sempre foi o papel da sua escrita. Além disso, esta não é uma história que se refira apenas a ela. Entremeadada à narrativa, está o modo como muitos argentinos enfrentaram o problema fosse lutando contra o sistema, fosse tentando ignorar os fatos: “*Los relatos se desgranaban y se convertían en colectivos*”. (33).

Na obra, também está exposta a situação corrente da época referente aos conflitos não resolvidos ao longo do século. No vai e vem de memórias, o leitor revisita “*El Tucumanazo*”, evento que não passou levemente por nenhum habitante da Província de Tucumán, uma das regiões mais afetadas pelos conflitos. O governo de Onganía provocou o fechamento de 11 engenhos de açúcar e impôs intervenção militar na Universidade Nacional de Tucumán. Esse é um exemplo do quanto o regime tinha por foco todos os setores – por diferentes que fossem – que representassem uma possível oposição ao governo. Assim, duas frentes de peso se levantaram: por um lado, no âmbito rural, os trabalhadores do ramo açucareiro e, no centro, os estudantes.

O movimento inicia-se em 1969 – a par do que ocorria em Córdoba, “*El Cordobazo*” – com rebeliões pontuais que iriam culminar justamente no “*El*

Tucumanazo”, em 1970, quando os rebeldes enfrentaram a ordem imposta, tomando a cidade. O governador de Tucumán e o reitor da universidade renunciaram, o que não diminuiu o descontentamento dos setores afetados pela ditadura. Em 1972, ocorreu outro confronto, desta vez com uma vítima, o estudante Víctor Villalba.³

Obras como *Improlijas memorias* têm por eixo a perspectiva interpretativa, pois a mescla com a ficcionalidade permite ao leitor reelaborações sobre o escrito e o ocorrido. O modo como Perilli maneja a escritura, conciliando eventos e personagens históricos com ficção, o eu-autora e o eu-narradora – sem que haja uma completa coincidência entre ambas, como nota Nofal (2021), permite que o leitor decida, se assim o quiser, meter-se pelos meandros daquele contexto histórico ou somente envolver-se nas tessituras da linguagem literária ou ambos.

É inegável a presença de certo culto ao passado na literatura atual, ressaltando, por vezes, um apelo mercadológico que os autores acolhem sem muitas reservas. Contudo, como pondera Beatriz Sarlo (2012), existe um dever, em relação à memória, nos países da América Latina. Para ela, os testemunhos são as vozes que fazem possível a condenação do terrorismo de Estado e geram, pela denúncia, movimentos como comissões, relatórios e registros da verdade. Nessa linha, textos como *Improlijas memorias* tornam-se formas de alertar sobre os perigos do poder hegemônico. Com isso, não

3 O filme *El Tucumanazo, un documental necesario* reconstitui esses eventos históricos e está disponível no You Tube: <<https://www.youtube.com/watch?v=AEPm5I3O7C4>>.

se quer atribuir um cunho prescritivo à obra. Ao contrário. Ao optar pelo viés literário, Carmen oferece a reflexão ao público.

Por fim, ao atribuir o adjetivo *Improlijas* ao título ao livro, a autora estabelece conexão com o poema de Soror Juana Inés de la Cruz, “*Prolijas memorias*”. Frente ao conhecido apuro do texto barroco, Carmen Perilli “acusa” suas memórias de descuidadas ou, conforme comenta (2021a), como resultado de anotações que costumava fazer ao longo da espera por notícias do marido. Mas, de fato, não há descuido, pois como Nofal aponta, “*El arte de narrar se vuelve esquivo frente al lado épico de la verdad*”. (5). A fragmentação do texto, portanto, é um coerente mosaico que se abre frente à mulher que vê a vida que conhece transformar-se em incertezas, cindindo memórias, lugares e identidades.

Reiterando a posição de Carmen Perilli como uma voz de resistência, o romance igualmente se firma como força mobilizadora de consciência política, social e estética. Ao conjugar-se com a memória individual e coletiva, mais do que um testemunho autobiográfico ou construto histórico, instaura-se como processo de reflexão acerca de quem somos como sujeitos latino-americanos. Como leitores, deparamo-nos com uma situação a ser constantemente problematizada, inclusive pelas novas gerações. Infelizmente, as variadas formas de opressão nunca perdem a vigência.

LUTO E RESENTIMENTO

Muitos sobreviventes de genocídios ou guerras não costumam compartilhar suas experiências. Esquecer e/ou ocultar detalhes da família e dos amigos

parece ser o caminho mais aceitável para deixar o trauma para trás (Zeruvabel, 2006). Na mesma linha, as pessoas próximas também se sentem constrangidas em tocar no assunto, pois não querem incitar mais dor e sofrimento. Assim, perguntas e experiências em uma suposta (auto) proteção. Não falar pressupõe. Nesses casos, que a violência não acontecerá novamente, que não haverá punições. Também são conhecidos os casos em que a vergonha é o motor do silêncio, sobretudo, em casos de estupros.⁴ Mas, como discute o sociólogo Eviatar Zeruvabel, o silêncio instaura um “elefante na sala”: o trauma se infiltra como um mal-estar permanente, um não-dito que se incorpora ao cotidiano e que pode manifestar-se de diferentes formas, através de pesadelos, doenças mentais, alcoolismo ou suicídio (2006).

No caso de Carmen Perilli, o sentimento se revela como angústia incontornável e podemos afirmar o sentimento como um elefante na sala porque a palavra repetida várias vezes pela narradora é quase tangível ao leitor. Além da citação já referida “A sala plena de dor e angústia (8)”, ainda encontramos, no texto:

Por un momento la angustia me oprimió la garganta. Siempre que los veía en la facultad me sentía culpable por haber quedado adentro. Sabía que para él había sido inconcebible la idea de abandonar los claustros. Aparté como pude la sensación de angustia y me colgué de su brazo. (17).

Me sentía incapacitada para comunicarme con mis hijos. Una pared de angustia y de muerte se extendía entre nosotros. (30).

4 Savannah Durcharm destaca a questão da vergonha em seu projeto com mulheres chilenas que sobreviveram à tortura e à violência sexual sob o regime de Pinochet. (Durcharm, 2016).

Mis hijos me asustaban. Los primeros días me sentía incapaz de responsabilizarme de ellos y no quería transmitirles mi angustia. (45).

La angustia me quema. (58).

Podemos, se assim o quisermos, aproximar o estado de alma da narradora à angústia kierkegaardiana. Para Soren Kierkegaard, a pessoa angustiada a alguém à beira de um precipício: ao mesmo tempo em que teme a morte, é tomada pelo fascínio da queda. A situação geraria ansiedade pelo não tão simples fato de o sujeito pode optar. Essa “vertigem de liberdade” (2019) acusada pelo filósofo desperta uma intensa angústia. Ainda que, por um lado, o leitor depare-se com uma mulher cuja angústia parece vinculada ao luto e às demais perdas, por outro, acena fortemente para a necessidade de uma tomada de decisão. Para Kierkegaard, a angústia anuncia nossas possibilidades de escolha. Do mesmo modo que manifesta que existe uma chance de perda, que existe uma fragilidade na “queda”, também demarca o caminho para um reencontro consigo.

O abismo de Carmen – narradora, personagem, mulher argentina vítima da ditadura – está no passado que tenta entender. É quase um luto eterno, um viver no passado. Não se trata de um traço patológico, mas ela está estagnada pelas lembranças. No fundo do precipício, estão o presente e o futuro. Esse apego ao passado faz pensar, também, na confiabilidade das memórias, já que estão carregadas de subjetividades, como não poderia deixar de ser. Além disso, como o título da obra anuncia, a escrita sai *improlija*.

No entanto, esse é um fenômeno comum, conforme assegura Beatriz Sarlo sobre a inevitabilidade da fragmentação das lembranças:

La fragmentariedad del discurso de memoria, más que una cualidad a sostener como destino de toda obra de rememoración, es un reconocimiento preciso de que la rememoración opera sobre algo que no está presente, para producirlo como presencia discursiva con instrumentos que non son específicos al trabajo de memoria, sino a muchos trabajos de reconstrucción del pasado. (p.137-138).

Retomando o papel da escrita performática de Perilli, a configuração das memórias pessoais pode narrar a dor coletiva (Umbach, 2020, 11). Na mesma linha, em entrevista concedida a Roland Detsch, a pesquisadora Aleida Assmann estabelece novas nuances na cultura da memória no presente século:

Um deslocamento importante na lógica da lembrança decorreu do fato de não apenas se glorificarem os atos heroicos, mas de se ter passado a dar espaço também ao sofrimento individual e de se ter lembrado de crimes do passado que se teria preferido ignorar. O reconhecimento retrospectivo de crimes e traumas tornou-se um fator importante, que modifica substancialmente a paisagem da lembrança em todo o mundo. (s/p).

As lembranças presentes no livro misturam a angústia ao ressentimento. O julgamento e a sentença não bastam, não têm como bastar. Existe uma perda que nenhuma justiça legal pode sanar. António Sousa Ribeiro, professor da Universidade de Coimbra, analisa, no âmbito da memória e do trauma, o papel do ressentimento da vítima. Diferentemente do rancor, ressentir-se

é um movimento ativo que pode transformar o crime em realidade moral para o criminoso e, com isso, colocá-lo em situação de ter de enfrentar a própria iniquidade:

No plano deste ressentimento da vítima perante o perpetrador, a impossibilidade do perdão é inseparável da recusa do esquecimento. Não tem, pois, que ver com uma fixação paralisante no passado, significa, sim, a definição de uma posição moral que permite à vítima, justamente, recusar a fixação neste estatuto e constituir-se como sujeito. O sujeito ressentido é, deste ponto de vista, o sujeito que se constitui através da afirmação da permanência da memória. (s/p).

Por consequência, a vítima deixa de ser alguém inerte ante a ignomínia e passa a ser aquela/aquele que age em prol da recuperação da própria identidade que lhe foi negada pelo trauma. É possível coadunar essas ideias às de Joël Candau (2019). Ou seja, memória e identidade se conjugam, se unem e se apoiam na convergência pela busca de uma narrativa de vida, de uma história:

De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente. (19).

A memória, para Candau, precede a identidade e é geradora dela, pois participa da sua construção. Contudo, essa identidade molda predisposições

que podem levar os indivíduos a albergar determinados aspectos particulares do passado, fazendo escolhas memoriais (19). Da mesma forma como a memória é “a identidade em ação” (18), se manipulada indevidamente ou perturbada, sem resgate, pelo trauma pode arruinar a identidade.

Nesse seu processo de memória, cada sujeito conserva informações sobre determinados eventos que podem não corresponder a tantas outras memórias. A particularização da ocorrência, a relação com as pessoas envolvidas, a nostalgia ou o trauma podem definir as formas das lembranças. Mesmo assim, os acontecimentos históricos são asseverados pelos fatos ocorridos, fotos, arquivos, testemunhos. Nesse sentido, a escrita histórica socializa “um certo conteúdo memorial mais consistente do ponto de vista factual e, provavelmente, superficial, do ponto de vista das representações (Candau, 2019, 109):

Auxiliar de uma memória forte, a escrita pode, ao mesmo tempo, reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo, a uma cultura, e reforçar a metamemória. Assim, o escritor local, aquele que tem o poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado através dos traços transcritos. Entretanto, com frequência a escrita, como modalidade de expansão da memória, deixa a busca identitária incompleta. (109).

No entanto, não é este o caso da obra de Carmen Perilli, ainda que a autora se valha de documentos e fatos. Segundo acredita Sylvia Molloy (2003), com base em Paul de Man que compara a autobiografia à prosopopeia: “escrever sobre si mesmo seria essa tentativa, sempre renovada e sempre fracassada,

de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual) (13). Para Molloy:

A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração. Portanto, dizer que a autobiografia é o mais referencial dos gêneros [...] é, em certo sentido, por a questão de maneira falsa. A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e da verbalização. [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” – contado pela mesma história que estou narrando. (19).

Consequentemente, embora o autor seja representado pelo seu nome, o “eu” assume, na narrativa, um tipo de multiplicidade e intimidade que faz emergir a figura do narrador e da personagem que, como aprendemos com Philippe Lejeune (1994), constituem um modelo engendrado pela autor para estabelece uma relação de identidade semelhante ao real, que não é o mesmo que a identidade em si, mas a sua representação, a sua autoficção. Como leitores, percebemos quem realmente produziu o texto, já que a assinatura na capa do livro assegura o registro da realidade. No entanto, a confiança que se estabelece sustenta a apuração dos fatos, que também sustenta a narrativa e vincula o “verdadeiro” e o ficcional.

Contudo, como já dito, não se deseja, neste artigo, adentrar a autoficcionalidade. A maneira singular da autora para produzir seu romance remete, nesta perspectiva de estudo, à reflexão formulada pela socióloga Elizabeth Jelin, em entrevista concedida a Lidia Blanco, em 2006:

¿Qué importa de todo esto para pensar sobre la memoria? Primero, *importa el tener o no tener palabras para expresar lo vivido, para construir la experiencia y la subjetividad a partir de eventos y acontecimientos que nos chocan*. Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de “ser hablado” o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las huellas dolorosas, patologías y silencios. (Blanco, 2006, s/p).

Contar-se é construir um evento sobre si e, no caso de obras como *Improlijas memorias*, um discurso simbólico poderoso contra a violência experienciada (Cardoso, 2021). Como se pode inferir, as representações da memória têm o papel fundamental de impedir que a opressão imposta às pessoas se transforme em um passado nebuloso, sob pena de abafar as vozes das vítimas. Quando tal fenômeno ocorre, os algozes, por vezes, são heroizados por discursos de seus seguidores que podem minimizar atos de tortura e massacre⁵, manipulando a história e contribuindo para o esquecimento ou, mesmo, criando uma memória emblemática (Stern, 2000) equivocada sobre os acontecimentos.

Como coletividade, vivenciamos uma significativa rede de experiências de vida e guardamos memórias (soltas) – mais ou menos – isoladas daquelas que acontecem no contexto social (emblemáticas). As pessoas em comunidade

5 No Brasil, o ex-presidente da República Jair Bolsonaro costumava exaltar o General Carlos Brilhante Ustra (1932-2015), chefe do DOI-CODI do II Exército durante o período 1970-1974. Suas ações ao longo ditadura militar brasileira (1964-1985) foram marcadas por repressão, tortura, desaparecimentos e mortes, além de comprovadamente corruptas, no que respeita ao uso do dinheiro público.

conectam o individual e o coletivo, mas, quando o fazem, dão um sentido potencializado ao acontecimento, considerando que os elementos constituintes dos fatos deixaram de ser pessoais para se tornarem um fenômeno social, isto é, envolvem as experiências representativas da comunidade. Então, cria-se uma espécie de marco da memória social, a emblemática que pode ser o que frequentemente chamamos de história oficial ou um monumento representativo de um acontecimento que mobilizou determinado grupo social: museus, comissões, documentos oficiais, documentários. A grande questão, em se tratando de memória emblemática sobre conflitos e/ou ditaduras, é quem promove essas memórias.

A memória emblemática pode facilmente transformar-se em um aparato de conciliação ou, como se pode apreender do conceito, da sobreposição de determinadas lembranças em detrimento a outras. A teia criada pela cultura de grupos – ou do poder hegemônico – toma corpo, fomentando a repercussão de determinado marco e a aceitação da comunidade, o que evidentemente funda relações complexas e heterogêneas.

Stern chama a atenção para o fato que a memória emblemática, ao organizar várias memórias soltas para chegar a determinada concretude, define quais memórias pessoais devem ser recordadas e quais devem ser esquecidas ou colocadas em segundo plano, não muito consciente. Em proximidade ao que propõe Zerubabel, a memória emblemática é o esquecimento de fatos que carregam perigo à vida pessoal, familiar ou coletiva durante períodos repressivos, o que não representa, para Stern (2002), uma forma de amnésia involuntária, mas o desejo ou a necessidade de deixar para trás lembranças

perigosas à integridade física e psicológica do sujeito, ainda que, ao tomar esse rumo, os traumas poderão vir a exigir a superação do conflito.

Stern salienta, a partir disso, a importância de vozes atentas aos lugares organizadores da memória emblemática que possam apontar os sujeitos a pensar e interpretar os fatos com mais consciência. Ora, um texto literário, tanto quanto um monumento, pode ser um marco. Nessa perspectiva, o que Carmen Perilli elabora em *Improlijas memorias* gera uma memória emblemática interrogante e reflexiva que coloca em xeque o papel de cada pessoa a buscar por rostos e nomes de mortos e desaparecidos:

Muchos de los cuerpos siguen invisibles, siluetas en las pancartas. Poco a poco se localizan algunos restos. Encontraron a Adriana y a Horacio dos años después del juicio, en 2012, en el cementerio de Tacanas en el interior de Tucumán. El Centro de Información Judicial consignó: “En el evento descripto por el denunciante, recuerda un procedimiento militar con movimiento de autos luego disparos y una explosión, indicando que cuando con sus amigos se acercaron al lugar del hecho pudieron observar un auto Ford Falcon quemado con tres personas adentro carbonizadas, y una cuarta persona joven tirada entrando el monte la que parecía haber sido ejecutada allí mismo. Que los militares les dijeron que se trataban de tres hombres y una mujer. También informa que pudieron ver cuando los cuerpos fueron trasladados en bolsas negras al Cementerio Tacanas distante a 1 km del lugar e identifica el lugar de la fosa”.⁶ (9).

6 Disponível em: <<https://www.cij.gov.ar/nota-10301-.html>>.

Neste excerto, encontram-se só fatos. O texto entre aspas corresponde, *ipsis literis*, ao relatório do Centro de Información Judicial. Assim, o leitor de *Improlijas memorias* depara-se com a verdade oficial e, sobretudo, com diretrizes que marcam “uma verdade”, uma ação tão significativa quanto o julgamento que é descrito pela autora logo no início da obra. Mas isso basta?

Escribo. Intento arrojar fuera de mí el tiempo viejo. Abrazar uno nuevo. La angustia me quema. Se interpone entre la vida y yo. Se cuela rastreadamente en los agujeros que mi miedo le deja y me despoja de mí, me deja sola frente a un gran espejo vacío: “Escribí” me decía, oracular, un amigo: “Hacé como los grandes hombres que miran las altas cumbres” [...] Estoy llena de preguntas, no entiendo quién soy y qué es mi vida. Todo junto: presente y futuro. Al pasado lo tengo cada vez más claro, pero también siento que mi cuerpo se rebela a seguir pegado a él. Es como si de un golpe hubiera salido o me hubieran sacado del transcurrir y ahora no sé cómo volver, cómo colarme de nuevo en la vida de todos. (58).

Carmen Perilli – autora, narradora, personagem – não traz respostas, só perguntas. Ela está diante do abismo, em sua vertigem de liberdade, em uma angústia que queima. Com ela, estão seus leitores. É impossível não vasculhar as gavetas do tempo, das páginas *online* ou de livros, para buscar as memórias sobre os eventos: Aconteceu? Não aconteceu? Ao mesmo tempo, é com Carmen – assim, informalmente – que revivemos o horror *per si* de “la guerra sucia”.

A história experienciada não é mais privada. Ela abre portas para que o leitor que se insira no texto e possa inquirir e problematizar a narrativa e a

história. Ainda que a memória pessoal possa ser questionada, ali estão fatos que são inequívocos e, no caso, interessam à Argentina, à toda América Latina no seu longo trajeto de luta contra a ditadura e a qualquer outro país que tenha vivido ou vive sob jugo.

Assim, acredito que, retomando ao papel das *cartoneras* no contexto atual, a iniciativa extrapola, em muito, o ato de ser mais um meio para a publicação de textos. Especificamente no caso da série *Testimonios*, que visa a sublinhar o impacto da memória, seja no passado ou no presente, e do livro *Improlijas memorias*, estamos diante de uma proposta que tem a liberdade de romper, em certa medida, com as cadeias acadêmicas e mercadológicas de produção e de propor a interlocução com o não teorizável, isto é, com apresentar ao público leitor alguém disposto a dialogar com o abismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Elizabeth Jelin (2006), a literatura de testemunho mais recente sofreu mudanças importantes no contexto argentino. Enquanto os primeiros relatos focavam no familismo, na atualidade voltam-se mais para relatos pessoais em que a necessidade de refletir sobre o que ocorreu e sobre o envolvimento do próprio eu se sobressaem. Ainda que, obviamente, familiares, amigos, companheiros, a pessoa que narra se particulariza como personagem.

Através da leitura, abre entrelinhas variadas para pensar-se a violência e os homens que produzem e a sofrem. A problematização da autoficção comentada neste artigo não existe em função de ser analisada ou explicada

em sua constituição teórica. Ela é apresentada como uma forma de elaboração de memórias, como uma luta contra o esquecimento, como um modo de entender a necessidade de “Carmen Perilli” mostrar o seu ressentimento – de acordo com a ótica de Sousa Ribeiro (2019). Recordar, cobrar e superar. Mas tudo ainda é um processo e uma vertigem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Yamile. La Revolución argentina y los inicios de la radicalización: juventud universitaria y catolicismo posconciliar en Mendoza (1966-1973). In: *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, Ciudad de México, n. 51, p. 85-108, dic. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742010000200005&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- Alves, Cláudia. Cartoneras: a publicação de livros como instrumentos de resistência. *Blog Marca páginas*, abril de 2019. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2019/04/22/cartoneras-a-publicacao-de-livros-como-instrumentos-de-resistencia/>>. Acesso em: 09 jan. 2023.
- Assmann, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, UNICAMP, 2011.
- Bombara, Paula. *El mar y la serpiente*. 3ª ed. Buenos Aires: Norma, 2009.
- Candau, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.
- Cardoso, Rosane. Los 30.000 mil que nos hacen falta: la narrativa necesaria de Paula Bombara. *Entreletras*, v. 12, n. 2, mai./ago. 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/12491>>. Acesso em: 22 out. 2022.
- Carlson, Brian. Blog *Los aparecidos*. Disponível em: <<https://www.losaparecidos.com/sobre-about/>>. Acesso em: 08 set. 2022.

Centro de Información Judicial. Identificaron los restos de dos personas desaparecidas durante la dictadura militar. 20 de noviembre de 2012. Disponível em: <<https://www.cij.gov.ar/nota-10301-.html>>. Acesso em: 08 nov. 2022.

Detsch, Roland. Qual é o significado real da lembrança? Uma entrevista com Aleida Assmann, 2011. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/cul/20809570.html>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Jelin, Elizabeth. Conferencia *Memorias en conflicto* – pronunciada en el Encuentro por la Reconstrucción de la Memoria, La Plata, agosto de 2002. In: Blanco, Lidia. Reseña *El mar y la serpiente. Imaginaria – Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. 15 de mar.

Jelin, Elizabeth; Kaufman, Susana (comps.) *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

Kierkegaard, Sören A. *O conceito de angústia*: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Petrópolis: Vozes, 2017.

Lejeune, Philippe. La pasión por la autobiografía. Entrevista a ALBERCA, Manuel. *Cuadernos Hispanoamericanos* (julio-agosto, 2004). Disponível em <<http://www.revistasculturales.com/revistas/17/cuadernos-hispanoamericanos/num/649-650/>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

Molloy, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

Novaro, Marcos; Palermo, Vicente. *A ditadura militar na Argentina – 1976-1983*: do golpe de estado à restauração democrática. Trad. Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: Edusp, 2007.

Perilli, Carmen. *Improlijas memorias*. Clase abierta de la Cátedra Teoría Literaria I - Presentación del Catálogo 2021 Vera Cartonera. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3DwPTarwUug>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

Perilli, Carmen. *Sombras de autor*: la narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010. Buenos Aires, Corregidor, 2014.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Sousa Ribeiro, António. Pós-memória e ressentimento. *Buala*. 27 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/pos-memoria-e-ressentimento>>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- Sousa Ribeiro, António. Pós-memória e a condição da vítima. *Buala*. 17 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/a-pos-memoria-e-a-condicao-da-vitima>>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- Williams, Dana. Hijos de la dictadura: posmemoria, trauma y resistencia en Chile actual. Independent Study Project (ISP), Collection/2901. Disponível em: <https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2901>. Acesso em: 29 out. 2022.
- Zeruvabel, Eviatar. *The elephant in the room: silence and denial in everyday life*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

RESEÑAS

*Disidencias sexuales. Un sistema
geoplanetario de disturbios
sexo-subversivos-anales-contra-
vitales.* Facu Saxe. Buenos Aires:
Ediciones UNSG, 2021.

Agustín Proia

Agustín Proia es profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, en donde se desempeña como becario del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. Actualmente, se ocupa de construir un archivo ontológico de las disidencias sexo-genéricas en el cine alemán de la República de Weimar

ORCID: <<https://orcid.org/0009-0001-5901-3629>>

Contato: agus.fahce@gmail.com
Argentina

Recebido em: 31 de outubro de 2022

Aceito em: 20 de janeiro de 2023

«Esto que tienen entre sus manos es un libro y no lo es». (Saxe, 2021, 18). Así comienza *Disidencias Sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales*. Con un gesto de reconocimiento de un otro por parte del autor se da inicio a un viaje. Un recorrido histórico de emergencias, apariciones, disturbios que ponen en crisis las ficciones reguladoras del sexo, el género y el deseo. Un viaje que podríamos llamar como una subversión de lo esperable. Partiendo de que existen ficciones que imponen relaciones lógicas entre el sexo, el género y el deseo que vuelven (o no) inteligible a los cuerpos, los momentos de aparición trazados a lo largo del libro narran las rupturas de estas relaciones lógicas e irán conformando a lo largo de sus páginas un archivo del caos. Sin embargo, antes de comenzar el trayecto —que no se traza de un modo único sino que está colmado de superposiciones y retroalimentaciones entre sus partes— quiero detenerme en el comienzo de página, es decir, en esas manos que sostienen un libro que es y que —curiosamente— no es.

No es un libro que busque legitimar los términos que en él aparecen sino construir el sentido de los mismos junto al lector desde un lugar afectivo. Al respecto, dice: «Me gustaría que este libro sea simplemente un punto de partida para generar algo afectivo en quien lo toque». (Saxe, 2021, 18). No tiene por fin legitimar un recorrido histórico de las disidencias sexuales sino marcar ciertos puntos de una gran constelación de pensamiento sexo-subversivo que irá desarmando las normas reguladoras del sexo, el género y el deseo en distintos momentos y lugares. En este sentido no es un libro que busque legitimar sino afectar. Es un libro que ofrece al lector un catálogo

de lecturas posibles en un diálogo continuo con quien lo tiene entre sus manos. En este sentido el libro es un dispositivo afectivo.

Conformado por siete partes —intercaladas por separadores que cuentan de modo autobiográfico los ataques de odio recibidos por el autor mientras estaba escribiendo el libro— el texto irá trazando un sistema de pensamiento geoplanetario con momentos —como dijimos— que se superponen y se retroalimentan entre sí. Forman parte de este trayecto los libros, películas, revistas, cómics, y todos aquellos materiales que las disidencias sexuales han construido —y construyen— como un saber de sí y del mundo. Todas esas emergencias son señaladas por Saxe e irán conformando a lo largo de las páginas un pensamiento de la sexo-subversión. Al poco tiempo de haber comenzado a leer no sólo estaremos sosteniendo un libro sino que iremos armando un recorrido propio de afectos. A tu lado habrá un cuaderno con tus notas, con años, conceptos, libros y películas a los que querrás volver. Seguro quieras recomendar algo de todo eso que apuntaste. Incluso es posible que en algún momento te enamores.

«Ficciones» expone el primer registro del término homosexual como así también los usos —activistas, médicos y jurídicos— que tuvo el término en sus inicios en 1869. Se trabaja en cómo el uso que se hace de los términos —de 1869 a 1969— van construyendo esas ficciones de normalización que se imponen sobre los cuerpos. Esas mismas ficciones que luego abogarán por la liberación. Así, en «Disidencias» se expone la rebelión de Stonewall como una liberación de todos esos cuerpos perversos que necesitaban de la revolución para poder existir como así también el uso positivo que comenzó

a tener el término gay a partir de entonces. Aquí el autor hace mención a que existen términos mutantes que cambian sus cargas semánticas dependiendo del contexto en que se enuncien. Similar a como ocurre con el término gay —nos advierte— sucede con los términos queer y trans.

«Crisis» expone cómo en el contexto del SIDA en los años '80 las identidades —y el término— gay vuelve a ser patologizado al nombrar a la enfermedad como GRID¹ haciendo alusión a las identidades gay identificadas en la sigla. Se expone mediante el citado de archivos históricos el uso biopolítico que tuvo el SIDA al construir una ficción de enfermedad gay con el objetivo de frenar las fuerzas de liberación que habían resurgido a partir de Stonewall. También se explican las crisis que comienzan a ocurrir en los feminismos ya que —desde los márgenes— los movimientos lesbianos, negros y chicanos —por nombrar sólo algunos— atacan el propio sujeto político del feminismo por considerarlo blanco, heterosexual y no proletario. Estas crisis —señala Saxe— pueden ser identificadas luego como las líneas de fuga que convergen y permiten la aparición de lo que hoy conocemos como teorías queer.

«Subversiones» sigue mencionando momentos anteriores a las teorías queer al recorrer algunas de las categorías de los estudios gay-lésbicos creadas por el academicismo y por los activismos sexo-subversivos de ese momento. Se exponen conceptos tales como el sistema de sexo/género de Gayle Rubin o el término cyborg de Donna Haraway —por mencionar algunos— como así también la expresión de Monique Wittig de que las lesbianas no son mujeres.

1 GRID son las siglas con la que apareció el SIDA en sus comienzos y que significan gay-related immunodeficiency.

Al respecto, el autor sostiene que así como es posible pensar que las lesbianas no son mujeres es posible pensar que las maricas no son varones. El juego con los pronombres masculinos y femeninos que el autor hace a lo largo del libro tiene que ver con su enunciación como usuario marica del lenguaje y con hacer hincapié en las significaciones que adquieren nuestros cuerpos mediante las palabras con las que nombramos y que nos nombran. Sobre esto afirma que: «El lenguaje puede herirnos porque somos seres lingüísticos que en algún sentido necesitan del lenguaje para existir». (Saxe, 2021, 274).

«Queer» nos permite conocer algunas coordenadas en relación al conjunto de pensamiento que tiene su momento de configuración al rededor de los años '90 y que se conoce luego con el término de teorías queer. Se señalan las rupturas y las continuidades del pensamiento queer con respecto a las dos líneas de fuga de la subversión: los estudios gay-lésbicos y las teorías feministas que habían atacado el sujeto político del feminismo desde sus márgenes. Las teorías queer se explican a partir de un contexto de no satisfacción que posibilitó el surgimiento de un conjunto de categorías, teorías, artículos, libros, films —entre otras producciones— que son señaladas por Saxe y que de tener un objetivo en común ha sido el de visibilizar las ficciones reguladoras del sexo, el género y el deseo, desestabilizando las categorías de hombre y mujer, de lo masculino y lo femenino, de lo humano y lo no humano, abocando al deseo como elemento configurador disruptivo.

«Desviadas» se propone trazar algunas de las coordenadas del pensamiento trans que puede comenzar a pensarse —según Saxe— desde la imagen de un giro crítico, científico y político a partir del cual las personas trans pasan

de ser entendidas como objetos de estudio a ser productores de un saber de sí. Siguiendo este giro crítico se apuntan algunas trayectorias vitales que emergen como coordenadas ineludibles de los estudios transgénero. Tal es el caso de las producciones de Susan Stryker en diálogo crítico con las teorías queer y con el pensamiento de los diferentes feminismos. Se expone también el término «transfeminismo» como un posible lugar de enunciación.

«Sudakas» comprende una serie de apuntes del pensamiento travesti-trans en el contexto argentino a partir de algunas trayectorias vitales que configuran este momento histórico en relación a las producciones teóricas como así también a la participación en la redacción de leyes nacionales e internacionales en defensa de las personas trans y las disidencias sexuales. Nombres tales como Lohana Berkins, Diana Sacayán, Marlene Wayar y Mauro Cabral —por citar algunos— conforman una constelación de teorías y luchas que forman parte de este momento culmine del libro. Llegados a este punto hemos trazado un dispositivo geoplanetario de retroalimentación constante de pensamiento sexo-subversivo. Es posible que tengas ganas de salir a la calle o de escribir un libro. Podrías hacerlo. Y a tu lado sigue ese cuaderno con notas que has ido apuntando con lecturas, películas, y tal vez lugares, que quieras conocer en breve. Hay un mundo por re-configurar.

Disidencias Sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales no solo construye un sistema de pensamiento sexo-subversivo con distintos tipos de materiales —literarios, fílmicos, periodísticos— sino que se inscribe como dispositivo afectivo dentro de ese mismo archivo del caos porque como ellos también destruye los modos

habituales del pensar. Se fuga de las ficciones del sexo, el género y el deseo habitando un lugar marica del lenguaje. Asimismo, también se corre de las normas de lo que debe ser un libro científico buscando afectar antes que legitimar. Con la fuerza emergente de un momento sexo-subversivo el libro es una invitación a desaprender las ficciones de normalización con el deseo de construir otras nuevas, no para reemplazar las ya existentes, sino para hacer del texto, del lenguaje, y de los afectos, un sitio mucho más vivible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Saxe, Facu. *Disidencias sexuales*. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales. Buenos Aires: Ediciones UNSG, 2021.

Sobre/Sob a “regência do não dizer”. *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Diego Santos Sánchez (Ed.). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2021, 411 p.

Mayra Moreyra Carvalho

Recebido em: 18 de janeiro de 2023

Aceito em: 03 de março de 2023

Doutora em Letras - Literatura Espanhola (FFLCH-USP - 2019). Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais. Membro do grupo de pesquisa Geografias Culturais Ibero-Americanas: Paisagens, Contato, Linguagens (Chamada Universal/2021/CNPq).
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>>

Contato: mayramoreyra@gmail.com
Brasil

“aceptar que viajamos entre escombros”

RAFAEL CHIRBES, NO ROMANCE *CREMATORIO* (2007)

O percurso da História e a possibilidade de contá-la como uma sucessão de acontecimentos pode, por vezes, fazer parecer que ela se constitui de eventos que começam e terminam e que, uma vez concluídos, dão lugar a uma nova ordem que supera os fatos passados, com os quais não guarda vínculos. Coloco a questão de maneira propositadamente simples, quase esquemática, com a licença de um breve excursão ao contexto brasileiro e certas leituras de sua História recente que insistem em não reconhecer a ruptura profunda e irreversível que um regime ditatorial e sua habitual violência de Estado representam para todas as esferas de uma sociedade – do íntimo das casas ao coletivo de um parlamento, nos gestos, nas palavras, nos discursos, nas ações, no imaginário.

Em outros termos, incomparavelmente mais elaborados, a célebre passagem de Walter Benjamin (1994, 226) em suas Teses “Sobre o conceito de história” não cessa de reverberar, lembrando que “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”. Mais de oitenta anos depois dos escritos benjaminianos, persiste um certo modo de contar a História empenhado em normalizar períodos de anormalidade,

apresentando-os apenas como momentos entre outros, em que a produção da vida em distintos níveis, sobretudo nas artes, teria seguido normalmente¹.

É precisamente ao imperativo de contrapor essa visão da História que responde o volume aqui resenhado: *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, organizado por Diego Santos Sánchez e vindo à luz em 2021. Guardadas as especificidades de cada país, semelhante discurso de normalização da vida sob um estado ditatorial insiste em orientar o olhar sobre quatro décadas de franquismo na Espanha, inclusive quando se trata da produção teatral, âmbito artístico a que os textos reunidos na obra se dedicam.

Por esta razão, Santos Sánchez insiste na introdução do livro que não é possível desconsiderar “la anomalía del sistema teatral español bajo el franquismo” (2021, 17), condição que o autor se ocupa de definir com clareza e contundência ao longo do texto. Desse modo, esclarece que a anomalia que o franquismo impôs ao sistema literário espanhol foi determinada pelas seguintes condições:

el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad frente a las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las limitaciones de acceso a literatura extranjera, la tutela sobre

1 Em sua análise da tese IX de Benjamin, Löwy (2005, 93) observa a esse respeito que “para a ideologia conformista, o Progresso é um fenômeno ‘natural’, regido pelas leis da natureza e, como tal, inevitável, irresistível. Em uma das notas preparatórias, Benjamin critica explicitamente essa conduta positivista, ‘naturalista’, do evolucionismo histórico: ‘O projeto de descobrir ‘leis’ para a sucessão dos acontecimentos não é a única forma, e menos ainda a mais sutil, que tomou a assimilação da historiografia a ciência natural’ (GSI, 3, p. 1231)”.

la crítica, la historiografía y la teoría literarias, y la génesis de un canon naturalizado y perpetuado por generaciones posteriores. (2021, 14).

Tais aspectos se intensificam no caso do teatro, explica, dada a própria natureza da arte dramática, que envolve não só o texto literário, mas diversos agentes e campos; aspectos que o franquismo subsumiu à coerção de distintos órgãos, como a Dirección General de Propaganda, a Junta de Censura de Obras Teatrales e a rede de Teatros Nacionales; além de um conjunto de leis e normas específicas de controle da produção cultural.. Amparado nessa perspectiva múltipla inerente ao feito teatral, Santos Sánchez sublinha a necessidade de estudos que entrecruzem uma abordagem formal, contextual e prática, capaz de dar conta das especificidades do lugar de enunciação do teatro tanto do ponto de vista literário quanto do performático.

Com efeito, tais premissas são contempladas pelos textos que compõem o volume. Divididos em quatro seções – “*Poéticas*”, “*Censuras*”, “*Fronteras*” e “*Exilios*” –, os estudos iluminam as ortodoxias e heterodoxias do teatro produzido sob o franquismo, como se assinala no título, abarcando uma gama de problemas em meio aos quais se ratifica a presença incontornável da noção de anomalia que preside a obra.

Assim, o artigo de Javier Huerta Calvo, que inaugura o volume, trata de situar o *Teatro Español Universitario* (TEU) entre uma “teoria teatral falangista” (2021, 41), que o autor desentranha de textos de Rafael Sánchez Mazas e Ernesto Giménez Caballero, entre outros, e as montagens que de fato ocuparam o palco desse Teatro, especialmente aquelas dirigidas por

Modesto Higuera, remanescente do venturoso *La Barraca* de Federico García Lorca. Huerta Calvo demonstra que a presença no discurso falangista de termos antes empregados pelo teatro durante a República, como “missão” e “sagrado”, e o desejo de aproximar a arte das massas apenas coincidem com a concepção teatral anterior, pois são radicalmente distintas ao reproduzir uma visão totalizadora calcada em princípios absolutos. Diante do assédio falangista, o autor argumenta como o TEU “sentó las bases de la renovación teatral en la España de posguerra” (2021, 62), tornando-se um viveiro de artistas e profissionais.

Na esteira do teatro falangista delineado por Huerta Calvo, a contribuição de Juan Manuel Escudero Baztán detém-se sobre um dos textos que se propôs “*a establecer las bases de una dramaturgia afecta a los deseos del régimen de construir una nueva identidad cultural*”. (2021, 73-74). Trata-se de “*Razón y ser de la dramática futura*”, de Torrente Ballester, publicado em 1937 e reproduzido com notas e comentários pelo pesquisador da Universidad de La Rioja. O artigo permite compreender que a iniciativa de Torrente Ballester ao prescrever os princípios da “*nueva tragedia*” insere-se num debate cultural maior que ocuparia intelectuais e dramaturgos durante os primeiros anos do regime.

Parte dessa questão envolvendo a tragédia apresenta-se no artigo de Verónica Azcue, em que a pesquisadora elege duas peças, *Antígona* (1945), de José María Pemán, e *La muralla* (1955), de Joaquín Calvo Sotelo, para discutir o tratamento que certos temas indigestos para o franquismo recebem no teatro. Embora partindo de uma apropriação um tanto apressada e

convenientemente ampla do termo trágico, assumindo-o de forma quase exclusiva como “*tendencia a situar al protagonista frente a un dilema*” (2021, 105), a autora logra assinalar como a situação anômala de produção incide na configuração dramática, pois enquanto Pemán equipara os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola a feitos heroicos da Antiguidade, universalizando-os sem mais, as diferentes versões que Calvo Sotelo é constrangido a escrever dão conta da ingerência das instâncias estatais de controle no processo criativo.

Semelhante tipo de intervenção é o fio condutor do estudo de Anne Laure Feuillastre. A autora se dedica a investigar como diferentes obras do *Nuevo Teatro Español*, aparecidas a partir do final dos anos 1960, trabalham os elementos constitutivos do teatro, quais sejam tempo, espaço e personagens, para conformar um discurso crítico e capaz de esquivar-se da censura sem ignorar a experimentação formal.

Por uma seara similar caminha o texto de María Serrano Aguilar ao centrar-se sobre os pareceres da censura para obras do teatro cerimonial de Miguel Romero Esteo e Luiz Riaza escritas durante os anos de 1970. A autora discute brevemente o sentido cerimonial do teatro produzido por esses autores e sublinha a persistência de “*una posición irónica y corrosiva*” (2021, 139) em ambos como modo de enfrentamento da censura. O texto² de Serrano Aguilar desvela as decisões arbitrárias dos censores, em especial

2 Esse é um dos artigos que trabalha de maneira mais incisiva com os expedientes da censura disponíveis no Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, base para grande parte das pesquisas que compõem o volume e que constitui uma de suas grandes qualidades ao reunir investigações que aproveitam o potencial de uma documentação tão valiosa.

quando se tratava de obras que fugiam a um modelo conhecido e eram mais abertas à renovação estética.

Sublinhando igualmente a onipresença da anomalia, o texto seguinte, assinado por Alba Gómez García, traz o debate em torno ao “possibilismo”, termo que designa as diferentes estratégias para contornar a imprevisibilidade da censura, comunicar-se com o público e fazer um teatro relevante. Partindo da premissa de que “la represión franquista formaba parte, consciente o inconscientemente, del proceso de creación del teatro español” (2021, 162), manifestando-se em todos os âmbitos da vida de uma peça, Gómez García reconta a passagem pela censura de *¿Odio?* (1949), obra de Rafael Rosillo e Josita Hernán, que trouxe aos palcos comerciais, de maneira pioneira e praticamente única, a questão lésbica.

As arbitrariedades dos critérios que orientavam a censura também ocupam a atenção do artigo de Francesc Foguet I Boreu, que se dedica à “censura preventiva” (2021, 177) do teatro de um autor declaradamente próximo ao regime, Llorenç Villalonga. Amparando-se em expedientes da censura, Boreu distingue as diferentes proibições e reparos às obras de Villalonga, centrando-se em especial na série *Desbarats*, na qual se identificam críticas ao franquismo mesmo que de uma perspectiva “aristocratizante, mundana y conservadora” (2021, 193).

Augustín Gómez-Arcos, autor estudado por Giuseppina Notaro em seu artigo, poderia ser um antípoda de Villalonga. Notaro conta como este criador escolheu partir para o exílio e escrever em outro idioma para poder, enfim, expressar-se livremente. Lembra ainda os três prêmios concedidos

ao seu teatro na década de 1960 e sucessivamente proibidos pela ditadura franquista, circunstâncias que impossibilitaram o exercício de sua arte na Espanha.

“*De la subjetividad, cuando no arbitrariedad, de los censores*” (2021, 224) também estavam à mercê os teatros não profissionais, como evidencia o artigo de Maša Kmet. Nesse universo, a pesquisadora da Universidad Complutense de Madrid diferencia os “*grupos de cámara y ensayo*”, aos quais se autorizava “*una representación de cada obra*”, do teatro independente (2021, 213). Com base em 48 expedientes disponíveis no Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Kmet volta sua atenção para a trajetória do *Pequeño Teatro Dido* e seus percursos para lograr a montagem de peças estrangeiras proibidas ou de autores censurados.

A presença da dramaturgia estrangeira na Espanha é o cerne dos três estudos que compõem a seção “*Fronteras*”. Raquel Merino Álvarez elege a dramaturgia irlandesa e sua passagem pela censura considerando cerca de uma centena de entradas de autores irlandeses na base de dados do AGA. Os documentos permitem constatar, por exemplo, o estabelecimento e consolidação de Bernard Shaw e Oscar Wilde como figuras centrais na cultura teatral espanhola (2021, 238), e, por outro lado, a progressiva entrada, com percalços, de outros nomes como Synge e O’Casey.

Já o trabalho de Cristina Bravo Rozas volta-se para a presença do teatro hispano-americano nos palcos de Madrid durante o franquismo a fim de demonstrar como ela se vincula às relações políticas e mesmo econômicas do regime com a América hispânica.

O último estudo da seção oferece uma consistente discussão sobre as adaptações do teatro de Ibsen realizadas pela televisão pública espanhola (TVE). Cristina Gómez-Baggethun problematiza o desprezo com que por vezes a crítica acadêmica trata as produções televisivas, demonstrando, pela análise detida de duas adaptações de Ibsen, como a televisão também pode ser terreno para a luta estética e política. Em um dos percursos analíticos mais bem elaborados do volume, Gómez-Baggethun expõe como as características da montagem de *Peer Gynt* (1968) “contribuyeron a perpetuar los valores más tóxicos potenciados por la dictadura” (2021, 319), enquanto a adaptação de *Un enemigo del pueblo* (1984) foi um “claro ejemplo de intervención en el espacio público por medio de la cultura”. (2021, 326).

Os textos da seção final do volume dedicam-se ao binômio teatro e exílio. Noelia García García recolhe três personagens femininas do teatro de Max Aub para pensar a situação da mulher frente a determinantes que não cessam de pretender enquadrá-la. Desse modo, a autora discorre sobre os problemas que as peças suscitam, acompanhando o desenvolvimento das personagens em cada trama.

Permito-me agora uma inversão na ordem dos textos do volume para tratar do último antes do penúltimo. O estudo final traz ao conjunto o nome da pesquisadora que talvez seja a mais citada por todos os demais, Berta Muñoz Cáliz, referência nos estudos sobre a censura ao teatro. Muñoz Cáliz oferece um cuidadoso histórico do Centro de Documentación Teatral (CDT), fundado em 1971. Seu objetivo consiste em apontar os achados e ausências relativos ao teatro do exílio que a análise do fundo documental

revela. A pesquisadora passeia pelas proibições e estreias do franquismo tardio, refere importantes montagens ocorridas durante a transição, recupera as peças registradas em material impresso, áudio e vídeo desde 1984 até os nossos dias e visita o fundo bibliográfico em busca de edições do teatro exilado, sempre com um olhar arguto que adverte que *“el archivo documental funciona como espejo del tratamiento que la propia sociedad, a través de sus medios de comunicación, ha dado a estas creaciones”*. (2021, 397). Por esta razão, Muñoz Cáliz recorda a dívida que a sociedade espanhola ainda tem com a produção dos exilados, a quem falta restituir um lugar como criadores na história do teatro espanhol (2021, 401).

Deixo para o final a breve apreciação do ensaio de Fernando Larraz, pois o texto se destaca do conjunto pela maneira precisa e consciente como articula a compreensão de um determinado momento histórico, o problema que toma para análise e a leitura das obras teatrais escolhidas. Larraz explica com clareza o que denomina como política informativa do franquismo e seus mecanismos de férreo controle na produção e circulação de um discurso sobre a realidade social, econômica, ideológica e cultural do país. A pétrea estrutura estremecia, contudo, ante o tema do exílio republicano, já que *“La existencia de una España doblegada y dispersa, pero no silenciada, refutaba la propaganda de reconstrucción nacional, moral y física, esgrimida por el régimen”*. (2021, 362-363). Desse modo, era primordial negar o exílio e deslegitimar a existência e as causas dos exilados, um esforço que se inseria na *“normalización internacional de la dictadura”* no início da década de 1950 (2021, 363).

Considerando este contexto, Fernando Larraz identifica duas obras teatrais que constroem uma imagem sobre o exílio alinhadas aos interesses políticos do regime. Forjando uma “*doctrina comprensiva*” (2021, 366), o discurso oficial pleiteava um diálogo com os exilados e seu acolhimento pela pátria-mãe. Os textos teatrais analisados por Larraz são *Callados como muertos* (1952), de José María Pemán, e *Murió hace quince años* (1953), de José Antonio Giménez-Arnau. O pesquisador oferece não só uma leitura dos textos como também uma análise de seus caminhos pelos meandros da censura, pareando-os com alguns artigos publicados na imprensa nos quais rastreia os parâmetros da “*nueva ortodoxia franquista en torno a los exiliados*”. (2021, 364).

O percurso consistente construído por Larraz ampara a contundência de seu olhar sobre as obras e as conclusões que apresenta, as quais não reproduzo para não estorvar a impressão de quem o lerá por primeira vez. O ensaio, como acontece quando encontramos bons textos, vale ainda como lição de escrita e de construção do pensamento crítico.

Para terminar, verifica-se como os textos que compõem o volume organizado por Diego Santos Sánchez são relevantes para os estudos hispânicos, mas não só. A noção de anomalia, retomada a cada passo da leitura dos textos, oferece-se como uma lente produtiva para o exercício de compreensão da História e de seus *escombros*. Exercício, de resto, vital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das Teses 'Sobre o conceito de História'*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

*Los estudios literarios en
Argentina y en España.
Institucionalización e
internacionalización. 1. Teoría en
tránsito. Arqueología de la crítica
y la Teoría literaria españolas de
1966 a la posdictadura. (2022),
de Max Hidalgo Nácher*

Susana Scramim

Recebido em: 22 de fevereiro de 2023

Aceito em: 16 de março de 2023

Professora de Teoria Literária da UFSC, publicou *Pervivências do arcaico: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra* (7Letras, 2019), *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências* (Iluminuras, 2016) e *Carlito Azevedo* (EDUERJ, 2010). É pesquisadora da poesia brasileira moderna e contemporânea e da teoria da modernidade.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0316-0582>>

Contato: sscramim@uol.com.br
Brasil

O livro em questão nesta resenha diz respeito a um dos dois tomos a partir dos quais será erigida a obra “*Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización*”, a cargo de Max Hidalgo Nácher e Analía Gerbaudo, respectivamente.

No primeiro Tomo, escrito por Max Hidalgo, o autor dá conta de expor e analisar os primeiros movimentos da intelectualidade espanhola no que diz respeito ao processo de institucionalização da teoria literária na Espanha, ou ainda, poder-se-ia acrescentar, Hidalgo narra, e arrisca-se a interpretar, a passagem dos tradicionais estudos da literatura na Espanha à atualidade. Atividade de intelectuais, a prática da crítica fundada na teoria literária é analisada como um exercício que ainda insiste em reafirmar seu desejo de manter os laços com a tradição anterior ao advento da teoria literária interdisciplinar para ser uma constante nesse mapa que Hidalgo acaba por desenhar. O fundamento da hipótese interpretativa de Hidalgo assenta-se na leitura de um processo de desenvolvimento socioeconômico da Espanha após o término da Segunda Guerra Mundial visto por ele uma lenta progressão a qual me conduz a associar a configuração teórico-crítico-cultural da Espanha do século XX à da formação de uma “consciência amena do atraso” (Candido, 1989, 155), em que a presença da tradição anterior à visão progressista da história funciona como “garantia” ao medo do fracasso que o avanço inexorável do processo histórico do capitalismo industrial impinge a quem aceita sem restrições sua implementação.

A promessa do segundo Tomo da referida obra, ficará a cargo de Analía Gerbaudo quem terá a tarefa de complexificar aportes analíticos ao material

que ela já reuniu em etapa anterior (Gerbaudo, 2016) no que diz respeito às práticas de leitura/ensino da teoria literária fomentadas pela prática interdisciplinar quando de sua inserção nos currículos universitários da Argentina após o término da última ditadura militar. A hipótese de leitura de Gerbaudo se constrói a partir da constatação da intensa internacionalização gerada pela presença de intelectuais argentinos no exterior e dos debates suscitados pela leitura teórica da literatura, tanto no que diz respeito à literatura comparada quanto aos estudos literários circunscritos à literatura argentina. Gerbaudo lê os processos de institucionalização dos estudos literários na Argentina como fruto de uma compreensão profunda e crítica do processo de inserção de seu país no capitalismo internacional. Em uma ação expansiva e teoricamente embasada, os estudos literários na Argentina se inserem no âmbito internacional a partir de uma consciência dos processos de globalização por parte de seus intelectuais.

Hidalgo retoma – para criticá-la – a hipótese de leitura de José Vidal Beneyto e de Carmen Martínez Romero de que houve um atraso na renovação da teoria literária em torno do formalismo, do estruturalismo e da semiótica. Segundo Hidalgo, não se trataria de um “atraso”, mas de uma cronologia local que tem correspondências com o que ocorreu na Argentina e no Brasil, ressaltando que o que os diferencia são os usos, interpretações e penetração dos textos veiculados pelos intelectuais que levaram a cabo as tarefas de renovação.

Convém distinguir que o fundamento de autoexclusão do mundo do capitalismo industrial com o qual Hidalgo lê o processo de institucionalização

dos estudos literários na Espanha não acontece motivado pelas mesmas causas com as quais Antonio Candido lê a construção de uma “consciência amena do atraso” na cultura brasileira. Hidalgo delimita sua leitura à segunda metade do século XX. O que o leva a um arquivo documental produzido, reproduzido e conservado durante a ditadura de Francisco Franco. A partir desse quadro, não são comparáveis, no conjunto de sua leitura, o atraso espanhol e o atraso brasileiro e o movimento gerado no coração da cultura espanhola para superar esse atraso. Entre os acontecimentos que fizeram a Espanha se colocar na disposição à superação, há fatores importantes, como Hidalgo destaca fortemente em seu estudo, que foram – e seguem em atividade – a produção intelectual e cultural na Espanha de exilados da ditadura cívico-militar na Argentina (1976-1983) e a inserção da Espanha na Comunidade Econômica Europeia. Antonio Candido atribuiu o atraso da produção intelectual brasileira na formação colonial e no país ainda pré-industrial à falta de um projeto de transmissão da cultura europeia, causado principalmente pela ausência das instituições culturais, entenda-se a escola, a imprensa e o sistema editorial (Candido, 1975). Portanto, a causa do atraso para Candido não é devida a um isolamento cultural resultado de um nacionalismo puritano exacerbado, conforme Hidalgo analisa o processo de atraso espanhol durante a ditadura do Francisco Franco. Nos anos da ditadura cívico-militar no Brasil (1964-1986), a inserção do país no sistema capitalista pós-industrial não altera substancialmente o quadro, que já era bem ruim, em que pese todos os esforços para promoção, por parte do Estado autoritário, de um acerto nos ponteiros do relógio do “progresso”

nacional com a busca mais intensa pela internacionalização da ciência e cultura. Candido alerta para a falácia da promessa oferecida por esse modelo de modernização uma vez que reforçava uma modernidade relativa, exigida pelo capital internacional e por ele também controlada. Nas suas análises posteriores ao livro *Formação da literatura brasileira*, a saber “Literatura de dois gumes”, lido na Universidade de Cornell em 1966, e “Literatura e desenvolvimento”, publicado em francês em 1970, e reunidos em livro em 1989, *A educação pela noite e outros ensaios*, no qual foram incluídos os ensaios “A revolução de 1930 e a cultura” (1980) e “A nova narrativa” (1979), Candido revê sua hipótese de leitura do processo de formação da literatura brasileira como “consciência amena do atraso”, já que a aliança entre elites e progresso não resultou em outra situação que não fosse a da continuidade do processo autoritário e segregador da modernização com bases na inserção do país na lógica das metrópoles, não mais coloniais, porém, todavia, financeiras. A integração da literatura brasileira ao Ocidente moderno passa a ser vista por Candido como resultado de uma ambivalência: é ao mesmo tempo instrumento de inserção e de dominação: “somos um continente sob intervenção”. (Candido, 1989, 146). Diferentemente, na Espanha cultural analisada nos documentos selecionados por Hidalgo, o atraso se deu por uma decisão soberana em nome de uma “pureza” ou “radicalidade” de uma suposta essência espanhola, isso promoveu o “isolamento”; todo o contrário da busca internacionalização nos países na periferia do capitalismo financista. O que não quer dizer que as marcas teleológicas do pensamento espanhol nos anos de Francisco Franco não apontassem para o liberalismo, ainda que

balizado pelo catolicismo. O hispanismo rejeitava a teoria porque, segundo Hidalgo, ela fazia aparecer as contradições e ligações nada “naturais” entre o catolicismo, o nacionalismo e o liberalismo econômico.

A leitura operada pelo trabalho investigativo de Max Hidalgo dá conta de examinar uma quantidade gigantesca de documentos culturais, muitos deles esparsos, produzidos durante a ditadura de Francisco Franco e também daqueles elaborados na transição espanhola à democracia. Examina esses documentos para demonstrar sua hipótese de leitura cujo objetivo é perguntar-se em que medida e a partir de quais valores os métodos e pressupostos da modernização espanhola na segunda metade do século XX corroboraram ou não a construção de um sistema cultural digno de um legado democrático. É bastante claro o objetivo da tarefa acadêmica nesse livro de Hidalgo, quer seja, incorporar algo que ele entende como “falta” na produção intelectual na Espanha: o político, em especial no que diz respeito aos estudos literários. Na primeira parte do livro, onde faz um levantamento bibliográfico dos trabalhos investigativos sobre a produção dos discursos crítico-teóricos na Espanha, em especial daqueles que chegaram à conclusão de que o discurso crítico espanhol se mistura com a história ditatorial política e literária, Max Hidalgo declara que:

Nuestra investigación parte de estos estudios previos y pretende aportar una visión sintética y panorámica de cómo los llamados “estructuralismos” friccionaron desde la segunda mitad de los años sesenta con las prácticas críticas locales para, a través de ello, abordar los que consideramos que son, hoy en día, algunos de los problemas principales de nuestra propia historia crítica. (58)

A análise do processo de institucionalização da teoria literária na Espanha estabelece algumas datas importantes no trabalho de Hidalgo, são elas: o começo do fim da ditadura de Franco que se materializa na determinação do governo espanhol da saída do isolamento internacional a que foi submetido por essa mesma ditadura e o acontecimento da formalização dos Departamentos de Teoria Literárias nas universidades espanholas em 1984. O conceito de circulação, tomado a partir de Gilles Deleuze (2006 [1972], 571), compreende a estrutura desse movimento em direção aos usos éticos da política literária, como não teleológico, assim o explica Hidalgo, não como um caminho a um final feliz da história que se quer expor, senão como triangulação que “obliga a descentrar las historias nacionales”. (67). Disso resulta a leitura de um conceito como o de exílio compreendido a partir de uma lógica da circulação. Diferentemente de outras leituras sobre a cultura da metrópole em suas ex-colônias, o conceito de exílio não será analisado como fator de aculturação e sim como movimento entre culturas. Com Roland Barthes, Hidalgo retoma a diferença mais produtiva do conceito de circulação em detrimento ao de influência, porque, segundo o teórico francês incorporado por Hidalgo, o que se transmite não são ideias e sim linguagens, vale dizer, “*formes que l'on peut remplir différemment*”. (Barthes, 1964, 616). Disso deriva a interessante leitura que Hidalgo opera do exílio, e a complexidade de suas premissas se dão justamente porque não compreende o exílio como uma categoria assentada em uma ideia do “nacional” metropolitano que se enxerta em outro “nacional” de estirpe local e colonizada. Ao contrário, o exílio faz parte do conceito de “circulação” da teoria com o qual Hidalgo

lê o processo de sua institucionalização. Desse modo, é possível ver de que maneira nas narrativas do exílio literário espanhol na América e nas do exílio intelectual argentino na Espanha os intercâmbios foram alterando a teoria da influência europeia nas culturas latino-americanas. Portanto, o “*retraso*” não resulta em “hispanismo” ou “hispanofilia” – como a “consciência amena do atraso” resulta em “lusofilia” – mas se ramifica em cultura espanhola “en tránsito”

A edição do livro, realizada pela editora da Universidad Nacional del Litoral, em Santa Fe, na Argentina, conta com um prefácio de Nora Catelli, uma das mais importantes intelectuais do exílio argentino na Espanha, do período da transição à democracia espanhola, campo de atuação amplamente estudado por Hidalgo. Catelli ressalta no trabalho de Hidalgo o seu quase exotismo em relação ao meio acadêmico espanhol atual. Em que pese ser uma *vox sola*, Catelli reconhece que Hidalgo se esmera em constituir uma comunidade, que seja assim mesmo periférica e não-nacional, mas uma comunidade de pesquisadores que desejam escrever uma das histórias possíveis da intelectualidade peninsular. Consta ainda na edição o epílogo de Raúl Antelo, intelectual importante do exílio argentino que, no lugar de procurar a zona de intercâmbio na Europa, elegeu o Brasil como ponto a partir do qual operar o trânsito entre a teoria, a América Latina e o planeta. Antelo destaca no epílogo que a teoria é profecia, é o futuro do passado que faz com que as vias de mão única da modernização reflexa se alternem em diferentes direções que não apenas a do progressismo ocidental, branco e europeu. Refere-se à imensa quantidade de documentos e materiais esparsos

recuperados por Hidalgo no seu intento de escrever uma história a partir de trabalhos que ainda não foram terminados, e com todas as dificuldades, inclusive de essas mesmas obras virem a fracassar, o que seria o mesmo que escrever uma história sob a iminência da ruína. Sendo assim, ressalta Antelo, *Teoría en tránsito* é um sinal de sobrevivência, de mescla de sintoma e fantasma, de um obstáculo, e de um rastro que comprova a verdadeira vocação do processo histórico.

O livro de Max Hidalgo Nácher, *Los estudios literarios en Argentina y en España. Institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la Teoría literaria españolas de 1966 a la postdictadura*, se constitui em uma excelente leitura cujo resultado é um dos mapas mais interessantes das últimas décadas para compreensão da Teoria Literária na Espanha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. Je ne crois pas aux influences. *Œuvres complètes* II (615-618). Seuil, 2002.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos. 1. Volume (1750-1836)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1975.
- Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: ed. Ática, 1989.
- Deleuze, Gilles. “Em que se pode reconhecer o Estruturalismo”. In: *A ilha deserta e outros textos*. 2. Reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- Gerbaudo, Analía. *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la postdictadura (1984-1986)*. Ediciones UNL, 2016.