

**UNIVERSIDAD NACIONAL**  
**SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE**  
**MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN INGLÉS- ESPAÑOL**

**GUÍA PARA EL MANEJO DE LAS FORMAS VERBALES DE INGLÉS Y DE  
ESPAÑOL AL TRADUCIR FENÓMENOS SOCIALES BASADO EN EL LIBRO  
*TAKING FORM, MAKING WORLDS: CARTONERA PUBLISHERS IN LATIN AMERICA***

Trabajo de investigación para aspirar al grado de

*Magister en Traducción Inglés-Español*

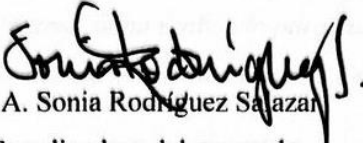
presentado por


**MIRIAM NATALIA LOPERA RÍOS**


Cédula 8-0097-0010

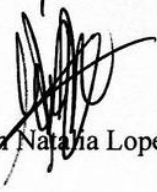
2023

**MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR**

  
M.A. Sonia Rodríguez Salazar  
Coordinadora del posgrado

  
M.A Elizabeth Mora Chacón  
Tutora del TFG

  
M. Ed. Maureen González Jones  
Lectora del TFG

  
Miriam Natalia Lopera Ríos  
Sustentante

## **Nota aclaratoria**

*La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico de Maestría en Traducción Inglés-Español, de la Universidad Nacional.*

*Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni el traductor, tendrá ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.*

*Corresponderá a quien desee publicar esa versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositario el traductor. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.*

## **Dedicatoria**

A mi padre por siempre creer en mí, a mi madre por su amor tan incondicional, a mis hermanos y cuñadas por el apoyo. A Kichi por ser mi compañero de tesis, a Loki por siempre estar.

A mis tres sobrinos: Juan Pablo, Daniel y Camilo, por ser los amores de mi vida, por enseñarme un amor dulce y lleno de sonrisas.

Miriam Natalia Lopera Ríos

## **Agradecimientos**

A la profesora Sonia Rodríguez Salazar por permitirme ser parte del proyecto cartonero y abrir una puerta infinita de oportunidades.

A la profesora Elizabeth Mora Chacón por su excelente labor como docente, su enorme paciencia y gran conocimiento.

A la profesora Maureen González Jones por su maravilloso talento con las palabras y grandes aportes tanto en la revisión de la traducción como del presente trabajo.

A mis compañeras María Guzmán, Carmen Andrés y Claudia Torres por ser ese equipo de trabajo tenaz y laborioso que permitió que la traducción y su publicación se hicieran realidad.

## Tabla de contenidos

<i>Nómina de participantes de la actividad final del Trabajo de Graduación</i> .....	2
<i>Nota aclaratoria</i> .....	3
<i>Dedicatoria</i> .....	4
<i>Agradecimientos</i> .....	5
<i>Tabla de contenidos</i> .....	6
<i>Índice de tablas</i> .....	8
<i>Índice de gráficos</i> .....	9
<i>Resumen</i> .....	10
<i>Abstract</i> .....	11
<i>Traducción</i> .....	12
<i>Capítulo 1</i> .....	109
<b>1.1 Antecedentes</b> .....	110
<b>1.2 Descripción y delimitación del problema</b> .....	113
<b>1.3 Contextualización del proyecto</b> .....	116
<b>1.4 Justificación</b> .....	120
<b>1.5 Objetivos</b> .....	123
1.5.1 Objetivo General .....	123
1.5.2 Objetivos Específicos.....	123
<i>Capítulo 2: Marco Conceptual y teórico</i> .....	124
<b>2.1 La traducción</b> .....	124
2.1.1 Traducción semántica .....	127
2.1.2 Traducción comunicativa.....	127
2.1.3 Traducción especializada .....	128
<b>2.2 Equivalencia</b> .....	132
2.2.1 Diferencias estructurales del inglés y el español .....	133
<b>2.3 Gramática</b> .....	134
2.3.1 La oración .....	134
2.3.2 Los verbos.....	135
<b>2.4 La voz pasiva</b> .....	140
2.4.1 Pasiva perifrástica .....	143
2.4.2 Pasiva refleja.....	143
2.4.3 «Se» y sus formaciones.....	145
<b>2.5 El gerundio / progresivo</b> .....	145
<b>2.5 El subjuntivo</b> .....	149

<b>Capítulo 3: El marco metodológico</b> .....	<b>152</b>
<b>3.1. Aspecto cuantitativo</b> .....	<b>152</b>
<b>3.2. Aspecto cualitativo</b> .....	<b>153</b>
<b>3.3 Recolección de información</b> .....	<b>156</b>
<b>3.4 Elección del enfoque del trabajo</b> .....	<b>159</b>
<b>3.5 Justificación de equivalencias encontradas</b> .....	<b>160</b>
<b>3.6 Obtención de la guía</b> .....	<b>161</b>
<b>Capítulo 4: Análisis de resultados</b> .....	<b>163</b>
<b>4.1 Resultados cuantitativos</b> .....	<b>164</b>
4.1.1 Datos generales de los textos .....	164
4.1.2 Muestra .....	165
4.1.2.1 Frecuencia de los verbos en inglés.....	165
4.1.2.2 Frecuencia de los verbos en español.....	166
4.1.2.3 Comparación de frecuencia verbal en inglés y en español .....	167
4.1.2.4 Frecuencia de la estructura de la voz pasiva en inglés.....	169
4.1.2.5 Frecuencia de la estructura equivalente de la voz pasiva en español .....	169
4.1.2.6 Frecuencia de la estructura del progresivo en inglés .....	170
4.1.2.7 Frecuencia de la estructura equivalente al gerundio en español .....	171
4.1.2.8 Frecuencia de la estructura del subjuntivo compuesto en español .....	171
<b>4.2 Interpretación de datos</b> .....	<b>173</b>
4.2.1 Estructura de la voz pasiva de inglés a español .....	173
4.2.2 Estructura equivalente de la voz pasiva de español a inglés.....	175
4.2.3 Estructura del progresivo de inglés a español.....	176
4.2.2 Estructura equivalente del gerundio de español a inglés .....	178
4.2.2 Estructura del subjuntivo compuesto de español a inglés.....	180
<b>4.3 Guía de equivalencias de tiempos verbales</b> .....	<b>181</b>
<b>Capítulo 5: Conclusiones y recomendaciones</b> .....	<b>185</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>191</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>197</b>
<b>Anexo 1- Guía de equivalencias de tiempos verbales- versión gráfica</b> .....	<b>197</b>
<b>Anexo 2- Análisis de la temática</b> .....	<b>201</b>

## Índice de tablas

Tabla 1- Características del texto original-----	117
Tabla 2- Distribución del trabajo-----	117
Tabla 3- Cronograma de entregas para los capítulos 1 y 2 -----	119
Tabla 4- Formas verbales en español -----	137
Tabla 5- Formas verbales en inglés -----	138
Tabla 6- Cuadro comparativo entre la pasiva perifrástica y la pasiva refleja-----	144
Tabla 7- Cuadro comparativo entre el Se pronominal y el Se impersonal-----	145
Tabla 8- Ejemplo- Información general -----	157
Tabla 9- Ejemplo- Datos sobre la muestra -----	157
Tabla 10- Ejemplo- Frecuencia de los verbos en inglés - español-----	158
Tabla 11- Ejemplo- Tabla comparativa-----	158
Tabla 12- Ejemplo- N-gram cluster-----	159
Tabla 13- Ejemplo- Tabla de contrastes -----	161
Tabla 14- Ejemplo- Guia de equivalencias de formas verbales -----	162
Tabla 15- Información general del capítulo 1 y 2 del texto original (TO) y del texto meta (TM) -----	164
Tabla 16- Datos sobre la muestra -----	165
Tabla 17- Frecuencia de los verbos en inglés en el texto original (TO) dentro de la muestra -----	166
Tabla 18- Frecuencia de los verbos en español en el texto meta (TM) dentro de la muestra -----	167
Tabla 19- Tabla comparativa -----	168
Tabla 20- N-gram cluster – Voz pasiva en inglés – verbo To be + verbo participio -----	169
Tabla 21- N-gram cluster – Voz pasiva en español – verbo Ser o Estar + verbo + ado / ido-----	170
Tabla 22- N-gram cluster – Progresivo en inglés - verbo To be + verbo + ing -----	170
Tabla 23- N-gram cluster – Gerundio en español – perífrasis verbal Estar + verbo + ando / iendo -----	171
Tabla 24- N-gram cluster – Subjuntivo compuesto en español – verbo Haber + verbo + ado / ido -----	172
Tabla 25- Tabla de contrastes- Voz pasiva de inglés a español-----	173
Tabla 26- Tabla de contrastes- Voz pasiva de español a inglés-----	175
Tabla 27- Tabla de contrastes- Estructura del progresivo de inglés a español -----	177
Tabla 28- Tabla de contrastes- Estructura del progresivo de español a inglés -----	179
Tabla 29- Tabla de contrastes- Estructura del subjuntivo de español a inglés -----	180
Tabla 30- Guía de equivalencias de formas verbales -----	182
Tabla 31- Guía de equivalencias de formas verbales – continuación -----	183

## Índice de gráficos

Figura 1- Dinámica de la traducción de Newmark -----	126
Figura 2- Decoding and Recoding -----	131
Figura 3- Spirit equivalence-----	132
Figura 4- Proceso general del análisis de datos cualitativos-----	154

## Resumen

La memoria de traducción de este trabajo de graduación tiene como tema principal el análisis traductológico de los verbos presentes en los capítulos 1 y 2 del libro *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*. Dicho análisis se enfoca en tres formas verbales: la voz pasiva, el gerundio-progresivo y el subjuntivo; aunque también se desarrolla un contraste general entre los 12 tiempos verbales en inglés (Walden University) y los 17 tiempos verbales en español (RAE, 2005) para presentar una guía de equivalencias verbales más completa. Se utilizó un enfoque cuantitativo para medir la cantidad de apariciones de las estructuras verbales mencionadas anteriormente y se prosiguió con un enfoque cualitativo al seleccionar diferentes ejemplos para contrastar las versiones de inglés y de español para encontrar factores diferenciadores y puntos en común. Tras obtener resultados principalmente en la parte cualitativa, se concluye que el uso de la voz pasiva es válido en español pero de manera más restringida que en inglés; que el progresivo en inglés representa una estructura completa de formación verbal en los tres tiempos con amplio uso pero que para el gerundio en español la misma estructura correspondería solamente a una perífrasis del gerundio con un uso restringido a algo que está aconteciendo en este momento; y del subjuntivo en español que su equivalente más cercano y aplicable está dentro de las formas perfectas en inglés.

**Palabras clave:** traducción verbal, equivalencias verbales, verbos, voz pasiva, gerundio, progresivo, subjuntivo.

## Abstract

This graduation project is focused on the translation of the book *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* and the further analysis of results related to verb translations in chapter 1 and 2. The analysis is centered in three verbal forms: passive voice, gerund-progressive, and the subjunctive; but a general contrast between the 12 verbal times of English (Walden University) and the 17 verbal times of Spanish (RAE, 2005) is also done to provide a more complete guide of verbal equivalences. Both, qualitative and quantitative approaches were used to measure the amount of appearances of the aforementioned verbal structures and posterior analysis of specific examples to contrast English and Spanish versions in order to find differences as well as similarities. After getting the results, specifically from the qualitative portion, it can be concluded that passive voice structure is valid in Spanish but has more restrictions in use than English; that the progressive in English represents a full verbal structure widely used in present, past, and future but as for the gerund in Spanish, the same structure corresponds only to a gerund periphrasis with a strict use: to point at something that is happening right now; and that subjunctive in Spanish has a closest equivalent in English perfect tense structures.

**Keywords:** verbal translation, verbal equivalences, verbs, passive voice, gerund, progressive, subjunctive.

## Traducción

### CAPÍTULO 1

#### Las Historias: El Seguimiento a las Trayectorias de Resistencia

##### Mil gotas: del museo de Louvre a las calles

*Un día desapareció la Gioconda del Louvre, para consternación de los turistas, escándalo nacional, revuelo mediático. [...] lo que desapareció fue la pintura, literalmente hablando, la delgada capa de pintura al óleo que constituía la celebrada obra maestra. La tabla que era el soporte seguía en su lugar, lo mismo que el marco: la tabla en blanco, como antes de pintarla. [...] La única señal de violencia eran unos agujeritos perfectamente circulares, de un milímetro de diámetro, en el vidrio blindado de la caja que había separado al retrato de sus espectadores. [...] la pintura había revertido al estado de gotas de pintura viva, y las gotitas se habían ido a correr mundo. [...] con la energía acumulada de cinco siglos de obra maestra, no las iba a detener un vidrio, por blindado que fuera. Ni muros ni montañas ni mares ni distancias. Podían ir donde quisieran, eran gotas de color dotadas de superpoderes. Si hubieran contado los agujeritos en el vidrio, habrían sabido cuántas eran: mil. [...] Las gotas se dispersaron por los cinco continentes, ávidas de aventuras, de acción, de experiencia.*

CÉSAR AIRA, *MIL GOTAS*

Estas son las líneas iniciales del libro *Mil gotas* de César Aira, la primera experiencia de Lucy y Patrick con un libro de editoriales cartoneras que ellos escogieron, respectivamente, en una librería en Buenos Aires en 2011 y en otra librería en Montevideo en 2010. Este texto, encuadernado con cartón, que atrajo a Lucy a una década de investigación sobre el fenómeno de

las cartoneras, cuenta la historia sobre el escape mágico de mil gotitas de pintura de la obra maestra más icónica del museo de Louvre y sus subsecuentes viajes alrededor del mundo. Lleno de una dosis alta de la fantasía y el surrealismo que caracterizan el trabajo de Aira, *Mil gotas* se abre a múltiples interpretaciones. Luego de leerla por primera vez, Lucy la interpretó como una alegre historia de ficción basada en un evento de la vida real: el robo de la Mona Lisa del museo de Louvre en 1911; una celebración jubilosa de la democratización del arte aclamada por Walter Benjamín en su famoso ensayo de 1935 llamado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y su innegable e irónica alegoría del «final del arte» que el crítico de arte Arthur Danto auguró controversialmente en sus conferencias de Mellon en 1995. Cuando Lucy retomó el libro en 2020, luego de nueve años de ojear las mismas páginas, su interpretación había tomado un matiz diferente: inclinado por el crudo, aunque tecnicolor mundo de las cartoneras, de los recicladores en la cooperativa de São Paulo, hasta las cafeterías y librerías que venden mezcal en Guadalajara. En esos mundos, el arte no es un objeto idolatrado sino un ineludible proceso material de producción e intercambio; un proceso en el cual la persona menos talentosa para el arte, puede ser tentada a poner alguna pintura sobre una portada solo por el hecho de divertirse y compartir un momento con algún viejo o nuevo amigo. Casi una década después de haber comenzado su bello recorrido por el fenómeno cartonero, Lucy leyó la historia de Aira de una manera diferente: no como una observación de las teorías europeas del arte del siglo veinte, sino como una profecía de las prácticas cartoneras dentro y fuera de Latinoamérica.

Después de todo es imposible ignorar la materialidad de la historia de Aira como libro cartonero con todos los distintivos de los métodos artesanales de Eloísa: la tapa áspera de cartón, el título pintado alegremente, el pegamento que de manera tosca une el libro. *Mil gotas*, al ser uno de los primeros libros publicados por la Eloísa Cartonera en su primer año de existencia,

2003, ha servido a múltiples funciones. Ayudó al lanzamiento de la editorial a través del trabajo del ya exitoso autor argentino César Aira. Contribuyó a la creación de un nuevo grupo de lectores, aparte de los miembros de Eloísa, gesticulando las raíces de las cartoneras en la cultura pop, llamándolo su club de fans. Y eso determinó la tonalidad del futuro catálogo de Eloísa, basado en el deseo de diseminar la literatura latinoamericana y de experimentar un tipo de arte novedoso a través de un trabajo colaborativo inexorablemente alegre y lúdico. No obstante, más allá de estas funciones prácticas, las historias y los relatos de Aira sientan las bases para Eloísa y las centenares de editoriales cartoneras que seguirían en las próximas dos décadas. Al leerlo desde esta perspectiva, *Mil gotas* apunta hacia algunos de los principios y conceptos vagamente definidos pero fundamentales que guían a las editoriales cartoneras y al público a lo largo del camino: la democratización y la desfeticización del arte, la propagación del arte de los museos a las calles, y, citando a Aira, el potencial de un «inagotable ingenio creativo» contenido en cada gota de pintura.

*Mil gotas* fue publicado en el momento en que la cartonera *era* Eloísa, una iniciativa única, poco convencional, estructurada por artistas y escritores poco conocidos y con tendencia a la irreverencia. Sin embargo, lo leímos como si se tratase de un presagio de la diseminación de las cartoneras que surgirían de la iniciativa única de Eloísa como un conjunto diverso de prácticas artísticas autónomas. Así como las gotitas de Aira, las cartoneras han viajado a los cinco continentes. Así como las rebeldes salpicaduras de pintura de Aira, estas han ayudado a descolonizar el arte en un continente donde la narrativa de la creación de objetos y experiencias es mayormente basada en los trabajos de hombres blancos, europeos y estadounidenses, como lo demuestra Bruno Moreschi en su proyecto de investigación de 2017 «*A história da \_rte*»\*. Y así como las gotas de Aira, cuyo único indicio de escape es una serie de «perforaciones diminutas,

perfectamente circulares en la caja de vidrio blindada», las editoriales cartoneras perforan las cajas de cartón que reutilizan al mismo tiempo que perforan las fibras sociales más densas de Latinoamérica. Esta es una deliberada interpretación de lectura: las cartoneras son demasiado autónomas y diversas como para ser teorizadas en un simple texto profético. Sin embargo, como Schwartz sugiere en la sección «Metacartón» del libro *Public Pages*, circula un fuerte elemento de autoconsciencia a través de la literatura cartonera, incluyendo personajes y episodios ficticios que envuelven el proceso de elaboración de libros de cartón (2018, 178). Sin hacer referencia directamente a la cartonera, la cual existía en ese entonces solo en la incipiente tienda de libros y vegetales de Eloísa, *Mil gotas* expresó ese espíritu de irreverencia, rebelión y resistencia que llevó al nacimiento de las cartoneras y su difusión en la región.

\* El proyecto de Moreschi se enfoca en perfiles de artistas que se presentan en los principales libros utilizados en los cursos de estudiantes de artes visuales en Brasil. En once libros, Moreschi identificó 2443 artistas de los cuales 215 (8,8 %) son mujeres, 22 (0,9 %) son negros y 645 (26,3 %) son no europeos. De los 645 que son no europeos, solamente 246 no son de Estados Unidos. «A História da \_rte» esta publicado en [https://brunomoreschi.com/Historyof\\_rt](https://brunomoreschi.com/Historyof_rt)

Este primer capítulo está dedicado a las fascinantes historias y los relatos que dieron el contexto para los numerosos mundos de cartoneras, la magia con la que centellea la historia de Aira. Empezamos con su nacimiento en Buenos Aires y su travesía a través del continente antes de explorar las historias paralelas de un concepto clave y prácticas que maneja la comunidad cartonera: el de resistencia. Nuestro propósito no es el de crear un canon para el fenómeno cartonero ni el de delinear una historia definitiva sobre las cartoneras. Al contrario, ofrecemos un

grupo de cronologías fluidas que lleva a las numerosas formas y formaciones que coexisten, se entrelazan y se sobrepone (para usar los términos de Levine) en las prácticas cartoneras en toda Latinoamérica; dichas formas dan un vistazo al pluriverso. Para dar peso a las diversas historias y relatos, es fundamental entender las editoriales cartoneras: su pluralidad, su relacionalidad, su resistencia.

### **Comienzos en Buenos Aires**

A primera vista, los colectivos *La Cartonera* y *Dulcinéia Catadora* parecen ser mundos aparte. Mientras que la práctica artística de *Dulcinéia* está profundamente integrada a la realidad social de la cooperativa de reciclaje Glicério y al trabajo de los recicladores; *La Cartonera* es «una cartonera sin cartoneros» (La Cartonera 2009, 178); hay algunos recolectores en Cuernavaca y *La Cartonera* que no han buscado involucrarse con ellos en su comunidad. Aun así, ambos colectivos se identifican como pertenecientes a la misma familia, una red transnacional de cientos de cartoneras. Para entender esta red, aparentemente unida solo por el cartón como material en común, debemos mirar hacia atrás a las formas en que el modelo idiosincrático de editoriales comunales se polinizó a través de América Latina.

Esta forma particular de elaboración de libros artesanales nació en Buenos Aires en 2003, al inicio de la crisis económica de 2001 que fue seguida por una década de políticas neoliberales implementadas por la derecha peronista del presidente Carlos Menem. Estas incluyeron una fuerte estabilización de la moneda que puso al peso argentino y al dólar estadounidense por igual, lo que llevó a un auge en las importaciones, a una reducción en la producción industrial nacional y a un desempleo creciente a través de los años 90. Los altos niveles de préstamos y la

deuda del gobierno fueron contrarrestados por el crecimiento económico, el cual tuvo un retroceso en 1998. Mientras la deuda nacional iba en espiral, el gobierno de Fernando de la Rúa impuso medidas de austeridad para mantener el acceso a los préstamos del Fondo Monetario Internacional, lo que llevó a disturbios y a su eventual huida de la residencia presidencial, la Casa Rosada, en un helicóptero, a finales de 2001. El gobierno estaba incumpliendo su deuda nacional y el nuevo presidente Eduardo Duhalde terminó eventualmente la estabilización dólar-peso, lo que llevó a una devaluación masiva de la moneda y a un fuerte aumento en la inflación. En 2002, el desempleo a nivel nacional llegó a más de veinte por ciento e incluso a números más elevados en Buenos Aires.

Tradicionalmente y a diferencia de otros países de América Latina, Argentina tuvo una historia sólida de empleo formal y protección laboral; ahora, por el contrario, el desempleo hace que miles busquen alternativas para mantenerse a sí mismos y a sus familias. Muchos se fueron a las calles para convertirse en cartoneros (recicladores), separando del caudal de desechos de la ciudad y seleccionando metal, vidrio, papel y cartón para vender a las compañías de reciclaje. La devaluación de la moneda que hacía que las exportaciones fueran más caras, también incrementaba los precios de los materiales reciclables y hacía que este medio de subsistencia fuera más viable. Aun así, ver a miles de recolectores de basura en las calles era algo que conmocionaba, fue un ícono de la Argentina que se sumió dentro de una depresión económica. Aunque los recolectores de basura han existido por décadas, la escritora e investigadora argentina Cecilia Palmeiro nos explicó: «debido a su omnipresencia y visibilidad, los cartoneros se volvieron sujetos sociales emergentes de una gran crisis».

Al vivir y trabajar en una ciudad en donde sus habitantes, al igual que las tiendas de libros, librerías y editoriales, estaban luchando por sobrevivir; los miembros fundadores del

colectivo de la primera cartonera, el escritor Washington Cucurto y los artistas Javier Barilaro y Fernanda Laguna, estaban decididos a encontrar alternativas para publicar libros. Sus parámetros eran simples: la crisis había hecho que establecer una editorial convencional fuera imposible a nivel financiero; por lo tanto, cualquier método de producción debía ser de muy bajo costo y estaban comprometidos a vender tantos libros como fuese posible a un precio accesible y por consiguiente retaban el concepto de que los libros eran un artículo de la clase media-alta. Este compromiso era un acto político y también una propuesta artística inspirada en la práctica del día a día de Barilaro y Laguna que, en sí, recordaba la admiración de Barilaro por el artista alemán Joseph Beuys y el interés de Laguna en las tradiciones literarias de la imprenta popular, desde los libros baratos hasta las revistas de bricolaje. Con estos principios directivos, el trío inauguró Ediciones Eloísa, así conocida antes de volverse una editorial cartonera; y su producción comenzó en el estudio de Laguna.

Algo que no estaba aún claro para ese entonces, era cómo los textos contraculturales, marginales y experimentales que Ediciones Eloísa estaba publicando, podrían encontrar una conexión más amplia a los procesos sociales que se estaban practicando en ese entorno laboral. El *studio* de Laguna en Almagro, al igual que la mayor parte de Buenos Aires, era una ruta para los cartoneros; algunos de ellos se detenían para interactuar con los diferentes públicos que asistían a las lecturas y a los eventos que tenían lugar constantemente en el *studio*. En 2003, Barilaro nos dijo que el cartonero era la figura política del proletariado más representativa de la postcrisis en Buenos Aires. Siempre abierto a formas alternativas de producir sus textos, Cucurto sugirió que, en términos de facilidad y disponibilidad de material baratos, los cartones recolectados por los cartoneros, eran la opción lógica. Esta fue una jugada tanto inspirada como inspiradora. Ediciones Eloísa comenzó a buscar colaboración con las historias marginalizadas y

con algunos de los habitantes más marginados de la ciudad. Para ese entonces, se había creado un servicio de transporte ferroviario especial conocido como el *tren blanco* para transportar a los cartoneros de la periferia al centro de la ciudad de Buenos Aires y de regreso. El servicio operaba fuera de horas regulares, sin sillas y sin iluminación interna, lo que recalcaba la invisibilidad física, material y social de aquellos al margen.

Aunque la economía argentina se había empezado a recuperar asistida por las políticas del recién electo presidente Néstor Kirchner, el repertorio de la recuperación se propagó de manera entusiasta para incluir ideas de dignidad, democracia y espacio público (O'Hare, 2020). Los cartoneros que habían sido desestimados como un símbolo temporal de la crisis y la marginalidad, en conjunto con los piqueteros desempleados (Svampa y Pereyra, 2003), emergieron como uno de los nuevos movimientos sociales más importantes del país, consolidándose en cooperativas, asociaciones y federaciones (Sorroche, 2017). Un ejército improvisado de individuos se transformó en una fuerza colectiva capaz de negociar contratos de desecho sólido público y de forjar alianzas con políticos poderosos, debido mayormente a la experiencia previa de sindicatos de trabajadores que lo hacía superfluo. En alianza con los cartoneros, Cucurto, Barilaro y Laguna no solo se involucraron en el trabajo social, también incorporaron una serie de actores que se aliaron con los recolectores de basura para explorar nuevas maneras de reconfigurar las relaciones sociales, políticas y económicas; la manera de hacer las cosas diferentes en Argentina después de la crisis.

Eloísa fue establecido como una forma social alternativa que conectaba a las personas a lo largo de los segregados estratos sociales. También la intención era difundir tantos libros como fuese posible a un precio asequible en un contexto de postcrisis, en el cual los materiales para hacer libros como el papel y la tinta, mantenían su valor internacional mientras que el producto

interno bruto (PIB) caía más de cincuenta por ciento del 2001 al 2004 (Banco Mundial, 2020). El colectivo comenzó a comprar cartón a los cartoneros y produjeron conjuntamente libros pintados a mano y encuadernados a un cartón. El enfoque del proyecto estaba siempre en el significado más que en su finalidad al traer los principios sociales del trabajo en conjunto y colaboración entre clases sociales a un diálogo con sus intenciones estéticas. Ediciones Eloísa inevitablemente se convirtió en Eloísa Cartonera.

En este movimiento, lejos de los modelos de publicaciones típicos, una influencia artística clave era el colectivo Belleza y Felicidad, una imprenta y galería fundada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón quienes, desde finales de los noventa, habían publicado textos en forma de fotocopias engrapadas (Palmeiro 2011, 172). Palmeiro explica que Laguna y Pavón habían imaginado esta alternativa de producir y distribuir textos durante un viaje a la ciudad de Salvador de Bahía en Brasil, donde se encontraron con una forma mucho más antigua de impresión llamada literatura de *cordel*. El *cordel* es una práctica del siglo diecinueve que implica vender libros por episodios que cuelgan de una cuerda en kioscos y pequeñas tiendas al lado de baratijas. A pesar de las diferencias obvias respecto a sus contextos históricos y ambientes sociales, lo que Laguna y Pavón tomaron de Brasil, aparte de ser una lección en cuanto a prácticas alternativas populares de publicación, fue el entendimiento peculiar del *quilombo*, una palabra que originalmente se refirió al asentamiento de personas que escapaban de la esclavitud, el cual ampliaron para incluir a comunidades habitadas por personas de diferentes razas y etnias que fueron marginadas por los gobernantes coloniales portugueses: judíos, musulmanes e indígenas (Palmeiro, 2011, 172). La intención detrás de Belleza y Felicidad era la de crear un quilombo contemporáneo y urbano que uniera material, temas, sujetos y subjetividades heterogéneas. Como explica Palmeiro, los formatos de bajo costo de *cordel*, inspiraron a Belleza

y Felicidad para producir un catálogo formado por una «basura antiestética» caracterizada por la materialidad, la corporeidad, el erotismo, la feminidad y el género no normativo.

Para entonces, el colectivo estaba sujeto a mucha crítica por las generaciones previas dominadas por hombres escritores y artistas argentinos que habían estado involucrados abiertamente en conflictos políticos con la dictadura y en sus secuelas. Para ellos, los privilegios de Belleza y Felicidad de placer, la sensualidad y la felicidad estaban relacionados con una «política suave» que era incapaz de comprometerse con los duros cuestionamientos que aún perseguían a la Argentina posterior a la dictadura (Palmeiro, 2011). Sin embargo, los temas con los que Belleza y Felicidad se comprometía, desde LGBTQ y subjetividades feministas, hasta la exclusión social; prefiguraron muchos de los debates que, con el incremento global de la extrema derecha, están ahora en la primera plana de la política latinoamericana. Para Palmeiro, no había contradicción entre los esfuerzos experimentales creativos de Belleza y Felicidad, y la nueva política radical: su producción de formas literarias constituía unas «experimentaciones subjetivas a la luz de una política de la diferencia que emerge en estos años como una forma creativa del activismo radical» (2011, 160).

Ediciones Eloísa también estaba interesada en la política de diferencias y en la búsqueda de una relación más íntima entre alternativas estéticas y márgenes sociales; entre formas de arte y mundos plurales. Por eso la importancia de su subsecuente transformación en Eloísa Cartonera. Sí, sus fundadores comenzaron a encuadernar libros con cartones llevados por los cartoneros, pero aún más importante, empezaron a trabajar al lado de los mismos cartoneros en este proceso. Lo que a la larga hizo esto posible, fue la forma abierta, social y amigable de los talleres. A un nivel material, las portadas de cartón y por consiguiente los libros empastados a estas, estaban profundamente incrustados en el complejo tejido social de la ciudad, incorporando su estrato

social desigual, desde trabajadores informales de la calle hasta consumidores adinerados. Y en los talleres, donde reunían a escritores y a recolectores de basura para trabajar juntos en espacios y procesos compartidos, propusieron una forma más igualitaria de trabajo e intercambio que ofrecía un modo de resistencia contra una relación laboral enajenada y antipática que había emergido de las reformas económicas neoliberales en Argentina. En un ensayo que rastrea la conexión entre César Aira y Eloísa Cartonera, Craig Epplin cita: «El libro cartonero, en esta perspectiva, se convierte en el vehículo en el cual una distribución un tanto igualitaria de trabajo y de autoridad se teoriza» (2009, 55). Este punto de vista lo comparte Felipe Cala Buendía, quien, a pesar de sus dudas con respecto al potencial de Eloísa como modelo de resistencia, reconoce que el colectivo ofrece «un ambiente laboral sin (muchas) limitaciones, directivos o jerarquías» y está de acuerdo con «una concepción del trabajo que lo reestructura como un sitio privilegiado para la socialización» (2014, 120).

El término cartonera, en el sentido de modelo de publicaciones socioartísticas inspirado por Eloísa; es, por lo tanto, rico en significado. Se refiere al mismo tiempo al cartón con el cual se hacen los libros; a los cartoneros, los recolectores de basura que están vinculados al proceso; a la editorial cartonera, que conecta a las comunidades involucradas en hacer los libros con la literatura y la producción artística, al igual que el ambiente urbano en el que son producidos y consumidos. En relación con *The Materiality of Resistance, The political dimension of graffiti in Israel / Palestina*, Rebecca Gould afirma: «La resistencia a la traducción es, de hecho, el indicador más seguro de una perspectiva que debe ser escuchada» (2014, 13). En el corazón de nuestro proyecto y libro radica lo que debe ser silenciado al traducir «cartonera» como «cardboard», la relación entre lo artístico y lo social, una conexión promovida por la sociabilidad material de la práctica colectiva.

## Práctica abierta, historias y relatos plurales

Eloísa Cartonera soñó con un modelo de publicación que fuera una práctica indefinida desde su mismo comienzo, una escultura social Beuysiana que consistiría en un modelo sociartístico fácilmente adaptable para encuadernar fotocopias e impresiones baratas a portadas de cartón por medio de talleres. Javier menciona en *Cartoneras* (Brant 2019) que el uso de cartón fue una respuesta a la crisis, pero también una declaración, una provocación y un llamado a la acción: «Nosotros también elegimos el cartón para destacarnos. Queríamos hacer algo... ¡Que pase algo!». La palabra repetida «algo» es importante aquí, indica un rechazo a predetermined cualquier resultado definitivo al delimitar lo que el término cartonera debería significar o hacer; o el decidir exactamente lo que debería pasar. En una entrevista, Celis Carbajal sugirió: «Aunque Eloísa muy probablemente no se dio cuenta en su momento, el problema que tenemos ahora para definir a las cartoneras es parte de su valor porque lo pone a pensar: ¿qué es una editorial?, ¿cómo se define a una editorial? La redefinición (de editorial) es esta falta de definición». Impulsadas por el poder de material multifuncional que interviene en diversos contextos, el modelo de cartonera continuará siendo adoptado y adaptado por cientos de colectivos a través de América Latina y más allá en los años y las décadas venideras.

Al día de hoy, la falta de definición o lo poco común de las cartoneras es integral a las prácticas y principios de las cartoneras alrededor del mundo y va de la mano con la resistencia a la noción misma de su definición (Rosa, 2017). La negativa de las cartonera a fijar y limitar el significado y las posibilidades heterogéneas que ese rechazo ofrece al mundo de la maquila (Escobar, 2018) resuena en las diferentes maneras en que las editoriales cartoneras y los críticos

por igual, han situado estas prácticas editoriales alternativas. En un ensayo publicado en el sitio web de Eloísa Cartonera, Washington Cucurto (2005) inventó un «pequeño árbol genealógico» de escritores argentinos que él considera como predecesores de la imprenta de cartonera; conectando a Roberto Arlt, Copi (también conocido como Raúl Damonte Botana), César Aira y Dalia Rossetti (también conocida como Fernanda Laguna). Lo que une a estos autores, dice Cucurto, es que su trabajo está motivado por «la fuerza y la espontaneidad de la circunstancia». Basado en el ensayo de Cucurto, Epplin profundiza el tejido de la tapicería de la cartonera al explorar el arraigo de Eloísa en la historia literaria de América Latina, desde una larga tradición pedagógica que se extiende hasta «los romances nacionales» del siglo diecinueve como *Martín Fierro* hasta los años setenta con el Teatro de los Oprimidos del actor de teatro y activista político Augusto Boal (Epplin. 2009, 56). Él relaciona los experimentos de Eloísa con «la construcción de la misma vida social» a los proyectos de teatro que Boal usó en los movimientos populares radicales de educación que permitieron lo que él ha llamado «un ensayo para la revolución» (56). Por otro lado, Palmeiro (2011) asocia el trabajo de Eloísa a los «poetas marginales» brasileños de los años setenta, cuyos textos fueron traducidos a español por primera vez por Cucurto para el catálogo de Eloísa Cartonera como una forma de resistencia contra la dictadura. Palmeiro también los relaciona al GAC (Grupo de Arte Callejero), un colectivo argentino de arte callejero que se creó en los noventa para atraer atención pública sobre las desapariciones forzadas y en la década del 2000 intervino en espacios públicos por medio de pósteres y señales de tránsito para crear una cartografía autónoma de la ciudad.

Aunque las tradiciones literarias de Argentina y Brasil dan un nexo clave para la creación de Eloísa y su amplia red, otros posibles candidatos como precursores de las cartoneras se extienden por Latinoamérica. Para John Beverley (2019), la práctica rememora las publicaciones

hechas a mano por la *poesía de taller* nicaragüense, libros que fueron, como *cordel*, atados por medio de cuerdas. Fueron producidos por cooperativas de poesía en espacios de trabajo, barrios marginales y pueblos durante la Revolución Sandinista de los años setenta. Por otro lado, Bilbija (2009) y Daniel Canosa (2017) apunta el origen a las Ediciones El Mendrugo en la década de 1970, una editorial en México dirigida por la escritora argentina Elena Jordana. Los libros del El Mendrugo, unidos por cartón corrugado y cuerda, fueron distribuidos informalmente entre amigos y conocidos. Jane Griffin (2009) relaciona Animita Cartonera, ubicada en Santiago, a las editoriales clandestinas que emergieron durante la dictadura militar de Chile. Douglas Diegues del colectivo Yiyi Jambo especula que todo pudo haber empezado en Asunción en los sesenta con el trabajo de Carlos Martínez Gamba, quien publicó libros sencillos de poesía en guaraní, impresos en grapas de sulfito y unidos por cartón. Otros ven el origen de las cartoneras de manera diferente. En México, Aurelio Meza (2014), cofundador de Ko-dama Cartonera en Tijuana, nos guía a una historia más reciente, conectando las cartoneras con las revistas que se volvieron una forma popular de expresión propia en los Estados Unidos y en México en los años noventa. Israel Soberanes de Viento Cartonero planteó una cuestión cuando estábamos trabajando con él en Guadalajara al presentarnos la colección de la biblioteca de libros de la editorial cubana Ediciones Vigía, fundada en Matanzas en 1985. Soberanes considera a Vigía como un importante precursor de las editoriales similares a las de él en Jalisco; así como los libros cartonera, los libros de los artistas de Ediciones Vigía son hechos en circunstancias precarias y con los materiales que se tengan a mano\*.

Al abarcar lo concreto y lo apócrifo, este gran conjunto de historias y relatos concuerda con nuestra propia experiencia de las cartoneras. Los colectivos que hemos

\*Para ver más sobre la editorial cubana Ediciones Vigía, refiérase a Gordon-Burroughs 2017. Otros precursores importantes de la cartonera incluyen, en orden cronológico: el Club de Grabado de Montevideo, una institución cultural que en 1953 propuso democratizar el arte al usar técnicas de grabado para reproducir imágenes en serie. Otro es el Taller Leñateros en San Cristóbal de las Casas en el estado mexicano de Chiapas, este colectivo fue fundado en 1975 por el poeta Ámbar Past y está dirigido por artistas indígenas mayas para documentar y diseminar las tradiciones, el idioma y las formas de arte indígena; al igual que para rescatar técnicas ancestrales como la extracción de tintes de plantas silvestres. El Taller Tupac Amaru es un colectivo de San Francisco de serigrafía con fines de política radical, fundado a principios de los años dos mil por l@s artist@ chican@ Favianna Rodríguez, Melanie Cervantes y Jesús Barranza, conocidos por su activismo en justicia social enfocado en los derechos de los inmigrantes.

tenido la suerte de conocer a través de los años, aman las buenas historias y les gusta compartir sus historias de manera generosa con sus interlocutores. Es más, están orgullosos y orgullosas de tener su propia cartonera, cada una con sus propias historias y relatos relacionados invariablemente y aun así distinto de las de Eloísa Cartonera. Estas son historias en las cuales las crisis económicas y las reformas neoliberales actúan, algunas veces, como un estímulo clave y en el cual los cartoneros están a menudo ausentes de cuerpo, pero presentes en espíritu al trabajar con materiales descartables, al resistir exclusión social y al adoptar acciones colectivas. Esta autonomía insistente ayuda a explicar cómo, en cinco años, Eloísa ya ha inspirado la creación de siete cartoneras alrededor de América Latina; donde cada colectivo es libre de reinventar el modelo en su propio contexto mientras crean sus propias genealogías.

### **La incorporación de Sarita y Animita**

A principios del año dos mil, las editoras Tania Silva y Milagros Saldarriaga encontraron algunos de los libros de Eloísa en Chile. Esto fue un par de meses después del nacimiento de Eloísa en Buenos Aires. A finales del año 2003, enviaron un correo electrónico a Javier para preguntarle si podían hacer lo mismo en Perú. La respuesta de Javier fue: «¡Sí!, ¡claro que sí!».

Recuerda Javier que fue en ese momento en el que se dio cuenta de que su modelo puede ser adaptable «en todos los sitios». Javier reflexionó: «desde ese momento, todo pasó por cuenta propia». Tania y Milagros crearon Sarita Cartonera cuyo nombre se refiere sugestivamente a una santa popular, la protectora de quienes conducen taxi, prostitutas, las personas en prisión, inmigrantes y «todas las personas marginalizadas». Al invocar a Sarita se refleja su proyecto: «recuperar el cartón usado, abundante en la ciudad, para convertirlo en libros que son hechos a mano por jóvenes de barrios pobres y vender estos libros a precios bajos» (Sarita Cartonera, 2009, 75).

Dos años más tarde en Santiago de Chile, Ximena Ramos Wettling, Tanya Núñez Grandón y Mauricio Mena Iturriaga establecieron Animita Cartonera cuyo nombre se refiere a «pequeñas almas», casas pequeñas construidas en las calles chilenas para señalar la ubicación exacta de muertes violentas e injustas. Para Ximena, animitas «son pura resistencia». Ella afirma: «así pase el tiempo, siguen allí, insolentes, inmunes a la sospecha y a la muerte misma» (Ramos Wettling, 2009, 93). El nombre de Animita de este modo repite el gesto implícito en la decisión de los fundadores de Eloísa de trabajar con los cartoneros de Buenos Aires, de transformar la producción y el consumo de libros en actos de resistencia y de desafío contra la injusticia social y la violencia estructural.

La noción de resistencia pura es parte del crecimiento del fenómeno cartonero desde sus primeros pasos. Así como Eloísa ambicionó hacer visibles a los cartoneros que viajaban en el tren blanco desde la periferia hasta el centro, los miembros de Animita se esforzaron por «llegar a las comunidades marginadas e incluir a los sectores relegados», llevando cultura «a los lugares que están más allá del alcance de las iniciativas oficiales» (Ramos Wettling, 2009, 93). Su propuesta era la de democratizar la literatura latinoamericana en formas previamente

inimaginadas, encendiendo la mecha a las tradiciones canónicas de la «ciudad letrada» (Rama, 1984) y a la cultura oficial en un contexto en donde ambos, el Estado y la industria cultural, construyeron muros y vallas alrededor de la literatura y la producción del conocimiento; decidiendo qué podría ser publicado y por quién, y qué tipo de historias tenían derecho a ser contadas.

Animita Cartonera... tenía la resistencia tatuada por todos lados: sacaba su lengua a las casas editoriales transnacionales y sus libros de cartón se codeaban con los libros convencionales en los mismos estantes. Esto fijó un precedente sobre los altos precios al imponer precios bajos. (Ramos Wettling, 2009, 93)

Este espíritu de irreverencia fue repetido en el manifiesto de Sarita Cartonera: «[Queremos] música popular y masiva, música de la periferia, estridencia y violencia [...] Estamos en contra de lo establecido: nos interesa atravesarlo. Estar a la vez adentro y afuera» (2009,77). En el caso de Eloísa, el modo principal de resistencia ha-sido las relaciones productivas y transgresoras entre los recicladores, los escritores y los artistas a través de talleres inclusivos y amistosos. Mientras las cartoneras se propagan por Latinoamérica, los valores fundamentales de resistencia antiinstitucional, la cordialidad y la comunidad permanecieron; pero estas relaciones comenzaron a cambiar dependiendo de las diferentes ubicaciones en las cuales los colectivos se establecían, sacando a la luz la sorprendente portabilidad y plasticidad del modelo artístico literario. Lo que surgió a través del continente fue un entendimiento amplio de cómo ciertos modelos socioartísticos pueden ser desarrollados para abordar problemas con contexto específico de violencia, inequidad y justicia social.

## **Formas en Movimiento, Las Cartoneras en Proceso**

Los recorridos de las cartoneras son tan sorprendentes, emocionantes y plurales como lo fue el escape de la Mona Lisa imaginado por Aira en *Mil gotas*. Libres de cualquier modelo general, el fenómeno cartonero se abrió paso en Bolivia con Mandrágora Editorial Cartonera y Yerba Mala Cartonera, luego de la visita de Javier Barilaro a Cochabamba; en São Paulo, Brasil, con Dulcinéia y en 2007 en Asunción, Paraguay, con Yiyi Jambo; y luego en México con La Cartonera en 2008 y La Rueda Cartonera en 2009. Las cartoneras se diseminaron por medio de un rango de diferentes formas, así como lo hicieron otras formas de publicaciones autónomas en América Latina (Rabasa, 2019). En algunos casos, como el de Sarita, estos modelos editoriales comunitarios se transmitían por medio de los mismos libros. En muchos otros, la propagación se dio por medio de intercambios directos entre editoriales, escritores, artistas y curadores, como resultado del movimiento de estos jóvenes y veteranos escritores y editores a través de geografía diversa y por medio de diferentes formas que las cartoneras han adoptado: libros copublicados, talleres, encuentros y exposiciones. Estas formas socioartísticas fueron fundamentales para la difusión de las cartoneras desde una fase muy temprana.

Así como el taller fue parte fundamental de la formación de Eloísa en Argentina, las exhibiciones fueron esenciales en la fundación de Dulcinéia en Brasil. De hecho, si no hubiese sido por La 27.º Bienal de arte de São Paulo «Como viver junto» (Como vivir juntos) en 2006, Dulcinéia Catadora nunca hubiese existido. La historia va así: cuando Eloísa Cartonera fue invitada a formar parte, Javier le pidió participar a la artista Lúcia Rosa con los catadores Peterson y Andreia luego de que ella lo contactara vía correo electrónico para hablar sobre sus

nuevas colaboraciones artísticas con los recicladores. Javier describe el resultado de la colaboración para la Bienal de este modo:

Pintamos las paredes y llenamos una sección con una jungla de cartones. Invitamos a cualquiera que quisiera dibujar una planta o un animal para cortarlo del cartón y luego pintarlo. Todo se volvió un caos extremadamente divertido... con seis pedazos de cartón, yo armé un libro enorme que era de metro y medio de alto por un metro de ancho; y sobre el cual Peterson, uno de los brasileños, hábilmente pintó un par de monos. Cada día que estuvo allá, Lúcia agregaba algo nuevo a la jungla y hacía unas extraordinarias palmeras. Cristian de Nápoli se hizo cargo él mismo de encontrar escritores brasileños y personas para traducir varios libros de Douglas Diegues, quien más tarde vino a visitarnos y al final creó Yiyi Jambo. (Barilaro, 2009, 51).

Esta caracterización de las intervenciones lúdicas tipo taller de Eloísa que se ensayaron a lo largo de los dos meses de la Bienal, revelaron que la relación de las cartoneras con el arte se produjo desde el principio por medio de prácticas artísticas firmemente incorporadas en las relaciones sociales, montañas de cooperación, pilas de cartón, explosiones de risa y salpicadas de pintura. En el centro de este caos experimental, estaba también el deseo más literal del colectivo: trabajar con escritores brasileños y tener textos locales traducidos a español a través de un esfuerzo colectivo que sembró la semilla para otras editoriales cartoneras como Yiyi Jambo.

Un proceso colaborativo similar apunta al nombre de Dulcinéia Catadora, el otro colectivo que resultó de la Bienal. Cuando vinimos a trabajar con Dulcinéia y Eloísa años después, aquellos que participaron aún recuerdan este momento en vívido detalle, con una

mezcla de alegría y nostalgia. Los cartones usados para los talleres de la Bienal fueron comprados semana a semana, a una recicladora llamada Dulcinéia Santos. Cuando el naciente colectivo estaba buscando un nombre, Lúcia sugirió que escogieran el de Dulcinéia. En palabras de Lúcia: «el frecuente contacto que tuvimos con ella produjo un lazo afectivo y la admiro enormemente por su valor y fuerza, por su determinación de pelear por su vida». Todos estuvieron de acuerdo y Javier dijo: «Ok, entonces llamémosla Dulcinéia Cartonera». Sin embargo, Andreia, no muy satisfecha, contestó: «pero no soy una cartonera, ¡soy una *catadora!*!». Lúcia, al escuchar con atención a su nueva colaboradora, coincidió: «tiene razón, Andreia. ¡Es Dulcinéia Catadora!».

Esta anécdota es un perfecto ejemplo de la manera en que las opiniones, valores, subjetividades e identidades plurales se expresan y más importante, se escuchan a través de actividades colaborativas y se integran en cada etapa del proceso creativo de Dulcinéia. Más tarde, dentro de la cooperativa de reciclaje Glicério o en portugués, Cooper Glicério, donde Peterson y Andreia estaban establecidos, un taller de pintura de portadas liderado por Lúcia atrajo a más recicladores al proyecto. Maria recuerda ese momento con cariño: —Conocí a Lucía una vez antes en Cooper Glicério. Un día ella regresó y comenzó a pintar. Fui a ver qué estaba haciendo y Lúcia

\*Maria, como la mayoría de los recicladores de la cooperativa de reciclaje Glicério, es parte del *Movimento Nacional de Catadores de Materiais Recicláveis* (Movimiento Nacional de Recicladores de Materiales Reciclables). Este movimiento social fundado en 2001 cuenta con más de un millón de integrantes que estructuran los intereses políticos de los recicladores. El objetivo del movimiento incluye autonomía y autogestión de las cooperativas de reciclaje y control sobre el proceso de producción del reciclaje. me preguntó si quería pintar. Le expresé que nunca había pintado antes y ella dijo: —¿Por qué no lo intenta? Y lo hice. Más de una década después, cuando trabajamos juntas, Maria era aún una

integrante fundamental de Dulcinéia así como la presidenta de la cooperativa de reciclaje Glicério.\*

En otros casos, lo que trae a la vida a una nueva cartonera es un texto literario en particular o un estilo compartido. La Cartonera nació siguiendo una edición especial de la revista de audio-video dedicada al infrarrealismo *Nomedites* en 2007, un movimiento de poesía marginal pero altamente influyente fundado por un grupo de amigos en la Ciudad de México en los años de 1970 que incluía a escritores chilenos como Roberto Bolaño y Bruno Montané; y los autores mexicanos Cuauhtémoc Méndez, Ramón Méndez y Guadalupe Ochoa. Aunque muchos de sus miembros, especialmente Bolaño, se volvieron autores galardonados, traducidos a varios idiomas y reconocidos internacionalmente; el movimiento estaba firmemente arraigado en un marcado rechazo a la institución cultural. Explica Ochoa: —Ante todo, compartimos una postura de rebelión insubordinada contra la cultura hegemónica (en Molina Ramírez, 2009). Su trabajo voló frente a los ojos de la «cultura oficial» la cual, durante este periodo de la historia latinoamericana, era un gesto político radical. La cultura oficial en un contexto chileno y mexicano significaba regímenes dictatoriales, democracias viciadas, represión e impunidad.

Raúl Silva de la Mora, cofundador de La Cartonera, era muy cercano a este movimiento literario a través de amistades y colaboraciones con varios *infras*, incluyendo a Rebeca López, la viuda de Mario Santiago Papasquiaro, quien unió algunos de los poemas inéditos de su difunto esposo para la edición especial de *Nomedites*. Fue en el lanzamiento de *Nomedites* que Raúl conoció a las editoras de Sarita Cartonera, Milagros y Tania, quienes lo invitaron a su taller al día siguiente en la Librería Nacional. El manifiesto de La Cartonera relata su comienzo:

Con la naturalidad de un nacimiento, nueve meses después de aquella invitación, en febrero de 2008 llegó a este mundo La Cartonera, sin seguro de vida, sin beca, sin mecenas, sin otro ímpetu que el de concentrarse en la misteriosa experiencia de nacer. (La Cartonera, 2009, 178)

La historia romantizada del nacimiento de La Cartonera recalca la manera en que las nuevas editoriales cartoneras y sus redes se forman, no a pesar de, sino gracias a la falta de estructuras centralizadas, al apoyo oficial o al impulso comercial. Y fue así que, en su primer año de existencia, La Cartonera publicó una edición conjunta del libro *Respiración del laberinto* (2008), de Santiago Papasquiari, por medio de las conexiones de Raúl con los *infras*. Fue en conjunto con otras siete cartoneras: Eloísa, Yerba Mala, Animita, Yiyi Jambo, Sarita, Dulcinéia y Mandrágora; de Argentina, Perú, Chile, Bolivia, Paraguay, Brasil y México. En palabras de Raúl, esta fue «la primera vez en la que estos casi actores culturales subterráneos, se hermanaron con un propósito en común». Los poemas de Santiago Papasquiari son los mismos en cada edición, pero cada uno tiene su propio prólogo y dichos autores fueron seleccionados debido a su cercanía a Santiago Papasquiari. Luego cuatro ediciones posteriores salieron con editoriales cartoneras de México, Uruguay, Argentina y España. Nayeli piensa que esta manera de trabajar con prólogos plurales, modos de producción y reediciones le «dan identidad a cada edición, cada cartonera hace las cosas a su manera y forma, pero al mismo tiempo trabajan en el mismo texto».

Esta colaboración, construida con autonomía, pluralidad y pluriversalidad, sienta las bases para la red creciente de cartoneras. La elección de un *infra* de unir los variados catálogos de las siete cartoneras fue únicamente para mantener el desarrollo de cierto personaje disidente que llegaba a caracterizar prácticas cartoneras. Cynthia García Mendoza sostiene que el

infrarrealismo fue un importante precursor de las cartoneras como «grupo-no grupo», un movimiento en el cual «cualquiera puede pertenecer» «sin reglas, políticas o iniciaciones» (2014, 6). Así como el pensamiento artístico de Beuys fue influyente para Eloísa y continúa moldeando el compromiso de las cartoneras con el arte actual en un sentido literario; la personalidad abierta antisistema del infrarrealismo ejerce una influencia similar con algunas editoriales como Eloísa y Sarita, donde escogen dedicar una parte sustancial de su catálogo a los autores infrarrealistas.

De una forma práctica, la coedición de *Respiración del laberinto* pavimentaría el camino para el crecimiento de la comunidad editorial transnacional. La Rueda Cartonera fue creada luego de que Sergio Fong, ubicado en Guadalajara, obtuviera una copia del libro de Mario Santiago Papasquiari solo para darse cuenta de que estaba empastado en cartón reciclado y publicado a través de unos circuitos de cartonera alternativo, un descubrimiento que lo llevó a transformar su actual colectivo cultural en una editorial cartonera. En el caso de La Ratona, que nació luego de su separación de La Cartonera, el proyecto de Santiago Papasquiari fue el primero de muchos. En 2010 La Ratona coordinó una edición conjunta de la historia corta *Forward Kioto* de Juan Villoro, copublicada con Eloísa Cartonera, Sarita Cartonera (Perú), La Propia Cartonera (Montevideo, Uruguay), ediciones Poesía con C (Suecia), Editorial Ultramarina Cartonera & Digital (Sevilla, España), Textos de Cartón Editorial (Córdoba, Argentina) y Cartonerita Solar (Neuquén, Argentina).

Sin embargo, no fueron solo estas coediciones las que alimentaron la consolidación y el crecimiento del movimiento de las cartoneras. Cuando Lucy le preguntó a Raúl y a Nayeli sobre la propagación de estas en Latinoamérica, ellos dieron sus propias interpretaciones:

Raúl: el *boom* de la proliferación de las editoriales cartoneras fue un evento natural que fue influenciado por muchas otras cosas: la innovación, el movimiento intercontinental de jóvenes poetas, el interés que esos proyectos provocaron en las universidades como la de Wisconsin, entre otros.

Nayeli: el texto de Santiago Papatzi condujo a la formación de redes que se empezarían a consolidar luego de que nos conociéramos en persona en Wisconsin. Este encuentro fue muy importante y desencadenó otros encuentros nacionales e internacionales que han permitido que estas redes se consoliden y crezcan más, cada cartonera a su propia manera.

Estas dos editoriales tan diferentes coinciden en un punto importante: el rol del primer encuentro internacional de cartoneras en Wisconsin en 2009. Esto marca otra forma socioartística que pertenece directamente al repertorio de las cartoneras: el encuentro. Como forma híbrida, el encuentro no es exactamente ni una conferencia, ni un taller, ni una feria del libro; sino más bien todas estas cosas y algo en el medio. El primer encuentro que los interlocutores identificaron como un *encuentro cartonero* fue organizado en la Universidad de Wisconsin, Madison.

A este punto, presentamos otra figura central cuyo trabajo, como una incansable y curiosa curadora, como bibliotecaria rebelde y como facilitadora digital, ha sido sumamente significativo para la historia de la cartonera desde 2006: la bibliotecaria Paloma Ce-ce, como es conocida cariñosamente en los círculos de cartonera. Luego de descubrir las cartoneras en 2006 durante un viaje a la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires, Paloma Celis Carbajal comenzó un

proyecto ambicioso de coleccionar libros de cartonera para la biblioteca Madison Memorial de la Universidad de Wisconsin, una colección que cuenta ya con más de dos mil libros, el registro más grande de libros de cartonera en el mundo. En octubre de 2009, Paloma, en colaboración con la profesora de literatura latinoamericana Ksenija Bilbija, organizaron una conferencia allá que, debido a sus características particulares, se conoció como el «primer» encuentro de las cartoneras.

Fue celebrado durante el Festival Anual del Libro de Wisconsin, el encuentro Madison fue diseñado para reunir a las cartoneras de diferentes partes del mundo y a dialogar con la comunidad académica. Paloma destaca que es muy importante para los participantes académicos, como Bilbija, Craig Epplin, Jaime Vargas Luna y Livia Azevedo Lima, por ser un medio para construir una comunidad de investigación que consolide el trabajo de las cartoneras que ha sido dirigido previamente por individuos que trabajan independientemente uno del otro. Sin embargo, el encuentro no fue concebido como un evento académico en sí, al contrario, las cartoneras fueron las protagonistas y fueron el centro de atención. Otro aspecto significativo de este encuentro fue su uso para el lanzamiento de *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (Bilbija y Celis Carbajal, 2009), una colección de textos de los participantes invitados que consiste en ocho manifiestos de las cartoneras y nueve ensayos académicos. Esta colección va a ser un punto de referencia fundamental para los cartoneros y los académicos por igual y traemos sus contribuciones aquí para el diálogo.

Paloma explica en una entrevista que los encuentros son una forma fundamental por medio de la cual las editoriales cartoneras forjan y aumentan sus redes nacionales y transnacionales. «Se trata de construir redes de colaboradores, construir comunidades», nos dijo. «Los encuentros les permiten a las cartoneras conocer a otros en persona, incluyendo a quienes

han estado en contacto con ellos por medio de Facebook y correo electrónico». Luego de Madison, los encuentros se multiplicaron, empezando por el *Encontro do Livro de Cartão* en Maputo, Mozambique en 2012, organizado por la primera cartonera africana Kutsemba Cartão y apoyada por la embajada española, la Universidade Eduardo Mondlane y el Instituto Camões. Estos encuentros han tenido una regularidad anual en por lo menos dos ciudades: Guadalajara y Santiago.

Por muchos años ya, la creciente red de cartoneras en Jalisco, liderada por Sergio Fong, ha acogido a las *cartoneras francachelas* (explosiones cartoneras) como una extensión de la otra FIL al mismo tiempo que la mundialmente famosa FIL (Feria Internacional del Libro), la Feria Internacional del Libro de Guadalajara promovida como «el encuentro editorial más importante en Ibero-América». Sergio explica: «Nosotros formamos la otra FIL en 2005, impulsados por la Sexta Declaración de la Selva Lacandona», un emotivo manifiesto publicado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en junio 28 de 2005\*. Esto fue antes de que La Rueda existiera como editorial cartonera, cuando era un colectivo menos definido llamado El Cantón de la Rueda. De muchas maneras, el Cantón se asemejaba a Belleza y Felicidad como un espacio cultural autónomo en el cual Sergio y sus amigos presentaban libros y revistas; hacían pequeñas exposiciones de pintura, fotografía y escultura y celebraban. Desde entonces, Sergio se ha vuelto abstemio; la otra FIL se ha convertido en un evento más grande y los encuentros cartoneros han crecido dentro de su amigable espacio cultural. Finalmente, los encuentros de cartonera sobrepasaron la *otra FIL* y en los años 2010, los miembros de la cartonera La Rueda decidieron crear sus propios eventos paralelos dedicados a las cartoneras: las noches cartoneras. Esos eventos fueron más tarde rebautizados como La francachela cartonera, para dar un tono alegremente festivo, centrado y anti elitista.

Otro encuentro anual de más alto perfil, más institucional pero aún bastante informal, es el Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras liderado por la Biblioteca de Santiago desde el 2013. Este evento es un ejemplo de cómo, en los diversos encuentros, las editoriales cartoneras y otro tipo de formas cartoneras forman talleres, exposiciones y copublicaciones que acompañan o resultan de estos eventos. Para su séptimo encuentro en 2019, el comité organizador integrado por Marcela Valdés Rodríguez, directora de la biblioteca, y también por Sergio Rodríguez, Raúl Hernández, Alexis

\*La declaración de 2005 “Sexta Declaración de la Selva de Lacandona” de EZLN está publicada en el Enlace Zapatista, <http://enlacezapatista.ezln.org.mx>



**Figura 1.1:** Un póster promocionando el Séptimo Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Biblioteca de Santiago, Chile, 2019. La imagen es cortesía del comité organizador del evento.

Ruiz y Olga Sotomayor, de Olga Cartonera; dijeron que ellos «dieron prioridad y enfoque a los talleres» para que «adultos y niños puedan formar parte y unirse al fenómeno cartonero. Entre los talleres, está la elaboración de libros tridimensionales, elaboración de juguetes *de Ilusión Óptica Giratorios Ilustrados* (taumatropos), diseño de portadas, lecturas performativas y otras actividades para niños» (Mostrador Cultura, 2019).

Los talleres estaban diseñados para animar a participantes de todas las edades a unirse a actividades que involucraran lectura, narrativa y elaboración. El énfasis del equipo comisariado en las actividades conjuntas se resalta en los afiches que muestran adultos y niños leyendo juntos y en movimiento (figura 1.1). Precisamente, para las editoriales cartoneras, los libros son objetos inevitablemente tangibles y la lectura es un proceso cinético; ilustrado en el afiche por gestos de todo tipo: un hombre con gorra sumergido en un libro, un niño apurado con una pierna levantada, una sonrisa, una risa y una expresión de sorpresa; unos brazos extendidos para mostrarle un libro a alguien más, para pasarlo o para intercambiarlo por otro, una actividad que caracteriza cualquier encuentro.

Al pensar en estos encuentros, se puede notar que la academia ha jugado un papel significativo en su organización y financiamiento. A través de los encuentros organizados por Celis Carbajal y Bilbija en Wisconsin en 2009, Susana María Ramírez Martín y María Araceli García Martín de la Universidad Complutense de Madrid en 2014; y Jania Kudai-bergen de Ruhr-Universität Bochum en 2015, las cartoneras evidencian una dinámica, compleja y disputada maraña con la universidad. Mientras que las cartoneras a menudo insisten en su autonomía, es común sentir tensión con las muchas conexiones que los editores cartoneros tienen con la academia a través de su diversa red. La Sofía Cartonera fue fundada por Cecilia Pacella, una miembro de la facultad de la Universidad Nacional de Córdoba, al programa de extensión

fundado por la universidad. Malha Fina Cartonera fue fundada de manera similar por Idalia Morejón Arnaiz, una profesora de la Universidade de São Paulo. Ambas editoriales están dotadas de estudiantes graduados. Más allá de estas conexiones directas, Vento Norte Cartonero fue fundado por Gaudêncio Gaudério, un profesor de la Universidad Federal de Santa Maria en Brasil; Wellington de Melo de Mariposa Cartonera, estaba estudiando un doctorado en la Universidade Federal de Pernambuco cuando lo conocimos en 2018. Las cartoneras, aunque cautelosas de no ser absorbidas, colaboraron en momentos específicos con instituciones y, de hecho, algunas de las cartoneras que estudiamos en este libro han estado dispuestas a trabajar en compañía con instituciones públicas con ciertas garantías y salvedades; desde la prisión estatal en Jalisco hasta el Museu de Arte do Rio.

Tales barreras de práctica porosas nos llevan a sugerir que el intento de historizar a las cartoneras al dividir las en fases distintas con características unificadas únicas, tales como la oralidad o el institucionalismo (Mora 2018), están sujetas a enfrentar obstáculos en la diversidad inescapable de las cartoneras. En lugar de seguir el ejemplo de Johana Kunin, Craig Epplin y Doris Sommer con sus contribuciones a la *Akademia Cartonera* y el énfasis que ellos ponen en las modalidades de la práctica cartonera que opera a través del tiempo y el público. Para Kunin, la oralidad es central. Ella afirma: «La expansión de las editoriales cartoneras en América Latina se asemeja a la diseminación de los cuentos orales tradicionales: es transmitido de boca en boca, espontáneo, creativo, con libertad y sin jerarquías o reglas estrictas... pero conserva el espíritu del cuento» (2009, 45). Para Epplin, el análisis se enfoca en los talleres de las cartoneras, un proceso al cual él se refiere acertadamente como «la fusión del acto de escribir y el proceso de vivir» (2009, 57). Nosotros entendemos las colaboraciones institucionales y los conflictos con las academias y bibliotecas no como presagios de una etapa institucional sino como una disputada

estrategia de extensión de las prácticas originales de cartoneras como lo son la resistencia y la autonomía. Sea en espacios institucionales o no, las cartoneras unen un gesto artístico único, los actos de tomar forma y hacer mundos.

### **La resistencia en la teoría y en la práctica**

La tensión que surgió de esas disputas encontró sus raíces en los diversos modos de resistencia que han sostenido y continúan informando sobre las prácticas cartoneras. Eloísa ha articulado una postura contra el «capitalismo salvaje» desde sus inicios; Yiyi Jambo insiste en un lenguaje que combata las políticas coloniales de la frontera entre naciones, idiomas y culturas; el mismo nombre de Animita y su trayectoria fueron inspirados por «resistencia pura» de espíritus insolentes. Realmente, «resistencia» es una palabra que se mantiene apareciendo en nuestro campo laboral con los editores cartoneros. Más adelante, nos dirigimos a la maneras en las cuales las editoriales cartoneras se relacionan, a través de sus prácticas diarias, de la idea de resistencia dentro y más allá de Latinoamérica. Sin embargo, para contextualizar mejor estos enfoques, primero tomaremos una desviación corta para examinar cómo la resistencia ha sido teorizada a lo largo de las humanidades y las ciencias sociales.

Aunque la resistencia ha sido un concepto histórico y filosófico importante en Europa desde *Los Cuadernos de la Cárcel* de Antonio Gramsci (1929-1935) y *La Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault (1979); no fue sino hasta que los estudios culturales crecientes en los años de 1970 y 1980 que los investigadores comenzaron a tomar en serio la existencia de contraculturas capaces de rebatir, aunque a la larga no substituir los paradigmas y las estructuras hegemónicas de dominación (Hebdige, 1976; Jefferson, 1976; Radway, 1984; Willis, 1977).

Cerca de esta misma época, un grupo de estudios subalternos del cual Ranajit Guha es quizás mejor conocido, argumentó que los campesinos indios propusieron una «autonomía» subalterna ignorada (Guha, 1993), una posición y consciencia invisible a la vista elitista y colonialista. La «invisibilidad» de grupos subalternos que resaltaban la necesidad de trabajos etnográficos detallados que puedan situar dicha autonomía dentro de contextos particulares.

Los años ochenta vieron un auge de estudios de resistencia en las ciencias sociales (Moore, 1998, 348), un cambio en el paradigma que marcó el inicio por dos etnografías de James Scott, *Las Armas de los Débiles* (1985) y *Los Dominados y el Arte de la Resistencia* (1990). Scott argumenta que, aunque en apariencia cumplían con los sistemas de dominación, los campesinos en Malasia empleaban una amplia gama de estrategias para combatir situaciones opresoras, usando formas diarias de bajo riesgo, no confrontativas, de lucha de clases y resistencia. En una agencia con sus subalternos, él cuestionó la noción marxista de falsa consciencia y favoreció su análisis con la idea de «transcripciones escondidas», de impugnaciones «fuera de escenario» de poder que aclararon que el asunto del subalterno era completamente consciente de la inequidad y el desequilibrio del poder, pero escogieron articular esos problemas de una manera estratégica. En ese periodo de compromiso antropológico con la resistencia, la atención se enfocó en la (no) intencionalidad de aquellos que se resistían, planteando la pregunta al grado de que las personas estaban resintiéndose conscientemente y, si no lo estaban, ya sus acciones podrían teorizarse como resistencia (Comaroff y Comaroff, 1991, 31). Esto complementó un pensamiento similar en los estudios culturales con respecto a las contraculturas que buscaron desafiar la aparente estructura real de dominación. Mientras trabajos como *Learning to Labour* (1977) de Paul Willis pueden haber indicado cómo las acciones de las personas crearon resistencia, esos trabajos fueron basados en la noción de que los sujetos no

están conscientes del significado de sus acciones y que cualquier significado solamente podría ser formulado por el investigador.

Este impase provocó el desarrollo de un enfoque diferente: los estudios de los movimientos sociales, el cual expandió la resistencia más allá de las transcripciones, escondidas o de otra manera; las contraculturas hacia la hegemonía; y proporcionaban una reanudación a los actos organizados, visibles y conscientes. Haciendo eco a Charles Tilly (1991), Sidney Tarrow define los movimientos sociales como «retos sostenibles para aquellos en el poder en nombre de la población con desventajas que vive bajo la jurisdicción o la influencia de esos poderes» (1996, 874). Tal movimiento resuena con los estudios culturales cuyo surgimiento en los Estados Unidos fue atribuido en parte a movimientos de jóvenes, multirraciales y de género que aparecieron al comienzo del movimiento de derechos civiles de los años sesenta (Cruz 2012). Dentro de las ciencias sociales, el cambio permitió que el auge de la resistencia continuara, aunque ahora el enfoque estaba en los nuevos movimientos sociales particularmente en las Américas. Desde el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra en Brasil (1984 en adelante), el Movimiento Zapatista en México (1994 en adelante), Los Piqueteros en Argentina (noventas y dos mil) hasta el Movimiento Antiglobalización (1999-2000) (Sitrin 2012; Tapia 2002; Wright y Wolford 2003; Zibechi 2007). Como lo mencionó John Gledhill (2012), la conexión entre la resistencia y los movimientos sociales no debería ocultar las interacciones entre los movimientos y el estado, ni sus alianzas con una sociedad civil más amplia, ni las jerarquías dentro de estos movimientos. En este aspecto, Gledhill señala: «el estudio de la resistencia debe ser incorporado dentro de razones más complejas de las *prácticas* de poder» (2012, 3).

Esto nos regresa a la limitaciones en las estructuras de los movimientos sociales para entender prácticas de resistencia más matizadas, duraderas o quizá en menor escala. ¿Cómo estos

enfoques teóricos se relacionan con las prácticas cartoneras cotidianas? ¿Cómo los editores cartoneros ven su trabajo en relación con el concepto de resistencia? Las Cartoneras no pueden ser consideradas como un movimiento social en sí. No son un grupo organizado con un fin determinado, que crea desafíos sostenibles a las normas y leyes en nombre de una población en desventaja específica dentro de las políticas institucionales. Al hablar con interlocutores como Sol y Júlio, para quienes la cartonera era lo social en movimiento, fue claro que las cartoneras eran más un matiz que un movimiento social; si bien esas de Tarrow, Luis Tapia o Zibechi. De hecho, las cartoneras construyen activamente una alternativa a la forma de movimiento social de acción orientada al resultado, a través de la práctica artística procesual, longitudinal y abierta. A diferencia de los hombres blancos de clase trabajadora de Willis, los editores cartoneros están completamente conscientes de las prácticas de disidencia y su potencial generador mundial. Prácticas como el taller, la exhibición, el texto del colectivo y el encuentro, formulan una pausa tangible de la editorial tradicional, de los cánones literarios hegemónicos y de la falsa universalidad. Por otra parte, las modalidades frecuentemente citadas de Scott sobre una resistencia difícil de detectar, no pueden ser aplicadas a las cartoneras, donde no hay «retraso, disimulo, cumplimiento falso, hurto, ignorancia fingida, calumnia, incendiarismo, sabotaje, entre otros» (1985, 29). Por el contrario, las editoriales cartoneras buscan hacer tan visibles como sea posible a sí mismas y a sus comunidades frente a diferentes públicos. Eloísa marcó la pauta con su ahora famoso eslogan marcado en la parte de arriba de su icónico afiche: «¡La editorial más colorinche del mundo!» (figura 1.2). Colorinche indica un arte bulloso, colorido, rebelde, que grita desde la portada de cada libro que el colectivo produce.

Esto es difícilmente un asunto de los «discursos ocultos». Para las cartoneras, la visibilidad es primordial y se logra a través de libros tecnicolores, títulos atractivos, manifiestos

incisivos, literatura subversiva, ocupaciones culturales y exhibiciones prácticas. Esta visibilidad está compuesta de una experiencia multisensorial que toma forma en su manera más corpórea. Nadie deja un taller cartonero impoluto: el sabor de los acompañantes café y mezcal, las manchas y las ampollas de la elaboración de los libros y sus portadas pintadas; quedan inevitablemente grabadas en los participantes. En cada libro de cartonera, la textura y el olor del ambiente en el cual fue hecho queda tatuado en sus portadas, de la misma manera en que las palabras de los escritores resuenan desde sus páginas. Las editoriales cartoneras y los textos circulan con facilidad a través de estos materiales enredados que, a diferencia de los eslóganes de resistencia y la moda contracultural, no se pueden apropiarse con facilidad o cosificar. ¿Por qué? Porque estas relaciones están enraizadas solamente a la pluralidad de la cartonera misma como una práctica sociomaterial, basada en un material común y multipropósito: el cartón.

Esta pluralidad descolonial o esta decolonialidad pluriversal, destaca el trabajo de Douglas Diegues de Yiyi Jambo Cartonera, quien les da voz a críticos importantes sobre la marginalización de la región de la «triple frontera» (Brasil, Paraguay y Argentina), sobre la invisibilización de la población indígena del área y sobre el daño ambiental que ha ocurrido allí debido a proyectos desastrosos como la presa hidroeléctrica de Itaipú. ¿Cómo puede él difundir ese tipo de crítica? Por medio de la forma de las cartoneras, él llamó la atención deliberadamente por medio de los textos que escribe al inventar su propio idioma denominado «portuñol salvaje», en donde «salvaje» significa sin domesticar y el neologismo portuñol, es una combinación de portugués y español junto con algo de guaraní, inglés, alemán e italiano:

Lo repito de nuevo y lo repetiré tantas veces como sea necesario: imponer reglas gramaticales al portuñol salvaje es como querer ponerlo en una jaula gramatical. Lo

aprendí de Gimarães Rosa, Manoel de Barros y Sérgio Medeiros, que la gramática y sus reglas son el enemigo número uno de los lenguajes creados de verbos mejor conocidos como poesía. (Diegues, 2008)

¡LA EDITORIAL MAS COLORINCHE DEL MUNDO!

# ELOÍSA

## CARTONERA **+85**

...MUCHO MAS QUE LIBROS... **TITULOS**

**MAUTNER BELLATIN**  
**AIRA LAMBORGHINI**  
**CUCURTO**  
**PAULS** \* \* \* **PIGLIA**  
**CASAS** \* \* \* **LHN**  
*De Nápoli* \* \* \* **REYNOSO**  
**POESIA,** \* \* \* **ZELARAYAN**  
**NOVELITAS** \* \* \* **PERLONGHER**  
**Y NOVELONES...** \* \* \* **ELABORADOS A MANO EN**  
**¡EL CATALOGO** \* \* \* **NO Hay Cuchillo**  
**MAS PUNTIAGUDO** \* \* \* **Sin Rosas**  
**DE LA LITERATURA** \* \* \* **GUARDIA VIEJA 4237**  
**LATINOAMERICANA!**  
 bellezcartonera@hotmail.com  
 \* www.eloisacartonera.com.ar \*

*¡NO HAY 2 TAPAS IGUALES!*

Figura 1.2: Póster de Eloísa Cartonera. Imagen cortesía del colectivo.

Los textos de Diegues se rebelan contra la morfología y la sintaxis «pura» de los idiomas de los colonizadores, el portugués y el español, al incorporar el guaraní y otras influencias lingüísticas y culturales. Al crear un paisaje literario que se reparte entre cánones y control lingüístico, Diegues expresa lo que María Eugenia Bancescu describe como una «corrosión del idioma, la identidad y el territorio... al imponerse como un fenómeno de resistencia cultural con respecto a la absorción de los mercados introductorios, así como el ser una estrategia poética, política y lingüística en el centro del debate intelectual» (2012, 143). Los resultados son un gesto artístico consciente y, más importante aún, el establecimiento de un terreno lingüístico plural que coloca a los términos y conceptos indígenas en conversaciones horizontales con el idioma del colonizador.

La práctica de Yiyi Jambo Cartonera, el líder editorial de *portuñol salvaje*, simplemente no encaja dentro de ninguno de los paradigmas de Scott o de Willis de resistencia en la oscuridad o de resistencia como una reproducción de clase. En lugar de «murmillos de oposición a espaldas de los dominantes» (Gledhill, 2012, 6), Yiyi Jambo es más de juego, humor y extravagancia. Esto está simbolizado en el apodo del fundador del colectivo, El Domador de Yacarés, otro neologismo que significa «el domador de cocodrilos», quien, según dicen, se encontró con su técnica artística única al tragarse una lata llena de pintura. De este modo, él se convirtió en un editor de cartonera a través de un accidente corpóreo y no por un compromiso ideológico.

Las editoriales cartoneras no buscan volar debajo del radar del grupo dominante, o de ningún otro grupo. En lugar de eso, ellos están levantando sus cabezas constantemente, más arriba de la baranda, lanzándose a sí mismos a botes de pintura de colores, buscando nuevos interlocutores, lectores y público; plantando la semilla para nuevos colectivos de cartoneras. Por

eso, el modo de resistencia que discutimos aquí, no entabla un diálogo con estructuras de análisis dominantes que han caracterizado las investigaciones desde finales de los años setenta y en adelante. De hecho, la mera idea de un tema subalterno único o particular, se vuelve imposible debido a la diversidad de actores dentro del mundo de las cartoneras: recicladores, artistas, profesores universitarios, poetas, vendedores callejeros, presidentes de cooperativas, organizadores comunitarios, educadores, organizadores de caminatas en la naturaleza, activistas anarquistas, bibliotecólogos, dueños de cafeterías, biólogos, punks, estudiantes, prisioneros, entre otros. Este es el tipo de pluralismo que Sherry Ortner notó en los años noventa, cuando el concepto de resistencia estaba alto en la agenda antropológica en relación con una noción demasiado homogenizada de los «subalternos»: «Nunca hay un subordinado único ni unitario, si solo en el sentido simple ese grupo subalterno estuviera dividido internamente por edad, género, estatus y otras formas diferenciadoras, y que esos ocupantes de discrepancias posición del sujeto tendrán perspectivas diferentes, incluso opuestas pero aun así legítimas» (1995, 175).

### **Existir para Resistir**

A pesar de la imposibilidad de reducir la pluralidad de las subjetividades que involucran a la producción cartonera con un único subalterno y a la disparidad entre los diversos actos de resistencia de las editoriales y las teorías antropológicas de resistencia más unificadas, parece esencial relacionarse con un término que sigue brotando por todo nuestro trabajo de campo bajo una amplia gama de contextos. Gledhill comenta en defensa de «reconsiderar la resistencia»:

Parece también importante que «resistir» es, comúnmente, lo que nuestros sujetos de investigación dicen que están haciendo cuando tienen problemas, para defender sus tierras, cultura o religión; o para lograr *nuevos* derechos y dignidad social en situaciones de inequidad y discriminación. (2012, 1-2)

En el caso de las cartoneras, la resistencia es lo que ellos dicen que están haciendo una amplia gama de acciones: rescatando los desechos de los consumidores de las calles, recuperando idiomas y conocimientos indígenas, e incluso solo existiendo. Una prominente interpretación de resistencia que los editores cartoneros postularon durante el tiempo que estuvimos con ellos fue el de existir para resistir. Esto fue manifestado de manera particularmente convincente por los miembros de Dulcinéia y por las recicladoras Maria y Andreia, en especial luego del resultado de la elección de Jair Bolsonaro como presidente. A finales de 2018, Maria nos dijo cómo la campaña electoral de Bolsonaro hizo su vida aún más compleja. Después de una campaña caracterizada por la homofobia, el racismo, el clasismo, la misoginia, el autoritarismo e incluso el apoyo político a la tortura y a la pena de muerte (Foley, 2019), Maria comentó: «si del todo existimos, es porque hemos resistido la locura que es Brasil en la actualidad».

Esta compleja situación política precede a Bolsonaro por supuesto. Incluso antes de que la extrema derecha tomara el poder en un Brasil políticamente caótico, el racismo era una experiencia de todos los días para la gran población negra e indígena del país, lo que significaba que la cartonera en São Paulo estaría formada inevitablemente en relación a este predicamento. Andreia, en un incisivo relato autobiográfico publicado en *Cartoneras in Translation* (Bell, Flynn y O'Hare, 2018), comenta sobre los prejuicios que ella ha sufrido como mujer, negra, pobre y recicladora en São Paulo. Es contra las condiciones de la abrumadora supresión que

resulta del clasismo, racismo y el sexismo, que ella continúa trabajando como recicladora en la cooperativa Glicério y como editora en Dulcinéia Catadora. En el mismo texto, Andreia relata cómo ella desarrolló una técnica artística mientras jugaba con sus hijas, «tracé caminos a lo largo de las puntas arrugadas del cartón» (Emboava, 2018<sup>a</sup>, 25). Al trazar estos pliegues a lápiz, ella documentó el efecto de un peso abrumador en el material con el que ella trabajaba. Esta técnica la llevó a sus primeras publicaciones, *Passagem* (Emboava 2018b), con Dulcinéia (figura 1.3). De esta manera, las editoriales cartoneras se han convertido en una herramienta para Andreia, para hacerse sentir y para marcar su presencia física en su ambiente y con sus materiales; un contrapeso que le permite a ella balancear la agobiante carga de los estigmas a los que se enfrenta a diario.

El concepto de existir para resistir parece tener sus orígenes en el trabajo del siglo diecinueve del filósofo español Ramón Turró (Fuentes, 2010), el cual se ha estudiado poco teóricamente y que está reflejado en un estudio que algunos de nuestros interlocutores tratan de *gringo* o de *gringolândia*. En nuestra experiencia, sin embargo, la influencia de Turró se fue hace mucho tiempo de Latinoamérica, si es que alguna vez estuvo. La frase «existir para resistir» ha sido utilizada en discursos contemporáneos de activismo, en donde toma particular importancia en los movimientos de los negros y de los indígenas. Para Tasha Spillet (2016), pedagoga y autora que se identifica a través de sus raíces nehiyaw y trinitense, existir para resistir es negarse a desaparecer silenciosamente, que se manifiesta a través de la determinación de conservar su identidad: la de sí misma y la de ella misma. La afirmación de Spillet está dentro de un contexto de inmensa desigualdad institucional y sistémica, de un ambiente letal de odio y violencia contra las personas de color. En esta situación de borrado sistemático, es importante conocer la relevancia de continuar articulando su propia subjetividad a pesar del cansancio psicológico y

mental colectivo que implica hacerlo. Para la activista indígena brasileña, Daiara Tukano, la manera más efectiva para que los indígenas resistan un persistente proyecto de colonización es «existir tal y como somos» (2019). En este contexto, es importante preguntarse cómo es que las cartoneras existen en lo absoluto, o por lo menos cómo continúan existiendo como una práctica en los márgenes, sujeta a un estigma abrumador pertinente a la raza, la clase y el género; así como a un esnobismo literario e intelectual más específico que enfrentan las editoriales cartoneras en el exclusivo mundo de las ferias internacionales del libro y en las galerías de arte contemporáneo. Además, surge la pregunta de cómo las cartoneras han continuado su crecimiento, propagación e incluso prosperidad.

Pocos meses antes de comenzar nuestro proyecto, Aldemir Pontes fue asesinado en São Paulo por un joven que disparó una ballesta desde su carro. Pontes había estado recolectando material para reciclaje por medio de una carreta empujada a mano (Gragnani, 2016). La saeta de la ballesta apuntó a matarlo ya que impactó el



**Figura 1.3:** Andrea (*derecha*) donde muestra su libro *Passagem* dentro de una caja en la oficina del conservador en la biblioteca *Senate House* en Londres, con Lúcia a su lado. Fotografía de Lucy Bell.

cuello de Aldemir. Su asesinato causó un temor enorme en la comunidad de recicladores, fue un acto de violencia a la luz del día en un barrio de clase media, a escasos tres kilómetros de la cooperativa Glicério. En México, la mayoría de nuestros interlocutores y sus compatriotas han sufrido directamente los efectos de la violencia sistemática de estado. En Guadalajara, el libro de ficción semiautobiográfico de Sergio (Fong, 2009, 2017) muestra sus permanentes roces con la policía y algunas de sus colaboraciones (2018b) son en memoria de los desaparecidos de México. En Morelos, la desaparición del hijo del poeta Javier Sicilia afectó profundamente a los

habitantes de Cuernavaca y en especial a la comunidad a la que pertenecen La Cartonera y La Ratona Cartonera. Dichos ataques en el espacio público, los cuales describiremos en más detalle en otro momento (O'Hare y Bell, 2020), indican los niveles de violencia que son cometidos a gente común a diario en México y Brasil. La violencia da una idea de la lucha constante en el diario vivir, de solo vivir, de mantenerse con vida; en especial para las comunidades más vulnerables y estigmatizadas.

Frente a este contexto, la reflexión de Cucurto sobre el desespero de la pobreza con la que los ciudadanos de Buenos Aires se enfrentaron luego de la crisis económica del 2001, adquiere un significado especial:

Empezamos de la nada, sin nada, entonces el hecho de estar aquí, desde hace quince años, todavía haciendo libros, es algo que fue más allá de mis expectativas... somos sobrevivientes de ese periodo. (In Brant, 2019)

Las palabras de Cucurto expresan el sentido de que, a pesar de todo, ellos siguen ahí. Esto es quizá más tangible en los lugares de trabajo improvisados de muchas cartoneras. La base de operaciones de Dulcinéia es la cooperativa Glicério, bajo las columnas del paso a desnivel de Radial Leste, una ocupación que nunca ha sido regulada por las autoridades municipales. Los miembros de Dulcinéia son sobrevivientes. Durante el segundo año de nuestro trabajo de campo, ellos fueron parte de un proceso judicial para desahuciar al colectivo de reciclaje y moverlos a una ubicación más alejada del centro de la ciudad, además de todas las otras dificultades que enfrentar para funcionar. Aunque el proceso fue archivado, puede ser traído de vuelta en cualquier momento. En Guadalajara, La Rueda Cartonera había ocupado seis diferentes espacios

en la ciudad para el año 2021. Una vez fueron obligados a moverse por un altercado con la policía pero, en la mayoría de los casos, fue porque la renta se había vuelto impagable debido a la gentrificación del vecindario o porque encontraron un mejor convenio por medio de amigos o de otros colectivos que los dejaban compartir sus espacios a un precio especial (Bell y O'Hare, 2020). En América Latina, los colectivos cartoneros rara vez tienen espacios de trabajo, estudios o tiendas establecidos, más bien se mueven entre lugares u organizan convenios temporales donde sea y cuando sea. Incluso Eloísa, la cartonera más antigua fundada, se ha mudado en diferentes ocasiones, desde el barrio Abasto hasta La Boca y más reciente a un kiosco en la Avenida Corrientes que complementa su taller en Almagro.

Aunque la noción de existir para resistir encuentra poco eco en la literatura académica, hay ciertas excepciones destacables. Una es el trabajo del antropólogo brasileño Leonardo Schiocchet en los campos de refugiados palestinos, donde busca entender la ritualización del día a día y la expresión concomitante de la «palestianidad». Schiocchet emplea existir para resistir en un contexto que explica la noción del *ṣumūd* (firmeza, entre líneas) y una consecuencia temporal de ser un órgano que se mantiene presente, que es intrínseco a dimensiones más amplias de la causa palestina. Schiocchet anota:

La ecuación «existir = resistir» define un tipo de resistencia pasiva que caracteriza la idea del *ṣumūd* como lo opuesto a *muqāwama* – la cual es una forma más activa de resistencia, la resistencia armada, por ejemplo. (2015, 213)

Para Schiocchet, *ṣumūd* es guiado por el miedo de ser borrados: supresión de los derechos civiles, de la manera de vivir, del sistema de conocimiento y de su propia subjetividad e

identidad. Sin embargo, en otros textos, *ṣumūd* está lejos de ser pacífico. Diana Allan menciona que es la fuente de algo mucho más dinámico, un sentido personificado del ser que busca intervenir por periodos más largos por medio de «la producción de nuevas formas de subjetividad y pertenencia». (2014, 34); o en el análisis de Rema Hammami «resistir la inmovilidad al negarse a dejar que el ejército confine a la comunidad de uno, evitando que se llegue a la escuela o al trabajo» (2004, 27).

En definitiva, las cartoneras son un modo de circulación debajo de la coacción. Como práctica, toman lo que ha sido desechado y considerado inservible y lo regresan al mundo, creando comunidades, relaciones y significados a través de formas plurales que están apoyadas por una práctica con material creativo inagotable y proceso de autogestión descentralizado y horizontal. Sin embargo, es importante anotar que la existencia que las cartoneras proponen, contra todo pronóstico, son espaciosas y abiertas a espacios de disidencia. La pluralidad de las cartoneras es indiscutible; sin embargo, qué tan plural o qué tan lejos ha llegado la red de las cartoneras, se mantiene abierto a debate. Una pregunta que muchos interlocutores interesados nos han consultado a lo largo de nuestra investigación es cuántas cartoneras hay. O debido a lo efímero de sus prácticas, cuántas cartoneras ha habido.

### **¿Docenas, centenas, miles?**

Las cartoneras no solo continúan existiendo contra todo pronóstico. Aunque es muy común que desaparezcan, se reconfiguren o reagrupen; también crecen, se multiplican y prosperan. A través de formas plurales de crear, trabajar, ser y existir juntas y por medio de diferentes interpretaciones de lo que significa resistir en la Latinoamérica del siglo veintiuno, las cartoneras

se han diseminado a lo largo y ancho en las últimas dos décadas. Aunque son muy visibles en sus comunidades inmediatas, sus prácticas comunitarias, autónomas y altamente dispersas significan que es prácticamente imposible contarlas en algún momento. Si había alguien que probablemente supiera cuántas cartoneras habían aparecido y, en algunos casos, desaparecido en las últimas dos décadas, era Paloma Ce-ce. Su respuesta inicial en una entrevista nuestra en 2020 fue —¡No tengo idea!— Aunque luego de una profunda pausa, reflexionó:

Estaría tranquila diciendo que docenas, en un momento dado. A lo largo de los años, cientos, por supuesto. Pero algunas ya no existen. Ahora en Chile puede contarlas por docenas. En Brasil también. Y en Perú, están creciendo exponencialmente, en especial con la alianza con bibliotecas públicas, colegios y centros culturales.

Coincidimos. Nuestra experiencia, menos continental que la de Paloma, ha implicado viajar por Argentina, México y Brasil con la meta explícita de buscar cartoneras luego de ubicarlas por medio de sus huellas digitales, principalmente blogs y páginas de Facebook, aunque también por las trinos en Twitter y publicaciones de Instagram; para hablar y colaborar con ellos, así como recopilar sus libros. En México nos hemos encontrado cerca de cuarenta cartoneras activas a lo largo del país, así como a diez colectivos ya inactivos. Ellas han extendido desde Ediciones HtuRquesa Cartonera en el sureste de la península de Yucatán hasta Kodama Cartonera en Tijuana, a lo largo de la frontera con Estados Unidos y una docena de nuevas cartoneras más que se estaban creando durante nuestro trabajo de campo entre 2017 y 2019. Especialmente en Jalisco, las cartoneras se han multiplicado a través de las intensas actividades de Israel y Sergio quienes, en fases posteriores de nuestro proyecto, propusieron la creación de Ruta Cartonera, una

estrecha red de cartoneras que trabajan juntas a lo largo del estado de Jalisco pero que son autónomas. Docenas de proyectos se han iniciado en México, Brasil y Perú si contamos las cartoneras en instituciones como bibliotecas, escuelas y prisiones, solamente en el año 2020; algunos por medio de nuestra alianza, aunque la mayoría han sido independientes a nuestro proyecto.

Aun así, cualquier intento de contar las cartoneras es, a la larga, obstaculizado por las cartoneras mismas pues son una interminable y escurridiza práctica comunitaria. El número de cartoneras que existen depende de cómo se defina «cartonera». ¿Es un proyecto creado en una escuela por un profesor luego de que una editorial cartonera ha dirigido un taller? Si es así, entonces hay centenas en Latinoamérica en un momento específico y miles en proceso. O ¿una cartonera debe ser un grupo de personas dedicadas a publicar libros a través de invenciones socioartísticas? ¿Puede un colectivo ser una cartonera si, como es el caso de algunos grupos que conocimos, sus libros no usan cartón reciclado? Estas preguntas, que siempre generan mucho debate en los encuentros cartoneros, nos traen de vuelta al punto que las cartoneras, por razones políticas, son obstinadamente resistentes a ser definidas.

Las prácticas cartoneras se han esparcido mucho más allá de América Latina, principalmente en los años cercanos al 2010. Aunque mapear las cartoneras a lo largo del mundo está fuera del ámbito de investigación de este libro, es importante notar su significativa jornada decolonial, la cual se levanta en un marcado contraste con la dirección predominante del recorrido de la historia de los libros y de las editoriales (Bell, 2017b). Este revés geopolítico es en parte el resultado de personas que viajan a Latinoamérica y que encuentran libros de cartoneras o conocen editoriales cartoneras allí, y en parte por medio de la diáspora latina predominantemente en Europa y Norteamérica. En la biblioteca Madison, uno puede hojear

libros encuadernados a un cartón de La Marge, cuyo colectivo de activistas ubicado en Anger, Francia, es dirigido orgullosamente «sin presidente»; de *Cardboard House Press* ubicado en Fénix, Arizona, una «organización sin fines de lucro dedicada a la creación de espacios y medios de comunicación para el desarrollo cultural, artístico y literario» que publica escritos, arte y opiniones contemporáneas de Latinoamérica y España, además de organizar eventos bilingües, proyectos comunitarios y talleres; de la editorial Kutsemba Cartão, ubicada en Mozambique, la primera editorial cartonera en África; e incluso mirar libros del colectivo Feng, ubicado en Pekín, quienes, entre otros libros, han publicado *Martín Fierro* en mandarín (Erlan 2016).

Buscar, escribir, crear, curar, organizar y participar en prácticas cartoneras nos ha ayudado a desarrollar métodos innovadores y creativos. Hemos buscado trabajar de manera reflexiva, evaluando constantemente nuestra posición. No siempre lo hacemos correctamente. Las críticas de Dulcinéia, Pensaré y La Cartonera nos han hecho detenernos y pensar si estamos haciendo tanto como podemos en nuestro intento de trabajar horizontalmente. En estos momentos, atrapados entre diferentes mundos, nos sentimos a veces que estamos tratando de encuadrar un círculo: ¿Cómo podremos manejar estas importantes preguntas y tratar de encontrar una manera productiva a futuro? Para nosotros, el punto inicial fue precisamente la confluencia de diferentes metodologías, prácticas y tipos de conocimiento. Pronto se hizo evidente que para analizar detalladamente esto, necesitamos vincularnos con las cartoneras en sus propios términos, para reconocer que es tan diversa como unida; es social y artística; es literal y visual; enraizada en contextos sumamente locales y aun así interconectadas de manera transnacional. En nuestra metodología esperamos que dichas maneras de trabajar puedan proporcionar caminos productivos para aquellos que buscan resistir y rediseñar las barreras que a menudo están definidas en exceso y profundamente arraigadas a las disciplinas académicas.

## CAPÍTULO 2

### **Las Metodologías: Investigación Trans-formal para una Práctica Transformacional**

Es 15 de abril de 2019 y siete mujeres se están preparando para el lanzamiento de su libro *Espejo y viento* en la cárcel de mujeres Puente Grande, parte del segundo complejo penitenciario más grande de México en el estado de Jalisco. Para la presentación de un libro, este es un montaje extraordinario y este libro no es nada común. Los pintorescos ejemplares en exhibición, pegados con cartón reciclado, han sido pintados a mano por las mismas mujeres que escribieron los textos. En este ámbito, las mujeres ya no son prisioneras, avergonzadas y doblegadas a su condición de reclusión; son autoras y editoras orgullosas de presentar su trabajo ellas mismas y para sí mismas. Prevalece un clima de entusiasmo y nerviosismo mientras las participantes esperan que comience el evento, sentadas en una fila de sillas plásticas amarillas dentro de una multitud de compañeras de prisión, todas vestidas con uniforme *beige*, al lado de familiares que están de visita y de los facilitadores del taller, Israel Soberanes e Irene Ruelas Ortiz. Al frente hay una mesa decorada con algunos de los libros y organizada con placas con los nombres de cada orador: dos directores de la prisión estatal, un representante del Departamento de Cultura de Jalisco y dos miembros de nuestro equipo de trabajo, Sergio y Lucy (figura 2.1). Estos cinco oradores tienen asientos que están frente al público y toman turnos para pararse frente al atril y dar una charla corta. Durante la próxima hora, la audiencia escucha, apoya y aplaude mientras las mujeres leen extractos de sus propios escritos en voz alta y frente a las cámaras de C7 Jalisco TV,



**Figura 2.1.** Lanzamiento del libro *Espejo y viento* en la prisión Puente Grande en México. El 15 de abril de 2019. Fotografía cortesía del equipo de prensa de Puente Grande.

algunas lo hacen con gran facilidad y confianza, otras con dificultad, pero determinadas a expresar sus palabras.

En los tres meses que precedieron a este evento, nueve mujeres formaron parte en una serie de talleres para la elaboración de libros que fueron propiciados por las editoriales La Rueda Cartonera y Viento Cartonero, dos de los múltiples colectivos en Jalisco, que continúan sobreviviendo y prosperando en su esfuerzo incansable para desarrollar nuevos lectores, escritores y comunidades dentro de un estado donde los crecientes niveles de violencia están conduciendo a la fragmentación del tejido social (O'Hare y Bell, 2020; Partida, 2018). Los textos publicados en *Espejo y viento* incluyen poemas, narrativas cortas y registros de diario. Aunque

principalmente tiene contenido autobiográfico y testimonial, ellas exponen lo que Joey Whitfield describe en su libro *Prision Writing of Latin America* como el «conflictivo potencial político de la escritura en la cárcel, la cual oscila entre denuncias de autores sobre las condiciones en las cuales sobreviven y su deseo de distanciarse a sí mismos de su condición como prisioneros» (2018, 2). Sin embargo, ellas hacen más que eso; sus intervenciones literarias les permiten no solo representarse a sí mismas y denunciar las fallas y la corrupción del sistema penitenciario; también les permiten efectuar cambios tanto a nivel personal como institucional.

A través del proceso de las cartoneras, las mujeres experimentaron ciertas transformaciones. Julia relata: «Cuando nos dieron esta oportunidad me di cuenta de que los sentimientos de resentimiento y frustración no eran los únicos que podrían salir de este lugar, también lo eran los deseos de amor y libertad». Su comentario va dirigido al proceso de escribir y elaborar un libro desde una dimensión afectiva y relacional; lo cual produjo cambios significativos en la dinámica entre ellas, sus compañeras de prisión y sus familias. A su vez, estos cambios crearon una reacción en cadena en la más extensos materiales y en las estructuras institucionales. En México, era muy poco común ver prisioneros, y mucho menos prisioneras, compartir el podio con el director general de reintegración social y salir en televisión para celebrar sus logros como escritoras y artistas.

Las intervenciones en Puente Grande demuestran las complejas relaciones de las cartoneras, por un lado como un fenómeno artístico y, por otro lado, como un conjunto de relaciones, estructuras y formaciones sociales. Este campo de investigación específico estuvo compuesto de textos, objetos y arte; prisioneros, guardas y autoridades; celdas de prisión, paredes y patios; abogados del estado, jurados y jueces; leyes, peticiones, y los derechos humanos (comúnmente vulnerados). Las relaciones de poder arraigadas en lo profundo al Estado

mexicano parecen más tangibles que nunca pero, extrañamente y sin lugar a dudas, siguen siendo fluidas de forma engañosa. Fue inevitable que no planteáramos preguntas de nuestra metodología en este tipo de espacio afectivo tan fuertemente disputado, así como en las características de nuestro más extenso compromiso con las cartoneras.

### **Preguntas de Método: Entre los Estudios Culturales y la Antropología**

En 2015 cuando escribíamos juntos la solicitud para el financiamiento que permitiría que se llevara a cabo el proyecto de investigación sobre las editoriales cartoneras, teníamos una idea muy clara sobre lo que queríamos investigar, aunque solo una idea parcialmente constituida de cómo abordarlo. Dado que el objeto de estudio no era simplemente una recopilación de textos y objetos de arte; sino que eran métodos de ensamblaje de productos, interacciones diarias, logísticas organizacionales y tejidos sociales; supimos que eso requeriría de una combinación de métodos desde humanidades hasta ciencias sociales. Para entender la doble perspectiva que tienen las cartoneras de formas sociales y artísticas, necesitamos enlazar los enfoques basados en textos a las investigaciones etnográficas detalladas. Aún al saber esto, no obtuvimos la respuesta a una pregunta fundamental que teníamos pendiente: ¿cómo pueden integrarse de manera precisa estas consultas y estos métodos?

Era claro que no éramos los primeros en hacer esta pregunta. Desde el nacimiento de los estudios culturales en los años cincuenta y del «giro cultural» (Chaney, 1994) de las ciencias humanas en los años setenta; los ámbitos de criticismo literario y de la antropología, han pedido prestadas metodologías unos a otros para llevar a cabo investigaciones que justifiquen lo contextual de cualquier texto cultural y la textualidad de la investigación etnográfica. Desde el

trabajo de Paul Willis en la cultura «profana» de los jóvenes de clase trabajadora (1977), los estudios de Phil Cohen del conflicto subcultural (1977), y los análisis de Dorothy Hobson de las amas de casa y los medios de comunicación (1980); los académicos culturales han empleado métodos etnográficos para suplementar sus enfoques textuales y los más prominentes defensores de los estudios culturales han insistido en su importancia. A pesar de tener un cargo en el departamento de filosofía y religión, en el cual los métodos textuales son dominantes, Raymond Williams insistió en la necesidad de «desprenderse de los procedimientos comunes que aíslan el objeto (el texto) y que luego descubren sus componentes» para tener un enfoque etnográfico más directo que permitiría al investigador tener perspectiva sobre «la naturaleza de la práctica y luego de su condición» (William, 2005, 47). De igual manera, Roger Grimshaw, Dorothy Hobson y Paul Willis defendieron el enfoque etnográfico como medio para situar las «formas en relación con sus contextos materiales» y como una barrera «contra el reduccionismo teórico» (1980, 62-63).

Mientras tanto, en la antropología, figuras prominentes como Victor Turner (1982) y Clifford Geertz (1973) exploraron el valor que tiene la teoría y la práctica literaria para la etnografía. En los primeros años de la disciplina, tres de los estudiantes de Franz Boas experimentaron con formas literarias para ampliar el incipiente círculo de lectores de antropología y rebatir la relación binaria del sujeto y el objeto. Louise Lamphere (2004) destaca cómo Elsie Clews Parsons buscaba presentar información etnográfica de una forma literaria más accesible. Lamphere también cuenta cómo Ella Cara Deloria, perteneciente a la tribu Dakota Sioux y Zora Neale Hurston, una mujer afroamericana que contribuyó al renacimiento de Harlem; se movieron estratégicamente entre formas etnográficas y literarias para retar el marco epistemológico dominante en el cual ellas eran obligadas a trabajar (Lamphere, 2004, 132-134).

A pesar de los esfuerzos de figuras como Ruth Benedict y de recopilaciones como *Anthropology through Literature* (Spradley y McDonough, 1973), el interés fue disminuyendo en los años siguientes hasta la publicación *Writing Culture* de Clifford y Marcus en 1986. Esta trascendental recopilación respondió explícitamente a la crisis ocurrida en la disciplina, que vio el desmoronamiento de la noción positivista de los antropólogos como observadores objetivos y desinteresados; una jugada que ha sido prefigurada de muchas maneras por Hurston en los años veinte. Trabajos más recientes continúan explorando estos productivos intersticios (Barton y Pape, 2010; Wulff, 2016, 2017), y demuestran cómo los usos antropológicos de los procesos literarios varían, desde una herramienta autorreflexiva para analizar la escritura etnográfica hasta para revelar cómo la etnografía misma es creada por diversas técnicas literarias como la metáfora, la simbolización, la narrativa y la ficción.

Estos enfoques de múltiples perspectivas han sido limitados o frustrados a menudo por obstáculos muy concretos, desde las barreras disciplinarias y las divisiones institucionales hasta la naturaleza prolongada y costosa de este campo de trabajo. Incluso luego de recibir los fondos para nuestro proyecto, seguimos enfrentándonos a un reto singular: los textos cartoneros están incorporados dentro de modelos de práctica artística y buscan una conexión directa con lo social; nosotros necesitamos pensar en una metodología que pueda trabajarse a través de diferentes tipos de formas sociales y artísticas. Era claro que debíamos desarrollar una práctica de lectura que interrumpiera profundamente el «enfoque tradicional centrado en el objeto» de los libros de historia (Drucker, 2014) así como el enfoque centrado en el texto que caracteriza los estudios literarios. Una pregunta adicional fue con respecto al posicionamiento. En nuestro proyecto buscamos involucrarnos con los artistas quienes muchas veces explícitamente objetaron las jerarquías epistemológicas que vieron como endémicas a la investigación académica. Para

trabajar con interlocutores quienes a veces se refieren de forma provocativa a lo inútil de la academia, sería necesario formalizar nuestros intentos previos en una práctica investigativa horizontal (Bell y O’Hare, 2020; Flynn, 2018) y preguntarnos cómo podemos hacer una contribución significativa al colectivo de nuestros interlocutores y a sus comunidades.

En primer lugar, el desarrollar una metodología apropiada para responder a estos retos, implica conocer lo que une a los diferentes elementos del entorno de Puente Grande: las interacciones entre autoridades y participantes reclusas; la relación entre editoriales externas y escritores internos; y la conexión entre *Espejo y viento* de La Rueda Cartonera, como una práctica artística, una colección literaria y una intervención política. Para leer el libro cartonero en contextos tan complejos, se necesita asistir simultáneamente a los textos literarios, los objetos de arte, el material social y los procesos políticos que ellos engendran. Además, este proceso investigativo implica entender qué une a las diversas prácticas de las editoriales cartoneras a lo largo de su expandida red rizomatosa dentro de la que operan (Bell y O’Hare 2020).

Desde su uso de cartón reciclado como material, hasta el pintoresco arte colorinche que Eloísa proclama en su ahora icónico afiche, había muchos elementos de continuidad entre los colectivos ubicados en Buenos Aires y el proyecto de Puente Grande. Así como los fundadores de Eloísa previeron la adaptabilidad del modelo artístico de las editoriales cartoneras y promovieron su difusión y durabilidad más allá de sus propias prácticas, las alteraciones que ocurrieron en Puente Grande en la primavera de 2019 han sobrevivido esta intervención inicial. Las participantes de los talleres han continuado con la estructura de su propia editorial, liderada por ellas, Bote Cartonero en colaboración con otras mujeres encarceladas. Por otro lado, las autoridades de Puente Grande están ahora apoyando los proyectos cartoneros liderados por Israel y Sergio en prisiones a lo largo de Jalisco a través de una colaboración continua con Joey

Whitfield y Lucy. Más allá de su sostenibilidad y adaptabilidad, lo que también ha vinculado a los proyectos es un esfuerzo explícito por reorganizar las formas de poder que, como explica Levine en su *Rancièrian*, asumen la relación entre el arte y la política, que caracterizan la vida social y política a través de «actividades para organizar, crear patrones y moldear» (2015, 3). En 2003 Eloísa Cartonera propuso establecer relaciones horizontales entre recicladores, escritores, artistas y el público a través de talleres participativos para hacer un llamado de atención a las condiciones de este marginado trabajo por medio de un proceso basado en diversión, creatividad y libertad. En Puente Grande en 2019, el programa cartonero liderado por La Rueda Cartonera y Viento Cartonero interrumpió las formas establecidas (las jerarquías, los ritmos y las redes en las cuales Levine estructuró su libro en el 2015) que sostenían la vida en prisión, al ofrecerle a las prisioneras la oportunidad de contar sus propias historias, de tomar el control de sus narrativas y de las formas en las cuales ellas se producen y se divulgan.

Al comenzar con las historias de las mujeres de Puente Grande e inspirados por el trabajo de nuestros aliados cartoneros (que entendemos como un proceso de investigación altamente autorreflexivo), abordamos cierto número de preguntas claves: ¿Qué tipo de metodología debemos emplear para trabajar con las editoriales cartoneras, integrando tanto su producción artística (textos literarios y objetos artísticos) como su acción social? ¿Cómo podríamos trabajar de manera productiva dentro de estos tipos de grupos de acciones sociales, proyectos políticos, textos literarios y prácticas artísticas; que están relacionados a un cambio más general en la práctica de arte contemporáneo que se expresa en espacios más allá del *White Cube*; desde arte con compromiso social (Kester, 2004) hasta prácticas artísticas post autónomas (García Canelini, 2014)? Para comenzar a construir un trabajo etnográfico dentro de este tipo de metodología, ¿Cómo pueden nuestras prácticas investigativas reconocer y representar la codependencia de las

formas sociales y artísticas que la cartonera propone? Finalmente, al interactuar con interlocutores que estructuran a las cartoneras como un modo de producir tanto nuevos significados como conocimientos y para derribar las relaciones sujeto-objeto, ¿cómo podemos reconsiderar el tipo de resultados que los proyectos académicos deben crear?

Vamos a comenzar a describir en más detalle el proyecto de Puente Grande antes de presentar un poco de las principales proposiciones teóricas con las cuales, en conversaciones con nuestros interlocutores, nos hemos comprometido a reexaminar el arte, la literatura y la estética de las cartoneras como una relación más dinámica con los procesos sociales y políticos. Proponemos lo que llamamos una metodología «trans-formal compuesta de métodos etnográficos innovadores basados en la «referencia al gesto» (Flynn y Quintana, 2021) y a prácticas de lectura que desarrollen nuevos planteamientos después de la crítica a los estudios literarios y culturales.

## **La doble perspectiva I: El Impacto de las Estructuras Sociopolíticas en la Práctica**

### **Cartonera**

Volvamos a la prisión de Puente Grande. Desde una perspectiva histórica y literaria, *Espejo y viento* puede leerse en relación con la tradición latinoamericana en los años ochenta y noventa de dar testimonio, la cual se celebraba y, hasta cierto punto, se creaba e intensificaba a través de las becas para los estudios subalternos postcoloniales. Dicho trabajo buscó defender el verdadero valor del testimonio y ampliar la brecha de las murallas de la ciudad letrada (Franco, 2002; Rama, 1984). Whitfield menciona que muchas escritoras prisioneras «afirman representar y defender las voces o sectores excluidos de la población» (2018, 19) y este colectivo no es la

excepción. Aunque no todos los textos en *Espejo y viento* pueden verse como ejemplos de resistencia literaria e incluso algunos de ellos parecen conspirar con las estructuras del estado que perpetúan el aprisionamiento de sus autoras, muchas de las participantes usaron esta publicación para denunciar las funestas realidades de sus arrestos, detenciones y reclusión; y en consecuencia, la violencia, corrupción e impunidad del Estado mexicano y de su sistema judicial, el cual, como lo describen las mujeres, está grabado en sus cuerpos y subjetividades (Marsh, 2020).

Hay dos textos en particular que, pese a sus estilos muy diferentes, comparten temáticas comunes de encarcelamiento injusto y de violencia de estado contra las mujeres. En su historia, *Una luz en la oscuridad*, Bogarín para entonces, en su decimosexto año de prisión por un crimen que ella rotundamente niega haber cometido, describe cómo fue secuestrada en su lugar de trabajo junto con su esposo en 2003. Su narración es contundente y sus detalles testimoniales son gráficos:

De pronto aparecieron varios hombres armados, nos golpearon, nos subieron a otros autos, se detuvieron pasando una caseta de cobro en un lugar solitario. Uno de ellos me puso una toalla en el vientre, me golpeó, luego me violó mientras se ponía polvo en la nariz; estaba ya oscureciendo cuando traían a mi esposo ensangrentado con los ojos vendados, la sangre le corría por los oídos, la frente y los testículos; luego vendaron mis ojos. Después de cinco interminables días de gritos, golpes, abusos, violaciones, en unas oficinas mugrosas me enseñaron una fotografía de mi hijo, me dijeron: —O firmas o tu hijo pagará las consecuencias. (Bogarín, 2019, 57)

En un texto no menos desgarrador, un brillante y sugestivo poema titulado *Voces sin voz*, Enedina transmite su amarga crítica al sistema judicial mexicano, altamente corrupto y excesivamente machista:

La vida del preso  
comienza con una calumnia,  
por aquel que empuña la espada con la mano,  
y el que está tras las rejas  
recibe como oferta  
un juicio abreviado...  
Después de un año de prisión,  
la golpiza propinada  
se desvanece con la inocencia arrebatada  
porque no es el momento oportuno procesal,  
porque los derechos humanos no son válidos  
por ningún juez o magistrado...  
—Los Dioses del Olimpo—  
a imagen y semejanza de la Suprema Corte Terrenal... [...]  
De repente, el pensamiento te conduce de la mano  
y te pone frente al espejo  
del agente que te encuadró la mentira,  
del que te inventó el delito  
porque era su trabajo. (Enedina, 2019, 38)

Ambos textos denuncian la «colonización del poder» (Quijano y Ennis, 2000) personificado en las profundamente arraigadas estructuras jerárquicas del sistema penitenciario latinoamericano (Whitfield, 2018, 4) \*. Ricardo Salvatore y Carlos Aguirre

\*Cabe destacar que cuando un periodista del periódico *The Guardian* quiso interesarse en las historias de estas mujeres, sus testimonios fueron rechazados por las autoridades penitenciarias por ser «ficción literaria» y por lo tanto, inválidos como denuncias legítimas de corrupción. Aun así, ellos se enfrentaron a los hallazgos de la antropóloga Rosalva Aída Hernández (2013) en relación con las cárceles de mujeres en Atlacholoaya y Puebla que han demostrado cómo las mujeres en México especialmente las que son pobres e indígenas, son comúnmente encarceladas por su vulnerabilidad socioeconómica y no por algún papel relevante que jueguen en la actividad criminal.

afirman en *El nacimiento de la penitenciaría* que el sistema carcelario de América Latina es el resultado de «un proceso de modernización que no reemplazó las antiguas estructuras, las formas de interacción ni las jerarquías raciales o de género; por el contrario, las reforzó» (1996, xii). Estas jerarquías de género destacaron en los textos de Bogarín y Enedina, donde subrayan la masculinidad de la violencia infringida a ellas como mujeres reclusas, ya sea de manera directa por medio de las denuncias de golpes, tortura y violación; o de manera metafórica a través de la fálica imagen de la espada de la calumnia de los jueces y magistrados que se asemejaban a los dioses en el Olimpo; 80 % de los cuales son hombres de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (México, INEGI, 2018). Las cartoneras, como estos dos textos lo sugieren, marcan un importante alejamiento de la tradición testimonial. Aunque por un lado la importancia política de la escritura de Bogarín y Enedina radica en su contenido declarativo, ellos se movieron más allá de la representación a través de una inserción social y material y de una intervención en su entorno.

En Puente Grande, el primer aspecto de la doble perspectiva puede verse en la manera en que el ambiente carcelario se fue interrelacionando a través de cada etapa de la producción de los libros de las escritoras; lo que significa que el contexto social dejó huella en las formas artísticas: las celdas en las cuales se escribieron los textos, el patio en el cual el libro se produjo y el mismo sistema carcelario, desde las rutinas reglamentarias hasta los modelos laborales basados en recompensas. Todo fue tangible en los talleres cartoneros, así como en los textos recopilados y en los diseños de la portada. Israel le recordó a Lucy que el proceso de los talleres, hasta cierto punto, tenía que ser integrado en las estructuras y sistemas institucionales existentes para que sea viable; y aún más importante, permitido. Por ejemplo, a los facilitadores de las cartoneras se les recomendó alentar a las mujeres por medio de incentivos, repitiendo los propios sistemas y culturas penitenciarias. En Puente Grande, las reclusas reciben un pago muy bajo, aunque significativo, por su trabajo manual y se les permite vender sus artesanías al personal de la cárcel y a los visitantes en unos puestos tipo mercado en el patio de la prisión: desde lindos peluches hasta modernos bolsos tejidos a mano. Sergio explica en una entrevista transmitida por C7 Jalisco (Peña, 2019a), «los libros cartoneros son productos que pueden ser vendidos. Una de las ideas es apoyar a las mujeres por medio de un ingreso para que, cuando ellas se reintegren a la sociedad, puedan encontrar una manera de ganarse el sustento a través de este tipo de trabajo cultural».

El producto final allende de los talleres, los libros, fue impregnado de los espacios físicos donde fue creado. En términos muy concretos, la paleta de colores usada por los participantes para crear su propio libro pintado a mano refleja el ambiente de la prisión en la cual fueron creados (figura 2.2). La mezcla de colores brillantes, hace eco al capitalismo neoliberal de las prisiones latinoamericanas (Whitfield, 2018) y es aún más visible en los muebles de plástico

usados para los talleres: las mesas azules, rojas y blancas marcadas con Pepsi y las sillas de amarillo encendido patrocinadas por la compañía de gaseosas Squirt. Los colores también reflejan el esfuerzo para promover más iniciativas artísticas comunitarias en las prisiones, tales como el enorme mural en la pared del patio que retrata a un elefante (figura 2.1), un símbolo budista e hinduista de fuerza, paciencia y sabiduría. El mural fue idea de una reclusa y tuvo el apoyo de los administradores de la prisión quienes proporcionaron las pinturas y otros materiales.



**Figura 2.2.** Talleres cartoneros en Puente Grande. Fotografías cortesía del equipo de prensa de Puente Grande.

Esta composición de amarillos, grises y marrones, se repite a través de los participantes y de su arte en las portadas. De esta manera, era claro que las diversas formas políticas y sociales, desde el neoliberalismo hasta las prácticas de rehabilitación comunitaria, influenciaron las prácticas materiales y las elecciones artísticas de las mujeres encarceladas.

Otro notable ejemplo de los muchos libros creados en Puente Grande es el estilo inspirado por las portadas de Maria de Dulcinéia Catadora en São Paulo: el de poner un pedazo de cinta de enmascarar de forma diagonal en la portada y pintar las figuras geométricas que la cinta forma (figura 2.3a). Este estilo fue presentado a las participantes de Puente Grande por medio de Israel e Irene, ellos trajeron un libro de Dulcinéia como ejemplo del trabajo artístico de las cartoneras para proporcionar inspiración. Tales diseños ganaron un significado adicional en el contexto carcelario y mientras las prisioneras se apropiaban de la técnica de Maria, las líneas verticales se volvieron un gesto contra las barras de las celdas de prisión en las cuales ellas están confinadas (figura 2.3b). A través de cada una de sus intervenciones exclusivas y así como lo gritan los pósteres de Eloísa Cartonera: ¡NO HAY 2 TAPAS IGUALES!; las portadas de las mujeres juegan con las icónicas barras de las celdas de prisión. Mediante esta visión de confinamiento, las barras que, críticamente no deben ser equiparadas con una visión de confinamiento, se muestran de forma diagonal y horizontal para simbolizar dos cosas: el estado de reclusión de las mujeres y la libertad creativa que, en este ambiente, es inevitablemente una demostración de resistencia.

La permeabilidad entre el ambiente de la prisión y el proceso creativo fue tangible de una manera sensorial más manifiesta. Algunos de los facilitadores de los talleres, administradores de la prisión y miembros de la familia que asistieron al lanzamiento del libro, observaron que el proceso físico de la elaboración de los libros y escritos también pudo sentirse, tocarse e incluso

olerse en los objetos del libro mismo. Una portada, elaborada por Sonia, llamó la atención de manera explícita al sentido del olfato:

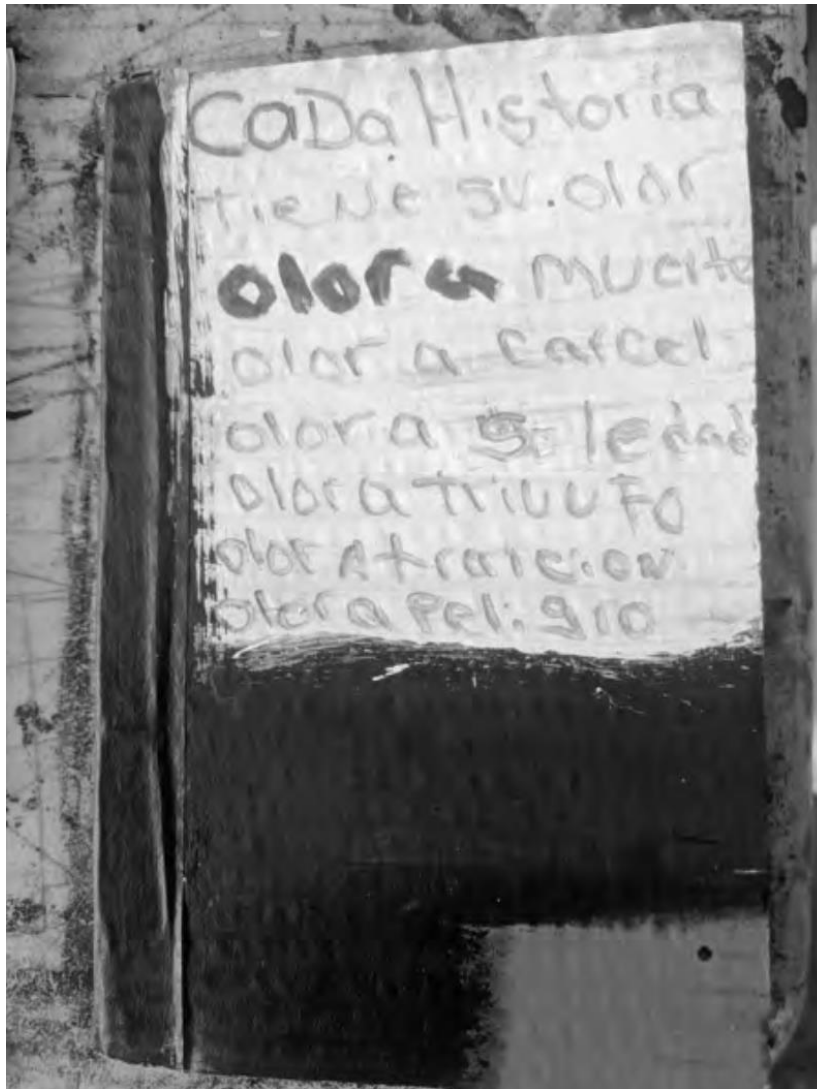
Cada historia tiene su olor. El olor a muerte. El olor a cárcel. El olor a soledad. El olor al triunfo. El olor a traición. El olor a peligro. El olor a dolor. El olor a felicidad. El olor a triunfo. (figura 2.4)

La portada del libro, que ahora circula fuera de la prisión, todavía contiene trazas del material de su intervención: sus triunfantes pinceladas que marcaron el cartón con marcas profundas; su ansiedad palpable mientras cambia de una tinta a otra; el sudor de angustia mientras vertía sus sentimientos en los lienzos de cartón y el olor de la prisión en la cual ella estuvo detenida. Irene recogió esta materialidad en un prefacio que en sí mismo emanaba un lirismo sensorial:

En el mundo compartido por un grupo de mujeres que pasan meses o años juntas en las instalaciones de la Correccional de Mujeres, las experiencias, las razones de su encarcelamiento, la emanación de las esencias; el olor que flota hacia el espejo que enmarca su identidad para ser trascendente, hacia ese espacio que sentencia el tiempo, su tiempo, pero no sus espíritus. Las mujeres se reinventaron a ellas mismas en un mundo dictado por otros donde uno puede desvanecerse en el olvido.



**Figura 2.3.** (a) La técnica de línea diagonal de Maria de la cooperativa Glicério en São Paulo, toma del libro de Maria Cartonera, video de Carolina Caffé (2018); (b) libros de Puente Grande, fotografía de Israel Soberanes.



**Figura 2.4.** La portada del libro de Sonia, *Cada Historia Tiene su Olor*. Fotografía de Lucy Bell.

En el caso de Sonia, la posibilidad del olvido era muy literal. Luego de perder a su mamá a los cinco años y ser dejada a su suerte por un padre alcohólico y siete hermanos mayores; su vida se

caracterizó por el sufrimiento, la soledad y el abandono. Ella escribía para aliviarse, para contar su historia, para hablar sobre sus múltiples intentos de suicidio y la pena que ella sintió al abandonar a sus tres hijos y repetir su pasado.

## **La Doble Perspectiva II: El Impacto de las Prácticas Cartoneras en las Formas**

### **Sociopolíticas**

El primer aspecto de la doble perspectiva en el contexto de la iniciativa de Puente Grande es el que ha sido el más reconocido en la literatura: la manera en que las formas sociales artísticas y literarias se forman. El segundo pliegue ha pasado más desapercibido: la manera en que las prácticas artísticas pueden informar y reordenar lo social. Lo que es particularmente interesante sobre el proyecto de Puente Grande y en general de las cartoneras, es cómo su doble perspectiva específica trabaja a lo largo de sus formas sociales y artísticas, en ambas direcciones.

Los dos colectivos que facilitaron los talleres tienen como principal base de operaciones el café cultural comunitario, La Rueda Libros y Café en Guadalajara. A pesar de que la prisión de Puente Grande no podría jamás tener un ambiente tan abierto, creativo y a menudo festivo como el del Café de Sergio, los talleres pudieron propiciar una transformación del extremadamente restringido ambiente penitenciario a un espacio colorinche de encuentros informales, animados intercambios y discusiones desafiantes. El día del lanzamiento del libro, esta atmósfera era especialmente evidente. Una reclusa estaba ocupada haciendo y vendiendo tacos en un puesto improvisado, otra pasaba jarras de horchata hechas por las prisioneras y otra estaba aún instalándose en una mesa mientras servía la receta casera de tacos de birria de su madre. En este inusual ambiente de tranquilidad, Lucy y su socio, Marco, fueron invitados a la

mesa de Claudia, donde les obsequiaron tacos y conversaron con Claudia, su madre y su hijo de ocho años, Pablo Emilio. Mientras charlaban, era fácil olvidar que estaban en una prisión y no en La Rueda café.

Este rediseño de las formas de intercambio social que son (o no son) permitidas en espacios específicos, es un indicio del poder social transformador de las prácticas cartoneras. Los facilitadores de los talleres de las cartoneras Sergio, Israel e Irene fueron capaces de adentrarse dentro de este ambiente cerrado, opresivo y controlado por el estado con el consentimiento de las autoridades debido a su proyecto artístico aparentemente apolítico o por lo menos incontrovertible. Después de todo, ¿Qué puede ser más inocente que hacer un libro con cartón reciclado, pintura e hilos de colores?, ¿acaso no es esta una actividad practicada por los niños en toda Latinoamérica? Aun así, el efecto sociopolítico del proyecto que se dio por medio de un proceso lúdico y acogedor, parece reflejar y a la vez prefigurar cambios sistemáticos significativos dentro y fuera de la prisión.

Dentro de Puente Grande, los proyectos cartoneros han sido una parte importante de un proceso más amplio de reforma liderado por su director de reintegración social, Juan Antonio Pérez Juárez. El proceso es conocido como Reinserción Segunda Oportunidad. En una entrevista de 2019, Pérez Juárez nos explicó que este término hace referencia a «una segunda oportunidad no solo para las personas privadas de libertad, también para la sociedad en su totalidad». En sus palabras:

Es importante entender la importancia de promover y respetar los derechos humanos de todas las personas, antes y después de que estas cometan un crimen. Si lo hicieron, hacer que su primera, segunda y enésima oportunidad sea significativa, con educación, salud,

deportes, entrenamientos y trabajo; que son los principales vectores de la reintegración social.

El proyecto de las cartoneras alimentó principios más generales éticos y políticos, que marcaron un cambio decisivo lejos de las políticas predominantemente represivas del sistema judicial mexicano; caracterizado en su situación actual, por jerarquías establecidas, inequidades estructurales de género y corrupción normalizada (Ferreya, 2018). El proyecto fue también una parte importante de un proceso de reforma carcelaria más gradual que está sucediendo en el estado de Jalisco, en el cual la cultura y la producción cultural están siendo incorporadas progresivamente al repertorio de los medios de reintegración social. Específicamente, el proyecto que dio como resultado a Bote Cartonera (la primera editorial interna de una prisión en este estado y, hasta donde se sabe, en México) es novedoso ya que los textos y los libros mismos son producidos en la prisión. Pérez Juárez habló sobre «dejar esta actividad en manos de las prisioneras», un gesto sumamente subversivo en el contexto de un sistema judicial basado en inequidades estructurales y jerarquías sólidas (Ferreya, 2018, 64). Respecto a las cartoneras, las manos a las que Pérez Juárez se refiere no son meramente metafóricas, la práctica material de hacer sus propios libros, hace posible que esas mujeres, aun estando en prisión, puedan tomar el control de sus historias y remodelar sus vidas de maneras antes inimaginadas.

Para las mujeres involucradas en Bote Cartonero, fue aún más importante el impacto en sus beneficios de preliberación que ofrecía la iniciativa cartonera. Este sistema de beneficios se puso en práctica a lo largo del sistema penitenciario mexicano en 2008 como parte de un proceso más amplio de reforma para fomentar la rehabilitación y para aliviar la presión debido a la sobrepoblación crónica existente en las cárceles por medio de un sistema basado en créditos para

una pronta liberación, libertad condicional y solicitudes de permiso humanitario o de beneficio público significativo para infractores no violentos (Cruz, Vargas Morra y Hecht Barbosa, 2017, 7). Las actividades están clasificadas en siete categorías principales: trabajo, educación, cultura, salud, deporte, personal y justicia reparadora (Cruz, Vargas Morra y Hecht Barbosa, 2017, 29). Al vincularse en actividades de diferentes áreas, las prisioneras pueden reducir su sentencia potencialmente en hasta un 50 %.

Antes de comenzar en Puente Grande, los editores cartoneros Israel y Sergio estaban conscientes de este sistema de beneficios y estaban en negociaciones con los administradores y las autoridades de la prisión en cuanto a si los talleres cartoneros serían considerados como créditos para las participantes recluidas. Luego de las negociaciones con las autoridades de la prisión del estado de Jalisco, la actividad creativa de las editoriales cartoneras fue aprobada como un medio para obtener créditos para pronta liberación. Un miembro del departamento de comunicaciones de Puente Grande, Ramiro Lomelí, nos dijo que las reclusas de Puente Grande ahora pueden ganar puntos al formar parte de variadas actividades artísticas como baile folclórico, baile moderno, teatro, pintura, música y, desde la publicación de *Espejo y viento*, los talleres cartoneros. Esta adición es significativa debido a su relativa autonomía y al proceso horizontal de las cartoneras; a diferencia de la mayoría de talleres, la editorial Bote Cartonero está ubicada en la cárcel y es dirigida por prisioneras en lugar de tener facilitadores o profesores externos.

Más allá de la reducción de sus sentencias, el hecho de trabajar en un proyecto colectivo fue también un proceso relacional profundo con resultados externos que podrían verse en interacciones entre las prisioneras, las autoridades penitenciarias, las familias, los facilitadores del taller y nuestro equipo de investigación. Pérez Juárez nos explicó que el proceso colectivo de

producir libros cartoneros involucra —un elemento importante de trabajo en equipo y construcción de relaciones con otras personas, lo cual es importante para la rehabilitación y la reintegración a la sociedad—. Durante el lanzamiento del libro, él dijo que los familiares de las prisioneras pudieron leer «las historias que no habían podido escuchar de sus hijas, madres, esposas o hermanas en prisión». Este elemento del proyecto, el de reconstruir relaciones con miembros de la familia a menudo distanciados, fue resaltado por varios de los participantes en conversaciones después del taller. Para Griselda, fue una manera de reconectarse con su madre y sus tres hijos; para Claudia, lo más significativo de contribuir con el libro fue que su hijo, Pablo Emilio, el amor de su vida, a quien le dedicó sus escritos, estaba emocionado por el hecho de que ella se volviera una autora publicada.

Como insistía Pérez Juárez, la oportunidad de curar relaciones con miembros de la familia lastimados o rotos, es particularmente significativo para las mujeres:

Debo enfatizar la importancia de haber empezado este taller en la prisión de mujeres de Puente Grande. Lo hicimos porque estamos muy conscientes de la perspectiva de género y porque cuando las mujeres están privadas de su libertad, las abandonan más, incluso algunas no tienen visitas personales en años. Además de este problema, está la familia que, en el caso de las mujeres que son madres, tienen una carga emocional tremenda.

Lo que Pérez Juárez sugiere aquí es la realidad de la «desviación doble», la cual fue bien documentada desde los años ochenta por criminólogas feministas como Frances Heidensohn (1989), mediante la cual las mujeres eran castigadas por crímenes que cometieron o que no cometieron y por su desviación de las normas de género en torno a la maternidad y la feminidad.

Además de resistir este castigo cruel y dual por medio de narrativas empoderadas publicadas en el libro, como lo son las poderosas denuncias de injusticia de Enedina en *Voces sin voz*, esta intervención cartonera en particular les permitió a las mujeres resistir jerarquías de género y de clase. A través de los talleres participativos, los editores de La Rueda y Viento desarrollaron más intercambios horizontales con las prisioneras, enseñándoles simultáneamente métodos artesanales autoexpedibles y aprendizajes de sus experiencias y luchas; Sergio e Israel compartieron las historias de las editoriales cartoneras y escucharon los relatos de vida de las prisioneras.

Muchas de estas transformaciones, propiciadas por la sociable materialidad de las prácticas cartoneras, fueron visibles, palpables y audibles. Otras fueron mucho más íntimas, internas y silenciosas; lo que no las hace menos importantes o políticas. Volviendo a Sonia, el proceso de escribir fue más que reflexivo, transformador. En cuanto a su participación en los talleres cartoneros y a su aporte a *Espejo y viento*, ella reveló los más grandes desafíos de su entorno:

Intentar suicidarme y estar en coma por tres meses, descubrí una nueva manera de enfrentar la vida. Escribir me permite comunicar y dejar ir mis pensamientos más oscuros. He descubierto que Dios me acompaña y estoy agradecida por este proyecto porque me trajo paz interior y dignidad.

Sin importar las circunstancias de vida particulares y siempre desafortunadas que las llevaron a prisión, las nueve participantes describieron algún tipo de transformación interna a través del proceso de la escritura y de la creación de libros de cartonera. Para Erika, el hacerlo le

trajo «paz y felicidad». Griselda nos dijo que esto cambió su actitud hacia la vida. Y Enedina, como lo informó C7 Jalisco (Peña, 2019b), explicó: «El libro *Espejo y viento* ha sido un recorrido, es como ganarse un lugar en un crucero que me permite viajar mucho más allá de las paredes de la prisión. Ahora sé que puedo expresarme y denunciar injusticias a través de la literatura». Como lo testimonia Enedina, las cartoneras representan mucho más que un libro, un objeto, un texto; ellas brindan un proceso de curación y de autotransformación. Este proceso es simultáneamente interno y externo, personal y político, corpóreo y estructural. Carol Hanisch resalta la naturaleza dual de la transformación en su influyente ensayo «*The Personal Is Political*» (1970). El título, adoptado de un eslogan del movimiento estudiantil global de 1968 que incluyó protestas violentamente reprimidas en México, ha hecho eco a través del trabajo de escritoras y activistas feministas durante décadas. Y en el mundo de las cartoneras, hemos visto cómo las transformaciones personales, psicológicas y subjetivas experimentadas por mujeres, guerreras y escritoras como las de Puente Grande, no pueden desacoplarse de transformaciones más amplias a nivel social, político y legal. Sus diversas experiencias de transformación como individuos y seres humanos son integrales a un proceso mayor de eliminar la jerarquización estructural que, en una Latinoamérica poscolonial y a lo largo del mundo, están conectadas estrechamente con la lucha prolongada y continua de los activistas comunitarios y con los movimientos sociales de equidad de género, igualdad de derechos e igualdad en la educación; protagonizados en momentos históricos por los movimientos #NiUnaMenos, #NiUnaMás y #MeToo.

### **Comienzos metodológicos**

El proyecto de Puente Grande es una demostración poderosa de la doble perspectiva. Los libros de cartonera están impregnados con las condiciones ambientales, materiales y sociales de las comunidades donde son producidos. Al mismo tiempo, las prácticas literarias y artísticas reorganizan y reorientan los valores sociales, las relaciones y las comunidades, luchando contra patrones profundamente enraizados de estigmas, injusticias y violencia. Este intercambio entre las formas sociales y las artísticas opera en ambas direcciones, con un efecto transformativo en cada lado. Durante todo el proyecto, vivimos cada vez más y más prácticas cartoneras que demostraban la doble perspectiva en una diversa gama de parámetros; desde el quiosco de Eloísa en la Avenida Corrientes, pasando por los talleres de Dulcinéia en la cooperativa de reciclaje Glicério, hasta las intervenciones en plazas públicas de La Rueda y Viento Cartonero. Mientras tomábamos parte en los procesos que se movieron entre las formas artísticas y sociales, nos convencimos de que el marco metodológico de nuestro proyecto debía ser desarrollado según corresponde.

Nuestro deseo no fue arraigar nuestra metodología a ninguna disciplina determinada, ya sea a los estudios literarios o a la antropología. Nuestro objeto de estudio, las cartoneras, constituye un conjunto de prácticas que alteran las relaciones de poder colonial, las jerarquías, el conocimiento y las epistemologías. Por lo tanto, queríamos evitar el trabajar desde las disciplinas que emergieron dentro de las estructuras y categorías sumamente coloniales que cuestionaron las cartoneras (Chatterjee, 1995; Moraña, Dussel y Jáuregui, 2008). Los estudios culturales fueron un posible punto de partida; sus sellos distintivos son interdisciplinariedad, multidisciplinariedad y contradisciplinariedad. Durante las últimas tres décadas, los académicos han debatido sus propios métodos inestables y en constante cambio a través de extensivas investigaciones (Denzin y Lincoln, 2018; Grossberg, 2010; Rodman, 2015). Norman Denzin e Yvonna Lincoln llamaron

la atención debido a la ambición de dicha interdisciplinariedad; los investigadores culturales son «agentes activos de cambio social» al trabajar allende a diferentes tradiciones, al presentar nuestras conclusiones de nuevas formas y al comprometerse con situaciones de justicia social (2018, 8). Esta ambición política se relaciona con el compromiso de Grimshaw, Hobson y Willis (1980), desde el Centro para Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham, de trabajar etnográficamente como un amortiguador contra las reducciones teóricas. Por consiguiente, uno de nuestros puntos de partida metodológicos fue el análisis literal y cultural contextualizado a través de los datos etnográficos para ayudar a arrojar luz a las diversas coyunturas sociales, políticas y económicas de las editoriales cartoneras. Debido a nuestro compromiso de trabajar con y no sobre en las editoriales cartoneras, necesitábamos alejarnos de la tendencia que tienen los estudios académicos culturales de permanecer distantes de su objeto de estudio mediante la «abrumadora textualización» (Hall, 1996, 274).

Para hacer esto, necesitábamos interrogar a la crítica, un paradigma dominante en los estudios literarios y culturales que se ha convertido común, normalizado y, hasta cierto punto, universal en toda la escuela global y al cual, nosotros como investigadores, hemos contribuido. Este modo de lectura crítica es problemático siempre y cuando tenga tendencia a «representar los pensamientos y las acciones de actores sociales comunes como faltos de autoconsciencia o de crítica» (2017, 14), argumentan Elizabeth Anker y Rita Felski. Al enfrentarnos a este problema, nos involucramos seriamente con el giro más allá de la crítica, el cual en años recientes ha comenzado a exigir que cuestionemos nuestras prácticas de lectura y ortodoxias. Anker y Felski señalaron que la posibilidad de separar a los actores sociales «ordinarios» de las críticas privilegiadas ha sido impulsado por las tendencias antagonistas predominantes y combativas en las humanidades, particularmente desde el postestructuralismo, el cual, a pesar de sus

fundamentos radicalmente democráticos, ha promovido en realidad un «espíritu de marginalidad» y por ello ha «mantenido reflexiones profundas secuestradas en la torre de marfil» (2017, 19). El elitismo resultante de los estudios literarios y culturales ha disminuido, paradójicamente, el impacto de la disciplina en la esfera pública, su conexión con el mundo no académico y, por consiguiente, de sus muchas estructuras con las cuales buscan participar e intervenir.

La antropología también tiene sus problemas y mientras el método etnográfico fue central en nuestro proyecto, necesitábamos involucrarnos de manera reflexiva con las muchas críticas de la disciplina. Mas allá de sus bien documentadas dificultades con el arte y lo artístico (Grimshaw y Ravetz, 2015; Schneider, 2015; Schneider y Wright, 2006), la antropología también ha tenido relaciones complicadas con la ficción narrativa, eficientemente encapsulada en la entrada del diario de Bronislaw Malinowski: «no leo novelas ni pierdo mi tiempo excepto por los momentos que necesito descansar» (1967, 279). Estas tensiones entre la antropología, el arte y la literatura fueron solo parte de un bagaje conceptual más denso que, de manera cuestionable, se remonta a problemas profundamente arraigados de la posición social y de poder. En la antropología y en otras ciencias sociales, todavía etiquetamos de forma habitual a las personas con las que trabajamos como «encuestados», «colaboradores», «sujetos» o «informantes». El conocimiento que los antropólogos han obtenido al trabajar con personas de una posición «inferior» (que ahora se entiende ampliamente al ser una relación sumamente problemática de superioridad cultural), ha estado comúnmente atribuido a los antropólogos sin el completo reconocimiento a su verdadera fuente.

Este problema de extra activismo epistemológico (Cusicanqui, 2006; Grosfoguel, 2016) se ha puesto a la delantera en los discursos decoloniales más recientes. Pero como lo menciona el

antropólogo Anders Burman (2018), las relaciones de poder asimétricas continúan predominando y la antropología está aún centrada en el mundo angloparlante. La disciplina «no da nada o da muy poco a cambio (ni siquiera un texto en un idioma que pueda ser comprensible para las personas con las que nosotros trabajamos)», y muchos antropólogos mantienen una profunda desconfianza por el activismo académico (Burman, 2018, 60). Mientras que críticas fuertemente formuladas como las de Burman repercuten en nuestro trabajo, otras críticas similares han sido expresadas por algunos de nuestros interlocutores de las cartoneras. Sin embargo, coincidimos con Anand Pandian que, a pesar de los cargos que se le imputan, aún hay posibilidad de fomentar un diferente tipo de investigación antropológica (2019, 8), una que se pudiera comprometer con las personas con las que trabajamos de manera más significativa, procesual y horizontal.

Queremos que el proyecto de las cartoneras sea un proceso dinámico en el cual las principales partes involucradas puedan contribuir y beneficiarse de él. Un punto de partida fundamental fue reconocer a nuestros interlocutores como agentes teóricos y producir investigaciones que se deriven del diálogo entre nuestro trabajo teórico y el de nuestros colaboradores en las cartoneras. Vemos a las cartoneras como formas fundamentalmente plurales que crean comunidades, significados y relaciones; y esta interpretación fue respaldada desde el principio por las contribuciones teóricas de las editoriales, escritores y artistas cartoneros mismos. Con tal planteamiento, fue importante evitar una fusión y atribuirles a las cartoneras los conceptos que describimos con claridad y transparencia. Nos sentimos honrados al ver que nuestros interlocutores comparten su mundo con nosotros y en estas páginas tratamos de documentarlo fielmente, por ejemplo, la reinterpretación de Javier Barilaro sobre la teoría de Beuys de «escultura social», la noción de La Cartonera de «desacralizar la literatura», el énfasis de Lúcia Rosa en los libros cartoneros como un proceso artístico en lugar de ser un objeto

artístico, el tema de Enedina de «Voces sin voz», el método decolonial «investigación *caipora*» de Sol Barreto, el concepto de Maria Dias da Costa de ser recicladora como una forma de «hacer cultura», el arte de «archipiélagos» de Thais Graciotti, la rendición poética de «Cetlalli» (una tierra) de Rigoberto Domínguez García, y el concepto de «la sociedad en movimiento» de Júlio Brabo. Las editoriales cartoneras han crecido y prosperan por las maneras que han sido reformuladas y rediseñadas por individuos y grupos a lo largo e incluso más allá de Latinoamérica ya que responden a contextos y necesidades sociales diferentes y complejas. Esperamos que, al destacar y reconocer estas perspectivas teóricas, este libro demuestre el peso y el valor de nuestros interlocutores cartoneros como escritores y artistas creativos y rebeldes teóricos orgullosamente extrainstitucionales.

Otro aspecto de este proceso metodológico es que nos permitió hacer contribuciones tangibles al mundo de las cartoneras de tal manera que los mismos editores cartoneros indicaron que podría ser aceptado. Buscamos lograr esto al referirnos a los gestos detrás de las principales formas cartoneras y al trabajar al lado de nuestros interlocutores en sus actividades diarias de producción; al hacer eso, nos invitaron a ser parte de ese mundo material y social. Esto también tuvo implicaciones políticas; cuando los editores cartoneros decidieron tomar acción contra la inminente elección de Jair Bolsonaro, se nos pidió contribuir y tomar una postura. De manera significativa, el trabajar de esta manera nos brindó una oportunidad única de considerar seriamente dos ideas vinculadas: ¿cómo las prácticas artísticas y textuales de las cartoneras intervienen en las formas sociales existentes para crear espacios para la transformación? Y, ¿cómo estas prácticas pueden ser interpretadas como métodos de investigación en el siglo veintiuno?, respondiendo de este modo a cuestionamientos más amplios de extra activismo y de la posición social y de poder. Conjugamos el mundo de las cartoneras y el trabajo de dos

pensadores, Jacques Rancière y Néstor García Canclini, quienes nos han ayudado a desarrollar uno de los principios rectores de este libro, la doble perspectiva y plantear un caso en cuanto al poder transformador de las prácticas abiertas, un tipo de arte procesual y relacional al cual las cartoneras contribuyen de muchas maneras significativas y productivas.

### **La teoría de la Doble Perspectiva**

El pensamiento de Rancière salió a la luz mientras acompañábamos a los procesos cartoneros que parecían producir disrupción y discordancia, retando órdenes consensuales y posicionando maneras alternativas de ser, trabajar y tener sentido. Rancière (2004) menciona que el arte y la política no pueden separarse, el arte es el medio a través del cual la política se constituye y opera. En lugar de ver la política como un sistema de partidos políticos o un sistema más tradicional de poder y jerarquía, Rancière lo considera (2012, 24) como «la configuración de un espacio específico, el marco de una esfera particular de experiencias, de objetos postulados comunes y como lo correspondiente a una decisión frecuente de personas reconocidas como capaces de designar esos objetos y proponer argumentos sobre ellos».

En su estudio sobre Rancière, Brian Larkin sugiere que «las políticas sucedan cuando aquellos que ocupan posiciones fijas fuera de cierto orden, deciden intervenir dentro de ese orden. Es la adjudicación que determina quién puede participar en el sistema» (2018, 187). En términos de Rancière, esta adjudicación es la «distribución de lo sensible», en la cual, aquellos que están en el poder, reorganizan lugares e identidades, para decidir qué permanece visible y que se vuelve invisible, qué es considerado como discurso y qué es pura bulla (2004, 13). Para Rancière, las prácticas artísticas no son el medio privilegiado para entender la realidad, sino que son «‘maneras de hacer y elaborar’ que intervienen en la distribución general de maneras de

hacer y elaborar, así como en las relaciones que mantienen con los modos de ser y las formas de visibilidad» (13). Todo el arte, en ese sentido, es política y «hay... un ‘arte’ en el centro de la política» (13). Esto se debe a que el arte y la política, por medio de sus modos diferentes pero relacionados de moldear lo social, son capaces de producir equidad e inequidad, inclusión y exclusión, mediante diferentes formas de percepción sensorial, al darle o quitarle a las personas y a las cosas la visibilidad y la voz.

La teoría del arte y la política de Rancière resuenan con la manera en que los artistas cartoneros conciben su propio proceso y la consecuente doble perspectiva de la práctica socioartística que ellos modelan. Con bastante frecuencia, los editores cartoneros ven su producción literaria más allá del mundo de la publicación, lo ven como una práctica que es política de cierta manera y que de este modo tiene un rol en la configuración de la sociedad. En cada uno de los colectivos que exploramos aquí, las prácticas artísticas son usadas explícitamente para forjar relaciones e intercambios productivos entre artistas, escritores y comunidades vulnerables, estigmatizadas y/o marginalizadas, produciendo así una redistribución de roles y responsabilidades que lleva cierta forma de igualitarismo (Epplin, 2009). En palabras de Nikos Papastergiadi, Rancière «creyó que la equidad humana viene de una facultad común de percepción sensorial... una sensación rudimentaria (*aisthesis*)» (2014, 8), las cartoneras destacan el papel del arte como un medio para crear relaciones sociales horizontales. Para Dulcinéia Catadora, los encuentros y las relaciones sociales que se produjeron durante el proceso editorial son más importantes que las publicaciones mismas porque «desmantelan prejuicios» y «cuestionan los conceptos artísticos conectados a un mundo que aún se sigue construyendo a base de inequidades y privilegios» (Rosa 2018). Para Israel y Sergio, quienes trabajan en Jalisco, el estado con tasas aún más altas de inequidad, violencia y homicidios (O’Hare y Bell 2020), las

editoriales cartoneras son una forma de «activismo cultural». Explica Sergio en una entrevista de 2020:

Para nosotros la transformación social ocurre cuando somos capaces de desarrollar un proyecto a través de intervenciones socioculturales en una comunidad específica. El proceso de publicar un libro es un intento de resolver un problema sociocultural... El libro, en este contexto, sirve como un acto de liberación y denuncia.

De esta manera, las prácticas cartoneras entran en conversaciones más cercanas con la noción en el campo político de Rancière que con otras interpretaciones de arte más conservadoras. Para algunos, los libros cartoneros son trabajos artísticos individuales enumerados como un conjunto, de manera que resalte su condición de objetos de arte. Para otros, ese vínculo no se encuentra tan relacionado a lo único que es cada objeto; cada libro no es una obra de arte en sí sino parte de una acumulación escultural más amplia que actúa sobre la sociedad. En una última opinión, el trabajo individual es quizás «no más que un pretexto para el diálogo», una incitación que Achille Bonito Oliva le expresó a Joseph Beuys en 1971 (Sandler 1997, 92).

Para recorrer el contorno de las proposiciones cartoneras como una práctica artística contemporánea, nos vinculamos al concepto de García Canclini de la autonomía posterior (2014), una teoría que le debe mucho al pensamiento de Rancière. García Canclini pone la práctica artística contemporánea dentro de un arreglo particular de fronteras porosas donde identifica un cambio en el paradigma de las prácticas artísticas, en donde los objetos han sido desplazados por sus contextos de manera progresiva. Para García Canclini, lo que una vez fue

teorizado como un sistema hermético o un «mundo del arte» con barreras definidas y convenciones (Becker 1982), ya no puede ser comprendido dentro de estos términos. El arte ya no es un campo particular con un rango limitado de actores como los artistas idealizados, los dueños de galerías o los comisariados; ni tampoco es su arte practicado dentro de una serie de recintos definidos ya sea en la galería de «cubo blanco», los museos o espacios privados de coleccionistas. La autonomía posterior, la condición que caracteriza el trabajo que existe en espacios intersticiales, es una consecuencia evitable de la historia contemporánea del arte que García Canclini describe como «una combinación paradójica de comportamientos dedicados a asegurar la independencia de su propio campo y los comportamientos dedicados a eliminar los límites que separan esa área» (2014, xvi). El proceso aquí es importante, la autonomía posterior encuentra expresión en los ritmos extensos de la elaboración que son ejemplificados en la intervención en Puente Grande, ya que el compromiso con el proceso es fundamental para la reinención de García Canclini sobre la «distribución de lo sensible» que mencionaba Rancière.

Uno de los valores de la teoría de García Canclini desde la perspectiva del proyecto de cartoneras, yace en que funciona como parte de una invitación abierta a nuevas prácticas investigativas. García Canclini sugiere, por ejemplo, que los investigadores se posicionen a sí mismos cerca de los trabajos artísticos y que sean «ágiles» al seguir su trayectoria (2014, 178) y que modos de investigación más robustos sean basados en trabajar estrechamente con los mismos artistas: «lo que en realidad necesitamos es insistencia antropológica para escuchar a los actores, una gran diversidad de actores, para invertir tiempo en cuestiones de calidad» (184). Este último punto es importante para nosotros pues nos hemos convencido de que, aunque los métodos necesitan ser desarrollados en conversaciones con los avances y debates teóricos,

también necesitan ser pensados a través de una colaboración junto con las personas que trabajamos, tomando en cuenta sus prácticas específicas, localizadas y reflexivas.

### **Avances a través de la forma**

Las proposiciones formalistas pioneras de Caroline Levine, que también fueron construidas con base en la teoría de Rancière, nos ayudaron a plantear nuestra investigación de las editoriales cartoneras al escuchar e interactuar con una gran diversidad de actores que encontramos a lo largo del camino. Levine menciona:

La atención a las formas tanto artísticas como sociales, nos devuelven a la mera heterogeneidad, en el centro de la historia conceptual de las formas... todos los usos históricos del término, sin importar su riqueza o variedad, comparten una definición común: la «forma» siempre indica *una organización de elementos—una clasificación, unos patrones o un molde*. Aquí, entonces, es cuando mis propios argumentos comienzan: con la definición de la forma, que es mucho más amplia que la de su uso común en los estudios literarios. La forma, para nuestros propósitos, significa todos los moldes y configuraciones, todos los principios de clasificación, todos los patrones de repetición y diferencia. (2015, 3; énfasis de Levine)

La revitalización del formalismo de Levine está basada en la distribución de lo sensible de Rancière y el rechazo a distinguir entre las formas literarias y artísticas, sociales y políticas; lo que nos permite entender a las cartoneras de una manera que reconoce la doble perspectiva que

esta práctica promulga entre las diferentes configuraciones de la forma. Su reconfortante enfoque a los estudios literarios y culturales facilita un medio para movernos entre el análisis textual y la etnografía, reconociendo un potencial etimológico más amplio de la palabra «forma», donde denota molde, forma o figura, pero también manera o modo. Dentro de este enfoque interpretativo, las formas de acción (maneras de hacer o cambiar las cosas y de moldear experiencias) se cruzan forzosamente con las formas artísticas (maneras de moldear objetos, palabras y experiencias). La relectura de textos literarios de Levine como «teorización[es] de lo social» (2015, 134) preparan el camino para un enfoque más relacional hacia la literatura y el arte.

En el contexto del proyecto de las cartoneras, este nos ayudó a desarrollar maneras de leer y de investigar dentro de un diálogo procesual (no sobre él) con estos colectivos literarios y artísticos, y por lo tanto a comprometernos simultáneamente con las prácticas sociales, las formas artísticas y los colectivos imaginarios. El cimiento de la narrativa de la Eloísa Cartonera señala el valor de una readaptación de la metodología formalista:

Todo comenzó con la crisis de 2001... Algunos dicen que «somos el producto de una crisis» o que somos una «miseria artística» pero en realidad no somos nada de eso.

Somos un grupo de personas que se unieron para trabajar de diferentes maneras, para aprender nuevas cosas a través del trabajo, para desarrollar una cooperativa, para aprender cómo subsistir y de autogestionarse, de trabajar hacia un bien común. Somos como otros movimientos y colectivos que nacieron de esos tiempos difíciles, que se organizaron en cooperativas o pequeñas asambleas, en grupos de vecinos y comunitarios, todos los tipos de movimientos sociales. Había personas, trabajadores y vecinos... era

verano y Javier Barilaro y Washington Cucurto estaban ocupados elaborando unos libros de poemas coloridos. Eloísa era el nombre de una encantadora boliviana que enamoró a Javier y el nombre de la editorial se volvió una oda para ella. La historia sigue en que ellos nunca estuvieron juntos, pero a pesar de todo, Javier y sus amigos siguieron adelante produciendo libros hermosos e inspirados en el amor.

Un día llegó Fernanda... una tarde dorada, una bicicleta rosada, una camiseta verde, como si fuera primavera. Ella propuso abrir un taller en Guardia Vieja. Así fue como Eloísa Cartonera nació, en la primavera del año 2003. (Eloísa Cartonera, 2010)

Dos narrativas principales se han usado para enmarcar las prácticas de Eloísa: los múltiples movimientos sociales y los colectivos comunitarios que han surgido tras el despertar de la crisis económica y la inspiración romántica y práctica proporcionada por dos mujeres, Eloísa y Fernanda. Dentro de estos dos marcos narrativos, hay muchas formas que coinciden que pertenecen tanto al reino de lo social como de lo artístico, de lo funcional y de lo bello: colecciones poéticas coloridas y libros de cartonera; una bicicleta rosada y una falda verde; y la elaboración de los libros, talleres en ferias agrícolas en Guardia Vieja. Todas estas formas materiales tienen distintas «disponibilidades», un término que usó el psicólogo James Gibson (1979) para referirse a los usos y acciones potenciales implícitas en las cosas materiales. El término fue readaptado por Levine (2015, 6-8) para respaldar su argumento sobre el potencial político de las formas literarias. Por ejemplo, la bicicleta rosada y la ropa pintoresca inspiraron el arte colorinche que viene a definir a Eloísa, cuyos libros son tanto trabajos literarios como provocadores actos políticos que atraviesan las invisibles barreras de clase para separar la labor manual de la actividad intelectual, los trabajadores informales de los escritores renombrados, las

calles donde se recolecta el cartón de los alrededores superdesinfectados de la clase media-alta latinoamericana.

Estas múltiples formas se oponen a una nueva interpretación formalista del arte de Eloísa, como la de críticos literarios políticamente orientados como Herbert F. Tucker (1997), que sitúan a las editoriales en el contexto de la crisis económica argentina de 2001. Aunque el modelo de Eloísa tiene, sin duda, mucho que ver con el contexto posterior a la crisis en la que nació (O'Hare y Bell, 2020), el colectivo niega ser producto de la crisis. En lugar de acoger el *arte povera* o un «arte de la pobreza» (Schmidt, 2017), el uso de los cartones recuperados de las calles es, para Eloísa, una elección artística inspirada por el uso que se le puede dar al material «noble» (como lo llaman comúnmente las cartoneras) y el valor simbólico que tiene crear literatura de los desechos del consumismo. En este sentido, su narrativa fundadora se opone a un epifenómeno interpretativo de las formas cartoneras como un resultado a las situaciones sociales que replica o combate (Levine, 2015, 12); motivándonos a encontrar un significado en las múltiples formas sociales y artísticas dentro de las cuales el colectivo trabaja, juega e intercede.

A lo largo de la red creciente de cartoneras inspiradas por Eloísa, los textos encuadrados con cartón, pintados a mano y producidos colectivamente, nos invitan a romper con los enfoques de los estudios literarios que, como menciona Levine, «enfocan su atención a las maneras en que un par de formas se cruzan en un momento determinado, por ejemplo: el imperialismo y la novela; o la ley y la cultura impresa» (2015, 132). Esta densa interferencia de formas dentro y a lo largo del mundo de las cartoneras está clara en la producción literaria de las editoriales de cartón. Las cartoneras no son un género, en lugar de eso incluyen y representan múltiples géneros incluidos la poesía, la prosa y (menos común) el drama; desde cuentos orales en lenguas indígenas hasta el rap, desde canciones de amor hasta manifiestos feministas, desde

literatura infantil hasta literatura redactada por los niños. Esta auténtica diversidad se refleja a lo largo y dentro de los catálogos de las cartoneras, los cuales resisten la categorización sistemáticamente por medio de la literatura híbrida y las formas sociales. La prosa ficticia de Sergio fue inspirada en la poesía de la generación *beat* en Estados Unidos, aunque también tomó prestado el género de historia corta y la jerga local de las calles de Guadalajara, el vocabulario del barrio al cual el fundador de La Rueda está tan apegado. Dulcinéia Catadora (2012) es igualmente abundante en forma: un *collage* de textos que incluyen una canción de rap, entrevistas con los recicladores y un ensayo académico que incorpora los diferentes estratos sociales, sociolectos y experiencias vividas (Bell, 2017b). A su vez, estas formas están destinadas a cambiar las relaciones entre el barrio (en el caso de La Rueda) o de la Cooperativa de Reciclaje Glicério (de Dulcinéia), con el mundo de las editoriales de los cuales son tradicionalmente excluidos (Bell, 2017b) y las historias de regímenes de gobierno represivo que a menudo silencian esas voces (Bell y O’Hare, 2020; Fong, 2018b; Rosa, 2018).

Volviendo al proyecto de Puente Grande, las actividades cartoneras intervinieron en por lo menos tres de las mayores formas estructurales que cubre Levine: jerarquía, ritmo y redes. El proyecto alteró las jerarquías coloniales profundamente arraigadas que permean el sistema penitenciario en México y en toda Latinoamérica. El programa editorial también perturbó los ritmos repetitivos de la vida en prisión, descritos por Erika en *Espejo y viento* como «una rutina diaria que ha tomado el control de mis sentidos» (2019, 29). Para Erika, el programa de las cartoneras fue una oportunidad para «escapar imaginariamente de este sistema opresivo», lo que le permitió salirse de ese sentimiento de «infinitud» provocado por su larga sentencia a prisión y así encontrar su propio ritmo, escribiendo durante largos periodos (29). Este proyecto abrió nuevos canales de comunicación a través de redes solidarias que conectaron internamente a

escritores con editoriales y externamente con lectores, editores, librerías y bibliotecas. Para estas prisioneras, especialmente para aquellas que reciben pocas visitas o de plano, ninguna, es bastante significativo que los libros circulen más allá de Jalisco, a través de librería de La Rueda y de la biblioteca central de Guadalajara; e incluso de manera más global, por medio de nuestras alianzas y de redes más amplias de activistas carcelarios; en versiones digitales, intercambios en línea y traducciones al inglés\*.

\*Inspirados por la pionera recopilación liderada por Celis Carbajal en la Biblioteca Madison de la Universidad de Wisconsin, hemos trabajado en estrecha colaboración con la Biblioteca Británica, la Biblioteca *Senate House* y la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, para construir una colección extensa de libros de cartonera para lectores, investigadores y activistas en el Reino Unido.

El ver las intervenciones cartoneras como teorizaciones de lo social, nos permite trabajar en colaboración con (en lugar de en) las editoriales cartoneras como actores creativos, reflexivos y sociales que trabajan a través de prácticas artísticas para descolonizar las relaciones sociales y las ontologías políticas, al igual que para diseminar los conocimientos pluriversales y las epistemologías. Sin embargo, para desarrollar métodos apropiados, es necesario alejarnos de las tendencias comunes presentes en el trabajo de Levine, para privilegiar el canon literario y la crítica literaria (Bell, Flynn y O'Hare, 2020). Por medio de nuestro trabajo etnográfico longitudinal y de nuestro posicionamiento postcrítico, ofrecemos un enfoque alternativo que ancle métodos formalistas con actos de interpretación que pertenezcan a los mismos actores sociales y a profesionales artísticos y no a una crítica literaria privilegiada con entrenamiento

específico en formalismos. El mundo de las cartoneras no depende de los académicos y mucho menos de las prácticas interpretativas de occidente para tomar forma, informar y transformar. En lugar de eso, las editoriales cartoneras mismas teorizan y reforman lo social a través de acciones artísticas procesuales y literarias.

El enfoque de Levine nos deja espacio para preguntas que preparan el camino para experimentos metodológicos adicionales: ¿cómo pueden las metodologías formalistas generalizadas reconciliarse con el trabajo etnográfico establecido en experiencias concretas y desplegadas?, ¿qué pasa cuando la práctica artística, que ha servido comúnmente como una herramienta para el desarrollo teórico, es considerada un método investigativo?, ¿hasta qué punto los estudiosos pueden involucrarse en actividades más creativas, colaborativas, participativas e inmersivas, como lo son las exhibiciones conjuntas y experimentos mediáticos (Lash, 2007, 75) mientras mantienen su credibilidad como investigadores rigurosos? Nos referimos a nuestro marco metodológico como «transformacional» debido a las posibilidades que proporciona para moverse entre las formas sociales, culturales y artísticas. Aunque esté basado en *Forms* (2015) de Levine, con este contexto también buscamos apartarnos de los puntos muertos de su trabajo al extraer de un rango de enfoques más orientados a la práctica y basados en acciones, para investigar el arte, las humanidades y las ciencias sociales.

### **En Dirección a un Marco Metodológico Trans-formal**

El marco metodológico trans-formal que hemos desarrollado como respuesta a nuestra experiencia de las editoriales cartoneras se basa en las relaciones cerradas, aunque fluidas, que existen entre lo artístico y las formas sociales; el mismo tipo de enredo que vemos en las costuras

de los libros de cartonera, una sutura que sirve tanto para producir un libro (a través de las técnicas de encuadernado) como una comunidad (a través de talleres de prácticas colectivas). El término «trans-formal» se usa para definir una metodología capaz de operar entre diferentes formas artísticas, literarias, discursivas, sociales, políticas y materiales; por medio de formas humanas y no humanas; y mediante diferentes tipos de formas (figuras y acciones, configuraciones espaciales y prácticas temporales). Por un lado, esto implica un acercamiento a las formas sociales en juego en la práctica cartonera a través de métodos derivados de las formas artísticas usadas por las editoriales; un alejamiento de Levine, pero aún siguiendo la lógica de su proposición de formalismo radical. Por el otro lado, «transformacional» significa interpretar textos como intervenciones y reflexiones creativas de estas formas sociales; es decir, implica ver sus prácticas discursivas en formas orales e impresas como generadores de su propio pensamiento y teoría crítica.

Desde una perspectiva de ciencias sociales, nuestro enfoque trans-formal se desarrolla en los paradigmas de la Investigación Acción Participativa (IAP) y el activismo antropológico. Aunque nuestras premisas difieren considerablemente de la metodología IAP original presentada por Orlando Fals Borda (1978), cuyo trabajo posterior con los campesinos colombianos en los ochenta fue profundamente inspirado por el marxismo y la atmósfera política de América Latina de este tiempo; nos quedamos con su compromiso a una cocreación del conocimiento con el propósito de retar las jerarquías epistemológicas del norte y del sur, de lo académico y lo no académico, y de hacer prácticas investigativas cualitativas horizontales y decoloniales. Este compromiso político se manifiesta en un análisis etnográfico y textual que está «a la vez comprometido políticamente y colaborativa en su naturaleza», como lo propuso Jeff Juris (2007,

166), una práctica que busca cuestionar las jerarquías del investigador y del investigado, del objeto y el sujeto, del texto y de la crítica.

De esta manera, encontramos inspiración en una multitud de las más recientes proposiciones investigativas colaborativas. Entre estas tenemos la de la imaginación de Zoe Todd de «un espacio que está dispuesto a derribar paredes, que está dispuesto a representar» (en Pandian, 2019, 3) y la creencia de Macarena Gómez-Barris que, en respuesta a la extracción y consecuente nivelación total del significado, «ya hay mucho que se está haciendo y lo que necesitamos es escuchar y luego ampliar análisis, respuestas y propuestas actuales y futuras» (2018, 136). Y así como Marisol de la Cadena y Mario Blaser, anticipamos que nuestros métodos colaborativos puedan provocar diversos enfoques de crítica, desde aquellos que puedan ver en nuestro trabajo una desafortunada manera de ceder en el campo teórico ante el «informante», hasta aquellos que pueden simplemente «dar la vuelta moviendo su cabeza con irritación» (2018, 17).

En nuestro caso, el trabajar con editoriales cartoneras en diversos contextos latinoamericanos, nos alentó a comprometernos al diálogo y a la cocreación con múltiples actores, involucrándonos con la práctica socioartística común de las editoriales cartoneras, pero adaptándola a sus realidades y dificultades vividas; ya sean las de las comunidades indígenas, las personas sin hogar, los punks o las mujeres en prisión. Nos enfocamos en la idea de *pôr as mãos na massa* (poner manos a la obra), una expresión brasileña a la que nuestros colaboradores cartoneros recurren constantemente para propiciar métodos trans-formales que puedan surgir de manera procesual, relacional y artística a través de la participación con las prácticas cartoneras desordenadas, pegajosas, y a ratos, caóticas, «un caos extremadamente divertido» celebrado por Javier en el marco del Bienal de arte de São Paulo. Entonces proseguimos con nuestra

investigación al trabajar con diferentes formas cartoneras de producciones, difusiones y consumo: encuadernar libros, pintar libros, presentar libros, coleccionar libros, intercambiar libros, vender libros, leer libros, discutir sobre libros, presentar libros, escribir libros, editar libros y traducir libros.

El pilar central de nuestra metodología que se fue uniendo gradualmente mientras nos sumergíamos en estos procesos sociomateriales plurales, nos arrastra a lo que tanto Alex y la artista Noara Quintana han calificado como «referencia al gesto» (Flynn y Quintana, 2021). Entendemos que la palabra gesto en este contexto no tiene un sentido antropológico, por medio de su relación con el idioma (Kendon, 1997), sino de manera más particular con su significado artístico. Empecemos con una engañosamente simple definición de Vilém Flusser:

Si levanto mi brazo y alguien me dice que el movimiento es el resultado de una causa física, fisiológica, psicológica, social, económica, cultural o lo que sea; aceptaré su explicación, pero no estaré satisfecho con ella. Debido a que estoy seguro de que levanto mi brazo porque quiero, y a pesar de todas las indudables causas reales, no lo levantaré si no quisiera. Esta es la razón por la cual levantar mi brazo es un gesto. Aquí, entonces, está la definición que yo sugiero: «un gesto es un movimiento del cuerpo o de una herramienta que está conectada al cuerpo por lo cual no hay explicación causal satisfactoria». (2014, 1-2)

Para Flusser, un gesto llega a través del ímpetu externo en lugar de llegar a través de una manifestación de diálogo interno. Más importante aún, ese diálogo siempre se traduce a un acto proposicional, lo que significa es que si Flusser levanta su brazo es porque él quiere hacerlo no

porque hay una fuerza particular que lo obligue a hacerlo. El gesto es una de las piedras angulares de las prácticas artísticas. Es el acto de crear, es un movimiento que crea. Primero fue teorizado por Cicero y Quintilian en el siglo primero antes de Cristo (J. Hall, 2004), hemos llegado a asociar el gesto con el pincel de un pintor y con el cincel de un escultor. Pero si asociamos el gesto con la expresión de subjetividad, siguiendo a Flusser, el gesto se define como tal porque articula un significado: el gesto del pincel del pintor y el movimiento del cincel del escultor, es equivalente a su intención específica, a su estado de ánimo, a su voluntad mientras se mueve a través del mundo, creando. En este sentido, el gesto artístico adquiere un significado expandido. Ya no es meramente el movimiento del pincel en un lienzo o el de una herramienta metálica en una arenisca; es un cuerpo en el mundo por medio del cual cada gesto crea significado, en un sentido proposicional no obligado; o de una manera anónima, si volvemos al concepto ampliamente usado y practicado en todo el escenario de las cartoneras.

¿Por qué insistimos en esta idea específica? La Cartonera es una práctica artística que emite una proposición por medio de la forma. Estas formas expresan tanto las dimensiones sociales como las artísticas que buscan intervenir en la sociabilidad material de este mundo. En cuanto a nuestra referencia a los gestos que respaldan las formas cartoneras que intervienen en el mundo, nosotros, el equipo de investigación, buscamos reconocer y citar el poder de las proposiciones cartoneras en nuestra investigación. Queríamos evitar cualquier tipo de apropiación al dejar claro que el gesto en sí mismo pertenece a las editoriales cartoneras en toda su diversidad, como un vasto conjunto de prácticas autónomas en la confección mundial. Al referirnos abiertamente a las formas por medio de las cuales las cartoneras trabajan en nuestra pregunta investigativa, hemos dado homenaje a los profesionales que han compartido ese conocimiento con nosotros y nos han enseñado sus acciones.

Al trabajar en América Latina, también fuimos inspirados por la noción de que la referencia al gesto encuentra sus raíces en la práctica artística, tal como la posibilidad de *reencenação* del libro *Divisor* de Lygia Pape, 1968. La práctica de *reencenação*, que no tiene equivalente en español, puede ser pensada como un ejercicio en el cual uno toma parte en una coreografía específica que fue previamente diseñada y ejecutada por alguien más. El *reencenação* contempla una flexibilidad de circunstancias como si fuera dirigido por la propia subjetividad; las circunstancias del original cambiarán al mantener las particularidades del contexto y la ubicación del *reencenação*. No se debe confundir con una actuación repetida, cada *reencenação* es único, pero uno puede entender las estructuras, dimensiones afectivas y relacionalidad de los pasos de la coreografía desde el punto de vista de otra persona, de quien primero transmitió este conocimiento. Si esto fuera una simple actuación repetida, su potencial como método sería sin duda limitado; sin embargo, al referirnos al gesto de los propósitos de las cartoneras de la mano de Flusser, expresamos nuestras propias subjetividades y nuestro gesto adquirido a sus propias distinciones, lo que es opuesto a simplemente reproducir los resultados de ese gesto.

Nuestra convicción al proceder de esta manera se fortaleció por medio de una invitación de nuestros interlocutores, a escribir, elaborar, mostrar y tomar parte. Durante nuestro trabajo de campo, vimos cómo los colectivos cartoneros llegaban casi siempre a desarrollarse a través de contactos directos con otros editores cartoneros y entendimos que esa ha sido la principal manera por la cual las cartoneras se han diseminado a lo largo de América Latina y más allá. Volviendo al 2003 cuando Cucurto y Barilaro imaginaron un libro de cartonera en cada escuela y dos editores de Lima lo contactaron, ellos reconocieron la adaptabilidad del modelo artístico que estaban usando y lo transmitieron. Nuestra convicción al trabajar por medio de la referencia al

gesto fue reforzada al anotar cómo cada colectivo interpreta el modelo de manera ligeramente distinta, produciendo formas únicas de significado. Comenzamos a entender que, si queríamos llevar a cabo una etnografía que no fuera extractiva, necesitaríamos crear resultados que no fueran limitados a las estrictas concepciones del valor académico y que pudieran producir conocimiento que saliera de un punto de vista epistemológico diferente para gesticular las formas a través de las cuales los editores cartoneros operan y sería de suma importancia para nuestro proceso investigativo.

De esta manera, por medio de nuestro trabajo de campo, de nuestro análisis histórico y literario y de conversaciones con colaboradores del proyecto, identificamos cuatro formas por medio de las cuales los editores cartoneros operan: textos, encuentros, talleres y exposiciones. Al referirnos al gesto artístico detrás de estas cuatro formas, se establecieron tres principios fundamentales que permean todo lo que hicimos: primero, las cartoneras son un proceso altamente reflexivo y estas ya existían como forma de investigación y búsqueda; segundo, nuestro enfoque contribuye directamente a la comunidad cartonera durante todo el tiempo de vida del proyecto y más allá; y tercero, al referirnos constantemente a esas formas que atraviesan lo social y lo artístico, nosotros no estaríamos solo investigando sino también produciendo conocimiento que se origina en un espacio cercano a la propia posicionalidad de las cartoneras con respecto a la distribución de lo sensible.

### **Métodos Indisciplinados: Desde la Participación hasta la Referencia al Gesto**

En la práctica, el desarrollar esta metodología trans-formal e imaginarse un método dentro del cual mantenerse, se tomó meses de trabajo con los libros de texto y de diálogo con nuestros

socios en México y Brasil. Mediante largas conversaciones con una taza de café y de mezcal, cortando cartón y empastando los libros, complementado por incontables chats grupales de WhatsApp y Facebook; creamos un diseño de investigación con nuestros propios socios que se fueron estructurando por medio de gestos artísticos que los editores cartoneros expresaron constantemente. Al aprender estos pasos y citar esos modelos, hemos cocreado exposiciones, talleres, coediciones y encuentros que hemos disfrutado al acompañarlos y observarlos durante los primeros días del proyecto. De esta manera, nuestra investigación se volvió sinónimo de coproducción, en donde surgió no solo como un conjunto de modos plurales de entendimiento y de elaboración de significado, sino también como un conjunto de procesos abiertos que evolucionan a través del diálogo extensivo con nuestros colaboradores en Guadalajara, Cuernavaca, São Paulo y Barão de Guaicuhy.

Esta apertura ha sido esencial para nuestro trabajo investigativo, así como para los mismos editores cartoneros. Cuando las cartoneras intervienen en sus comunidades locales, siempre colaboran con los participantes de los talleres que definen y deciden la naturaleza de su actividad y sus resultados; dónde comienza el trabajo en una comunidad determinada, hacia dónde va y cómo crece, pueden ser diferentes cosas. Y así fue con nuestro proyecto investigativo. Comparado con los métodos que imaginamos al inicio del proyecto, el enfoque de estudios culturales a las «articulaciones» de las cartoneras por medio de la crítica literaria y etnográfica (S. Hall, 1996) o un proceso investigativo antropológico más directo de observación a los participantes; la metodología que empleamos por medio de colaboraciones fue inesperada y fortuita, lo que nos permitió investigar al lado de los editores cartoneros y diseñar juntos actividades que fueran significativas y transformadoras para nosotros como investigadores y para las editoriales y sus amplias comunidades.

## Introducción

A continuación se presentará el análisis verbal de los tres temas elegidos: la voz pasiva, el gerundio y el subjuntivo correspondiente a los capítulos uno y dos del libro *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*. De igual manera, se presentarán una sección con trabajos similares al propuesto, una parte teórica que abarque los temas centrales y adyacentes; así como un marco metodológico usado para el análisis de la muestra seleccionada. Luego se analizará de forma cuantitativa y cualitativa la información recolectada para justificar las equivalencias encontradas en los tiempos verbales mencionados con anterioridad.

Es importante saber que, aunque el español y el inglés tengan estructuras diferentes, la intención de escritura (forma y tiempo) debe respetarse tanto como el idioma meta lo permita para que su voz sea escuchada de la manera como la planteó el escritor. Este fue el motivo principal de este trabajo investigativo y la razón por la cual se considera importante la aplicación de la tabla de equivalencias en los trabajos traductológicos.

## Memoria de traducción

### Capítulo 1

#### 1.1 Antecedentes

Este proyecto de investigación se da a partir de la traducción del libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America* y gira en torno al reto que representaron las formas verbales en inglés y su equivalencia al español dentro de un ámbito de fenómenos sociales. Durante el proceso de encontrar justificaciones teóricas en cuanto a la razón por la cual un verbo cambia de una forma a otra, no se han encontrado suficientes artículos investigativos que se relacionen de manera directa con este tema. Una gran parte de la investigación viene de los libros de gramática en ambos idiomas; pero no hay una fuente completa de consulta, ni un documento comparativo que intente dar una guía fundamentada de equivalencias, diferencias verbales generales o un conjunto de teorías alrededor del verbo.

Esther Vázquez y del Árbol de la Universidad Autónoma de Madrid presenta un trabajo llamado *El Tiempo Verbal en Textos Jurídicos en español y su Traducción Jurada al inglés* (2007); en donde habla de los verbos enmarcados en el ámbito legal. Su análisis se enfoca en el manejo verbal de la traducción de textos jurados y presenta ejemplos de equivalencias en ambos idiomas. Cabe resaltar que, dentro de sus anotaciones, menciona: «...el español y el inglés poseen usos diferenciados en relación con los elementos verbales» (Vázquez y del Árbol, 2007, p.99). Dichas diferencias deben resaltarse y presentarse de manera concreta a los traductores para que la traducción verbal sea exitosa. Ella también menciona un factor teórico importante que aporta Vázquez-Ayora al mencionar: «... el español tiende al predominio verbal, frente al

nominal de la lengua inglesa» (Vázquez y del Árbol, 2007, p.102). Debido a las notas anteriormente mencionadas, el documento sirve de cierta manera para lo que se quiere lograr con este proyecto al traer un enfoque verbal dentro de la traducción inglés-español, pero no cubre la rama de los fenómenos sociales.

*Verbs in English and their Spanish counterparts* de Maria Inés Casado Antoniazzi (2010) es uno de los trabajos que más se acerca a lo que se quiere lograr en este proyecto, aunque tiene un énfasis en la enseñanza del inglés al español; presenta un formato apto para estudiantes y profesores que se enfoca en la sintaxis, la semántica y la morfología de los verbos. Menciona que «the objective of this article is to highlight some characteristics of verbs in English, while offering their Spanish translation » (p.70). Uno de los puntos más fuertes de este documento en relación con esta investigación, es el propósito que la escritora menciona: «There is a twofold purpose in drawing the comparison between both languages: a) to put together in a nutshell some of the most remarkable aspects of syntax, semantics and morphology of verbs in English, and b) to point out their contrastive features in translation» (p.71). La autora parte de una base importante para este proyecto al delimitar sintaxis, semántica y morfología; sin embargo, se pretende ir más allá enfocándose en los fenómenos sociales y en las formas verbales que representaron un reto a la hora de traducir el libro base de este trabajo. De igual manera, la división que ella hace es diferente a la que se pretende abarcar en esta investigación, pues divide el análisis de la siguiente manera: la translocación en inglés cuando se compara al español, la semántica en cuanto a la modificación del movimiento y manera en inglés pero que no se da en español; los problemas de combinaciones semánticas y sintácticas; el análisis de la morfología de los verbos, la sintaxis y la posición del verbo en una oración; las peculiaridades de los verbos intransitivos, así como problemas sintácticos y semánticos de los roles y las relaciones

semánticas que no coinciden con las gramaticales. Se quiso nombrar la división de subtemas ya que la estructura ayuda de cierta manera a dibujar un mapa de lo que se ha hecho, el enfoque que tuvo la autora y lo que se podría explotar en mayor medida por medio de este trabajo.

En el trabajo de José Antonio Hernández Guerrero en *La teoría de Jaime Balmes*, se propone una conexión entre la filosofía y la gramática española por medio de «la identificación entre concepto y palabra» que recapitula: «Si la Filosofía explica el funcionamiento de la mente en la búsqueda y adquisición de la verdad, la Gramática debería describir los principios y criterios racionales que regulan la formulación de dicha verdad» (Hernández, s. f., párr. 1). Es interesante tratar de proponer una respuesta cerebralmente intuitiva a la hora de traducir, sobre todo si se conoce la manera de pensar de la persona que originó el texto y del público meta al que va dirigido. Dentro del trabajo, cita varias veces a Balmes, pero vale la pena resaltar lo siguiente: «El verbo no es obra de los filósofos: existe desde que los hombres hablan; hay, pues, aquí un hecho independiente de nosotros: no hemos de comenzar definiéndole, sino observándole; la definición debe ser el resultado de la observación; el término del trabajo, no su principio» (Hernández, párr. 7). Este trabajo se va a un enfoque muy filosófico, pero analiza el verbo no como en un reemplazo de una palabra en otro idioma, sino desde una perspectiva holística, que toca múltiples aspectos más allá del significado.

En el artículo *Tense and Aspect in a Spanish Literary Work and Its Translations* de Mulder et al. (2022), los autores eligieron la novela *Así empieza lo malo* del escritor Javier Marías en donde escogen ocho capítulos del libro, cuatro oraciones gramaticales, 1579 verbos en español y los contrastan con tres idiomas: inglés, holandés y francés. Si bien este trabajo es bastante específico en muchos aspectos, tiene como característica el análisis verbal, como lo

mencionan los autores: «...we focus on the different distributions between present perfect and simple past, as these may compete with each other to express past eventualities...» (p. 1). A lo largo del trabajo, ellos colocan diferentes equivalencias como, por ejemplo: el pasado simple equivalente en ambos idiomas al tener un «...characterization... as a narrative tense...» (p. 2); e identifican al pretérito imperfecto en español con el pasado progresivo en inglés. Esta investigación presenta aspectos muy interesantes, pero no equivalentes al trabajo propuesto ya que se enfoca en más idiomas, cubre cuatro tiempos verbales y tiene énfasis literario.

Aunque los trabajos citados hablan del verbo y los aspectos que modifican su interpretación, ninguno se presenta como una guía de formas verbales que represente un conjunto de equivalencias; tampoco se encontró un trabajo con enfoque en el área social ni de fenómenos sociales. Se considera que este trabajo tiene un gran aporte para la gramática en su parte verbal, así como para la traducción con enfoque social de los idiomas inglés y español.

## **1.2 Descripción y delimitación del problema**

Debido a la amplitud del tema, se ha de aclarar que el presente trabajo se enfoca en los retos que presentaron las principales formas verbales encontradas en el libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America*, escrito por Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn y Patrick O'Hare; en específico en los capítulos uno y dos. Todo esto enfocado en el área de fenómenos sociales ocurridos en América Latina a inicios del año 2000.

Al traducir los capítulos del libro, se ha determinado que hay un reto al momento de encontrar una equivalencia en los verbos en inglés debido a que, por la naturaleza del texto,

queda más acorde un tiempo verbal diferente a su equivalente exacto más cercano. Para darle un significado que se aproxime a lo que se quiere decir, se debe recurrir a diferentes cambios, alejándose un poco de la traducción literal, ya que como anota Catania (1972) «The structure of sentences can be represented in terms of a hierarchical organization: some structural relations are necessarily subordinated to others...» (p.12) y esto aplica cuando el tema por traducir necesita unos matices en español que tal vez su original en inglés no tenga. Los fenómenos analizados dentro de este libro tienen un enfoque más cualitativo que cuantitativo, pues no solo menciona números, sino que observa y entabla diálogo con sus actores principales para entender sus motivaciones y llegar a un nivel más profundo a la hora de narrar sus experiencias. Es por esto que, la tonalidad y la intención de los verbos va más enfocada a la empatía y al entendimiento del fenómeno en lugar de presentar datos de manera directa.

Dentro del marco de este proyecto, se toma en cuenta las diferencias entre los idiomas por analizar; por ejemplo, el contraste entre los 12 tiempos verbales que existen en inglés (Walden University) y los 17 tiempos verbales con los que cuenta el español (RAE, 2005). También pretende generar ese sentido extra que conlleva traducir fenómenos sociales donde no solo el significado literal es importante sino la intencionalidad y la naturalidad que permita tanto fluir como transmitir el sentimiento en el tono correcto.

Como lo mencionan Biber et al. (2003), los verbos «proveen el centro focal de la cláusula» (p.103); son uno de los aspectos más fascinantes de cualquier idioma ya que transmiten detalles que van más allá del verbo mismo, razón por la cual los escritores prestan tanta atención a su escogencia y deberían hacer lo mismo los traductores. El verbo debe verse de una manera holística: en su significado, su contexto, su semántica, su sintaxis y sus diferencias idiomáticas. Es importante resaltar las principales diferencias entre ambos idiomas, los problemas más

comunes a la hora de traducir y maneras de encontrar equivalencias a aspectos inexistentes de un idioma a otro.

Actualmente las teorías de la traducción tienen varios enfoques en relación con los verbos, pero la literatura encontrada cubre solo algunos de los casos más comunes y las secciones están incluidas en diferentes libros e incluso están dispersas dentro de este. No hay un documento único que recopile y sirva de guía para las dudas que puedan surgir a la hora de enfrentarse a la traducción de verbos que necesiten de un análisis más profundo debido a su complejidad o contexto.

Este trabajo pretende ser esa guía para identificar qué tipo de cambios en tiempos verbales son más efectivos a la hora de traducir fenómenos sociales. Esto no solo daría un alivio al traductor a la hora de determinar el tiempo verbal correcto, ayudando a ahorrar tiempo y proveyendo fuentes confiables de consulta; sino que también tendría un respaldo teórico a la hora de tomar una decisión (en la mayoría de los cambios verbales) para así elegir una equivalencia informada.

Este trabajo se enfoca en la traducción de verbos dentro de textos que describan, narren o analicen fenómenos sociales en América Latina. Fue escrito en inglés de Estados Unidos y traducido al español latinoamericano por mi persona y un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Costa Rica. El libro describe ampliamente el fenómeno social de las editoriales cartoneras que surgió en el 2000 en Argentina y que se ha esparcido por la región y otras partes del mundo. Tiene contenido narrativo tanto político como literario y va enmarcado en una multidisciplinariedad que permite extraer ejemplos interesantes en cuanto a conjugaciones verbales.

Al desarrollar este proceso, se espera obtener resultados importantes para presentarlos por medio de guías de uso respaldadas por aportes teóricos que hagan más fácil la escogencia de equivalentes verbales en ambos idiomas. Por otro lado, el documento unificará las teorías existentes que actualmente se encuentran en diferentes libros y hará más fácil la búsqueda en caso de consulta general de verbos en inglés y en español.

### **1.3 Contextualización del proyecto**

El proyecto para traducir el libro *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* fue presentado como una nueva opción para elaborar el Trabajo Final de Graduación a un grupo de estudiantes del programa de maestría de traducción inglés – español de la Universidad Nacional de Costa Rica a través de la directora de carrera, M.A. Sonia Rodríguez Salazar. El día 29 de abril de 2022, expresé mi interés por el proyecto y posterior a esto, se recibió un correo el 31 de mayo de 2022 en el cual se confirmaba mi selección y la de otras tres compañeras de la carrera. El compromiso adquirido no solo fue con la facultad de la cual se formaba parte sino también con la Universidad de Costa Rica y la Universidad de Surrey en Inglaterra al formar parte de un equipo global que se encargaría de preparar este libro para su versión en español.

El 4 de julio de 2022, la directora de carrera compartió por medio del correo de la universidad, la versión digital del libro, protegido con contraseña y con una nota aclaratoria de no compartir el documento. Este libro de 340 páginas estaba en formato PDF y era a blanco y negro. Dicha comunicación también informaba que la traducción del capítulo 3 se ejecutaba en Inglaterra, por lo tanto no haría parte de nuestro trabajo. Algunos detalles adicionales se pueden ver en la Tabla 1.

**Tabla 1. Características del texto original**

<b>TÍTULO ORIGINAL:</b>	<b><i>TAKING FORM, MAKING WORLDS. CARTONERA PUBLISHERS IN LATIN AMERICA</i></b>
<b>AUTORES:</b>	Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn, Patrick O'Hare
<b>EDITORIAL:</b>	University of Texas Press
<b>AÑO DE PUBLICACIÓN:</b>	7 de junio de 2022
<b>IDIOMA ORIGINAL:</b>	Inglés
<b>ISBN-13:</b>	978-1477324950
<b>NÚMERO TOTAL DE PÁGINAS:</b>	340

Luego de obtener el documento y las instrucciones iniciales sobre el trabajo final de graduación en la clase de Seminarios I con la profesora M.A. Elizabeth Mora Chacón, las traductoras se reunieron el 13 de agosto de 2022 para distribuir el trabajo de manera que cumpliera con los requisitos de la tesis y con la necesidad de los autores. La Tabla 2 presenta la propuesta inicial de división del trabajo que posteriormente fue aprobada:

**Tabla 2. Distribución del trabajo**

<b>Contents</b>			
<b>Section</b>	<b>Number of pages</b>	<b>Owner</b>	<b>Total of pages</b>
List of Illustrations	2	Carmen	52
Acknowledgments	6	Carmen	
A Note on Translation	1	Carmen	
Introduction	43	Carmen	
Chapter 1	34	Natalia	67
Chapter 2	33	Natalia	
Chapter 3			
Chapter 4	31	Maria	61
Chapter 5	30	Maria	
Chapter 6	42	Claudia	54
Conclusion	12	Claudia	

Para lo concerniente a este trabajo de investigación, se asignaron dos capítulos del libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America*, con un total de 67 páginas para traducir que constaban en su mayoría de texto con algunas fotos para retratar lo narrado. Las secciones fueron las siguientes:

- Capítulo 1: *Histories: Tracing Trajectories of Resistance*, el cual inicia en la página 43 y termina en la página 76.
- Capítulo 2: *Methods: Trans-Formal Research for Transformational Practice*, el cual inicia en la página 77 y termina en la página 109.

El trabajo traductológico por desarrollar en estos dos capítulos tenía unas características especiales que exigían un poco más de lo normal: por un lado, se pedían avances sobre la traducciones de acuerdo al cronograma de la clase de Seminarios I en donde la profesora revisaba la entrega y comentaba aspectos positivos así como áreas por mejorar en las elecciones propuesta; por otro lado, había un compromiso adquirido con los autores de tener la traducción lista antes de finalizar el año como producto casi final, por lo tanto las correcciones y las mejoras eran de aplicación rápida. A continuación, se presenta la Tabla 3 con la estructura que se siguió para cumplir con la cantidad de páginas y las fechas de entrega:

**Tabla 3. Cronograma de entregas para los capítulos 1 y 2**

<b>Entrega</b>	<b>Páginas</b>	<b>Fecha</b>
1	43-53	10-Sep-22
2	54-64	1-Oct-22
3	65-75	15-Oct-22
4	76-86	22-Oct-22
5	87-97	29-Oct-22
6	98-109	5-Nov-22
<b>Final</b>	<b>Completo</b>	<b>19-Nov-22</b>

Para traducir estos dos capítulos fue necesario contextualizar la situación que estaban describiendo los autores, puesto que tiene tres temáticas importantes: las crisis económicas en América del Sur, los fenómenos sociales de resistencia y el arte. Para esto, era importante haber tenido conocimiento profundo sobre la crisis de Argentina 2001, entender la pasión por el término «resistencia» y comprender términos relacionados al arte, en donde se tuvo que investigar sustancialmente textos paralelos, términos específicos como el *White cube*, entre otros. Estas consultas fueron hechas en línea y otras con los autores, especialmente Lucy Bell, cuando la respuesta encontrada no era clara.

Luego de cada entrega, se recibía una versión revisada con notas para editar, mejorar o incluso para reconocer un segmento bien hecho. Por ser un libro tan grande y tener a cuatro personas dedicadas a su traducción, las reuniones con el resto del equipo fueron necesarias para estandarizar términos usados que representaron un reto, que tenían múltiples interpretaciones o que requerían de un análisis de textos paralelos más profundo. La traducción final fue revisada por la directora de carrera, M.A. Sonia Rodríguez Salazar, la profesora de la materia de seminarios I, M.A. Elizabeth Mora Chacón y la M. Ed. Maureen González Jones.

## 1.4 Justificación

Un análisis verbal contrastivo entre dos de los idiomas más hablados del mundo es beneficioso para los diversos grupos que se ven involucrados en actividades que los incluyan. Es tan importante para un alumno de colegio saber lo que pasa alrededor del verbo en ambos idiomas, así como lo es para un profesional de la traducción, pues este conocimiento se puede aplicar en diversas etapas de comprensión variando en detalles y profundidad. En este trabajo, el enfoque será el del área traductológica, pero de seguro muchos más campos se verán beneficiados de los resultados.

La traducción está dentro de un área de estudio amplia, que envuelve diferentes aspectos que deben ser tomados en cuenta para su ejecución apropiada. La persona traductora es «by definition a communicator who is involved in written communication» (Bell, 1991, p. 17) por lo tanto debe tener conocimiento sobre el proceso de la escritura y de la transmisión del mensaje. Bell (1991) también menciona que el trabajo, derivado de la teoría de la información, lleva a «encoding the message through its transmission and reception to the decoding of the message by the receiver...» (p.18) y agrega que hay puntos cruciales de diferencia entre la comunicación monolingüe y bilingüe durante el proceso de traducción ya que «there are two codes, two signals... and... two sets of content » (p.19) en donde el traductor es el canal para decodificar, comprender el mensaje y transmitir la señal; esto es, encontrar la combinación de palabras correctas de un idioma a otro que no solo transmita el mensaje de la manera más fiel posible, sino también que se manifieste de forma natural dentro del lenguaje meta.

Para entender mejor el mensaje que se quiere transmitir, se debe empezar por entender las diferencias entre los idiomas y Vázquez-Ayora (2005) lo señala de una manera muy interesante: «El español muestra acciones vistas del interior; el inglés, acciones observadas desde el exterior»

(p. 93), por otro lado, apunta: «En inglés el orden va más ligado a la función... en español, el sujeto es mucho más flexible al ‘desplazamiento’ e ‘inversión’» (p. 218). Algo similar ocurre con el empleo de gerundios y la voz pasiva; los cuales tienen usos diferentes en ambos idiomas y deben ser tomados en cuenta por el profesional.

Si bien todos los elementos tienen una relevancia y un papel importante dentro de la oración; el verbo, como lo menciona Newmark (2010), ha sido el «elemento central en la conservación del “dinamismo comunicativo”» (p.190) y gramaticalmente es «el elemento central de una cláusula» (p.190) por ende el peso de traducirlo es mucho mayor ya que determina el enfoque que se le da al texto.

La teoría es la base fundamental sobre la cual se deben tomar decisiones traductológicas dado que han sido años de estudio de todo el sistema lingüístico propio del idioma, así como diferentes análisis de expertos en el campo de la traducción que determinan cuáles son las mejores opciones para transmitir de manera correcta el mensaje:

Puede haber dos textos que describan una batalla, un motín o debate, exponiendo los mismos hechos y cifras, y sin embargo el lenguaje y las estructuras gramaticales utilizados (voz pasiva, verbos impersonales usados muchas veces para rechazar responsabilidad) en ambos textos pueden encerrar dos puntos de vista diferentes.  
(Newmark, 2010, p. 28)

Al ser la lengua, un área de estudio de carácter multidisciplinario, no solo se debe cubrir la parte académica, ahondando en las características propias de los idiomas por manejar; también se debe entender los aspectos culturales y sociales en los cuales se escribió el texto y así como el

público al que va a dirigirse con la traducción. Como lo advierte Amparo Hurtado Albir (2001): «La traducción de textos especializados está marcada por la dominante de campo, ya que el traductor ha de tener conocimientos en el campo temático en cuestión para poder efectuar el proceso traductor» (p. 61).

Mientras se van interpretando las palabras, la persona traductora tiende a buscar las mejores alternativas que se asemejen al funcionamiento normal en el lenguaje meta. Al encontrarse un verbo, la tendencia es efectuar una traducción literal que, en la mayoría de los casos, puede satisfacer el significado, aunque en otros se pierde gran parte de la idea a transmitir. Sin embargo, cuando la literalidad no funciona, la capacidad del traductor entra en juego y pasa a ser un factor variable, pues depende de aspectos individuales, de conocimiento teórico y experiencia. Lo interesante es preguntar, en el caso de hacer un cambio por intuición, ¿por qué se toma esa decisión? Y al tratar de responder esa pregunta es cuando se da cuenta lo difícil que resulta justificar esa decisión.

Luego de enfrentarme personalmente a la disyuntiva de qué equivalencia de tiempo verbal debo usar, y más importante aún, por qué decido usarla si puede haber un equivalente exacto o más cercano; es cuando nace la razón para esta investigación. No solo es tomar una decisión, es tomarla informados y entendiendo la razón detrás de esta, con la capacidad de justificar esa decisión en caso de que sea cuestionada. Esto se lleva a cabo profundizando los temas de interés descritos en la delimitación del tema y mostrando por medio de tablas, equivalencias que puedan servir en diferentes escenarios traductológicos.

Esta guía ayudaría a los profesionales en la traducción a disminuir la disyuntiva a la hora de traducir formas verbales dado que se contaría con una guía con respaldo teórico para tomar

una decisión informada. De igual manera, se evidenciarían las diferencias en ambos idiomas para traducir con mayor claridad y así evitar errores traductológicos.

Institucionalmente, considero que sería una herramienta importante para presentar a profesionales de la traducción que quieran guiarse en el manejo de tiempos verbales en inglés y en español. La intención de este trabajo y su posterior resultado es unir en un solo lugar, las características verbales de los dos idiomas mencionados y de brindar justificación a las decisiones que se tomen en una traducción.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo General**

Ofrecer una guía de equivalencias para el manejo de formas verbales de inglés y de español dentro de un contexto de fenómenos sociales basado en el capítulo uno y dos del libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America.*

### **1.5.2 Objetivos Específicos**

1. Describir la función del verbo en la oración.
2. Definir las principales generalidades de las formas verbales en inglés y en español.
3. Clasificar las formas verbales encontradas que presentaron mayor reto en la traducción del libro.
4. Establecer las equivalencias entre la teoría encontrada respecto de los retos verbales encontrados y la traducción elaborada.
5. Validar el contraste por medio de resultados de la traducción.

## Capítulo 2: Marco Conceptual y Teórico

Este trabajo investigativo se enfoca en lo social, en el movimiento y la vida que contienen los idiomas, en lo que representa dibujar un fenómeno naciente dentro de un conjunto de símbolos y en lo que requiere encontrar sus equivalencias dentro de otro. El libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America*, en los capítulos 1 y 2 describe cómo el ingenio se desarrolla a través de la crisis, cómo sus personajes se mantienen firmes en sus ideas a pesar de la adversidad y cómo esa idea se convierte en resistencia.

Para entender mejor el proceso traductológico de este trabajo de investigación, se empezará por exponer los conceptos teóricos más relevantes alrededor de la traducción; se definirá la traducción semántica, la traducción comunicativa y la traducción especializada enfocada en los fenómenos sociales. Se conceptualizará el texto narrativo, el concepto equivalencia y la equivalencia dinámica; así como la gramática y la oración. Luego se puntualizará información sobre el verbo, sus accidentes y sus tipos. Para finalizar con el desarrollo de los temas que trajeron mayores retos en el proceso traductológico: del modo subjuntivo, la voz pasiva y el progresivo. El anexo 1 muestra de manera gráfica los aspectos que se tomaron en cuenta para este trabajo de investigación.

### 2.1 La traducción

La definición de traducción parece ser simple hasta que se adentra en los detalles que conlleva todo su proceso puesto que no solo es reemplazar una palabra, sino analizar diferentes circunstancias que la rodean.

...el procedimiento traductivo consistirá, pues, en analizar la expresión del texto LO en términos de oraciones prenucleares, trasladar las oraciones pre-nucleares de LO a oraciones prenucleares equivalentes de LT y, finalmente, transformar estas estructuras de LT en expresiones estilísticamente apropiadas. (Vázquez-Ayora, 1977, p. 50)

El término empleado por el autor es «expresión» que conlleva un conjunto de características más allá de la palabra misma. Es transmitir el término y hacerlo natural en la lengua meta, contemplando todos los tintes que esa palabra haya querido brindar en el texto original.

La traducción sería el proceso y el resultado de la transformación de mensajes mediante la interpretación de sus contenidos de sentido a partir de un código 1 y su posterior recreación en un código 2. Todo ello enmarcado en las coordenadas particulares de un acto comunicativo, un hecho lingüístico-textual del habla y una situación externa, extralingüística, concreta y única. (Cagnolatti, 2012, p. 37)

Esta definición va de la mano con la de Vázquez-Ayora (1977), pues continúa con el concepto de «conjunto» de factores de afectan encontrar la equivalencia de un término dentro del contexto traducido que no permite una traducción general de diccionario. Con la intención de dibujar un poco más todo lo que afecta a un simple concepto a la hora de traducir, Newmark (2010) presenta un gráfico sobre lo que él considera la dinámica de la traducción:

**Figura 1. Dinámica de la traducción de Newmark**



*Nota:* Tomado de *Dinámica de la traducción* (p. 19), por Peter Newmark, 2010, Ediciones Cátedra.

Newmark apunta a factores externos que tiene la interpretación de un texto con el fin de reflejarlo en su sentido más cercano a otro idioma, en todos los aspectos que influyen en la elección de una palabra o un concepto por otro. Para este proyecto, las normas tienen un papel importante ya que, por ejemplo, el uso y la aceptación del gerundio en inglés y en español es diferente. El énfasis, la naturalidad, la concisión y la precisión, todas por fuera del gran gráfico, hacen parte importante de la meta final que es alcanzar la naturalidad al movernos de un tiempo verbal a otro y de un idioma a otro. Por otro lado, Bassnett (2005) presenta un concepto de símbolos en los cuales argumenta que «translation involves the transfer of ‘meaning’ contained in one set of language signs into another set of language signs through competent use of the dictionary and grammar, the process involves a whole set of extra-linguistic criteria also» (p. 22), por ende, no es solo un término básico sino un completo set de aspectos a tener en cuenta para ejecutar una equivalencia apropiada.

### **2.1.1 Traducción semántica**

Un concepto aún más especializado es el de la traducción semántica igualmente de Newmark (1981): «to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second languages allow, the exact contextual meaning of the original». Este punto conecta de forma exacta con los puntos 2 y 6 del gráfico anterior porque no se puede obviar una norma existente de la lengua meta solo por mantener la literalidad del texto de origen; por lo tanto, este proyecto pretende conocer las reglas alrededor de los puntos más conflictivos entre el inglés y el español cuando se traducen los verbos. Cabe anotar que esta decisión se basa en la experiencia personal de la autora y en el documento que este proyecto tiene como base.

### **2.1.2 Traducción comunicativa**

Nida (1964) en su libro *Towards a Science of Translating*, habla de la traducción comunicativa, que no es más que el sueño de todo traductor: «produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original». Para lograr esto, el traductor debe conocer muy bien ambos idiomas, no solo a nivel teórico, también a nivel cultural. Los verbos, al ser núcleo principal de la oración, tienen mucho poder de dar ese efecto y esto se consigue por medio de la escogencia adecuada de su conjugación.

La traducción es un campo extenso, es tan variado como temas hay para discutir; por ende, se debe conocer el tipo de texto que se tiene en frente, qué tipo de escritura se requiere, el vocabulario que emplea, el público meta, entre muchas otras cosas. Al ser la base de esta

investigación un documento de tinte social se cree pertinente definir los tipos de texto que son comunes para este campo al igual que algunas de las teorías que aplican.

### **2.1.3 Traducción especializada**

Los textos de tipo narrativo son conocidos por contar historias, en donde hay un hilo conector y donde existen personajes que se van desarrollando a lo largo del relato. Garcia (2005) explica que «a narrative is a semiotic representation of a series of events connected in a temporal and causal way... Narratives can therefore be constructed using a wide variety of semiotic media: written or spoken language, images, gestures and acting». El libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America*, cuenta con estas características porque narra no solo un fenómeno social, sino las historias detrás de algunos de los libros publicados. Otro aspecto de este tipo de textos es que los verbos tienen un peso mayor a la hora de contar lo que ha pasado. Newmark (2010) menciona que el tipo de texto narrativo como una «... secuencia dinámica de sucesos en la que el énfasis va en los verbos o, en el caso de algunas lenguas, en los verbos semánticamente “vacíos” y en el nombre verbal: “le prestó atención”, “le propinó una paliza”...» (p. 29).

Al entender que este documento es de índole social, es importante tomar en cuenta el contexto dentro del cual se desarrollaron los eventos. Para el capítulo 1 y 2 del libro analizado en este trabajo, el tinte económico y político toma una relevancia importante, ya que sin el conocimiento previo de la historia, principalmente de Argentina a partir del año 2000, el resultado de la traducción podría ser superficial.

[...] en caso de carecer de esos conocimientos, debe saber suplirlos mediante su capacidad de documentación que le permitirá adquirir los conocimientos necesarios

[...] lo más importante es el concepto que encierra el término y no el término en sí... es necesario saber relacionarlo con el concepto a que hace referencia. (Hurtado, 2001, p 61)

Dentro del mismo documento de Hurtado (2001), se explica el modelo social de la traducción de Kilaly en el cual se considera al traductor como un «participante activo en tres contextos de situación que están interrelacionados: el contexto de situación del texto original (CS1), el contexto de situación de llegada (CS2) y el contexto de situación de traducción (CS3)» (p. 339). Este tercer contexto expone conocimiento que el traductor tenga en un contexto específico: ¿Por qué estaba Argentina en crisis? ¿Qué es el *White cube*? Por supuesto, este conocimiento es construido pero necesario: los textos paralelos, la investigación previa a la traducción y la contextualización del libro, son una herramienta importante que el traductor tiene en sus manos para presentar la información con los tintes necesarios.

El tema cultural que envuelve el texto analizado en esta investigación tiene características bastante interesantes: es un fenómeno social originado en Sudamérica, escrito en inglés por un grupo de investigadores estadounidenses y traducido al español por un grupo de estudiantes ubicadas en América Central. Su riqueza y variedad en las contribuciones hechas tanto al original como al texto traducido, lo hacen único culturalmente. Bassnett (2002) «...declares as firmly as Sapir or Whorf that ‘No language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language» (p. 23). La cultura es una parte importante de un idioma y por ende de su traducción; escribir un documento narrativo de un grupo de países desde un punto de vista externo, trae aportes que los locales no podrían haber visto; mientras que, traducir este ángulo externo retrospectivamente, tiene resultados que vale la pena compartir.

Hurtado (2001) menciona que la traducción no solo se produce entre dos lenguas sino también en dos culturas diferentes y brinda un término interesante cuando habla de la *intraducibilidad cultural* que define como «cuando un rasgo situacional, funcionalmente relevante para el texto en LO no existe en la cultura de la que la LT es parte» (p. 607). Si no existe el término, se debe trabajar para representarlo de la mejor manera y los escritores de este trabajo hicieron algo bastante interesante: el término *Cartoneras* no se tradujo por decisión mutua debido a que dicha palabra representa mucho más que el concepto mismo, que el movimiento; habla de resistencia y de visibilidad.

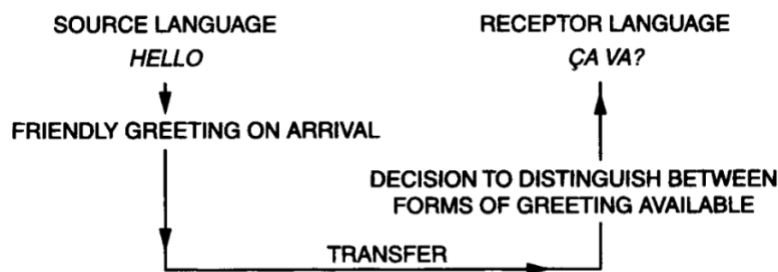
Dentro de la traducción se presentaron varias palabras que podrían calificarse como neologismos dado que se habla del inicio de un fenómeno social. Para esto se consultó a Newmark (2005) quien expone que «Neologisms are perhaps the non-literary and the professional translator's biggest problem. Neologisms can be defined as newly coined lexical units or existing lexical units that acquire a new sense» (p. 140). El texto original contó con la particularidad señalada con anterioridad de narrar en inglés eventos que pasaron en español y que además eran descriptivamente nuevos. Otro aporte de Newmark sirvió a la hora de traducir algunas palabras, pues expresa que «neologisms... must be re-created systematically and ingeniously, always however with the principle of equivalent naturalness in mind, whether relating to morphology (roots and inflexion) or sound (alliteration, onomatopoeia, assonance) » (p. 140).

Tanto el escritor como el traductor pueden enfrentarse a la disyuntiva de utilizar ese nuevo set de palabras o solo desenmarañarlas y brindar significados aparte; aunque Newmark se inclina a que técnicamente no deben existir nuevas palabras sino palabras existentes con nuevo significado. El autor refiere también que los neologismos no deben tomarse tan a la ligera

tratando de irse por medio de sufijos, creándolos de manera descuidada. Debe existir un proceso avalado por entidades reconocidas en donde se pueda determinar el significado completo en la lengua de origen y su equivalencia completa en la lengua meta, lo que requiere de un análisis a un nivel más profundo.

Bassnett (2005) ofrece una serie de aportes en cuanto al proceso de traducción en su libro *Translation Studies*, en donde menciona el sistema básico de codificación y decodificación de Nida (1964) en el cual se hace un análisis y reestructuración que luego pasa al contexto y se transfiere a las múltiples posibilidades o equivalencias, para luego escoger la que mejor se ajuste al tono y la intención del escritor.

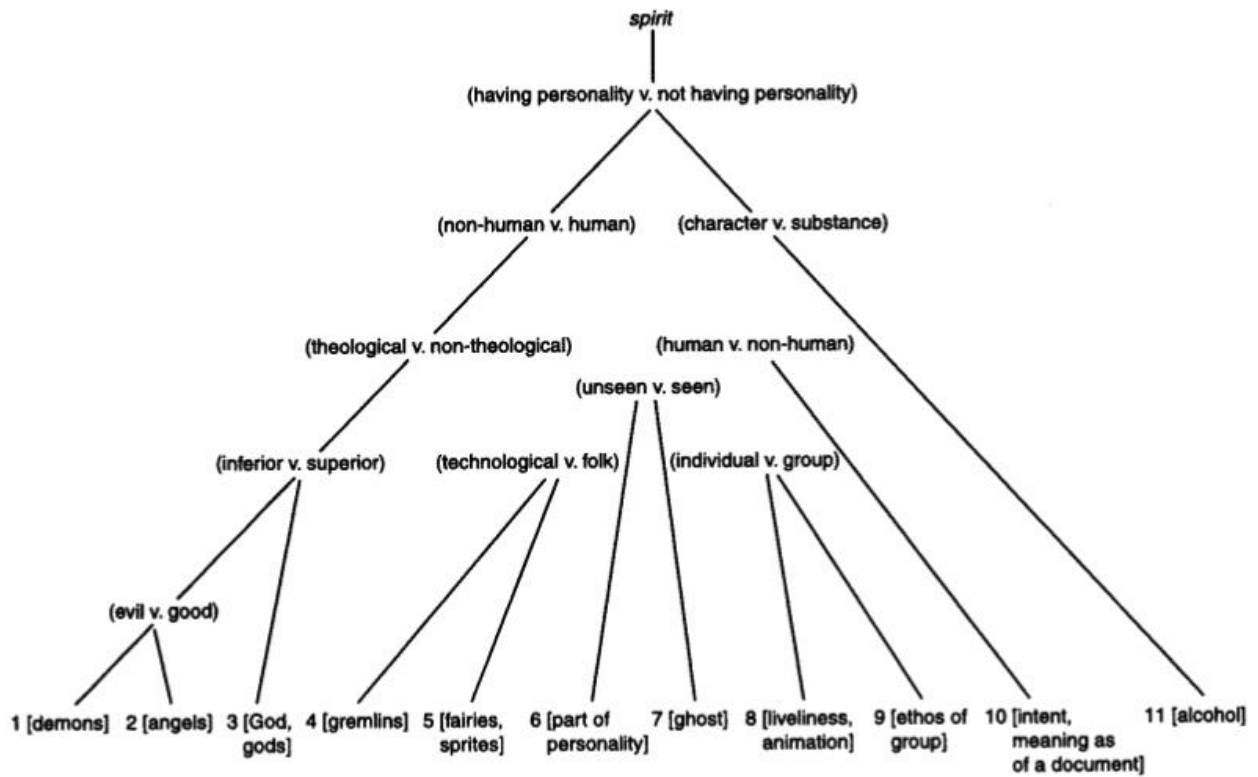
**Figura 2. Decoding and Recoding**



*Nota:* Tomado de *Central issues* (p. 24), por Sussan Bassnett, 2005, Taylor & Francis e-Library

La escritora también ofrece un ejemplo de equivalencia con un abanico de opciones múltiples que se abren al enfrentarnos a una palabra, en donde el traductor debe tener una cantidad importante de información, contexto y conocimiento para escoger la equivalencia correcta:

*Figura 3. Spirit equivalence*



*Nota:* Tomado de *Central issues* (p. 30), por Sussan Bassnett, 2002, Taylor & Francis e-Library

## 2.2 Equivalencia

La equivalencia es un término ampliamente discutido por los estudiosos de la traducción. Cagnolatti (2012) menciona a Nord (1991, 1994, 1997, 2003), la cual postula que «de acuerdo con una definición etimológica de la palabra “equivalencia” en tanto ‘igualdad de valores’— habría que considerar la igualdad en tres niveles: pragmático, lingüístico-estilístico y semántico; niveles que en la práctica suelen excluirse mutuamente» (p. 132). Dicha afirmación representa claramente la dificultad de, incluso, definir la palabra misma.

La equivalencia dinámica fue definida por Nida (1964) en donde se mueve el enfoque del mensaje y pasa al receptor: «Una traducción de equivalencia dinámica puede describirse como una sobre la cual una persona bilingüe y bicultural puede decir justificadamente: “Así es como lo diríamos nosotros”». Evidentemente no se cambia del sentido que quiso dar del escritor, pero puede alejarse estructuralmente de la forma en la que fue escrito el texto. El reto se presenta en cuanto a qué tanto puedo alejarme respetando al autor.

### **2.2.1 Diferencias estructurales del inglés y el español**

Para analizar la gramática, la oración y el verbo es importante conocer su estructura y la manera como se acomodan todas las palabras en la lengua de origen y en la lengua meta; así como las variables existentes para lograr el objetivo de la comunicación. Vázquez-Ayora (2005) apunta una diferencia importante entre los dos idiomas que cubre este trabajo investigativo en donde resalta que «... en inglés el orden va más ligado a la función... en español, el sujeto es mucho más flexible al ‘desplazamiento’ e ‘inversión’...» (p. 218). Es importante el orden de las oraciones en inglés y en español, al igual que la intención que el autor quiera darle a sus escritos. Se debe mantener la intencionalidad, aunque se debe ser conscientes de lograr naturalidad en el lenguaje meta.

Vázquez-Ayora (2005), vuelve a hacer un aporte significativo a la hora de diferenciar estos dos idiomas: «El español muestra acciones vistas del interior; el inglés, acciones observadas desde el exterior». Lo que hacen los verbos en español con sus diferentes tiempos verbales, lo hace el inglés con las modificaciones externas, agregando palabras o convirtiendo verbos en adjetivos. Este tipo de cambios deben anotarse de igual manera si se quiere adentrar en

una guía de manejo verbal dado que es importante entender cómo transmitir intención y tonalidad. Por otro lado, menciona que el inglés:

[...] tiene grandes virtudes, como su economía y flexibilidad, porque su campo de acción se contrae a la manifestación concreta de la realidad... el orden riguroso y efectivo del inglés, su tendencia a la lexicalización... subyuga a una lengua que se caracteriza por mantenerse en el plano de lo abstracto, del intelecto, ajena a los detalles de lo concreto y de lo objetivo. (p. 44)

## **2.3 Gramática**

El desarrollo de este marco teórico y conceptual ha ido de un enfoque más amplio a uno más específico en la parte traductológica y ahora se enfocará en la parte gramatical. Las definiciones a continuación son básicas pero necesarias para entender al verbo y sus componentes comenzando con la gramática, conjunto del cual hacen parte los verbos.

En su sentido más estricto, la gramática estudia la estructura de las palabras, las formas en que estas se enlazan y los significados a los que tales combinaciones dan lugar... comprende la morfología, que se ocupa de la estructura de las palabras, su constitución interna y sus variaciones, y la sintaxis, a la que corresponde el análisis de la manera en que se combinan y se disponen linealmente, así como el de los grupos que forman. La gramática es, pues, una disciplina combinatoria, centrada, fundamentalmente, en la constitución interna de los mensajes y en el sistema que permite crearlos e interpretarlos. (La Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual, 2018, p. 3)

### **2.3.1 La oración**

La oración es parte de la gramática, esta contiene estructuras y partes (por ejemplo, el verbo) que definen el mensaje que se quiere transmitir. Se consulta de nuevo El Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española (2018) para traer su significado:

[...] unidades mínimas de predicación, es decir, segmentos que ponen en relación un sujeto con un predicado (en el primero de los sentidos mencionados en el § 1.6.1c). Este puede ser verbal, como en Los pájaros volaban bajo, o no serlo, como en ¡Muy interesante el partido de ayer!

### **2.3.2 Los verbos**

Los verbos son parte de la semántica (que a su vez es parte de la gramática) en donde participan en una función principal dentro de la estructura de las oraciones ya que cargan con la acción. A la hora de traducir, Hurtado (2001) apunta las «microunidades», que son «niveles inferiores, unidades portadoras de sentido, determinadas por el desarrollo del proceso traductor y la propia capacidad de pensamiento del ser humano» (p. 234). Esos pequeños detalles que hacen que una frase signifique algo más de lo que pensamos o que el verbo que se usa quiera determinar un tipo diferente de enfoque o fuerza. No basta con comunicar el mensaje, hay que comunicar también la intención. Otro aporte es brindado por Newmark (2010), quien anota que «El verbo como elemento central en la conservación del “dinamismo comunicativo” ... el verbo en la gramática de casos es el elemento central de una cláusula, este desempeñará forzosamente un papel direccional en la distribución de énfasis...» (190). E igualmente aporta por ejemplo que la voz pasiva debilita el verbo por ende la acción. Esta es una de las principales razones por las cuales la traducción de la forma verbal toma tanta importancia a la hora de transmitir un mensaje.

Hernández (s. f.) menciona a Balmes cuando argumenta que «el verbo es una forma gramatical que expresa una idea bajo la modificación variable del tiempo» (párr. final), en donde su conjugación da detalles del evento mismo.

Se llaman TIEMPOS VERBALES las formas de la conjugación que gramaticalizan las informaciones temporales. Cada tiempo verbal (presente, futuro, etc.) constituye, por consiguiente, un PARADIGMA FLEXIVO (ss 1.5b) que presenta las variantes de número y persona correspondientes a cada una de las relaciones que pueden darse entre los eventos. (Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual, 2018, p. 428)

Según el Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española (2018), los verbos cuentan con diferentes modos: «... indicativo, subjuntivo e imperativo. El condicional se interpreta en la actualidad como una forma del indicativo» (p. 51). Y continúa definiendo las formas verbales que: «se organizan en una serie de paradigmas cerrados, denominados tiempos verbales, que se subordinan a los modos (§ 25.1.2c)». Dichos modos y formas se combinan de 17 maneras y se presentan a continuación en forma de gráfico de elaboración propia para mejor entendimiento:

**Tabla 4. Formas verbales en español**

Indicativo						
Tiempo / forma	Presente	Pasado			Futuro	Condicional
Simple	Presente	Pretérito perfecto simple	Pretérito imperfecto		Futuro simple	Condicional simple
	<i>Yo canto</i>	<i>Yo canté</i>	<i>Yo cantaba</i>		<i>Yo cantaré</i>	<i>Yo cantaría</i>
Compuesto		Pretérito perfecto compuesto	Pretérito pluscuamperfecto	Pretérito anterior	Futuro compuesto	Condicional compuesto
		<i>Yo he cantado</i>	<i>Yo había cantado</i>	<i>Yo hube cantado</i>	<i>Yo habré cantado</i>	<i>Yo habría cantado</i>

Subjuntivo				
Tiempo / forma	Presente	Pasado		Futuro
Simple	Presente	pretérito imperfecto		futuro simple
	<i>Yo cante</i>	<i>Yo cantara o cantase</i>		<i>Yo cantare</i>
Compuesto		Pretérito perfecto compuesto	Pretérito pluscuamperfecto	Futuro compuesto
		<i>Yo haya cantado</i>	<i>Yo hubiera o hubiese cantado</i>	<i>Yo hubiere cantado</i>

<b>Imperativo</b>	Canta
-------------------	-------

Al mencionar las formas verbales de inglés, se hace una importante diferenciación del español al anotar que no existe un tiempo subjuntivo y que el progresivo de inglés no se representa de igual manera en español. Existen 12 combinaciones de modo y forma según la página de Walden University que se presentarán igualmente de manera gráfica:

**Tabla 5. Formas verbales en inglés**

<b>Forma</b>	<b>Presente</b>	<b>Pasado</b>	<b>Futuro</b>
<b>Simple</b>	Simple present	Simple past	Simple future
	<i>She writes</i>	<i>She wrote</i>	<i>She will write</i>
<b>Progresivo</b>	Present progressive	Past progressive	Future progressive
	<i>She is writing</i>	<i>She was writing</i>	<i>She will be writing</i>
<b>Perfecto</b>	Present perfect	Past perfect	Future perfect
	<i>She has written</i>	<i>She had written</i>	<i>She will have written</i>
<b>Perfecto progresivo</b>	Present perfect progressive	Past perfect progressive	Future perfect progressive
	<i>She has been writing</i>	<i>She had been writing</i>	<i>She will have been writing</i>

El idioma anglosajón cuenta quizás con una de las estructuras más simples para la conjugación verb, pues tiene tres tiempos verbales con cuatro formas. Esto cubre la mayoría de las posibles variantes que pueda tener un hablante de la lengua. Aparte de estos 12 tiempos, están los tiempos modales que brindan características diferentes al discurso.

Las diferencias en cuanto a manejo de los verbos entre el inglés y el español son bastante amplias. En este trabajo investigativo el enfoque elegido fue de tres temas: el modo subjuntivo, la voz pasiva y el progresivo; pero se considera importante indicar otros que son relevantes y con importancia a la hora de traducir. Esto puede servir para brindar una lista de posible material para un futuro análisis en esta área. Los temas son los siguientes:

- **Nominalización del verbo:** Newmark (2010) menciona a Firbas quien notó que «la nominalización del verbo ha avanzado más en inglés que en otras lenguas... cuando aparece un verbo remático en español es muy probable que se traduzca al inglés como un verbo semánticamente vacío más un nombre verbal» y presenta el siguiente

- ejemplo: “ella lo vislumbró” / She caught a glimpse of it. Por otro lado, Sánchez (1997) señala que esta forma verbal es una «consecuencia de las limitadas formas verbales de que dispone» (el inglés) y agrega que esto «explicaría la resistencia a la sustantivación del español, así como su mayor vigor verbal... el discurso más narrativo del español en contraste con el más descriptivo del inglés».
- **Verbos vacíos:** los nombres verbales y verbos vacíos son bastante comunes en inglés y presentan una dificultad importante ya que se forman a partir de diferentes palabras, por lo que, si se omite alguna, el significado puede cambiar sustancialmente. De nuevo Newmark (2010) nos da un aporte en este aspecto:

El “lenguaje corriente” – en inglés, descriptivo y neutral, pero no coloquial – es tan propio de la lengua oral como de la escrita se caracteriza por las variantes léxicas del habla familiar..., verbos “vacíos”, nombres verbales (make his way to), etc., y resulta casi imposible traducirlo literalmente». (p. 109)
  - **Palabras frasales:** conocidas en inglés como phrasal verbs, representan uno de los mayores retos para cualquier idioma que las traduzca. Estas incluyen un verbo más una preposición y sus combinaciones tienen significados diferentes. También su flexibilidad permite que haya una palabra entre ambas, haciendo más difícil identificarlas, por ejemplo: *bring that argument up*. Newmark (2010) detalla que las palabras frasales: « a) son a menudo más económicas lingüísticamente que sus traducciones; b) suelen ocupar el registro típicamente inexistente entre el “informal” y el “coloquial”, en tanto que sus traducciones son más formales».
  - **Imperfecto:** este tiempo verbal existe en español, pero es inexistente en inglés, aunque tiene su equivalencia con el pasado simple como lo explica Vázquez-Ayora

(2005), y agrega que, aunque «el inglés carece de ‘modificación explícita’... puede recurrir a la ‘modificación externa’ para trazar el matiz de nuestro imperfecto». Él autor también da el siguiente ejemplo: *He spent his money carelessly.* /Gastó su dinero sin cuidado. / Gastaba el dinero sin cuidado.

- **Perífrasis verbal:** algunos casos de la traducción del inglés al español, este pide una amplificación para darle más sentido. Vázquez-Ayora (2005) comenta lo siguiente: «Amplificación del verbo. Hay muchos casos en que el español preferiría una perífrasis en vez del verbo simple: I don't know what you mean – No sé lo que quieres decir; To generalize – Hacer generalizaciones; To review – Dar una mirada».

A partir de este momento se entra en la temática principal que se cubrirá en este trabajo de investigación: el modo subjuntivo, la voz pasiva y el gerundio.

## 2.4 La voz pasiva

Tanto el inglés como el español tienen dos voces: la voz activa y la voz pasiva las cuales tienen un uso bastante diferenciado en ambos idiomas. Si bien la función técnicamente se mantiene, el inglés la usa con mucha más naturalidad mientras que el español es receloso con su uso.

Recibe el nombre de diátesis cada una de las estructuras gramaticales que permiten expresar los argumentos de un verbo y presentarlos de maneras diversas ... Se denominan voces las manifestaciones morfológicas y sintácticas de la diátesis, en particular las que la expresan a través de determinadas formas de la flexión verbal... Se

distinguen tradicionalmente la voz activa, que vincula las funciones de sujeto y agente (o, en general, de 'participante activo' en un proceso), y la voz pasiva, que relaciona las de sujeto y paciente. (La Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual, 2009, p. 3037)

En el español, el uso de la voz pasiva se restringe por diversas implicaciones. Por ejemplo y continuando con el Manual de Nueva Gramática de la Lengua Española (2009): «Las oraciones pasivas expresan el mismo contenido que las activas correspondientes. Aun así, no son siempre apropiadas en los mismos contextos, ya que las funciones informativas no se distribuyen en ellas de igual manera» y continúa «se prefieren las pasivas de participio a las oraciones activas cuando se desea destacar al paciente o cuando se procura mantener al agente en un segundo plano» (p. 3042).

En inglés, la intención es la misma, pero es muy probable que el enfoque vaya más a los resultados y no a la acción y, desde nuestro punto de vista, esto pertenece más a su cultura y a la manera como fueron educados a decir las cosas. Se pueden referir tres tipos de situaciones donde se usa la voz pasiva en inglés de acuerdo con la página del British Council (s. f.):

- when we prefer not to mention who or what does the action (for example, it's not known, it's obvious or we don't want to say)
- So that we can start a sentence with the most important or most logical information
- in more formal or scientific writing (párr. 8)

Si bien las construcciones pasivas en inglés son mucho más comunes, hay que recalcar que también son válidas estructuralmente en español, aunque no debe abusarse de su uso. Vale la

pena aclarar que es un tema que tiene un hilo muy fino y que ha generado diferentes puntos de vista por parte de los teóricos; por lo tanto, lo expuesto a continuación es informativo desde un punto de vista de trabajos investigativos y la interpretación que se efectuará posteriormente, se basa en mi percepción de esta teoría. Este trabajo pretende contrastar la teoría encontrada con las elecciones hechas a nivel traductológico en el documento base de esta investigación.

En la actualidad se puede caer en el error de imitar la estructura del inglés y generar anglicismos de frecuencia al traducir todo lo que se ve en voz pasiva de inglés a español; o, por el contrario, tener tan restringida la voz pasiva, que se use poco, lo cual genera quizá una falta de fluidez en el texto. Como lo menciona Alberto Tello (2021), «el foco no debe ponerse sobre la esencia y utilización de las oraciones pasivas, sino sobre su frecuencia»

Quizá uno de los problemas mayores es que no sabemos identificar qué estructuras pasivas son válidas en español, sus restricciones o sus equivalentes. La claridad en estos temas ayudaría a variar la manera como se interpreta esta formación tan popular en la lengua inglesa. Pero este problema va incluso a un nivel más profundo dado que la variación de conceptos se puede ir a un nivel muy granular.

[...] nos encontramos con una complejidad añadida: saber de cierto la naturaleza del participio seleccionado; reconocer si este posee carácter verbal o adjetival nos lleva nuevamente a poner en tela juicio la existencia de la llamada ‘pasiva perifrástica’ o ‘pasiva con ser’. (García, M., s. f., p. 4)

La interpretación de las estructuras pasivas en definitiva representa un reto porque hay que detenerse y analizar si el participio tiene carácter verbal o adjetival, si el verbo es transitivo,

intransitivo, perfectivo o imperfectivo, entre otros. Cabe anotar que, se considera que la negación de la existencia de ambas formas pasivas en español (como lo indica Maria Garcia en la nota anterior) no es correcta, ya que su uso es común. Solo se trata de identificar, de la mejor manera, el tipo de pasiva que aplica en los ejemplos, basados en la teoría encontrada sobre la pasiva perifrástica y la pasiva refleja.

#### **2.4.1 Pasiva perifrástica**

Según la RAE, en la Nueva Gramática Básica de la Lengua Española «en español, la pasiva perifrástica se expresa mediante una construcción sintáctica formada con el verbo *ser* más el participio de un verbo transitivo, que concuerda en género y número con el sujeto» (2011, secc. 23.2.1). Este tipo de estructura verbal aplicaría a las diferentes conjugaciones del verbo *Ser* siempre y cuando encaje dentro de los requisitos de esta formación; también se debe determinar que dicho verbo no tenga carácter adjetival. Por otro lado, es interesante ver el uso de *Ser* o *Estar* a la hora de formar esta estructura. Garcia (s.f.) define la elección de estos dos verbos de la siguiente manera: «‘Ser + participio’ expresa la acción pasiva, mientras que con ‘Estar + participio’ se expresa un estado resultante de una acción pasiva o media» (p.5). Dichos aportes suenan válidos al contrastarse con ejemplos como el siguiente: «Está prohibido por ley» y el uso común que se le da a esta formación en la vida diaria. Algo que cabe anotar es que en la teoría de la RAE no aparece el verbo *Estar* como parte de esta estructura.

#### **2.4.2 Pasiva refleja**

Esta construcción verbal es bastante común en el uso del español actual dado que no solo permite enfocar el objeto en lugar del sujeto, sino que permite manejar textos que requieren

impersonalidad. La Nueva Gramática Básica de la Lengua Española la define de la siguiente manera:

Se construyen con la forma *se* y un verbo que concuerda con el sujeto paciente en número y persona... el sujeto puede ser, además de un grupo nominal, una oración sustantiva... son posibles en perífrasis verbales, con la forma *se* antes del verbo auxiliar o después del principal. (2011, secc. 23.6.1)

La pasiva refleja tiene otra característica que se debe tomar en cuenta: la formación *Se* tiene diversas aplicaciones que no solo verbales (esto se cubre en el apartado 2.5.3). Por lo tanto, al analizar cualquier estructura de pasiva refleja, se debe tomar en cuenta que los elementos principales estén presentes. La Tabla 6 a continuación contrasta los dos tipos de pasivas y las estructuras esperadas para estas formaciones.

**Tabla 6. Cuadro comparativo entre la pasiva perifrástica y la pasiva refleja**

<b>Pasivas</b>	<b>Estructura</b>			<b>Ejemplo</b>	<b>Hint</b>
<b>Pasiva perifrástica</b>	<b>ser</b>	<b>Verbo transitivo</b>	Concuerda en género y número con el sujeto	Los datos fueron analizados	pasiva con ser
<b>Pasiva refleja</b>	<b>se</b>	<b>Verbo</b>	Concuerda en género y número con el sujeto	Se analizaron los datos	voz pasiva con SE

### 2.4.3 «Se» y sus formaciones

La palabra *Se* es utilizada en diferentes circunstancias y tiene funciones que varían de acuerdo a su posición y tipo de verbo que la acompaña. No solo se usa para la pasiva refleja, sino que también se utiliza en estructuras pronominales e impersonales. A continuación, se presentará esta información para tener en cuenta las otras formaciones que puede tener esta palabra.

**Tabla 7. Cuadro comparativo entre el *Se* pronominal y el *Se* impersonal**

«Se»	Estructura			Ejemplo
<b>Se - pronominal</b>	Sujeto + se + verbo (presente, pasado, futuro)	Verbo	El <b>sujeto</b> realiza la acción o la manda a ejecutar, o recíproco (unos sobre otros) El <b>complemento</b> puede ser directo o indirecto	Se conocieron
<b>Se - impersonal</b>	Se + verbo (presente o pasado, futuro)	Verbo transitivo	Carece de sujeto gramatical, la forma se precede siempre a un verbo en tercera persona del singular.	Se cerró la puerta

### 2.5 El gerundio / progresivo

Esta forma verbal cuenta con particularidades interesantes en ambos idiomas ya que sus requisitos cambian, así como lo hace su nombre. En inglés, la estructura verbo *To be* + verbo + *ing* se llama progresivo y tiene un espacio dentro de la tabla de tiempos verbales, así como un uso muy común y poco restringido. Por otro lado, en español la equivalencia *ing* corresponde a la terminación *ando/endo* y la estructura verbo *ser/estar* + verbo + *ando/endo* se llama perífrasis verbal del gerundio y no se cuenta como un tiempo verbal, con un uso muy restringido. Se decidió respetar ambos términos en los dos idiomas por lo tanto cuando se hable de gerundio se hará referencia al español y cuando se hable de progresivo se hará referencia al inglés. El uso en ambos idiomas es diferente y así se anota a continuación:

El inglés emplea con mucha frecuencia el progresivo, y si se traduce al español con el sintagma verbal auxiliar + gerundio, la torpeza de la versión saltaría a la vista por convertirse en un ‘anglicismo de frecuencia’... Lo importante sería distinguir en el inglés cuándo hay acción imperfectiva, cuándo se está en proceso de hacer una cosa, cuándo se está en medio, por así decirlo, de una acción que continúa: I wanted to go (estaba en medio de la acción de querer ir) / Quería ir... En otros estados de la acción, como el inicial, por ejemplo, quise ir, el inglés recurriría a otra forma: I tried to go». (Vázquez-Ayora, 2008, p. 92)

El anglicismo de frecuencia que cita el autor se presenta en específico con el gerundio en la sección 4.1.4 llamada Modificación durativa, en donde «la perífrasis estar + gerundio constituye en inglés la llamada *currency modification*, que es generalmente compatible con presente y futuro» (p. 106); también se menciona dentro de este apartado que «la acción durativa no se cumple de la misma manera en español. El tiempo simple indica ya actualidad» y añade que en inglés la progresividad y la futuridad entraña la idea de intencionalidad; y es aquí en la intención donde se desvían el español y el inglés ya que, según el autor, estar + ando no se permite con sentido de intención. Y concluye con lo siguiente: «no se puede usar esta perífrasis porque “son acciones desinentes que no se pueden estar haciendo, sino que se hacen” como lo dice terminantemente la Real Academia». Uno de los ejemplos que él expone es el siguiente:

*The agricultural development policies are stressing the following instruments*

Las políticas de desarrollo agrícola insisten (no: están insistiendo) en los siguientes instrumentos.

El inglés puede relatar una acción progresiva en cualquier tiempo verbal, como lo menciona la página de American English del Departamento de Estado de los Estados Unidos (s.f.): «(the progressive) allows English speakers to express actions in relation to time without reference to a specific time. For example, we can use the progressive to denote an action that is occurring now or will occur in the near future». Y continúa presentando los tres tiempos en los cuales puede usarse:

**Present Progressive** is used to describe an action in progress at the moment of speaking.

Time expressions: now, right now, at the moment. Ex. Ellen is speaking on the phone right now.

**Past Progressive** is used to describe an action in progress happening at a specific time in the past. Ex. I was cooking dinner at 7pm last night.

**Future Progressive** is used to describe an action in progress at a specific time in the future. Ex. Tonight at 8pm, I will be reading my book.

Por otro lado, en español, el libro *Estudio del gerundio en español* de Alicia María Zorrilla representa una pieza invaluable para entender este tema. La autora expone que «según el gramático Elio Antonio de Nebrija, la palabra gerundio deriva del verbo latino gero-geris-gerere-gessi-gestum, 'llevar algo a alguna parte, llevar encima o sobre sí', porque trae la significación del verbo del cual desciende. Tiene carácter durativo» (p. 7). Dentro de su libro define los tipos de gerundios correctos e incorrectos que permite, según las reglas, el español.

A continuación, se presentarán algunos usos del gerundio que presenta Zorrilla aunque no se adentrará más en ellos por no representar una equivalencia estructural válida para el ejercicio

que se está haciendo en este trabajo investigativo, es decir, los ejemplos que ella cubre son gerundios aislados, sin la perífrasis del gerundio antes expresada.

Zorrilla comenta que hay diferentes tipos de gerundios incorrectos:

1. Gerundio adjetivado o especificativo
2. Gerundio de posterioridad
3. Gerundio siendo de posterioridad
4. Gerundio siendo equivalente a una forma verbal del ser

Zorrilla continúa con algunos ejemplos de gerundios correctos:

1. Gerundios adjetivados lexicalizados
2. Gerundio epigráfico (aparecen al pie de cuadros, grabados, fotografías, etc.)
3. En títulos de cuentos o de películas
4. Gerundios lexicalizados con sentido imperativo
5. Gerundio lexicalizado *pasando...* con *desde y hasta* o con *de y a*
6. Gerundios de ubicación o de orientación locativa

Aunque Alicia Zorrilla describe diversos usos de los gerundios, lo hace desde un punto de vista de oraciones simples, es decir, un verbo que se emplea en una oración en gerundio: *se entretiene **contando** caramelos*. La Nueva Gramática Básica de la Lengua Española (2011) menciona en su sección 15.9.4 que «el contenido expresado por el gerundio simple se interpreta habitualmente como simultáneo a la acción o proceso del verbo principal». La única oración compuesta que propone es la que ocurre con el verbo *Haber*, en donde lo conjuga en gerundio y le agrega un participio: ***habiendo organizado** mis papeles*. Esta estructura se aleja de lo que se

pensaría es una correspondencia cercana al progresivo en inglés por lo tanto no se adentrará más en este tema desde esta perspectiva.

La Nueva Gramática Básica de la Lengua Española continúa en su sección 15.11.3 con las perífrasis del gerundio y la combinación «Estar + gerundio» en donde agrega que «presenta una situación en su desarrollo, es decir, comenzada pero no concluida. Tiene, por tanto, sentido progresivo: *Está escribiendo una novela*». Dicha estructura sí se asemeja más al progresivo en inglés, aunque se debe tener en cuenta que la acción debe estar en proceso al momento de describirla. Por lo tanto, esta estructura correspondería a una perífrasis verbal de una acción en curso con la restricción específica de actualidad.

La misma construcción *Estar* + gerundio tiene otra característica cuando se conjuga el verbo *Estar* en pasado. La página del Centro Virtual Cervantes menciona que la «-perífrasis aspectual durativa- referida al pasado se usa para indicar una acción en desarrollo en un momento concreto que coincide con otra acción también pasada. Por ejemplo: ... Estaba celebrando su cumpleaños cuando se enteró de la excelente noticia». De progresivo a perífrasis verbal (de estado resultante de una acción o proceso)

## **2.5 El subjuntivo**

Como se explicó levemente en párrafos anteriores, el modo subjuntivo es propio del español y no tiene una correspondencia literal en inglés, aunque sí existen diversas maneras de compensar su uso.

Todos los tiempos del subjuntivo pueden expresar acciones futuras en algunas de sus interpretaciones. Los usos del subjuntivo independiente o no regido (Que te vaya bien; Sea quien sea; Venga o no: § 25.1.2a, 25.2.1, 42.2.4b-d y 47.7.3a) no tienen correspondencia directa con ninguna forma del modo indicativo, pero son igualmente prospectivos. (La Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual, 2018, p. 456)

Por otro lado, Vázquez-Ayora (2005) menciona una cita importante que marca una diferencia entre el indicativo y el subjuntivo: «...Para Bernard Pottier la oposición indicativo /subjuntivo depende del grado de ‘realización’ que el locutor o escritor quiere conceder al acontecimiento... si la visión es de fuerte eficacia (+), indicativo; si la visión es de débil eficacia (-), subjuntivo» (p.90). Cuando se está traduciendo tiempos verbales como presente o pasado perfecto, podemos hacer una equivalencia al subjuntivo y darle una naturalidad mayor al texto ya que esto transmite esa incertidumbre o duda en la oración en donde se acompaña de un verbo principal y una frase subordinada. El subjuntivo aliviana textos que puedan contener información pesada o que se presten para interpretaciones.

Los teóricos que se acaban de nombrar son los que han dado luz con respecto al uso de las formas verbales y su equivalencia entre ambos idiomas. Se consideran importantes cada uno de sus aportes para el trabajo que se hará luego en donde, por medio de la metodología seleccionada, se vinculará lo explicado anteriormente con lo encontrado durante la traducción.



### **Capítulo 3: El Marco Metodológico**

Este trabajo de investigación centra sus esfuerzos en conseguir una guía de equivalencias de formas verbales que sea útil para los traductores, en donde las decisiones tengan un fundamento teórico que las justifique. En el capítulo anterior se cubrieron conceptos generales que enmarcan el campo de acción elegido y las teorías sobre las cuales descansan las decisiones traductológicas que se llevaron a cabo. En este capítulo, se van a cubrir los métodos cuantitativos y cualitativos que se emplearon durante el proceso de recolección de información en el texto original y en el texto traducido; qué factores intervinieron para escoger la temática seleccionada, cómo se van a justificar las equivalencias encontradas y cómo se pretende llegar a esa guía que es, al final, la motivación principal de esta investigación. El enfoque de este trabajo se inclina más a lo descriptivo, aunque podría arrojar algunos resultados que lo dirijan a lo prescriptivo ya que la guía pretende ser un documento de consulta que resuelva dudas de manera rápida y sistemática.

#### **3.1. Aspecto cuantitativo**

Al analizar información de índole social desde aspectos medibles numéricamente, se debe tener en cuenta que, por la naturaleza del área de estudio, estos datos van a brindar un contexto muy general o darán alguna idea de la situación; pero su mayor desarrollo y aporte se centra en la parte interpretativa (el aspecto cualitativo). Para este trabajo, el texto base y en su traducción, brindaron aspectos cuantificables que fueron importantes para visualizar datos generales de los textos, para determinar la frecuencia con la que se mostraron los fenómenos verbales y para ver la diferencia numérica de uso verbal en ambos idiomas.

Las formas verbales que representaron un reto traductológico, es decir las tres que se cubren con mayor amplitud en esta investigación, se contrastaron desde la parte teórica y la parte práctica para identificar si existía la aplicación. Como lo mencionan Cook y Reichardt, (2005). «... el investigador que sigue el paradigma cuantitativo se interesa por descubrir, verificar o identificar relaciones causales entre conceptos que proceden de un esquema teórico previo» (p. 64). La información recolectada permitió verificar el uso que tienen las construcciones pasivas y el gerundio en inglés con la poca frecuencia que existe en su traducción al español; mientras que, para el subjuntivo, el análisis partió del español hacia el inglés para visualizar el tipo de equivalencia verbal que llevó a su empleo. Cabe aclarar que un enfoque cuantitativo no encajaría en un análisis más profundo de resultados dado que las variables alrededor del verbo son muchas y difíciles de estandarizar.

Los autores también exponen que este paradigma cuantitativo requiere de «razonamiento lógico-deductivo desde la teoría a las proposiciones, la formación de concepto, la definición operacional, la medición de las definiciones operacionales, la recogida de datos, la comprobación de hipótesis y el análisis» (p. 65). En el ámbito de lo social, el aspecto operacional es quizá el reto mayor ya que se analiza un sistema vivo y en constante cambio que, si bien tiene lineamientos y teorías, se le dificulta generar una regla que aplique a todo sin tomar en cuenta el contexto. Es por esto que el aspecto cuantitativo en este trabajo se utiliza solamente para dibujar el verbo de manera general.

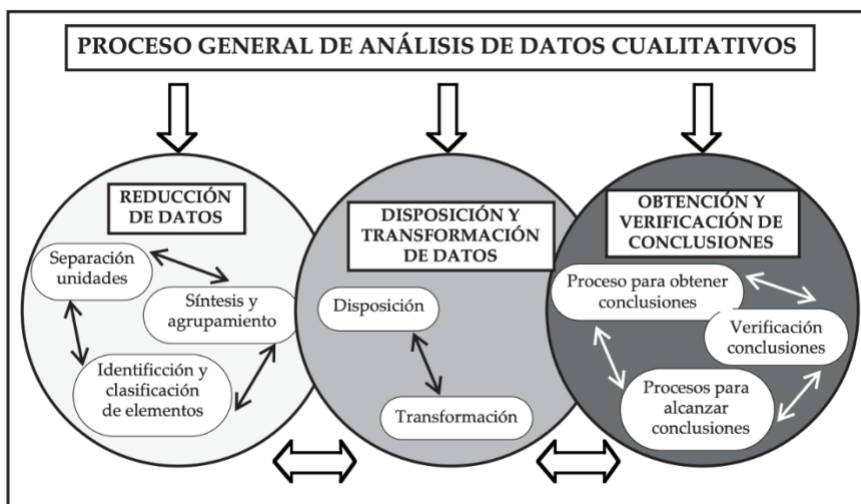
### **3.2. Aspecto cualitativo**

La interpretación del investigador es quizá el mayor aporte que pueda tener el enfoque cualitativo en un trabajo del área social, aunque por ser un sistema abierto tiene muchas variables

que requieren de guía y que podrían eventualmente llevar a resultados diferentes. Para Spradley (1980) el análisis cualitativo se entiende como el «proceso mediante el cual se organiza y manipula la información recogida por los investigadores para establecer relaciones, interpretar, extraer significados y conclusiones» (p. 70). El enfoque que se quiera dar en la temática, la manera de recolectar y organizar la información es más amplia y depende de factores que el mismo investigador aporta como lo es la experiencia, la forma de ver la necesidad en el campo de estudio y la manera de abordar los datos.

Cook y Reichardt, (2005) explican que, además de recolectar y extraer información, el enfoque cualitativo hace intercambios dinámicos entre la teoría y los conceptos para modificarlos, aunque siempre basados en los resultados de las investigaciones. Por lo tanto, los enfoques cualitativos bien sustentados pueden generar un aporte interesante a las teorías existentes o incluso evolucionarlas. Para este trabajo, la importancia de generar una relación entre la teoría y la práctica para brindar una guía de equivalencias es la meta a lograr.

**Figura 4. Proceso general del análisis de datos cualitativos**



*Nota:* Tomado de *Etapas del análisis de datos cualitativos* (p. 139), por Rodríguez, et al., 2005, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Ciudad Victoria, México.

En la Figura 4 se pueden identificar las diferentes etapas del análisis de datos cualitativos, al igual que los pasos dentro de cada etapa. Se consideró importante este cuadro debido a que el análisis de los verbos que se desarrolló y que se presentará en la entrega de datos, requiere de agrupamiento y transformación para poder brindar conclusiones apropiadas. Por otro lado, el proceso requiere ciertos aspectos que hagan que los resultados salten a la vista, que se identifiquen y puedan ser empleados de una manera diferente y práctica.

Cuando se traduce un texto, el proceso fluye de manera casi natural para el traductor: sabe lo que está leyendo, en su cabeza sabe lo que el escritor o la escritora quiso decir, lo traslada al otro idioma y plasma su conocimiento de manera natural debido a los años de experiencia con los que cuenta y a su formación. En este análisis, la intención es plasmar esa naturalidad del traductor en un documento y conectarlo con la teoría.

[...] el análisis de los datos es un proceso que requiere preguntas astutas, búsqueda implacable de respuestas, observación activa y memoria precisa. Se trata de un proceso de compaginar datos, de hacer obvio lo invisible, de reconocer lo importante a partir de lo insignificante... de encajar unas teorías con otras... (Morse, 2003, p. 32)

El aspecto cualitativo prima a la hora de obtener resultados ya que su acción cae sobre el investigador; cualquier análisis no dependerá de una herramienta o unos números sino del tiempo y los contrastes que esa persona efectúe para obtener los resultados deseados. Como lo menciona

Ramírez (2011) «...la investigación cualitativa resulta pertinente porque ... privilegia la descripción de los procesos por encima de la explicación de las causas; la profundidad de los análisis por encima de la multiplicación de los casos...» (p. 88).

### 3.3 Recolección de información

Para los datos cuantitativos, la herramienta que se usó fue *AntConc* que arrojó datos generales como: números de palabras en el texto original y de la traducción, número de veces que aparecen ciertos verbos en el texto, entre otros. También se analizó información por medio de los *N-gram clusters*, que consiste en un análisis de palabras que, en conjunto, representan un tipo de forma verbal. En este caso, la herramienta ayudó a identificar de manera más eficiente, la estructura de los temas investigados en este trabajo: voz pasiva, gerundio y subjuntivo.

Los datos cuantitativos se van a presentar por medio de tablas que darán diferente tipo de información sobre el libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America*.

La Tabla 8 brindará información sobre los aspectos generales del libro citado en sus capítulos uno y dos. En la primera columna, se va a incluir el dato a analizar, en la segunda se verá el dato de forma numérica en el Texto de Origen (TO), en la tercera estará el dato el Texto Meta (TM), la cuarta representa la sumatoria de la cantidad de palabras en ambos idiomas dentro de estos capítulos y la quinta columna representa la diferencia de palabras totales que se tiene de un idioma a otro. Los datos dentro de esta tabla permitirán darle al lector una información general del material en inglés y su resultado en español.

**Tabla 8. Ejemplo- Información general**

<b>Datos</b>	<b>TO</b>	<b>TM</b>	<b>Total</b>	<b>Diferencia</b>
<b>Dato 1</b>				
<b>Dato 2</b>				

También se delimitó una muestra de palabras que tienen 20 o más apariciones dentro del texto para identificar los verbos más repetidos y así poder tener un rango más delimitado de análisis. La información de la muestra se presenta en la Tabla 9.

**Tabla 9. Ejemplo- Datos sobre la muestra**

<b>Datos</b>	<b>TO</b>	<b>TM</b>	<b>Variación</b>
<b>Información de la muestra</b>			
Dato 1			
Dato 2			

La Tabla 10 permitirá visualizar el tipo de verbos que representaron mayor frecuencia dentro de la muestra mencionada anteriormente. Son de interés especial el verbo *to be* y sus conjugaciones puesto que son parte de las formas analizadas en este proyecto: la voz pasiva y el progresivo; aunque cabe resaltar que es en la Tabla 3 donde se muestran las estructuras completas. De igual manera, los verbos *ser* y *estar* representan una fuente importante de consulta para identificar de qué manera fueron empleados y si hay alguna tendencia en la equivalencia traductológica.

**Tabla 10. Ejemplo- Frecuencia de los verbos en inglés - español**

<b>Verbo</b>	<b>Frecuencia</b>
Verbo 1	
Verbo 2	
Verbo 3	
Verbo 4	
Verbo 5	

La Tabla 11 será presentada para contrastar también los verbos: *to be, ser y estar* de manera numérica con la intención de ver acercamientos o alejamientos en cuanto a su equivalencia pura verbal. Para eso se presentará la siguiente tabla:

**Tabla 11. Ejemplo- Tabla comparativa**

<b>Verbo en inglés</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Verbo en español</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Total español ser + estar</b>	<b>Diferencia</b>

Para cerrar la etapa cuantitativa, se va a presentar un análisis de *N-gram clusters* que dibujen de manera más directa, las estructuras verbales que se encontraron a lo largo del texto en inglés y su traducción en español. Se analizaron los tipos más comunes de formaciones verbales, incluyendo la voz pasiva y el progresivo en su estructura completa para identificar cuantas formaciones existían en ambos idiomas. Para analizar el subjuntivo, se partió del español y se tomó su forma compuesta ya que se puede rastrear por medio del verbo *haber* en sus

conjugaciones. Por ejemplo: hemos, habías, hubimos, entre otros. Para luego contrastarlo con su equivalente en inglés y tratar de sacar conclusiones de las decisiones tomadas.

La Tabla 12 tiene dos columnas: una con el *cluster* que se buscó y la segunda con la frecuencia con la que fue encontrado. Esta información también servirá para justificar la escogencia de los temas, aunque cabe resaltar que, si bien estos resultados numéricos influyeron en la decisión, se tomaron en cuenta otros aspectos.

**Tabla 12. Ejemplo- N-gram cluster**

<b>Cluster</b>	<b>Frecuencia</b>
Cluster 1	
Cluster 2	
Cluster 3	
Cluster 4	
Cluster 5	

### **3.4 Elección del enfoque del trabajo**

La temática alrededor de las formas verbales de inglés y de español es diversa, cuenta con diferentes tipos de aplicación y con niveles de dificultad variables. Para la elección de los tres temas que atañen a este trabajo investigativo, se elaboró un análisis desde los siguientes puntos:

#### *Punto 1 - Frecuencia*

Se tomaron en cuenta diferentes tipos de formas verbales que existen tanto en inglés como en español y se contrastaron, en su mayoría, dentro de la herramienta AntConc. El resultado obtenido muestra el número de veces que se reconoce ese grupo de palabras dentro del texto en ambos idiomas. Dichos resultados serán expuestos en la Tabla 3 en el próximo capítulo.

### *Punto 2 – similitud estructural*

Se consideró importante tener temas que tuvieran similitud en estructura, pero una diferencia teórica significativa entre ambos idiomas y que representaran duda ante una traducción. No solo se tomó en cuenta la cantidad de veces sino su constante interpretación errónea en algunas traducciones. La idea de la guía es clarificar el uso de ciertos tiempos verbales respaldándose en la teoría.

### *Punto 3 – retos traductológicos*

Se incluyeron temas que representaron dificultad durante el proceso. Este aspecto fue más personal y basado en las notas efectuadas en los borradores de la traducción.

En conjunto, estos tres puntos dieron como resultado la elección de las siguientes formas verbales: el gerundio, la voz pasiva y el subjuntivo. Los detalles de esta decisión serán presentados en el próximo capítulo.

## **3.5 Justificación de equivalencias encontradas**

En el capítulo II, se presentaron diferentes puntos de vista teóricos con respecto a los tres temas elegidos e incluso sugerencias sobre el uso y las equivalencias. Al analizar los resultados obtenidos se quiso demostrar por medio esta traducción algunos ejemplos de formas verbales para contrastar su aplicación en la práctica. Para este propósito se utilizará la Tabla 6, en donde se incluirán cinco estructuras del texto original (TO) y su correspondiente exacto en el texto meta (TM). El contraste será analizado para determinar qué tipo de formación verbal corresponde en

ambos idiomas y así poder identificar un posible patrón de comportamiento en los segmentos de traducción elegidos.

Cabe resaltar que los ejemplos por cada una de las formas verbales elegidas, variará, pues depende de las muestras encontradas y de la calidad del contraste. El rango oscilará entre seis y ocho ejemplos con excepción del subjuntivo, del cual se considera que tenga menos muestras disponibles. Para este último, su punto de partida no será el texto original (TO) sino el texto meta (TM) ya que como se explicó anteriormente, el subjuntivo no tiene equivalente en inglés y el interés de este análisis es ver qué estructura trajo su uso.

**Tabla 13. Ejemplo- Tabla de contrastes**

<b>TO</b>	<b>TM</b>	<b>Equivalencia</b>
Muestra 1		
Muestra 2		
Muestra 3		
Muestra 4		
Muestra 5		

### **3.6 Obtención de la guía**

El resultado obtenido del contraste anterior no solo dará una guía para el traductor, sino que estará respaldada por medio de todo el proceso electivo y comparativo que se desarrolló durante el proceso. Esta guía inicialmente contará con las tres formas verbales investigadas en este proyecto, pero se quisiera ver una inclusión mayor de formas verbales en futuros trabajos investigativos.

La Tabla 14 es el resultado final de este proceso, es la guía de equivalencias que se presentará en el capítulo 4 luego de todo el análisis de resultados. Está compuesta por el título, y luego especifica los idiomas que se van a analizar (en orden de salida); en la primera columna

está la forma verbal del texto de origen, la segunda columna es un ejemplo de esa forma verbal, la tercera columna es la equivalencia encontrada, la cuarta columna es un ejemplo de dicha equivalencia y luego notas aclaratorias de ser necesario.

**Tabla 14. Ejemplo- Guía de equivalencias de formas verbales**

<b>Forma</b>	<b>Análisis</b>	<b>Presente</b>	<b>Pasado</b>	<b>Futuro</b>
Simple				
Progresivo				
Perfecto				
Perfecto progresivo				

En el Capítulo 4, se presentarán las tablas con los resultados obtenidos, el análisis hecho y los resultados finales a los que se llegó con dicho proceso.

## Capítulo 4: Análisis de Resultados

Luego de cubrir los aspectos conceptuales y metodológicos que conciernen a esta investigación, se presentarán diferentes datos cuantitativos y cualitativos que ayudaron a lograr el objetivo general de este trabajo investigativo: la presentación de una guía de manejo verbal. Esta sección enfoca su parte numérica a los resultados obtenidos por medio de la herramienta *Antconc* y maneja, para mayor facilidad en la recolección e interpretación de los datos, una muestra basada en la frecuencia. Se determinó que los verbos que aparecen 20 veces o más en el texto original (TO) y el texto meta (TM) son de interés particular para este trabajo. El aspecto cualitativo será presentado basándose en las teorías mencionadas en el capítulo II y en la interpretación que da la traductora en el momento del análisis.

En el siguiente segmento, se brindarán los datos básicos tanto del texto original como del texto meta; para luego adentrarse en el análisis principal que va alrededor de la muestra. Se hará un contraste en ambas vías de los verbos que son pertinentes a este trabajo y de su traducción; se mostrará la frecuencia de las estructuras verbales de la voz pasiva, el subjuntivo y el gerundio. Posteriormente, se continuará con el análisis interpretativo de la muestra desde un punto de vista teórico-práctico con la intención de identificar y establecer relación entre el tipo de conjugación verbal se utilizó en ambos idiomas. Se concluirá con la presentación del resultado final de la investigación: la guía de equivalencias verbales sustentada teóricamente y aplicada a una traducción reciente.

## 4.1 Resultados cuantitativos

El análisis numérico del texto original (TO) y del texto meta (TM) se ejecutó por medio de Microsoft Word y de la herramienta *Antconc* en sus diferentes funciones, con la intención de identificar los verbos que atañen a esta investigación. Cabe resaltar que, aunque algunos resultados llaman la atención, no se adentrará en ninguno que no esté relacionado al enfoque de este trabajo, que es exclusivamente sobre el subjuntivo, la voz pasiva y el gerundio.

A continuación, se presentará una serie de información por medio de tablas y un posterior análisis de los resultados obtenidos.

### 4.1.1 Datos generales de los textos

**Tabla 15. Información general del capítulo 1 y 2 del texto original (TO) y del texto meta (TM)**

Datos	TO	TM	Total	Diferencia
Total de páginas	67	104	171	-37
Total de palabras	25.430	26.750	52.180	-1320

El texto original (TO) fue presentado en formato PDF. Para la medición del número de páginas se utilizó el índice de contenidos que para el conteo de palabras se copió y pegó el capítulo 1 y 2 en Microsoft Word y por medio de su herramienta de conteo, se logró obtener el número. En cuanto al texto meta (TM), este se creó, editó y aprobó en Microsoft Word, por lo cual el conteo de páginas y de palabras se efectuó por esta misma herramienta. Si bien no se adentrará en detalles en esta parte específica, es interesante notar que hay similitud en el total de palabras varían solo un en un 2,5 %. El número de páginas sí difiere de manera importante, pero

se debe a la diferencia en el formato de ambos textos, no a su contenido por lo tanto es un dato irrelevante.

#### 4.1.2 Muestra

*Tabla 16. Datos sobre la muestra*

Datos	TO	TM	Variación
<b>Muestra: &gt; = 20 apariciones</b>			
Tamaño de la muestra	13.456	14.781	-1325
Porcentaje de la muestra	52,91 %	55,25 %	2,34 %

Una vez identificados ambos textos, se cambió el formato a .txt para poder utilizarlos en *Antconc*. Luego, se subieron los archivos en inglés y en español y se utilizó la herramienta *Word List* la cual se encarga de presentar las palabras que aparecen más veces dentro del documento. Posterior a la presentación de la lista completa, se hizo un corte para tomar la muestra y se consideró importante tomar en cuenta solo los verbos que aparecieron 20 veces o más ya que podrían brindar ejemplos diversos de equivalencias, así como un manejo más eficiente de los datos numéricos e interpretativos.

##### 4.1.2.1 Frecuencia de los verbos en inglés

**Tabla 17. Frecuencia de los verbos en inglés en el texto original (TO) dentro de la muestra**

<b>Verbo</b>	<b>Frecuencia</b>
<b>Is</b>	<b>196</b>
<b>Was</b>	<b>156</b>
<b>Are</b>	<b>101</b>
<b>Be</b>	<b>68</b>
<b>Were</b>	<b>68</b>
Have	66
Has	58
Had	43
Practices	42
Been	39
Working	26
Making	25
Based	23
Being*	21
<b>Total</b>	<b>932</b>

\* *Being* puede actuar como un verbo o un sustantivo según el contexto, pero no se adentrará en ese detalle dentro de esta investigación.

En la Tabla 17, se observan los verbos que se emplearon 20 veces o más a lo largo de texto en inglés. De esos verbos, 589, es decir, un 63 % representa el verbo *To Be* y sus conjugaciones. Este dato fue muy importante para seguir con el análisis ya que representa un número significativo de ejemplos para analizar tanto la voz pasiva como el progresivo.

#### **4.1.2.2 Frecuencia de los verbos en español**

**Tabla 18. Frecuencia de los verbos en español en el texto meta (TM) dentro de la muestra**

<b>Verbo</b>	<b>Frecuencia</b>
Se*	185
<b>Es</b>	<b>152</b>
<b>Fue</b>	<b>91</b>
<b>Son</b>	<b>62</b>
<b>Ser</b>	<b>52</b>
Han	47
<b>Están</b>	<b>31</b>
<b>Está</b>	<b>28</b>
<b>Sido</b>	<b>23</b>
<b>Total</b>	<b>671</b>

\**Se*: esta palabra puede ser pronominal o como indicador de oraciones impersonales y de pasiva refleja (RAE, 2005). Para este trabajo, se analizarán solo casos donde indique pasiva refleja.

La Tabla 18 presenta la frecuencia de los verbos en español dentro de la muestra seleccionada. La palabra *Se* cuenta con un 27,5 % del total de la muestra, pero, como se menciona en la nota de pide de la tabla, puede ser indicador pronominal, impersonal o de pasiva refleja por lo tanto se deja abierto a todas esas interpretaciones en este punto, pero más adelante sí se discernirá sobre los usos que son de interés para este trabajo. Por otro lado, el verbo *Ser* y *Estar* que correspondientes al verbo *To Be*, representan un 65,4 %, similar al número obtenido en la muestra de inglés, aunque no podría ser un equivalente cercano en cuestión estructural ya que *Se* forma parte de la estructura de pasiva refleja que representa una importante fuente de equivalencia para la voz pasiva.

#### **4.1.2.3 Comparación de frecuencia verbal en inglés y en español**

**Tabla 19. Tabla comparativa**

Verbo en inglés	Frecuencia	Verbo en español	Frecuencia	Total español ser + estar	Diferencia
be	68	ser	52	N/A	16
is	196	es	152	180	16
		está	28		
are	101	son	62	93	8
		están	31		
was	156	fue	91	N/A	65
were	68	fueron	30	N/A	38

En esta tabla comparativa de los verbos presentados anteriormente, podemos ver que la frecuencia de los verbos está más o menos relacionada si se toma en cuenta que el verbo *To Be* corresponde a dos verbos en español: *Ser* y *Estar*. Se nota una diferencia mayor en las conjugaciones *Was* y *Were* debido, muy probablemente, a la facilidad del español de encontrar más equivalentes en todas sus modalidades de pretérito. Este detalle se analizará más adelante al adentrarnos en los *clusters* que incluyan estas conjugaciones.

A continuación, se presentarán datos que se analizaron por medio de las perífrasis verbales que forman la voz pasiva y el progresivo. Para poder ubicar las posibles combinaciones, se desarrolló el mismo trabajo para todos los grupos: se recurrió a la herramienta *Clusters/N-Grams* de *Antconc* en donde se eligió un *cluster size* entre 1 y 4 para poder visualizar las diferentes combinaciones. Luego se copió y se pegó la muestra en Excel y se hizo un recuento manual de los ejemplos que correspondían al conjunto de verbos estudiado.

#### 4.1.2.4 Frecuencia de la estructura de la voz pasiva en inglés

*Tabla 20. N-gram cluster – Voz pasiva en inglés – verbo To be + verbo participio*

<b>Cluster</b>	<b>Frecuencia</b>
To be + participio	9
Is + participio	23
Are + participio	22
Was + participio	36
Were + participio	21
Total	111

Los datos mostrados la Tabla 20 corresponden únicamente a la perífrasis descrita, se eliminaron todos los ejemplos que no siguieran esta regla. Se puede ver cómo hay una similitud en el uso de *is*, *are* y *were* mientras que *was* tiene un poco más de uso como también se pudo notar en la tabla 2 – ejemplo 3 de frecuencias. Por otro lado, *To Be* se usa poco en este tipo de formación con el participio.

#### 4.1.2.5 Frecuencia de la estructura equivalente de la voz pasiva en español

**Tabla 21. N-gram cluster – Voz pasiva en español – verbo Ser o Estar + verbo + ado / ido**

<b>Cluster</b>	<b>Frecuencia</b>
Ser + Participio	25
Es + Participio	6
Era + Participio	0
Eran + Participio	2
Fue + Participio	27
Estar + Participio	0
Está + Participio	10
Están + Participio	3
Estaba + Participio	1
Estuvo + Participio	0
Total	74

Para español, el análisis se extendió un poco ya que el verbo *To Be* corresponde tanto al verbo *Ser* como al verbo *Estar*; se buscó en sus formas: infinitiva, presente, pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple para poder encajar de mejor manera las posibles equivalencias estructurales.

Dentro de los resultados interpretativos se va a adentrar más en el tema de las formaciones verbales *Ser / Estar + Participio* como la pasiva refleja y la perífrasis verbal.

#### 4.1.2.6 Frecuencia de la estructura del progresivo en inglés

**Tabla 22. N-gram cluster – Progresivo en inglés - verbo To be + verbo + ing**

<b>Cluster</b>	<b>Frecuencia</b>
Is + progressive	1
Are + progressive	4
Was + progressive	5
Were + progressive	8
Total	18

El uso del progresivo resalta más en su conjugación de pasado, sin embargo, representa poco uso si se toma en cuenta la totalidad del texto. Aunque los ejemplos no fueron tantos, este grupo sigue siendo de valor ya que se pretende identificar el tipo de equivalencia que tuvo esta combinación en inglés con la traducción al español para así lograr generar una hipótesis alrededor de los resultados.

#### 4.1.2.7 Frecuencia de la estructura equivalente al gerundio en español

**Tabla 23. N-gram cluster – Gerundio en español – perífrasis verbal *Estar + verbo + ando / iendo***

<b>Cluster</b>	<b>Frecuencia</b>
Estar + Gerundio	0
Está + Gerundio	2
Están + Gerundio	5
Estaba + Gerundio	4
Estuvo + Gerundio	0
Total	11

En este análisis se tomó en cuenta la estructura *Estar + gerundio* para ubicar, con mayor precisión, las frases que se usaron. De igual manera se hizo una verificación manual para ver si, dentro de la muestra, se encontraban verbos que no tuvieran esta perífrasis pero que terminaran en *ando* o *iendo* pero el resultado fue negativo. No está presente este uso verbal dentro de la muestra.

#### 4.1.2.8 Frecuencia de la estructura del subjuntivo compuesto en español

**Tabla 24. N-gram cluster – Subjuntivo compuesto en español – verbo Haber + verbo + ado / ido**

<b>Verbo</b>	<b>Frecuencia</b>
<i>Pretérito perfecto</i>	
Haya	0
Hayas	0
Hayamos	0
<b>Hayan</b>	<b>0</b>
<i>Pretérito pluscuamperfecto</i>	
Hubiera	0
Hubieras	0
Hubiéramos	0
<b>Hubieran</b>	<b>1</b>
<i>Pretérito pluscuamperfecto (2)</i>	
<b>Hubiese</b>	<b>2</b>
Hubieses	0
Hubiésemos	0
<b>Hubiesen</b>	<b>0</b>
<i>Futuro perfecto</i>	
Hubiere	0
Hubieres	0
Hubiéremos	0
Hubieren	0
Total	3

Para el subjuntivo, se tomó su forma compuesta (*Haber* + participio), pues era posible su rastreo por medio de *Antconc* y se presentaron solo los datos en español dado que esta forma es inexistente como tal en inglés y, aunque se puede lograr por medio de verbos modales, no es el caso que se quiere analizar. Para este trabajo se consideró importante identificar estructuras del subjuntivo y ver qué tipo de formación en inglés llevó a su uso. Más adelante se brindarán más detalles sobre esto.

## 4.2 Interpretación de los datos

A continuación, se utilizarán algunos ejemplos específicos de los números presentados anteriormente para determinar el tipo de equivalencia que se generó al traducir el texto. Los datos aquí analizados son basados en las interpretaciones teóricas de la traductora y se hace esta aclaración ya que la cercanía entre una equivalencia y otra es bastante estrecha en algunos casos.

### 4.2.1 Estructura de la voz pasiva de inglés a español

Para este segmento, se eligieron diferentes ejemplos para determinar qué tipo de equivalencia presentaron al traducirse de la voz pasiva en inglés al español.

*Tabla 25. Tabla de contrastes- Voz pasiva de inglés a español*

TO	TM	Equivalencia
1) This is a deliberate overreading; cartoneras are too autonomous and too diverse <b>to be theorized</b> in a single prophetic text	Esta es una deliberada interpretación de lectura: las cartoneras son demasiado autónomas y diversas como para <b>ser teorizadas</b> en un simple texto profético.	De voz pasiva a pasiva perifrástica
2) It is <b>not to be confused</b> with a repeat performance; each reencenação is unique, but one can understand the structures, affective dimensions, and relationality of the steps of the choreography from the point of view of another, the person who first passed on this knowledge.	No <b>se debe confundir</b> con una actuación repetida, cada reencenação es único, pero uno puede entender las estructuras, dimensiones afectivas y relacionalidad de los pasos de la coreografía desde el punto de vista de otra persona, de quien primero transmitió este conocimiento.	De voz pasiva a pasiva refleja
3) While <b>it is based</b> upon Levine's Forms (2015), with this framework we also seek to move away from the impasses in her work	Aunque <b>esté basado</b> en Forms (2015) de Levine, con este contexto también buscamos apartarnos de los puntos muertos de su trabajo	De voz pasiva a pasiva perifrástica con el verbo <i>Estar</i>

<p>4) Sergio’s prose fiction is <b>inspired</b> by American Beat poetry but also borrows from the short-story genre and local Guadalajara street slang</p>	<p>La prosa ficticia de Sergio <b>fue inspirada</b> en la poesía de la generación beat en Estados Unidos, aunque también tomó prestado el género de historia corta y la jerga local de las calles de Guadalajara</p>	<p>De voz pasiva a pasiva perifrástica</p>
<p>5) ...the “conflicted political potential of prison writing, which moves between authors’ denunciations of the conditions in which they <b>are held</b> and their desire to distance themselves from their condition as prisoners” (2018, 2).</p>	<p>el «conflictivo potencial político de la escritura en la cárcel, la cual oscila entre denuncias de autores sobre las condiciones en las cuales <b>sobreviven</b> y su deseo de distanciarse a sí mismos de su condición como prisioneros» (2018, 2).</p>	<p>De voz pasiva a presente</p>
<p>6) The crossbow bolt <b>was aimed</b> to kill; it struck Al- demir’s neck. His murder caused a huge amount of trepidation in the community of recyclers</p>	<p>La saeta de la ballesta <b>apuntó</b> a matarlo ya que impactó el cuello de Aldemir. Su asesinato causó un temor enorme en la comunidad de recicladores.</p>	<p>De voz pasiva a pasado</p>
<p>7) Later, within the Glicério recycling cooperative, or in Portuguese, Cooper Glicério, where Peterson and Andreia <b>were based</b>, a cover-painting workshop led by Lúcia drew other waste pickers to the project.</p>	<p>Más tarde, dentro de la cooperativa de reciclaje Glicério o en portugués, Cooper Glicério, donde Peterson y Andreia <b>estaban establecidos</b>, un taller de pintura de portadas liderado por Lúcia atrajo a más recicladores al proyecto.</p>	<p>De voz pasiva a pasiva perifrástica con el verbo <i>Estar</i></p>
<p>8) ...whose texts, as a form of resistance against the dictatorship, <b>were translated</b> into Spanish for the first time by Cucurto for Eloísa Cartonera’s catalogue.</p>	<p>cuyos textos <b>fueron traducidos</b> a español por primera vez por Cucurto para el catálogo de Eloísa Cartonera como una forma de resistencia contra la dictadura.</p>	<p>De voz pasiva a pasiva perifrástica</p>

De acuerdo con los ocho ejemplos brindados en el cuadro anterior, 62,5 % de los casos que se analizaron, presentaron una equivalencia de pasiva perifrástica. De igual manera, se puede argumentar que tanto el verbo *Ser* como el verbo *Estar* tienen validez en la formación de esta estructura verbal. Por otro lado, hay que recordar que las construcciones pasivas son naturales dentro del idioma español pero su uso debe ser moderado como se menciona en el Manual de Nueva Gramática de la Lengua Española (2009): «se prefieren las pasivas de participio a las

oraciones activas cuando se desea destacar al paciente o cuando se procura mantener al agente en un segundo plano» (p. 3042).

#### 4.2.2 Estructura equivalente de la voz pasiva de español a inglés

*Tabla 26. Tabla de contrastes- Voz pasiva de español a inglés*

TM	TO	Equivalencia
1) Las cartoneras, aunque cautelosas de no <b>ser absorbidas</b> , colaboraron en momentos específicos con instituciones y, de hecho, algunas de las cartoneras que estudiamos en este libro han estado dispuestas a trabajar en compañía con instituciones públicas con ciertas garantías y salvedades; desde la prisión estatal en Jalisco hasta el Museu de Arte do Rio.	Ever cautious of <b>being coopted</b> , cartoneras nevertheless collaborate at specific moments with institutions and indeed, some of the cartoneras we explore in this book have been willing, with certain guarantees and caveats, to work in partnership with public institutions, from state prisons in Jalisco to the Museu de Arte do Rio.	De pasiva perifrástica a cláusula participio-adverbial
2) Estas preguntas, que siempre generan mucho debate en los encuentros cartoneros, nos traen de vuelta al punto que las cartoneras, por razones políticas, son obstinadamente resistentes a <b>ser definidas</b> .	These questions, which always generate much debate in cartonera encuentros, bring us back to the point that cartonera, for political reasons, is stubbornly resistant to <b>definition</b> .	De pasiva perifrástica a sustantivo
3)...en un contexto en donde ambos, el Estado y la industria cultural, construyeron muros y vallas alrededor de la literatura y la producción del conocimiento; decidiendo qué podría <b>ser publicado</b> y por quién, y qué tipo de historias tenían derecho a ser contadas.	in a context in which both the state and the cultural industry constructed walls and fences around literary and knowledge production, determining what <b>could be published</b> and by whom, and what kind of stories had the right to be told.	De pasiva perifrástica a voz pasiva con verbos modales

4) ...la editorial Bote Cartonero <b>está ubicada</b> en la cárcel y es dirigida por prisioneras en lugar de tener facilitadores o profesores externos.	the prison-based publisher Bote Cartonero is run by incarcerated women rather than by external facilitators or teachers.	De pasiva perifrástica a frase sustantivada
5) ...se movieron estratégicamente entre formas etnográficas y literarias para retar el marco epistemológico dominante en el cual ellas <b>eran obligadas</b> a trabajar	strategically moved between ethnographic and literary forms to challenge the dominant epistemological framework in which they <b>were obliged</b> to work	De pasiva perifrástica a voz pasiva
6) La Sofía Cartonera <b>fue fundada</b> por Cecilia Pacella, una miembro de la facultad de la Universidad Nacional de Córdoba, al programa de extensión fundado por la universidad	La Sofía Cartonera <b>was founded</b> by Cecilia Pacella, a faculty member at the Universidad Nacional de Córdoba, as a programa de extensión, an outreach program funded by the university.	De pasiva perifrástica a voz pasiva
7) Eloísa <b>fue establecido</b> como una forma social alternativa que conectaba a las personas a lo largo de los segregados estratos sociales.	Eloísa <b>was set up</b> as an alternative mode of sociality that connected people across otherwise segregated social strata.	De pasiva perifrástica a voz pasiva
8) Vemos a las cartoneras como formas fundamentalmente plurales que crean comunidades, significados y relaciones; y esta interpretación <b>fue respaldada</b> desde el principio por las contribuciones teóricas de las editoriales, escritores y artistas cartoneros mismos.	We see cartonera as a fundamentally plural form that creates communities, meanings, and relations, and this understanding <b>was underpinned</b> right from the start by the theoretical contributions of the cartonera publishers, writers, and artists themselves.	De pasiva perifrástica a voz pasiva

En estos ejemplos, se puede ver que las frases que tienen una estructura pasiva perifrástica en español, corresponden a un 50 % de literalidad de equivalencias a la voz pasiva en inglés. En esta muestra también se pudo ver diferentes formaciones para equiparar la formación pasiva española con otras estructuras inglesas permitidas.

#### 4.2.3 Estructura del progresivo de inglés a español

**Tabla 27. Tabla de contrastes- Estructura del progresivo de inglés a español**

TO	TM	Equivalencia
<p>1) What Pérez Juárez <b>is hinting</b> at here is the reality of “double deviance,” well documented by feminist criminologists such as Frances Heidensohn (1989)</p>	<p>Lo que Pérez Juárez <b>sugiere</b> aquí es la realidad de la «desviación doble», la cual fue bien documentada desde los años ochenta por criminólogas feministas como Frances Heidensohn (1989)</p>	<p>De progresivo a presente</p>
<p>2) ...it is novel insofar as the texts and the books themselves <b>are being produced</b> in the prison</p>	<p>es novedoso ya que los textos y los libros mismos <b>son producidos</b> en la prisión</p>	<p>De progresivo a voz pasiva</p>
<p>3) In Chile, right now, you can count them by the dozen. In Brazil too. And in Peru, they <b>are growing</b> exponentially, especially in partnership with public libraries, schools, and cultural centers.</p>	<p>Ahora en Chile puede contarlas por docenas. En Brasil también. Y en Perú, <b>están creciendo</b> exponencialmente, en especial con la alianza con bibliotecas públicas, colegios y centros culturales.</p>	<p>De progresivo a perífrasis verbal (de la acción en curso)</p>
<p>4) It’s April 15, 2019, and seven women <b>are preparing</b> for the launch of their book, Espejo y viento (Wind and Mirrors), in Puente Grande women’s prison, part of Mexico’s second-largest penitentiary complex in Jalisco state.</p>	<p>Es 15 de abril de 2019 y siete mujeres <b>se están preparando</b> para el lanzamiento de su libro Espejo y viento en la cárcel de mujeres Puente Grande, parte del segundo complejo penitenciario más grande de México en el estado de Jalisco.</p>	<p>De progresivo a perífrasis verbal (de la acción en curso)</p>
<p>5) When the nascent collective <b>was casting</b> around for a name, Lúcia suggested they adopt that of Dulcinéia.</p>	<p>Cuando el naciente colectivo <b>estaba buscando</b> un nombre, Lúcia sugirió que escogieran el de Dulcinéia.</p>	<p>De progresivo a perífrasis verbal (de estado resultante de una acción o proceso)</p>
<p>6) Beyond these direct connections, Vento Norte Cartonero <b>was founded</b> by Gaudêncio Gaudério, a professor at Brazil’s Universidade Federal de Santa Maria, and Mariposa Cartonera’s Wellington de Melo <b>was studying</b> for a doctorate at the Universidade Federal de</p>	<p>Más allá de estas conexiones directas, Vento Norte Cartonero <b>fue fundado</b> por Gaudêncio Gaudério, un profesor de la Universidad Federal de Santa Maria en Brasil; Wellington de Melo de Mariposa Cartonera, <b>estaba estudiando</b> un doctorado en la Universidade Federal de Pernambuco cuando lo conocimos en 2018.</p>	<p>De progresivo a perífrasis verbal (de estado resultante de una acción o proceso)</p>

Pernambuco when we met him in 2018		
7) Critiques by Dulcinéia, Pensaré, and La Cartonera have made us stop and think about whether we <b>were doing</b> as much as we could in our at- tempts to work horizontally.	Las críticas de Dulcinéia, Pensaré y La Cartonera nos han hecho detenernos y pensar si <b>estamos haciendo</b> tanto como podemos en nuestro intento de trabajar horizontalmente	De progresivo a perífrasis verbal (de la acción en curso)
8) <b>Living</b> and <b>working</b> in a city whose inhabitants—as well as book- shops, libraries, and publishers— <b>were struggling</b> to survive, the found- ing members of the first cartonera collective, writer Washington Cu- curto and artists Javier Barilaro and Fernanda Laguna, were determined to find alternative ways of publishing books.	Al <b>vivir</b> y <b>trabajar</b> en una ciudad en donde sus habitantes, al igual que las tiendas de libros, librerías y editoriales, <b>estaban luchando</b> por sobrevivir; los miembros fundadores del colectivo de la primera cartonera, el escritor Washington Cucurto y los artistas Javier Barilaro y Fernanda Laguna, estaban decididos a encontrar alternativas para publicar libros.	De progresivo a infinitivo y de progresivo a perífrasis verbal (de estado resultante de una acción o proceso)

En la Tabla 27 de ejemplos del progresivo en inglés, se puede ver cómo dos perífrasis verbales del verbo *Estar* + gerundio son las que prevalecen en su equivalencia. Unas representan una acción que tiene validez en el momento de hablar y es temporal. Mientras que la otra da a entender un proceso que resultó de una acción. Numéricamente es interesante ver como ambas perífrasis registraron porcentajes iguales (37,5 % cada una), mientras que el cambio a presente y a voz pasiva representó un 25 %.

#### 4.2.2 Estructura equivalente del gerundio de español a inglés

**Tabla 28. Tabla de contrastes- Estructura del progresivo de español a inglés**

TM	TO	Equivalencia
<p>1) ...la creencia de Macarena Gómez-Barris que, en respuesta a la extracción y consecuente nivelación total del significado, «ya hay mucho que se <b>está haciendo</b> y lo que necesitamos es escuchar y luego ampliar análisis, respuestas y propuestas actuales y futuras» (2018, 136).</p>	<p>Macarena Gómez-Barris’s conviction that in response to extraction and a consequent totalized flattening of meaning, “there <b>is</b> already so much <b>being done</b> that what we require is a practice of listening to and then amplifying present-future analyses, responses and proposals” (2018, 136).</p>	<p>De perífrasis verbal a presente progresivo</p>
<p>2) El proyecto fue también una parte importante de un proceso de reforma carcelaria más gradual que <b>está sucediendo</b> en el estado de Jalisco,</p>	<p>But the project was also an important part of a more gradual process of prison reform that <b>is occurring</b> in the state of Jalisco</p>	<p>De perífrasis verbal a presente progresivo</p>
<p>3) ...en su esfuerzo incansable para desarrollar nuevos lectores, escritores y comunidades dentro de un estado donde los crecientes niveles de violencia <b>están conduciendo</b> a la fragmentación del tejido social (O’Hare y Bell, 2020; Partida, 2018).</p>	<p>in their indefatigable effort to create new readers, writers, and communities in a state where rising levels of violence <b>are leading</b> to the fragmentation of the social fabric (O’Hare and Bell 2020; Partida 2018).</p>	<p>De perífrasis verbal a presente progresivo</p>
<p>4) Y en Perú, <b>están creciendo</b> exponencialmente, en especial con la alianza con bibliotecas públicas, colegios y centros culturales.</p>	<p>And in Peru, they <b>are growing</b> exponentially, especially in partnership with public libraries, schools, and cultural centers.</p>	<p>De perífrasis verbal a presente progresivo</p>
<p>5) Un día ella regresó y comenzó a pintar. Fui a ver qué <b>estaba haciendo</b> y Lúcia me preguntó si quería pintar. Le expresé que nunca había pintado antes y ella dijo: —¿Por qué no lo intenta?</p>	<p>One day, she came back and started painting. I went over to <b>have a look</b>, and Lúcia asked me if I wanted to paint. I told her I’d never painted before, but she said, ‘Why don’t you have a go?’</p>	<p>De perífrasis verbal a verbo presente</p>

<p>6) Algo que no estaba aún claro para ese entonces, era cómo los textos contraculturales, marginales y experimentales que Ediciones Eloísa <b>estaba publicando</b>, podrían encontrar una conexión más amplia a los procesos sociales que se estaban practicando en ese entorno laboral.</p>	<p>What was unclear at the time was how the countercultural, marginal, and experimental texts that Ediciones Eloísa <b>was publishing</b> could find a broader connection to the social processes that were being practiced in the workspace.</p>	<p>De perífrasis verbal a pasado progresivo</p>
---	---	---

En estos ejemplos, se puede ver claramente la equivalencia casi exacta de la perífrasis verbal de *Estar* + gerundio con los tiempos progresivos en inglés. Estos cambios representaron el 83,3 % y la única excepción fue el verbo *have a look* que podría tener otras cuantas interpretaciones que podrían no requerir un progresivo.

#### 4.2.2 Estructura del subjuntivo compuesto de español a inglés

*Tabla 29. Tabla de contrastes- Estructura del subjuntivo de español a inglés*

TM	TO	Equivalencia
<p>1) Ni muros ni montañas ni mares ni distancias. Podían ir donde quisieran, eran gotas de color dotadas de superpoderes. Si <b>hubieran contado</b> los agujeritos en el vidrio, habrían sabido cuántas eran: mil.</p>	<p>Not a wall nor mountains nor seas nor vast distances. They could go where they wanted, they had superpowers. If they <b>had counted</b> the little holes in the glass, they would have discovered how many there were: a thousand.</p>	<p>Pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo a pasado perfecto</p>
<p>2) De hecho, si no <b>hubiese sido</b> por La 27.º Bienal de arte de São Paulo «Como viver junto» (Como vivir juntos) en 2006, Dulcinéia Catadora nunca <b>hubiese existido</b>.</p>	<p>In fact, <b>had it not been</b> for the 27th São Paulo Art Biennial “Como viver junto” (How to Live Together) in 2006, Dulcinéia Catadora may never <b>have come into existence</b>.</p>	<p>Pretérito pluscuamperfecto (2) del subjuntivo a pasado perfecto y presente perfecto</p>

Dentro del documento se encontraron tres formas del subjuntivo y en un 100 % correspondió al tiempo perfecto ya sea en presente o en pasado. Una particularidad que vale la

pena resaltar, es que en el ejemplo 1, el texto originalmente es en español y corresponde a un segmento del libro *Mil gotas* de César Aira. Los escritores del libro lo tradujeron de español a inglés como pasado perfecto y se considera esto de interés particular ya que convirtieron una forma inexistente en inglés a una conjugación que se ajusta en el sentido semántico y morfológico desde el punto de vista del español. Adicionalmente, la traductora efectuó la misma equivalencia en el ejemplo 2.

### **4.3 Guía de equivalencias de tiempos verbales**

La Tabla 30 parte de las formas verbales de inglés hacia el español y contiene equivalencias ya establecidas por teóricos. Dicho gráfico contiene los tiempos menos conflictivos dado que tienen una correspondencia muy similar y se recopiló de las diferentes lecturas que se hicieron para este trabajo investigativo.

A esta tabla se le ha agregado una de las formas verbales estudiadas: el progresivo (gerundio) y se le ha equiparado con una equivalencia que, de acuerdo con el análisis de datos desarrollado, puede encajar de manera satisfactoria a la hora de convertir un verbo de inglés a español.

**Tabla 30- Guía de equivalencias de formas verbales**

FORMA	ANÁLISIS	PRESENTE	PASADO	FUTURO
<b>SIMPLE</b>	<b>Estructura en inglés</b>	<i>Verb + (s)* *3rd person singular</i>	<i>Regular verb + ed / Irregular verb</i>	<i>will / going to + infinitive verb</i>
	<b>Equivalencia</b>	Presente	Pretérito perfecto simple	Futuro simple
	<b>Estructura en español</b>	<i>Verbo (conjugado en presente ar / er / ir)</i>	<i>Verbo (conjugado en pasado ar / er / ir)</i>	<i>Verbo (conjugado futuro)</i>
<b>PROGRESIVO</b>	<b>Estructura en inglés</b>	<i>am / is / are + verb + ing</i>	<i>was / were + verb + ing</i>	<i>will / going to + be + verb + ing</i>
	<b>Equivalencia</b>	Perífrasis estar + gerundio* Presente simple o Formas pasivas	Perífrasis estar + gerundio* o Pasado simple o Formas pasivas o Imperfecto	Perífrasis estar + gerundio* o Futuro simple o Formas pasivas
	<b>Estructura en español</b>	<i>estar en presente + verbo + ando/iendo* ver Presente Simple ver Voz Pasiva</i>	<i>estar en pasado + verbo + ando/iendo* ver Pasado Simple ver Voz Pasiva</i>	<i>estar en futuro + verbo + ando/iendo* Ver Futuro Simple Ver Voz Pasiva</i>
<b>PERFECTO</b>	<b>Estructura en inglés</b>	<i>have / has + participle</i>	<i>Had + participle</i>	<i>will + have + participle</i>
	<b>Equivalencia</b>	Pretérito perfecto compuesto	Pretérito pluscuamperfecto / pretérito anterior	Futuro compuesto
	<b>Estructura en español</b>	<i>he / has / ha / hemos / han + participio</i>	<i>había / habías / habíamos / habían + participio / hube / hubiste / hubo / hubimos hubieron + participio</i>	<i>habré / habrás / habrá / habremos / habrán + participio</i>
<b>PERFECTO PROGRESIVO**</b>	<b>Estructura en inglés</b>	<i>have / has + been + verb + ing</i>	<i>Had + been + verb + ing</i>	<i>will + have + been + verb + ing</i>
	<b>Equivalencia</b>	N/A	N/A	N/A

*\* Uso exclusivo para describir situaciones que comienzan, pero aún no terminan y que deben estar en proceso a la hora de describirlas. Si no aplica este principio, se pasa a otro tiempo verbal simple (presente, pasado o futuro), a formas pasivas o al imperfecto.*

*\*\* No se efectuó ninguna equivalencia del perfecto progresivo porque está fuera del área de estudio de este trabajo.*

La Tabla 30 pretende brindar a las personas interesadas una guía rápida de estructura y equivalencia de las diferentes formas verbales. Es importante anotar que el progresivo es el único segmento que está sustentado por este trabajo en la Tabla 5 – ejemplo 1 y se incluyó ya que por cuestión estructural debería estar allí. En la Tabla 5 – ejemplo 2, se presentarán los equivalentes para la voz pasiva y el subjuntivo de acuerdo con los resultados obtenidos.

**Tabla 31. Guía de equivalencias de formas verbales – continuación**

FORMA	ANÁLISIS	PRESENTE	PASADO	FUTURO
<b>VOZ PASIVA</b>	<b>Estructura en inglés</b>	<i>Verb to be + participle</i>	<i>Verb to be + participle</i>	<i>will / going to + Verb to be + participle</i>
	<b>Equivalencia</b>	Pasiva perifrástica o pasiva refleja	Pasiva perifrástica o pasiva refleja	No hubo ejemplos, no se pudo comprobar su uso
	<b>Estructura en español</b>	<i>Pasiva perifrástica: ser + verbo transitivo en participio Pasiva refleja: se + verbo en participio</i>	<i>Pasiva perifrástica: ser + verbo transitivo en participio Pasiva refleja: se + verbo en participio</i>	<i>No hubo ejemplos, no se pudo comprobar su uso</i>
<b>SUBJUNTIVO COMPUESTO</b>	<b>Estructura en español</b>	<i>haya / hayas / haya / hayamos / hayan</i>	<i>hubiera / hubieras / hubiera / hubiéramos / hubieran hubiese / hubieses / hubiese / hubiésemos / hubiesen</i>	<i>hubiere / hubieres / hubiere / hubiéremos / hubieren</i>
	<b>Equivalencia</b>	Presente perfecto	Pasado perfecto	Futuro perfecto
	<b>Estructura en inglés</b>	<i>have / has + participle</i>	<i>Had + participle</i>	<i>will + have + participle</i>

En los datos interpretativos presentados anteriormente, se pudo identificar cómo la voz pasiva se vio representada en su mayoría por la pasiva perifrástica, aunque no se debe dejar a un lado la pasiva refleja, pues podría igualmente ser empleada.

## Capítulo 5: Conclusiones y recomendaciones

Luego de haber hecho un recorrido por los aspectos verbales del inglés y del español, de determinar la necesidad de encontrar equivalencias traductológicas que se ajusten a la intención verbal del texto original y de analizar la muestra elegida; se logró identificar ciertos aspectos, a modo de conclusión, que funcionaron para cumplir el objetivo de este trabajo el cual era encontrar equivalencias de tiempos verbales de inglés a español.

Como se explicó al inicio, los verbos cumplen una función esencial en la transmisión del mensaje en cualquier idioma, razón por la cual los escritores toman su tiempo para elegir tanto el verbo correcto como la conjugación adecuada que les permita transmitir la tonalidad que quieren. A la hora de traducir, se deben tener en cuenta estas decisiones para que se transmitan aspectos importantes de tinte gramatical. Esta intención fue el eje principal del presente trabajo investigativo en donde se quiso presentar una guía de equivalencias de tiempos verbales fundamentada de manera teórica y validada de forma práctica. Para lograr dicha guía, se cubrieron aspectos teóricos relacionados a los verbos como su función y generalidades de sus formas verbales; se determinó qué tipo de formas verbales presentaron mayor reto para adentrarse más a profundidad en esos temas; y se estableció una muestra, la cual se basó en el capítulo 1 y 2 del libro *Taking Form, Making Worlds. Cartonera Publishers in Latin America* para establecer un análisis entre la teoría y la traducción elaborada.

Para este proceso, se eligió un enfoque mixto. La metodología de tipo cuantitativo tenía la intención de analizar los verbos que hacen parte de las construcciones de la voz pasiva, el gerundio y el subjuntivo, en sus diferentes conjugaciones para buscar su frecuencia en el texto. También se desarrolló un análisis de tipo cualitativo para contrastar segmentos del texto original

y del texto traducido para así poder identificar equivalencias específicas. Este enfoque permitió brindar una propuesta de equivalencia correspondiente a los hallazgos encontrados. Cabe resaltar que la guía se extiende más allá de las tres formas verbales estudiadas en este trabajo investigativo dado que se incluyeron los equivalentes más comunes que ya han sido establecidos previamente para presentar una guía más completa.

En conclusión, se resaltó la relevancia que tiene el verbo y su conjugación específica dentro de un documento y que dicha importancia debe ser tomada en consideración por el traductor a la hora de elegir la combinación de su equivalencia. Esto es importante para tener un equilibrio entre mantener el significado que el escritor quiso darle a su texto y respetar la fluidez requerida en el idioma meta. De igual manera, fue interesante contrastar los verbos y sus conjugaciones en ambos idiomas, en donde se identificó que toda la variedad de formas verbales en inglés tiene un correspondiente en español, a pesar de que sus estructuras varíen un poco y su término también. Al analizar las formas verbales elegidas, se pudo identificar lo siguiente:

*De la voz pasiva.* El español tiene la capacidad de generar estructuras de voz pasiva sin que sea un error o anglicismo pero que su uso debe estar más restringido en español que en inglés. De igual manera, es importante anotar que, ante una traducción de una frase pasiva en inglés, el traductor debe centrarse en las características que le está brindando el participio (si tiene carácter verbal o adjetival) para poder transmitir el mensaje de la mejor manera. Por último, se determinó que la pasiva refleja es quizá la principal equivalencia encontrada para las formas pasivas en inglés, aunque la pasiva perifrástica es una equivalencia igualmente válida.

*Del gerundio.* La construcción *To be + verbo + ing* en inglés pertenece al progresivo y es muy común tanto en la parte oral como la escrita; tiene presencia dentro de la tabla de conjugaciones de tiempos verbales en presente, pasado y futuro para dar a entender que algo

continuo acontece, aconteció o acontecerá. Por otro lado, el gerundio en español no está dentro de las 17 formas de conjugaciones de tiempos verbales de la RAE y su enfoque teórico es brindado mayormente por Alicia Zorrilla (2013) en donde menciona que el gerundio se utiliza para determinar una acción en curso y agrega que «el verbo deja de ser verdadero verbo, esto es, cuando se traslada a funciones distintas a las suya» (Seco, M. 1982, p.59). La correspondencia que interesaba a este trabajo no estaba cubierta dentro del trabajo de Zorrilla ya que se buscaba un equivalente *To be + verbo + ing* o en español *Estar+ verbo + ando/iendo*. Dicha formación fue encontrada como perífrasis del gerundio dentro de la *Nueva gramática básica de la lengua española* y tiene un uso exclusivo para describir situaciones que comienzan, pero aún no terminan y que deben estar en proceso a la hora de describirlas. Por lo tanto, la validez del tiempo progresivo existe, aunque no como forma verbal sino como perífrasis y debe estar restringida a describir algo que está aconteciendo.

*Del subjuntivo.* Se determinó que el reto mayor de este tipo verbal se presenta cuando se traduce de español a inglés y no tanto de manera inversa como en este caso. Debido a que las combinaciones para identificar un subjuntivo en su forma simple son tan amplias como los verbos que se usen, se delimitó la investigación a su forma compuesta y se obtuvieron dos muestras que si representaron una equivalencia interesante para traducciones inversas. En inglés, los tiempos presente, pasado y futuro perfectos dieron la equivalencia al subjuntivo en los ejemplos que se encontraron en la traducción y fueron usados por parte de la escritora al traducir la parte del libro *Mil gotas* y modificar el subjuntivo existente por un tiempo perfecto; y por parte de la traductora al traducir un tiempo perfecto al subjuntivo compuesto. Sin embargo, la muestra no fue tan amplia como se esperaba lo que no permitió analizar más datos de este tipo.

Con respecto a la guía de equivalencias, se concluye que, aunque el español y el inglés comparten aspectos similares en estructuras y tiempos verbales, era importante presentar de manera visual una tabla de consulta rápida para aclarar cualquier duda que surja sobre la equivalencia de un tiempo verbal a otro. Como se detalló en reiteradas ocasiones a lo largo de este trabajo, el tiempo verbal que el escritor eligió para describir su texto es de suma importancia debido a que da matices que se deben transmitir al idioma meta dentro de las posibilidades de su interpretación.

Se considera que la guía de equivalencias de tiempos verbales es un aporte significativo para diferentes grupos de interés: profesores, estudiantes, traductores y lingüistas, que tienen en esta guía un acceso rápido a lo que sería leer páginas interminables de teoría. Es importante anotar que la fundamentación teórica fue uno de los principales objetivos porque no se quería hacer algo a la ligera sino un trabajo que tuviera respaldo para que se presentara como una fuente confiable de consulta. También es importante tomar en cuenta que este trabajo solo presentó equivalencias validadas a profundidad para la voz pasiva, el progresivo/gerundio y el subjuntivo. Las otras formas verbales ya contaban con una equivalencia menos conflictiva y avalada por los estudiosos del tema; mientras que otras formas verbales se dejaron por fuera por cuestión de alcance.

Dentro de las limitaciones que se encontraron a la hora de desarrollar este trabajo, estuvo la dificultad para encontrar libros especializados en temas relacionados al verbo ya que la mayoría de los datos obtenidos venían sumergidos en grandes libros que cubrían vastos aspectos gramaticales. En cuanto a los aportes teóricos, se pudo encontrar pequeños destellos de información sobre los temas tratados, pero sin lugar a duda, los textos universitarios y trabajos de diferentes estudiosos de la lengua, representaron un increíble aporte para poder llegar a las

conclusiones brindadas en este trabajo. Otro aspecto interesante que vale la pena recalcar fue la delimitación del tema del subjuntivo dado que la herramienta utilizada para rastrear las formas verbales solo permitía tener un conjunto de palabras para su búsqueda y no terminaciones verbales u otro tipo de búsqueda. Esto restringió la búsqueda de verbos subjuntivos a su modo compuesto y generó como consecuencia una muestra baja de resultados.

Como recomendaciones, se mencionan los siguientes puntos:

- La guía presentada se basó en una traducción hecha de inglés a español por lo tanto su diseño fue presentado partiendo del inglés. Para completar la información brindada, se recomienda efectuar el mismo ejercicio partiendo del español hacia el inglés ya que hay formas verbales del español que no se cubrieron por cuestión de alcance.
- Dentro de la guía presentada, se podrían expandir las equivalencias de tiempos verbales para cubrir el perfecto progresivo en inglés que quedó fuera de alcance.
- Se recomienda una posible continuación sobre la voz pasiva para generar un documento que sirva de ayuda para identificar características del participio como su carácter verbal o adjetival, así como el tipo de verbo: transitivo, intransitivo, perfectivo o imperfectivo. Con una guía de este tipo, será más fácil dirigir la traducción al tipo de equivalente que sea correcto sin detenerse tanto el proceso para analizar estos factores.
- Se recomendaría un análisis más detallado sobre el subjuntivo en su forma simple si se encontrase una manera de identificar su conjugación eficazmente.
- Dentro de los resultados, se identificó la formación *se + verbo (presente, pasado, futuro)* en diferentes ocasiones lo que ameritó incluirla en la búsqueda sin haberla

tenido en consideración al inicio. Su uso es bastante alto para poder generar un texto con características impersonales y sería interesante adentrarse aún más en los detalles de esta formación gramatical ya que puede ser pronominal, impersonal o parte de la pasiva refleja.

## Referencias bibliográficas

- Anthony, L. (s.f.). Antconc. MacOS 10/11 (4.2.0).  
<https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>
- Bassnett, S. (2005). Translation Studies. Taylor & Francis e-Library.
- Beeby-Lonsdale, A. (1996). Teaching Translation from Spanish to English: Worlds Beyond Words. University of Ottawa Press.
- Bell, R. (1991). Translation and Translating: Theory and Practice. Longman Inc
- Biber, D., Conrad, S. y Leech, G. (2002). Student Grammar of Spoken and written English. Verbs. Longman.
- British Council. (s.f.). Learn English. Passives.  
<https://learnenglish.britishcouncil.org/grammar/b1-b2-grammar/passives>
- Cagnolatti, B. (2012). La traductología: Miradas para comprender su complejidad. Universidad Nacional de la Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.26/pm.26.pdf>
- Casado Antoniazzi, M. (2010). Verbs in English and their Spanish counterparts. Didáctica. Lengua y literatura. (22), 69-92.  
<https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/24429/19581-19621-1-PB.pdf>
- Catania, A. C. (1972). Chomsky's Formal Analysis of Natural Languages: A Behavioral Translation. Cambridge Center for Behavioral Studies (CCBS)
- Centro Virtual Cervantes. (s.f.). «Estaba + gerundio» con determinados verbos [Foro].  
[http://cvc.cervantes.es/foros/leer\\_asunto1.asp?vCodigo=51106](http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=51106)

- Cook, T., Reichardt, Ch. (2005). Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa. Ediciones Morata, España.
- Eco, U (2002). Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. La redacción. GEDISA.  
[https://www.google.co.cr/books/edition/C%C3%B3mo\\_se\\_hace\\_una\\_tesis/6i0IBQAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&dq=umberto+eco+tesis&printsec=frontcover](https://www.google.co.cr/books/edition/C%C3%B3mo_se_hace_una_tesis/6i0IBQAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&dq=umberto+eco+tesis&printsec=frontcover)
- Fernández, P. (2012). Propuesta de un prototipo participial con base en cuatro perífrasis verbales. Boletín de Filología. 47 (1), 33-68.  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-93032012000100002](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032012000100002)
- García, J. (2005). Narrative Theory. Introduction to the levels of structural analysis of the narrative text. University of Zaragoza.  
[https://personal.unizar.es/garciala/publicaciones/narrativetheory/0.Introduction.htm#\\_0.\\_Introduction\\_to](https://personal.unizar.es/garciala/publicaciones/narrativetheory/0.Introduction.htm#_0._Introduction_to)
- García, M. (s.f.). La construcción ‘Ser + Participio’: rasgos característicos y diferenciadores en los estudios contrastivos de español – portugués. Universidad de Aveiro (Portugal).  
<http://elvira.llf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG44.pdf>
- Hernández, J. (s.f.). La teoría verbal de Jaime Balmes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-teoria-verbal-de-jaime-balmes/html/dcd1e214-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-teoria-verbal-de-jaime-balmes/html/dcd1e214-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_3.html)
- Hurtado, A. (1994). Estudis sobre la traducció. Traduciendo funciones. Universitat Jaume I.
- Hurtado, A. (2001). Traducción y Traductología. Ediciones Cátedra.

- Kirschner, C. (1981). *The Spanish-English Bilingual and the Verb + Particle Combination*.  
*Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, 8(1), 35–41.  
<http://www.jstor.org/stable/25743925>
- López, J. y Minett, J. (2019). *Manual de traducción Inglés / Castellano*. Editorial Gedisa, S.A.
- Morse, J. (2003). *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa*. Editorial  
Universidad de Antioquia.
- Mulder, G., Schoenmakers, G. J., Hoenselaar, O. y de Hoop, H. (2022). *Tense and Aspect in a  
Spanish Literary Work and Its Translations*. *Languages*, 7(3), 217. MDPI AG.  
<http://dx.doi.org/10.3390/languages7030217>
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Newmark, P. (2005). *A Textbook of Translations*. Editorial Prentice Hall.
- Newmark, P. (2010). *Manual de Traducción*. Ediciones Cátedra.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. Brill Archive.
- Niño, V. (2013). *Semiótica y lingüística. Fundamentos*. Ecoe Ediciones.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of  
a Model of Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation*. Rodopi.
- Palacios, A. (s.f.). *Tipología de las estructuras ser / estar + participio en Guaman Poma de Ayala*.  
Universidad Autónoma de Madrid.
- Ramírez, C. (2011). *Cómo diseñar una investigación académica*. Montes de María Editores.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Nueva Gramática  
de la Lengua Española* (2009). [Edición en línea ([www.rae.es](http://www.rae.es)). Acceso: 2022-11-15]
- Real Academia Española: *Diccionario Panhispánico de Dudas*. (2005). <https://www.rae.es/dpd/se>

Real Academia Española: Nueva Gramática Básica de la Lengua Española (2011). La pasiva perifrástica y la pasiva refleja.

[https://enclave.rae.es/gramatica/html/NG\\_BASICA\\_MASTER2AULA.html](https://enclave.rae.es/gramatica/html/NG_BASICA_MASTER2AULA.html)

Real Academia Española. Libro de estilo de la lengua española según la norma panhispánica.

(2018). ESPASA. [https://www.rae.es/sites/default/files/libro\\_de\\_estilo\\_prensa\\_rae.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/libro_de_estilo_prensa_rae.pdf)

Rodríguez, C., Lorenzo, O. y Herrera, L. (2005). Teoría y práctica del análisis de datos cualitativos. Proceso general y criterios de calidad. Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, SOCIOTAM, XV(2), 133-154.

<https://www.redalyc.org/pdf/654/65415209.pdf>

Rodríguez, J. (2011). Cómo diseñar una investigación académica. Montes de María Editores, Heredia, Costa Rica.

Sánchez, A. (1997). Técnicas de traducción de la sustantivación verbal inglesa en el aula: ¿una forma de ajustar las retóricas del inglés y del español?. Universidad de Huelva.

[https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra\\_vertida/25\\_sanchez.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/25_sanchez.pdf)

Sánchez, C. (2019). Interlineado de Párrafo. Normas APA (7ma edición). <https://normas-apa.org/formato/interlineado-de-parrafo/>

Sánchez, C. (2020). Figuras. Normas APA (7ma edición). <https://normas-apa.org/estructura/figuras/>

SECO, M. (1982). Gramática esencial del español. Madrid, Aguilar.

Shuttleworth, M., Cowie, M. (2014). Dictionary of Translation Studies. Routledge.

Spradley, J. (1980). Participant Observation. Waveland Press, Inc.

Tello, A. (2021). El sobreuso de la pasiva perifrástica en el español del siglo XXI. Universidad de Salamanca.

<https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/149647/TELLO%20NU%C3%91EZ%2C%20ALBERTO%20TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Thomas, D. y McAlister, I. (2022). Manual de gramática básica y avanzada del español.

Gramática avanzada: El uso de SE. University of Massachusetts Amherst.

<http://openbooks.library.umass.edu/gramatica-espanol/chapter/gramatica-avanzada-3-5-uso-de-se/>

Thomas, D. y McAlister, I. (2022). Manual de gramática básica y avanzada del español.

Gramática avanzada: El uso de SE. University of Massachusetts Amherst.

United States Department of State. (s.f.). American English. Teacher's Corner: Progressive Form.

<https://americanenglish.state.gov/resources/teachers-corner-progressive-form>

Universidad Complutense de Madrid. Proyecto de Innovación Plataforma gramatical de

enseñanza de español como lengua extranjera. Verbos transitivos.

<https://www.ucm.es/plataformaele/verbos-transitivos>

Vázquez y del Árbol, E. (2007). El Tiempo Verbal en Textos Jurídicos en español y su

Traducción Jurada al inglés. Universidad Autónoma de Madrid

Vázquez-Ayora, G. (1977). Introducción a la Traductología. Georgetown University Press.

Vázquez-Ayora, G. (2005). Introducción a la Traductología. Georgetown University Press.

Villoria, V. (2022). Verbo. Teoría. Proyecto Aula.

<https://lenguayliteratura.org/proyectoaula/verbo-teoria/>

Vukovic, J. (2012). CAPÍTULO I ¿Cómo definimos el concepto de traducción?. Memoria

Académica. Universidad Nacional de la Plata

Walden University LLC. (s.f.). Grammar: Verb Tenses. Walden University writing center.

<https://academicguides.waldenu.edu/writingcenter/grammar/verbtenses>

Zorrilla, A. (2013). El uso del verbo y del gerundio en español. Las formas no personales del verbo. El gerundio. Libros del Zorzal.

Anexo 1- Guía de equivalencias de tiempos verbales- versión gráfica

# Guía de equivalencias de tiempos verbales

## Contenido de equivalencias

Formas simple, progresiva y compuesta de inglés a español

Voz pasiva en inglés y pasiva perifrástica en español

Progresivo en inglés y gerundio en español

Subjuntivo compuesto en español



*Natalia Lopera Ríos*



## Forma simple

	Presente	Pasado	Futuro
Estructura en inglés	Verb + (s)* *3rd person singular	Regular verb + ed / Irregular verb	will / going to + infinitive verb
Equivalencia	Presente	Pretérito perfecto simple	Futuro simple
Estructura en español	Verbo (conjugado en presente ar / er / ir)	Verbo (conjugado en pasado ar / er / ir)	Verbo (conjugado futuro)



## Forma progresiva

	Presente	Pasado	Futuro
Estructura en inglés	am / is / are + verb + ing	was / were + verb + ing	will / going to + be + verb + ing
Equivalencia	Perífrasis estar + gerundio*	Perífrasis estar + gerundio*	Perífrasis estar + gerundio*
Estructura en español	estar en presente + verbo + ando/iendo	estar en pasado + verbo + ando/iendo	estar en futuro + verbo + ando/iendo*

\* Uso exclusivo para describir situaciones que comienzan, pero aún no terminan y que deben estar en proceso a la hora de describirlas. Si no aplica este principio, se pasa a otro tiempo verbal simple (presente, pasado o futuro) o a formas pasivas.



## Forma perfecta

	Presente	Pasado	Futuro
Estructura en inglés	have / has + participle	Had + participle	will + have + participle
Equivalencia	Pretérito perfecto compuesto	Pretérito pluscuamperfecto / pretérito anterior	Futuro compuesto
Estructura en español	he / has / ha / hemos / han + participio	había / habías / habíamos / habían + participio / hube / hubiste / hubo / hubimos hubieron + participio	habré / habrás / habrá / habremos / habrán + participio



## Forma perfecta progresiva

	Presente	Pasado	Futuro
Estructura en inglés	have / has + been + verb + ing	Had + been + verb + ing	will + have + been + verb + ing
Equivalencia	N/A	N/A	N/A
Estructura en español	N/A	N/A	N/A

La forma perfecta progresiva no se incluyó en el trabajo investigativo pero se deja abierto para futuros proyectos.



## Voz pasiva

	Presente	Pasado	Futuro
Estructura en inglés	Verb to be + participio	Verb to be + participio	will / going to + Verb to be + participio
Equivalencia	Pasiva perifrástica o pasiva refleja	Pasiva perifrástica o pasiva refleja	No hubo ejemplos, no se pudo comprobar su uso
Estructura en español	Verbo (conjugado en presente ar / er / ir) Pasiva perifrástica: ser + verbo transitivo en participio Pasiva refleja: se + verbo en participio	Pasiva perifrástica: ser + verbo transitivo en participio Pasiva refleja: se + verbo en participio	No hubo ejemplos, no se pudo comprobar su uso



## Forma subjuntiva compuesta

	Presente	Pasado	Futuro
Estructura en español	haya / hayas / haya / hayamos / hayan	hubiera / hubieras / hubiera / hubiéramos / hubieran hubiese / hubieses / hubiese / hubiésemos / hubiesen	hubiere / hubieres / hubiere / hubiéremos / hubieren
Equivalencia			
Estructura en inglés	Presente perfecto	Pasado perfecto	Futuro perfecto
	have / has + participle	Had + participle	will + have + participle

## Anexo 2- Análisis de la temática

