

Acerca de las editorializaciones cartoneras contemporáneas.

Urtubey, Federico.

Cita:

Urtubey, Federico (2013). *Acerca de las editorializaciones cartoneras contemporáneas. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/106>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esgz/Tmx>

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Federico Urtubey.

Facultad de Bellas Artes – UNLP.

Ue.federico@gmail.com

Eje 4: Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías.

Acerca de las editorializaciones cartoneras contemporáneas.

El presente trabajo tiene por objeto avanzar en el análisis de las editoriales cartoneras surgidas en el contexto de la poscrisis Argentina. Siendo la primera de ellas Eloísa Cartonera, la cual encauzó una alternativa autogestiva en la editorialización de libros, con una estética propia y representativa de una coyuntura temporal y local, lo cierto es que esta práctica cobró una inusitada difusión a lo largo y a lo ancho de toda la región. En este sentido, consideramos que se torna ineludible el ejercicio de comparar la naturaleza de las distintas editoriales cartoneras sudamericanas, con el fin de desentrañar cuáles son los objetivos y prioridades que cada una reserva para sí. Partiendo de la constatación de que se trata de una labor colectiva y eminentemente artística, entendemos como válido el problematizar la categoría de “editorial cartonera”, atendiendo a las alteraciones que sufre esta en la reapropiación y reconfiguración efectuada en cada comunidad o grupo que la diseña y ejecuta, dotándola de criterios estéticos y/o sociales propiamente locales y subsidiarios de determinaciones contextuales específicas.

A más de una década de la crisis del 2001 en Argentina, la totalidad de las ciencias sociales, continúa encarando la tarea de analizar las implicancias sociales y culturales que se

desprendieron como resultado de la crisis económica y de representación política. En este sentido, el incremento descomunal del desempleo y la altísima tasa de subocupación, sumados a la cada vez más efervescente protesta social que copaba las calles como resultado del descrédito generalizado hacia una clase política sumergida en una crisis profunda de representatividad, redundaron al menos por un momento en la hipótesis de que sería posible vivir sin Estado –tal como lo asevera la crítica cultural Gabriela Massuh- cuando las únicas manifestaciones de este en la arena pública estaban relacionadas con el desplazamiento y reordenamiento de las fuerzas de seguridad, o con el cobro compulsivo de impuestos. Este panorama multiplicaba sus alcances en los grandes centros urbanos, como el Conurbano bonaerense o el área de Capital Federal, donde las terrazas de la impoluta arquitectura edilicia de los sectores de la City financiera donde se concentran los movimientos y transacciones económicas, permitían visualizar el amplísimo horizonte de viviendas precarias y comercios improvisados desperdigados hacia los márgenes de la ciudad sin solución de continuidad. En este sentido, la descripción casi etnográfica de la ya fallecida Silvia Bleichmar no deja de ser reveladora: “Quinientos vendedores callejeros de choripán, ochocientos productores de chipá, mil quinientos acuclillados empresarios de esteras repletas de bombachas y medias desparramadas por la ciudad, dos mil trescientos vendedores de garrapiñadas, ocho mil abrepuestas de taxis, quince mil vendedores de jazmines, los empresarios de la miseria, los cobradores del impuesto espontáneo a la marginación, han pedido que se les provea, con urgencia, los vouchers que les permitan seguir vendiendo sus evasivos productos (...) El sábado 1° de diciembre de 2001 cayeron, limpiamente, otros dos millones de habitantes al espacio exterior (...) Y ello sin que las víctimas lleguen siquiera a calibrar lo que les ocurre, porque lo brutal del proceso de deshumanización radica en que quienes lo padecen no sólo pierden las condiciones actuales de existencia y la prórroga hacia delante de las mismas, sino también toda referencia identitaria, toda posibilidad de representarse en el horizonte de lo que les espera, toda referencia mutua, toda herramienta posible de organizar, mínimamente, algún enunciado que le dé sentido a lo que están viviendo”. Considero esencial la cita de este texto, ya que dimensiona de una manera vívida los efectos de la “modernización excluyente” (Svampa; 2005), permitiendo una caracterización de los indicadores de pobreza, inseguridad y desocupación que, sí leídos cobran espesor, al ser visualizados en el tránsito de la vida cotidiana resultan contundentes.

II – A partir del contexto de crisis expuesto, es válido señalar las estrategias de recuperación de fuentes de trabajo propiciadas desde distintos sectores, por fuera de la iniciativa estatal. Los movimientos de autogestión y cooperativismo surgidos en Argentina a la vera de la crisis se constituyeron como laboratorios espontáneos cuyo fin inmediato era ralentizar los efectos del proceso neoliberal. Los distintos tipos de trabajo colectivo desembocaron en la materialización de nuevas prácticas de sociabilidad basadas en paradigmas de horizontalidad (Wyczykier, 2010) como principio excluyente de organización, más allá de las distintas variantes autogestivas comprendidas entre las más de doscientas fábricas recuperadas y las cooperativas surgidas desde los inicios del período en estudio. Es claro que estas nuevas sociabilidades, contrapuestas a las modalidades más difundidas de las relaciones laborales, guardan relación con la necesidad de inteligir un nuevo universo social y hasta familiar constituido a partir de la inversión del paradigma de crecimiento individual y movilidad social ascendente, en razón de la inflación del nuevo canon de “movilidad descendente”, la aparición de los “nuevos pobres”, etc. (Svampa, 2000).

Los estudios de la teoría social han encarado distintos acercamientos en su intento por comprender la reestructuración de las relaciones laborales y sociales una vez atravesados los momentos más álgidos de la crisis. En este sentido, el sociólogo Gabriel Kessler, se ha valido de entrevistas a distintos grupos sociales para dimensionar las distintas “experiencias de empobrecimiento” (2000); de este modo, lo que el investigador logra poner de relieve a medida que contrasta los distintos testimonios, es cómo los capitales sociales y culturales sufren una importante devaluación. Así, aproxima algunas definiciones aproximativas, entre ellas que el capital social acumulado para un determinado fin no puede ser fácilmente reconvertido para uno distinto sin que sea necesario poner en juego estrategias de otro orden, lo que se deduce de la tesis madre que sería que todo capital social es una potencialidad de obtener beneficios en el marco de la red social en la cual esté inserto, pero potencialidad al fin y al cabo que se ve en suspenso ante la reducción sustancial e imprevista del capital económico. Un título universitario, una habilidad en particular, pueden jugarse como capitales de acuerdo a ciertas determinaciones que se prevén más o menos estables. Es importante recordar cómo se ponen en juego estas transformaciones porque volveremos sobre ellas más adelante.

III - Ahora bien, ¿cuál es la vinculación existente entre el escenario socio económico descrito y el objeto artístico que nos convoca a ser analizado? Resulta difícil pensar al surgimiento de una editorial cartonera al margen de las coordenadas de la poscrisis argentina –pero no imposible, como lo demuestra la actualidad de otras editoriales cartoneras latinoamericanas que no tienen como germen la experiencia del proceso neoliberal. En este sentido, suscribimos a la tesis de Andrea Giunta, quien asevera que el campo artístico argentino pos 2001 se reconfigura a partir del traspaso de las nuevas formas de sociabilidad propias de las nuevas alternativas productivas, al grueso de organizaciones y grupos dedicados a la labor artístico, lo que repercutió en una generalización del proceso de “colectivización de las prácticas artísticas” (2009). La proliferación de colectivos de artistas, la generalización de la “cuestión social” como tema prevalente, la presencia de ámbitos universitarios y otras instituciones legitimadas interesadas en lo sucedido “por afuera” de su ámbito de influencia, pero sobre todo la aparición de nuevas rutas de circulación de la obra artística, de nuevos circuitos y galerías (por más esporádicos fueran estos espacios) son los indicadores de estas coordenadas. Y acaso porque, siguiendo a García Canclini, frente a la crisis de representatividad política, de las instituciones, de los organismos económicos, ante la emergencia impostergable de cuestiones vinculadas a las necesidades de una sociedad en buena parte marginal, cuando las respuestas que pudieran dar las ciencias sociales se dilatan demasiado, parecen ser las manifestaciones artísticas las únicas capaces de hacerse eco de este presente y vehiculizar las consignas en lucha. Y no, como podrían explicarlo las teorías convencionales del campo cultural, otorgándole un superfluo relato estético a contenidos que en verdad se dirimen en la arena política, sino produciendo estos mismo contenidos, haciendo sociedad, sólo que en otro orden distintos de “los actos sociales ordinarios. Es un modo de hacer que deja algo irresuelto” (García Canclini, 2010) Es lo que el antropólogo argentino define como una “estética de la inminencia”, es decir, de un arte que se sitúa en una temporalidad en ebullición, trabaja en ella, buscando el sentido de la propia práctica, en la misma dirección en que la trama social intenta encontrarlo para sí misma.

II - Eloísa Cartonera, comenzó a funcionar en el año 2002, por obra de Javier Barilaro y Washington Cucurto, a quienes se sumó poco tiempo después Fernanda Laguna, todos ellos con alguna experiencia previa en el/los ámbito/s cultural/es. La primera decisión del grupo fue hacer libros artesanales adquiriendo el cartón recolectado por los cartoneros, pagándoles un precio justo y evadiendo así adquirir el cartón ofrecido por las grandes empresas. Este es solo el primer corte

con una cadena productiva ya instituida; el segundo corte puede señalarse con el trabajo conjunto, en el armado de libros, entre las personas mencionadas y los distintos cartoneros que paulatinamente se sucedieron como trabajadores de la editorial Eloisa Cartonera, cuyo taller situado en el barrio de La Boca se constituyó como un nuevo centro de trabajo asalariado para los cartoneros. Más allá de la pervivencia actual de este nuevo modelo de praxis artística –en el sentido de que algunos cartoneros optaron por seguir su trabajo de recolección callejera antes que esta nueva experiencia de gestión cultural- es notable señalar a la editorial en cuestión como un antecedente de peso en lo que implica la construcción de nuevas posibilidades para la figura del “artista” en el mapa actual del arte contemporáneo. Y es que en el núcleo de la propuesta cooperativista de Eloísa Cartonera, si bien una parte del análisis ineludiblemente se inclina por señalar la relación de sus productos estéticos con las categorías de reciclado, marginalidad y trabajo cartonero, también es cierto que resulta trascendente señalar las implicancias de este tipo paradigmático del arte de la poscrisis argentina hacia lo que son las “reglas del arte”. Permítaseme ser aún más claro: se trata de entender a Eloísa Cartonera como una matriz para pensar desde otra perspectiva a la figura del artista y al modo de ejecución de la obra; en contraposición a los roles y posicionamientos que son asignados por las reglas del campo cultural, consideramos que la editorialización cartonera inquiera en torno a las formas de realización y circulación de la obra en el marco del arte contemporáneo.

Desde la página web de la editorial, la evocación biográfica declara que: “Eloísa Cartonera nació en el 2003, por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque, ¿se acuerdan del club del trueque?, ¡Cómo pasa el tiempo de este lado de la tierra! Por aquellos días, hombres y mujeres perdieron sus trabajos, y se volcaron masivamente a las calles en busca del pan para parar la olla, como se dice, y conocimos a los cartoneros....Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía:Ediciones Eloísa; (...) Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema...Y un día llegó Fernanda... una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja... Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003.” Más adelante aseveran “A principio del 2003, cuando comenzamos con Eloísa Cartonera, no podíamos imaginar un presente más lindo.

Comenzamos con la crisis de esos años, como algunos dicen “somos un producto de la crisis”, o, “estetizamos la miseria”, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser. Nacimos en esta época loca que nos tocó y nos toca vivir, como muchas cooperativas y microemprendimientos, asambleas, agrupaciones barriales, movimientos sociales, que surgieron por aquellos años por iniciativa de la gente, vecinos y trabajadores, acá estamos.” Es interesante preguntarse a quién alude el nosotros presente en estas palabras. Evidentemente, quien ha escrito la presentación, de acuerdo a lo que se extrae del texto, es Cucurto o algún otro integrante del trio inicial. El resumen de estas palabras implica, antes que nada, que no hay una filiación concreta con la crisis. Se narra el contexto de desocupación y tampoco se omite el dato de la multiplicación de las asambleas barriales, ámbitos de trabajo comunitario y cooperativo, pero es interesante rescatar cómo este medio es evocado desapasionadamente; Eloísa Cartonera alude una y otra vez, directa o indirectamente, al hecho de que esas asambleas y movimientos colectivos se corresponden con una época ya superada del país, mientras que el propio colectivo editorialista se inscribe en una contemporaneidad. El “Y acá estamos” es una expresión que se repite en el texto de la página web, pero también en las entrevistas -sobre todo a partir de la conmemoración reciente de los diez años de Eloísa Cartonera- en las que se reconocen poco menos que como una isla, o un “milagro” .

Si hay un punto en el que se insiste tanto como en el de la autogestión, es el del lugar que se le otorga a “lo cartonero” y a los cartoneros en la producción de los libros artesanales. Respecto de lo primero, es rotunda la negativa de la editorial a declararse como una estetizadora de formas de vida marginales y alternativas. Si bien el repertorio de cuentos, novelas y poemarios editados recoge principalmente temáticas vinculadas a las formas de vida subalternas y a la presencia que estas tienen en la ciudad del siglo XXI, en cuanto a la estética niegan toda subsidiariedad respecto de los recursos humanos que están en juego en el taller La Boca. Esto está íntimamente relacionado con el lugar que se le asigna a los cartoneros en la editorial. En el proceso de producción de los libros -que dicho sea de paso puede ser llevado a cabo por cualquier transeúnte que quiera colaborar en el trabajo y en la experiencia- parecen eliminarse las trayectorias previas; el hecho de que estas se hayan constituido en las instituciones o en la calle, parece ser una cuestión que no atañe, no modifica y no repercute de manera sustancial en la elaboración de los

libros. Y es que así como, descontado el dinero de los materiales, el excedente es repartido equitativamente entre la decena de personas que trabaja en la editorial, la ejecución de tareas también se reparte de un modo indistinto, entre artistas y excarteros, sin requerirse profesionalización alguna. Aunque quizás esto tenga que ver con un proceso de armado sin mayores complejidades, lo cierto es que es asumido por los integrantes de Eloísa Cartonera como una categoría fundamental de su praxis, con lo cual conviene no olvidar la jerarquía que se le otorga a esto.

III - Desde nuestro punto de vista, entendemos que las premisas que anteceden forman un pliego entre las condiciones de producción artística de la contemporaneidad y la impronta de la crisis en Argentina. Pero esta última no sólo por la huella estrictamente económica de la alternativa autogestiva, sino también por las nuevas formas de sociabilidad y sobre todo las nuevas formas de intelección de la vida social que obligadamente tuvieron que implementarse en el nuevo universo productivo, social, nacional y cultural alumbrado por la emergencia del proceso neoliberal. Como mencionábamos al principio de este escrito, el hundimiento de determinados pilares económicos y financieros, repercute socialmente en la alteración y devaluación que comienzan a sufrir los capitales sociales y culturales, lo que obliga a las personas a idear nuevas estrategias para reprogramar su influencia en un campo de acción transformado. Y si bien es claro que Cucurto, Barilaro y Laguna no se inclinaron por trabajar con los cartoneros por un sentimiento de frustración respecto de determinados capitales o credenciales, o de necesidad material extrema –“no somos un producto de la crisis”- no es menos cierto que su emprendimiento colectivo en alianza con personas absolutamente al margen del campo cultural no deja de ser sintomático respecto de las nuevas estrategias que amanecen ante la confluencia en espacios comunes de colectivos y agentes sociales hasta el momento separados.

Si nuevamente invocamos a Silvia Bleichmar, y es cierto que “acabado el país de la convertibilidad, ha comenzado el país del reciclaje”, ese presente de crisis entonces barajaría de qué modo los capitales y los recursos pueden “reciclarse” de modo de poder ser utilizados efectivamente en la realidad social. Kessler lo sintetiza claramente cuando dice que “cada redefinición del mundo es al mismo tiempo un nuevo contexto de valorización de los capitales, implicando alguna hipótesis sobre qué elementos, en ese mundo, constituyen ahora capital y cuáles no” (p. 31) . El trabajo de Cucurto, Barilaro y Laguna con los cartoneros pone en cuestión,

ya sea de forma más o menos voluntaria, la relatividad de las credenciales del campo cultural y de las necesidades y recursos teóricamente inherentes a una práctica de gestión cultural. En este sentido, parecen situarse en un nuevo tropos, al que Holmes ha denominado “extradisciplinar” y que alude a la acción de llevar a cabo investigaciones estéticas rigurosas en campos y técnicas ajenos al campo del arte. En nuestro caso, la conclusión es obvia: hay un cruce extradisciplinar entre la manufactura de los libros artesanales y el recorrido del cartoneo, cirujeo, etc. Holmes parece hablar de Eloísa Cartonera cuando asevera que: Estos proyectos tienden a ser colectivos, incluso cuando tienden a sortear, operando en redes, las dificultades que entraña el colectivismo. (...) En casi todos los casos, es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. Pero sus procesos analíticos son al mismo tiempo expresivos, y para ellos toda máquina compleja está inundada de afecto y subjetividad (Holmes, 2011). Este teórico brega por una forma de “reflexividad” de acuerdo a la cual las prácticas artísticas dejen de replegarse sobre si mismas para terminar con su aislamiento, en favor de abrirse a estrategias de cooperación y compromiso, lo que permitiría retomar la senda de la investigación significativa y de la crítica institucional . A nuestro modo de ver, pareciera que esta reconfiguración del campo artístico -al modo en que se producen las reconfiguraciones de los universos sociales en los momentos que siguen a la crisis- encuentra en Eloísa Cartonera un intérprete válido, ya que en ella notamos cómo la práctica se inclina por investigar en las latitudes del cuerpo social. La utilización del cartón recolectado, las maniobras editoriales sencillas y la acción de mano de obra “no especializada” redundan en una praxis artística que no sólo cuestiona y amplía sus propios límites, sino que interviene activamente en la conformación de un proceso social determinado, inquiriendo en torno a cuestiones como la visión del rol del cartonero en la sociedad o las posibilidades de gestionar un proyecto cultural con recursos inexplorados por el campo tradicional. La pervivencia en el tiempo de este ejemplo, junto al florecimiento de nuevos canales de circulación y venta de los libros artesanales –y sin olvidar la cantidad de nuevas “editoriales cartoneras”, que replicando o no el ejemplo argentino, lo toman como antecedente- ha demostrado las posibilidades de una estética que no reflexiona sobre sus límites intercambiando contenidos más o menos políticos, sino que lo hace plegándose a modos de hacer y saber pertenecientes a otros polos; es ahí donde la estética, contrariamente a lo que se podría creer, encuentra un suelo más fértil para desenvolver la experimentación intersubjetiva (retomando a Holmes) que le es propia.

Quizás no estén muy lejos estas conceptualizaciones del término “arte de la inminencia” preconizado por García Canclini, que ya hemos mencionado anteriormente. Contra la autonomía de la estética, Canclini establece que ella está ligada a prácticas que “lejos de realizarse en el vacío, operan en medio de condiciones desiguales bajo límites que los artistas comparten con quienes no lo son. La disposición estética, al valorizar la inminencia, desfataliza las estructuras convencionales del lenguaje, los hábitos de los oficios, el canon de lo legítimo. Pero no los suprime mágicamente. Es apenas el entrenamiento para recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcándonos de los prefijado” (2010). En este sentido es que hallamos la coincidencia con el planteo de Holmes, en tanto y en cuanto ambos habilitan la opción de que los artistas se introduzcan en el seno de las contradicciones de la sociedad, emplazando allí su capacidad creativa, siendo esta la alternativa contemporánea para lograr, en el ámbito artístico, una crítica de la propia institución, y en el ámbito social, la habilitación de discursos críticos, opacos, y sobre todo abiertos a la interacción libre entre agentes. El filósofo argentino critica la relativización posmoderna efectuada por la ponderación hegemónica de lo líquido y lo efímero, en tanto estrategia encubridora de las desigualdades de las capas sociales y la precariedad manifiesta de determinados sectores de estas. Así, no es la habilitación de un relato de la sociedad, o la organización y mapeo de la diversidad, el objeto que el arte debe perseguir, sino que por el contrario su fin es señalar las conflictividades, valorizar los disenso, denunciar hasta qué punto los modos de acceso a las novedades tecnológicas están distribuidos de manera desigual. Más que preguntarse por un “relato”, el arte que trabaja en la inminencia se inclina por preguntarse qué es lo que hacen las sociedades con aquellos elementos en crisis que no encuentran una respuesta o tutela en los organismos y ámbitos de la cultura que la debieran dar. Allí donde se suspenden las respuestas y estallan las posibilidades de lo decible y lo imaginable, es donde la práctica artística encuentra, junto a un capital humano diverso y extradisciplinar, su campo de expresión.

IV – A partir de lo expuesto, es claro que señalamos a la producción de libros cartoneros por parte de la editorial argentina Eloísa Cartonera, como una usina de producción artística que, en efecto, está asentada sobre relaciones colectivas de trabajos y principios horizontales de distribución de tareas y que manifiesta a nuestro criterio la materialización de la renovación de las prácticas requerida al menos desde Holmes y García Canclini. En este sentido, es necesario repetir cómo el trabajo del artista se funde en esta editorial extradisciplinariamente, enlazando la

selección de textos de autores reconocidos (y también nuevos) y la insistencia con una estética precisa, con procedimientos alternativos -como las formas simplificadas de editorialización- cuando no marginales -como las estrategias de recolección de cartón-. Asimismo, cuanto más se ahonda en las representaciones que los trabajadores de Eloísa Cartonera tienen de su trabajo, se puede verificar cómo estas representaciones no hacen más que profundizar el desvío respecto de cualquier intento de simplificación que pudiera tener la crítica de arte respecto de la editorial cartonera como práctica diferenciada de producción artística. En este sentido, el proyecto se balancea, oscilante, entre la propuesta de una estética y la reivindicación del trabajo colectivo, lo que tiene como principal consecuencia epistemológica y por tanto política, que los análisis de la teoría social y de los estudios visuales ineludiblemente deberán confrontar en este caso con la instancia social-antropológica que está entrelazada entre el significado que tienen los libros cartoneros para el grupo humano que los elabora y las representaciones que los agentes que han tenido una vinculación previa con el campo de la cultura y ahora colaboran con Eloísa Cartonera, tienen respecto de con quienes es factible llevar adelante la realización de la tarea que les es propia.

Pero también es pertinente señalar que si bien la editorial cartonera ha sido un tipo paradigmático de la acción colectiva a la vera de la crisis neoliberal, no es menos cierto que “las” editoriales cartoneras no admiten esta génesis como propia, ni como constitutiva de su identidad. Por el contrario, reclaman el reconocimiento de su autonomía como usinas de libros artesanales, objetos artísticos en sí mismos, relevantes en tanto únicos en cada manufactura. Tal es el caso de algunas editoriales mexicanas que han ponderado el rango de inaccesibilidad de sus libros, altamente costosos y sólo al alcance de coleccionistas y/o instituciones.

No hace falta buscar ejemplos tan lejanos de cómo se han transformado las matrices de los emprendimientos editoriales cartoneros. Si colocamos la lupa sobre Chile, donde las editoriales cartoneras se han multiplicado en los últimos años, inaugurando también en los últimos meses un diálogo inter-editorial por circuitos legitimados académicamente pero también por ámbitos alternativos y más ligados a círculos independientes, obtenemos que también prevalece una tendencia productiva despojada de los objetivos ético/políticos que impulsaron el proyecto de EC, tal como podemos observarlo en Animita Cartonera, primera en el rubro en tierra chilena.

Tercera editorial cartonera, luego de Eloísa Cartonera y de Sarita Cartonera, Animita Cartonera tomó su nombre de las casas en miniaturas que están al costado de las rutas, y que según las creencias populares albergan las almas de los fallecidos en accidentes. Como anotación obvia debemos señalar la remisión al folclore popular en el origen mismo de la editorial por parte de las autoras del emprendimiento, María Gómez y Ximena Ramos, ambas egresadas de la carrera de Letras de la Universidad Diego Portales. Si bien las mujeres que integran Animita cartonera se despegaron tempranamente del contacto con los cartoneros chilenos, para buscar ellas mismas el cartón, aludiendo a la existencia de dificultades para lograr una comunicación fluida con los recolectores, lo cierto es que los fines que comprometen hoy la permanencia de la editorial son los mismos que los de sus inicios, y que están imbricados con los propuestos desde EC en 2003; “tiene como propósito fomentar la lectura y el libro de autores nacionales (...) Seducir desde una propuesta visual artesanal, original y popular. Hacer del libro algo cercano y atractivo no tan sólo desde el precio, sino desde su propuesta estética”.

No obstante, cabe destacar ciertos aspectos que caracterizan la propuesta de la mencionada editorial chilena. búsqueda de un logo que representara a Animita, así como su interés en buscar apaño institucional, ha redundado en una lógica diferenciada respecto de la propuesta por EC. Lo mismo sucede con Olga Cartonera, emprendimiento editorial compuesto por sólo una persona, la cual se encarga de seleccionar los textos, recolectar los materiales y encargarse ella misma de todos los volúmenes de cada tirada.

Ahora bien, ¿debemos interpretar que la ausencia de la denuncia al sistema capitalista y al individualismo que le es propio, tan característico de EC, implica también a priori la inexistencia de una experimentación con los vínculos sociales y con la “estética de la inminencia”? ¿Cabría desmarcar así a Animita Cartonera y Olga Cartonera de una estética relacional que reflexiona sobre los modos de vinculación entre las personas tanto en el mundo como en el campo de la cultura? No lo creemos de ese modo. Animita Cartonera, por quedarnos con tan sólo uno de los ejemplos señalados, ha presentado ejemplares de sus libros en distintos eventos y ferias, poniendo al alcance de un público heterogéneo una propuesta artística marginal e innovadora. Repitiendo el esquema de EC, de fotocopiar con consentimiento del autor una novela o un poemario, ha abierto concursos cuya premiación consiste en la edición artesanal de la obra ganadora. Estos certámenes se producen en eventos donde otras editoriales cartoneras muestran

sus libros, conformando un diálogo en el cual se evidencia el carácter legitimador de estas editoriales en relación a quienes publican.

Lentamente, el escenario editorial chileno plantea un reducto de alrededor de ocho editoriales, que manifiestan el carácter novedoso de los contenidos que publican, erigiéndose como instancias de selección y revisión previa de autores y de estetización de narrativas latinoamericanas, kitschs, polemistas, etc., funcionando de este modo como un gran canon de las narrativas independientes contemporáneas. Y es que esto surge a partir de que la idea de democratización de la cultura no está en sintonía con el patrimonio cultural de la cultura occidental decimonónica sino con el rescate de la producción marginal más contemporánea y comprometida ya sea con la renovación del lenguaje plástico y literario, o bien con la presentación de contextos, enunciando y describiendo realidades/micro realidades regionales y locales, o ya sea con la enunciación de postulados enarbolados por minorías en conflicto. Esto se potencia con la inserción que las editoriales cartoneras en general, y particularmente las chilenas, tienen en medios virtuales como Facebook, por señalar al que ha sido más efectivo para el tipo de relaciones que estas editoriales propician. En cuanto a la utilización de Facebook, esta plataforma delata el modo de exposición y la selección de herramientas y recursos que cada editorial reserva como paradigmáticos de su producción. Creando un usuario y subiendo fotos de cada libro que se produce, prontamente cada paisaje medial de las editoriales cartoneras trasciende como un universo particular en el cual no sólo se accede a la información elevada por los dueños de la editorial, sino también a la presencia de un diálogo que se renueva intermitentemente por los distintos “amigos” que “pegan” contenidos, entrevistas, fotos, comentarios, reflexiones, etc. Se produce de este modo un espacio en el cual los libros cartoneros funcionan como la contraseña para develar de qué modo se corresponden distintas afinidades culturales entretejidas de modo más o menos directo con los valores e imágenes y relatos propuestos desde las editoriales cartoneras. En el caso de Animita cartonera, las fotos de los ganadores de los certámenes tienen hipervínculos con entrevistas, son comentados por aquellos que compran los libros, son intervenidos con un “me gusta” por otras editoriales cartoneras americanas y europeas que asienten y acompañan estas intervenciones culturales que van más allá de la manufactura artesanal. A partir de estas consideraciones es que podemos suscribir a un análisis que atienda a las repercusiones y recreaciones que las producciones artísticas pueden tener en el escenario de mediatización virtual contemporánea, conforme a lo cual el “patrimonio cultural” o la cultura visual en sí “se presenta como una caja de

herramientas disponible para la sensibilidad colectiva, la inteligencia compartida, y las convergencias comunicativas. Un atlas virtual, que mapea y hace convivir las diversidades, de géneros, de estilos, de valoraciones, de mundos” (De Rueda, 2013). En este sentido, las posibilidades de la convergencia y la divergencia medial traslucen como las herramientas que facilitan la construcción y la articulación de comunidades en torno a las editoriales cartoneras, comunidades cuya estructura rizomática se constituye de acuerdo a las distintas aplicaciones virtuales representativas de modos de identificación con los contenidos que estas editoriales ponen en juego. Es por esto que si más arriba hemos señalado el carácter prevalentemente social de las editoriales cartoneras con especial énfasis en EC por articular diálogos experimentales entre agentes con relaciones muy distintas con la crisis socio económica del 2001, es cierto que al tiempo de analizar las editoriales contemporáneas que se sitúan en otros países con historias económicas, sociales, artísticas e institucionales diferentes, cabe tener presente que la articulación con el entorno de participantes, compradores, proveedores y aficionados a las editoriales puede darse por fuera de consignas políticas explícitas a la manera argentina, optándose por las posibilidades que pueden otorgar las interfaces, aplicaciones, etc. Son, en cierto modo, escenarios de diálogo muy distinto, pero que aún se sitúan en la estética social/relacional. Es claro ver como a través de las actividades y eventos publicados por las cartoneras, que son comentados por algunos, compartidos como insignias de activismo político por fuera de las movilizaciones tradiciones, culminan por elaborar una sociabilidad conjunta, alternativa, a partir de momentos e instantes de convivencia desde distintas latitudes y también distintos posicionamientos respecto del producto elaborado, el libro cartonero, que es la excusa que convoca al web site. Estas prácticas relacionales, que se delatan también cuando se observa cómo un núcleo duro de usuarios es “amigo” de todas las editoriales cartoneras, (“agregadas” entre sí todas ellas) aspiran a alcanzar un efecto comunitario, a medida que los sujetos que intervienen en el diálogo salen de su propia subjetividad para participar en la de ese Otro que es convocado en el mismo espacio que él.

En síntesis, consideramos entonces que el estudio de las ramificaciones de las distintas editoriales cartoneras que existen actualmente, debe abordar las formas de circulación de los libros cartoneros en la sociedad de acuerdo a las vías alternativas de venta, exhibición y promoción que se suceden en distintos ámbitos urbanos pero también en los espacios virtuales que les han servido a las editoriales no sólo como una estrategia de difusión de la propia producción, sino

también como una forma de gestionar la construcción de la propia identidad cartonera y alternativa, incorporando el hipervínculo, la copia y la remisión a otros sujetos con similares proyecciones, valoraciones y objetivos culturales.

Bibliografía.

Bleichmar, Silvia (2007). Dolor País y después... Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.

Bourdieu, Pierre (1986). Las formas del capital. Disponible en: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>
[Fecha de consulta: 8/6/2013]

Bourriaud, Nicolas. Estética relacional. Adriana Hidalgo. 2006.

De Rueda, María de los Ángeles. Cómo llevar la red a cuestras. Edición virtual.

García Canclini, Néstor (2010). La sociedad sin relato. Buenos Aires: Katz.

Giunta, Andrea (2009). Poscrisis. Arte argentino después de 2001. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Holmes, Brian (2007). Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> [Fecha de consulta: 8/6/2013]

Svampa, Maristella –Editora. (2000). Desde abajo. La transformación de las identidades sociales. “Introducción” (A cargo de Maristella Svampa). Capítulo 1: “Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología para la experiencia de empobrecimiento” (A cargo de Gabriel Kessler). Buenos Aires: Biblos.

Wyczykier, Gabriela (2009). De la dependencia a la autogestión laboral: Sobre la reconstrucción de experiencias colectivas de trabajo en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Prometeo.

Páginas web de Eloísa Cartonera y Animita Cartonera:

www.eloisacartonera.com.ar

www.animita-cartonera.cl