

IMÁGENES POLÍTICAS.

ACTIVISMOS EN EL CRUCE DE ESTÉTICA Y POLÍTICA.

Federico Urtubey.¹

Palabras clave:

Editoriales cartoneras – marginalidad – libro/objeto.

Abstract

La crisis social y económica provocada en Argentina hacia el final del 2001 implicó alternativas de producción basadas en el sostenimiento colectivo y la autogestión, lo que ulteriormente convalidó un modo de organización también efectivo para el quehacer artístico. Entre variantes como la “estética cartonera” o el “arte villero”, la “Editorial cartonera” se ha establecido como un tipo paradigmático de las nuevas manifestaciones artísticas surgidas en este período. Imbricado con los procesos de autogestión y cooperativismo, su nota más saliente ha sido el doble esfuerzo de poder sostener estos emprendimientos colectivos al tiempo de configurar una estética propiamente cartonera, ocal y representativa de una determinada coyuntura social. En el presente trabajo intentaremos exponer las implicancias estéticas y políticas de los libros-objetos producidos por las editoriales cartoneras, al tiempo de establecer de qué modo éstas pueden legitimar a las manifestaciones artísticas como acciones discursivas constructoras de ciudadanía en la esfera pública.

Hacia diciembre del 2001 se manifestó en el país una crisis económica, social e institucional, propiciada por el estado alarmante de los índices de pobreza, miseria y desempleo en todo el territorio de la Nación. El quiebre de las transacciones comerciales y la paralización de los créditos redundaron en el decaimiento de la actividad productiva, lo que afectó de manera directa las posibilidades de encontrar un empleo o mantener el existente. De acuerdo a los índices del año 2002 de la Encuesta Permanente

¹ (Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes.)
Contacto: ue.federico@gmail.com

de Hogares, el 21,4% de la población activa se encontraba desocupada, número que ascendía en determinados lugares del conurbano bonaerense (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos [INDEC], 2002). Si se suma la tasa de subocupación del período (alrededor de tres millones de personas que en ese año trabajaban menos de 35 horas semanales) y el hecho de que un 25,7% de la fracción de ocupados no alcanzaba a cubrir los gastos de la canasta básica, obtenemos que alrededor de seis millones de personas, es decir la mitad de la población activa, estaban sometidos a un ahogo de su situación laboral. Es necesario abarcar esta coyuntura económica que eclipsa a la escena pública en torno a los momentos más críticos para comprender que es aquí cuando comienzan a adquirir mayor visibilidad pública determinados actores sociales, emergentes de este contexto. Nos estamos refiriendo a los distintos recolectores informales de residuos, y entre ellos a los cartoneros, quienes ocultados en principio por su naturaleza marginal, devinieron portavoces masivos de los efectos de las políticas económicas implementadas hasta el momento. Tipificados legalmente en la figura de “ciruja”, y en clara contravención a las leyes que prohibían la tracción a sangre, los cartoneros supieron mantener una vía laboral que, aun ante la desconfianza de un importante sector de la sociedad (La Nación, 15/8/99, 1/06/00), propiciaba el desenvolvimiento productivo en un contexto de evidente inanidad financiera. En el núcleo duro de esta actividad y emprendimiento observamos una tensión entre lo esperado y prescripto por la ley y lo efectivamente presente en la realidad.

El oficio del cartonero, llevado a cabo fundamentalmente por las clases más pobres, consistía (y consiste) en el recorrido de calles de los centros urbanos y la apropiación de los desechos en cartón y papel. Básicamente, el constituirse como una tarea que no requiere de mayor preparación ni contactos específicos, explica no sólo la abundante proporción de personas que se abocaron a esta actividad (Clarín, 10/04/2005), sino también el hecho de que pudieran fácilmente desenvolverse como cuentapropistas, lo cual favoreció la individualidad de esta empresa. No obstante, encuadrándose dentro de las “economías sociales” en principio sólo se trató de una labor realizada en forma individual o familiarmente antes que en grandes colectivos, tras lo cual su vinculación con el surgimiento de nuevas sociabilidades de carácter intergrupales (Wyczykier, 2009) solo puede contemplarse de acuerdo a instancias paulatinas, con lo cual obtenemos que la valoración e identificación de este colectivo y segmento social determinado de personas dedicadas a una misma actividad, no fue

previa sino que se conformó de manera procesual (hasta la creación de la Unión de Trabajadores Cartoneros de Argentina – UTRACA). Todas las experiencias de autoorganización son posibles sólo entre personas que sienten un tipo real de identificación respecto del trabajo que realizan y con el cual pueden proyectarse en un plazo extendido de tiempo, teniendo en cuenta también que estos caracteres de identificación colectiva sólo toman forma y se consolidan por medio de la organización misma y no antes, tal como lo vemos en el caso de los cartoneros (Dimarco, 2005).

Como ya lo hemos dicho al mencionar que el cartoneo se ha desenvuelto en la órbita de las economías sociales, podemos aseverar que estas son susceptibles de potenciarse en un clima social que coadyuve a la gestión de alternativas grupales. El sostenimiento de estas alternativas ya superados los momentos más críticos, y la persistencia los lazos intergrupales que las sostienen, se traduce invariablemente en la posibilidad de extender esta matriz asociacionista hacia actividades pertenecientes no al mundo productivo sino específicamente al campo cultural, tal como indica Giunta al señalar la preeminencia de los colectivo artísticos en el período post-2001 (2007). Esta variable colabora en la índole de nuestra contemporaneidad al tornar la discusión artística en un cauce colectivo y social; la imagen, cualquiera sea su dispositivo, trasluce como el vehículo idóneo para los mensajes estético/políticos de un sinnúmero de colectivo artísticos. Entre estos colectivos, nos compete mencionar a las editoriales cartoneras, las cuales han surgido bajo la égida de las condiciones culturales, sociales y económicas descriptas.

Eloísa Cartonera, surgida en el barrio de Almagro en agosto de 2003, se constituyó como un proyecto conjunto entre cartoneros y artistas plásticos. Sus fundadores fueron Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna, quienes se relacionaron con los cartoneros a partir del aumento de precio de fábrica de su materia prima. Como primera editorial cartonera, su posterior trabajo en conjunto convalidó una praxis interdisciplinar, en la cual los cartones eran intervenidos en grupo plásticamente, adicionándoseles las fotocopias de textos donados por autores como César Aira, Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill. Eloísa Cartonera comenzó a llamar la atención por su permanencia y número cada vez más ascendente de participantes, al tiempo que resonaba en los medios gráficos el hecho de que esta editorial, rara avis en un panorama editorial nacional cada vez más concentrado, no aceptaba becas por parte de ninguna

institución, como tampoco subsidios y ni siquiera las donaciones de cartón de los vecinos. Como tipo paradigmático, fue también una experiencia de importantes frutos; a una década de su surgimiento, podemos contar alrededor de 48 editoriales de la misma naturaleza en toda Latinoamérica y también en algunos países de Europa.

Con la consigna “Cartón es vida”, e intenciones claras como el estatuir un “proyecto social, cultural y comunitario, sin fines de lucro” (Eloisa Cartonera. s/f. Quienes somos. En: <http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>), los integrantes de Eloísa Cartonera continúan trabajando al día de hoy, aunque atentos a las miradas que se han depositado sobre ellos, tras lo cual han tomado cartas con respecto a cómo debe ser comprendido/analizado su colectivo y sus producciones. Desde un posicionamiento firme insisten en que lo “cartonero” acaba con la recolección del material, y que de ningún modo hay que detenerse en los orígenes de cada uno de los participantes; las trayectorias de los artistas y de los recolectores han de fundirse en un trabajo comunitario que no distingue la mayor o menor preparación de los participantes (Op. Cit.). Asimismo han puesto un freno a la posibilidad de ser vistos como “representantes estéticos” de un sector social: si bien reivindican su modo de organización, en ningún sentido se proponen editorializar las formas de vidas marginales, ni dedicarse a documentar las labores no contempladas con beneplácito por el común de la sociedad. Muy por el contrario, sus objetivos, lejos de estar librados a la consideración externa, son ponderados de manera clara desde la página web de la editorial: en primer lugar, producir una fuente de trabajo sostenido que garantice “la alegría” a sus participantes, casi como un recordatorio de ese 21,7% de desocupados del año en que este emprendimiento acusó su nacimiento. En segundo término, “difundir a autores latinoamericanos y publicar el material inédito, border y de vanguardia” (Op. Cit.), en lo cual se lee un contenido claramente político, reivindicador del status de lo latinoamericano y de lo “vanguardista” y “border” casi como una cualidad que, periférica, es un correlato necesario ante la invocación de lo latinoamericano. En consideración de estas premisas, es atendible observar que este colectivo de cartoneros y artistas ha mutado la variabilidad de sus haceres hacia medios y prácticas que, al menos a los primeros, les eran ajenas, con lo cual es dable suscribir a Mouffe para quien “la historia del sujeto es la historia de sus identificaciones, y no hay una identidad oculta que deba ser rescatada más allá de la última identificación” (1999), estableciendo que las identidades (políticas, estéticas, sociales) no se constituyen como cercos, sino

que las trayectorias y posibilidades determinan los rasgos identitarios de una manera no definitiva. Es así como los libros artesanales emitidos desde las editoriales cartoneras sugieren por sus características una estética precisa y rápidamente identificable (el cartón, el uso de colores saturados) pero también la posibilidad de ampliar la identidad del colectivo de los cartoneros, el cual deja de ser visto como un emergente propiciado por una sociedad en buena parte marginal, para ser entendido también como un actor con potencial injerencia en las disciplinas artísticas y en el campo cultural, lo cual lo testimonia no sólo la efectiva circulación de los libros cartoneros por canales alternativos, sino también la flamante llegada de estos a una institución legitimadora como es ArteBA, donde Eloísa Cartonera ha expuesto sus producciones el corriente año. Si bien es innegable para los mismos integrantes el vínculo inextricable entre los procedimientos técnicos utilizados y el grupo social compuesto por cartoneros que se sostienen como los inspiradores de estos procedimientos, la intención primera de la editorial no deja de ser ubicarse como una industria colectiva de difusión cultural y política, en el sentido de plantear una brecha estética y política. Arribar a esta complejización implica acceder entonces a pensar al colectivo de Eloísa Cartonera desde lo que sus propios integrantes pretenden decir, y fundamentalmente proponer, escapando a la inmediata estandarización que desencadenaría el entenderla como una simple manifestación más del binomio arte-pobreza.

Las distintas críticas que han sido formuladas respecto del concepto de esfera pública enunciado por Habermas transcurren la senda de una misma denuncia, que es la idealización enunciada por el teórico alemán, la cual encubriría una serie de opacidades imposibles de soslayar. Recapitulando, la esfera pública ha sido expuesta como un paradigma de discusión pública burgués que tomó forma en la Europa moderna y que, con arraigo en la libre discusión racional, ha propiciado a esta última como un capital libre de ser dispuesto y utilizado por distintos sectores enunciadores del interés general, sin necesidad de habilitación previa ni injerencia alguna del poder estatal, por lo cual esta esfera pública es al mismo tiempo autónoma (Habermas, 1989) La estructura descrita se caracteriza por apartar a quienes la constituyen de sus propios asuntos privados en vistas de conformar un diálogo con acento en el interés general; a la postre, designó un mecanismo institucionalizado para racionalizar los dispositivos políticos, haciendo responsables a los estados frente a las necesidades expuestas por el común de la ciudadanía. Este esquema ha sido severamente revisado por sucesivos teóricos que

han puesto en entredicho la supuesta cualidad de portavoz del interés general de un escenario que ha sido eminentemente clasista (Fraser, 1992), así como también se han revisado otras vías alternativas de incorporación a la vida pública, lo que es dable de ser asimilado con el hecho de que la estructura comunicativa propiciada por la esfera pública burguesa ha tenido, en su asidero concreto en la realidad, mucho más de exclusión sectorial que de auténtica incorporación plural (Eley; 1990) En cierto sentido, las críticas confluyen en que este concepto ha tenido una gran cuota de idealización, en tanto se ha entendido al ascenso de una parte de la población, la burguesa, como si en efecto lo fuera toda, y por tanto el diálogo pertrechado por ella no ha sido otra cosa que una ficción de universalización, en tanto este fue conformado en su totalidad por los actores pertenecientes a una determinada clase social con el dominio de determinados capitales y donde, de acuerdo a Fraser, las desigualdades sociales no fueron superadas sino solamente dejadas de lado (1992). Ahora bien, la índole de esta exclusión se ha manifestado no sólo desde esta clausura, sino también por el acotamiento de las formas deliberativas permitidas para el diálogo público; la argumentación y discusión racional han servido para posicionar, en detrimento de otros, a determinados tipos de discursos, métodos deliberativos y retóricos, cuyo dominio fue detentado históricamente por la clase burguesa. Por tanto, formas de expresión y manifestación no tradicionales, o tradicionales pero no hegemónicas, han quedado por fuera de la conformación de este campo discursivo habilitante para el ejercicio concreto de los derechos sociales y políticos.

A partir de perspectivas revisionistas e interdisciplinarias, se ha profundizado la necesidad de una auténtica democratización de la esfera pública. A los efectos de nuestra investigación, es interesante traer a colación el aporte que desde la antropología introduce Cánepa Koch, quien consciente de la necesidad de una mayor apertura tanto de personas y entidades como de distintas alternativas de acción discursiva a las legitimadas históricamente, no obstante entiende que no se trata sólo de un “asunto de representación”

sino también de que se garantice a “cada grupo la producción y gestión de su diferencia” (2009) lo cual sería viable mediante la “performatividad”; se indica subrepticamente que esta gestión de la propia diferencia residirá en el manejo de contenidos y manifestaciones que verdaderamente sean nudos identitarios fuertes, y que

su estructura será distinta de aquellos elementos de afirmación colectiva de clásico arraigo moderno como el manejo de la retórica, la impersonalidad en el discurso y la palabra escrita. Nuestra visión ampara a los libros-objetos de las editoriales cartoneras como manifestaciones plausibles de ser representativas de colectivos en el marco de la esfera pública, pero no desde una subsidiariedad absoluta de las obras respecto a sus hacedores, simplificando como dijéramos más arriba, la complejidad de los postulados propuestos en primer término por los integrantes de Eloísa Cartonera, sino desde una perspectiva que entienda a estos productos como voces colectivas comprometidas en gran parte con los haceres de la gestión cultural antes que con los de la inmediata reivindicación política. En tren de ultimar conclusiones, cabe enunciar que la “gestión de la propia diferencia” propuesta por Canepa-Koch residiría en parte en este aspecto, lo que retoma en cierta medida la cuestión de la identidad que describiéramos anteriormente. Es viable asimilar un doble proceso consistente en, por un lado, la legitimación por la cual las editorializaciones cartoneras y los libros/objetos se desprenden como acciones comunicativas que pugnan en el debate público como testimonios de sectores relegados desde otros ámbitos, y por otro lado, la premisa de que los alcances culturales y transformadores de estas acciones emanadas de los colectivos cartoneros/artísticos tienen como única limitación la que el propio colectivo se proponga en ejercicio de su “performatividad”. Respetar el libre desenvolvimiento de ella es, como creemos, un paso fundamental para que el quehacer estético y proyectual sea efectivo en su cruce con la dimensión política, de modo de retomar a todas luces la célebre consigna benjaminiana de “politizar el arte”, sin que el aspecto estético o político diluya a su complementario.

Bibliografía:

CANEPA-KOCH, G. *Esfera pública y derechos culturales: La cultura como acción.*

2009. En: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/canepa-koch>

FRASER, N. *Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia.* Debate Feminista. Marzo de 1993.

GIUNTA, A. *Poscrisis. Arte argentino después del 2001.* Siglo XXI Editores. 2009.

HABERMAS, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere.* En:

<http://blog.lib.umn.edu/swiss/archive/Habermas.pdf>

MOUFFE, C. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia*

Radical. Paidós. 1999.

SVAMPA, M. *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo.*

Taurus. 2005.

WYCZYKIER, G. *De la dependencia a la autogestión laboral: sobre la reconstrucción de experiencias colectivas de trabajo en la Argentina contemporánea,* 2009. En:

<http://www.flacso.org.ar/publicaciones.php>

Fuentes virtuales:

www.eloisacartera.com

www.esferapublica.org.