

# El valor de un cartonero en el mercado cultural: iconografías argentinas<sup>1</sup>

## The value of a "cartonero" on the cultural market: Argentine iconographies

**Ksenija Bilbija**

University of Wisconsin-Madison  
kbilbija@wisc.edu  
EEUU

**Resumen:** A través del análisis de las representaciones del cartonero en la postcrisis argentina, más específicamente, las obras de artistas como Matthijs de Bruijne, Liliana Maresca y el colectivo Escombros, el proyecto de la editorial Eloísa Cartonera y la escritura de Washington Cucurto y Danilo Samoilovich, este artículo aborda las siguientes preguntas: ¿De qué manera la cultura argentina construye, produce y da cuenta de este residuo subalterno de la economía capitalista denominado emblemáticamente "cartonero" con el que ahora tiene que compartir el centro de la ciudad? ¿Qué tipo de voz y de control se otorga a los cartoneros, económicamente expoliados y políticamente marginados, a través de prácticas económico-culturales? ¿Les permiten estas prácticas obtener visibilidad y convertirse en agentes sociales y políticos con voz propia, o se limitan a utilizarlos para satisfacer la demanda de determinados productos en tiempos de escasez? ¿Cómo se representa la experiencia de los cartoneros para el consumo global y local? ¿Qué tipo de discurso, textual o de otro tipo, se ha adoptado tanto en textos literarios como en otras producciones artísticas para dar cuenta del fenómeno cartonero en la Argentina a partir de 2001?

**Palabras clave:** Eloísa Cartonera; Matthijs de Bruijne; Liliana Maresca; Washington Cucurto; Colectivo Escombros.

**Summary:** Through a number of cultural accounts that manage the experiences of *cartoneros* in the Argentine postcrisis, more specifically, works by artists such as Matthijs de Bruijne, Liliana Maresca as well as the collective Escombros, Eloísa Cartonera Publishing project and the writing of Washington Cucurto and Danilo Samoilovich, this article discusses the following questions: How does Argentine culture construct, produce and account for this subaltern, societal residue emblematically called *cartonero*? What kind of voice and agency is given to economically deprived and politically neglected *cartoneros* through cultural practices? Do these practices allow them to gain visibility and become social and political agents or do they only serve to contribute to the sense of social fulfillment of the consumer? How is the *cartonero* experience packaged for global as well as local consumption? What kind of representational discourse has been adopted in accounting for the poor in post 2001 Argentina?

---

<sup>1</sup> Traducción de Carlos Andrés Gil (California State University-Stanislaus).

**Keywords:** Eloísa Cartonera; Matthijs de Bruijne; Liliana Maresca; Washington Cucurto; Colectivo Escombros.

Si las violentas luchas para construir movimientos sindicales democráticos y para garantizar salarios justos en Argentina habían conseguido vincular el trabajo con la dignidad humana, después de 1999 este vínculo se rompió. La muestra más evidente de esta ruptura fue el surgimiento de los cartoneros, personas que se dedicaban a rebuscar entre los montones de basura acumulados en las calles de la capital pedazos de papel y de cartón para poder sobrevivir vendiéndolos. El hecho de que se acuñara una nueva palabra no significa que en el español de Argentina no existieran ya representaciones discursivas de los marginados de la ciudad que vivían de la basura: tanto el "ciruja" como el "linyera" habían inspirado las representaciones visuales de Antonio Berni (1905-1981), y Enrique Larreta (1875-1961) cuya obra de teatro después hecha película *El Linyera* (1933), tiene como protagonista a un "trabajador golondrina". Sin embargo, hay que tener en cuenta que la gran mayoría de cirujos de la época anterior a la crisis económica de los años noventa consideraban el cirujeo como su trabajo y hablaban de ello con orgullo, mientras que los que "cayeron" en el cirujeo desde el sector laboral formal y vinieron a denominarse "cartoneros" lo vieron como una degradación estigmatizante (Perelman y Boy, 2010: 403)<sup>2</sup>.

Este nuevo tipo de "ocupación" fue propiciado por el hecho de que en Argentina el reciclaje de la basura no es obligatorio, así como por el hecho de que el precio de los productos de papel había aumentado con el colapso económico. Como el peso valía ahora cuatro veces menos que en los años de Menem, durante los cuales el plan de convertibilidad, auspiciado por el crédito extranjero y el dinero procedente de la privatización de empresas públicas, no trajo la estabilidad económica que se buscaba en una Argentina corroída por la corrupción, la recogida diaria de cartón se convirtió en un modo de supervivencia para millares de ciudadanos. Las estadísticas oficiales del Instituto de Estadística y Censos (INDEC) indican que mientras en 1998 el 6,2 % de la población de Buenos Aires se situaba por debajo del umbral de pobreza y el 1,6 % estaba por debajo del umbral de indigencia, en 2002, el 22,2 % de los ciudadanos eran pobres y en mayo de 2003 el 25.2% eran indigentes. Muchas pequeñas empresas entraron en quiebra, sus empleados perdieron el trabajo y miles de ellos fueron expulsados del sistema de producción. De esta manera, la combinación de casi una quinta parte de los habitantes de Buenos Aires por debajo del umbral de pobreza y el aumento espectacular del precio del papel dio lugar a una nueva ocupación: el cartonero. Familias enteras con niños pequeños procedentes de las villas periféricas venían a los barrios céntricos de Buenos Aires a hurgar y rebuscar entre la basura periódicos, revistas y cartones. Este trabajo podía hacerse solamente por la noche, cuando, puntualmente entre las 20 y 21 horas, lo que quedaba de clase media sacaba los desechos del día a la calle. Las políticas de reciclaje no habían tenido nunca éxito en

---

<sup>2</sup> Mariano Daniel Perelman y Martín Boy. "Cartoneros en Buenos Aires: nuevas modalidades de encuentro", *Revista Mexicana de Sociología*, v. 72, n. 3, julio-septiembre, 2010: 393-418.

Buenos Aires, a pesar de que el 96% de la ciudad tenía capacidad para reciclar. En su estudio *Nuevos rostros de lamarginalidad*, Fortunato Mallimaci explica este proceso económico desastroso en los siguientes términos: “estamos en una situación de grave inestabilidad y vulnerabilidad que produce una desposesión material y simbólica que transforma a miles de ciudadanos en cosas, en no personas y en sectores desechables” (17). Martin Medina (2007), autor del estudio *TheWorld'sScavengers: SalvagingforSustainableConsumptionandProduction* señala que en 2004, el 1% de la población de Buenos Aires sobrevivía gracias al 5% de los desperdicios de la ciudad. Traducido a cifras, esto significaba que entre 24.00 y 40.000 personas se dedicaban a la recogida de cartones y papeles en sus carros y 100.000 se mantenían con la venta de esos materiales (Martin Medina, 2007: 174)<sup>3</sup>.

¿De qué manera la cultura argentina construye, produce y da cuenta de este residuo subalterno de la economía capitalista denominado emblemáticamente “cartonero” con el que, a diferencia del ciruja de antaño, invisible en los vaciaderos de basura situados en la periferia, ahora tiene que compartir el centro de la ciudad? Qué tipo de voz y de control se otorga a los cartoneros, económicamente expoliados y políticamente marginados, a través de prácticas económico-culturales? ¿Les permiten estas prácticas obtener visibilidad y convertirse en agentes sociales y políticos con voz propia, o se limitan a utilizarlos para satisfacer la demanda de determinados productos en tiempos de escasez? ¿Cómo se representa la experiencia de los cartoneros para el consumo global y local? ¿Qué tipo de discurso, textual o de otro tipo, se ha adoptado tanto en textos literarios como en otras producciones artísticas para dar cuenta del fenómeno cartonero en la Argentina a partir de 2001?

Una transacción inesperada entre la cultura y el mercado cartonero empezó en 2003 con un boom editorial y mediático que no vino ni de la XXIX Feria del Libro donde las multinacionales promovían los libros de autoayuda, ni de la Ley del Libro que pedía la recuperación del IVA como condición *sine qua non* en la lucha contra la fotocopia ilegal de textos literarios. Dicho boom vino más bien de la mano de un grupo de artistas que fundó una editorial que proponía una solución radical a la degradación y descomposición social. Esta editorial se llama Eloísa Cartonera y es una organización autogestionaria sin ánimo de lucro que compra el cartón a los cartoneros pagándoles tres veces más de lo que ganarían vendiéndoselo a la fábricas de reciclaje y lo usa para encuadernar libros hechos a base de páginas fotocopiadas de poesía y cuentos. No aceptan donativos porque su objetivo es que el proyecto sea sostenible y después de liquidar gastos, reparten las ganancias de forma equitativa entre aquellos que trabajan en la elaboración de los libros. Recientemente, y en parte gracias al Gran Premio Príncipe Claus de Holanda 2012 dotado con cien mil euros porsucompromiso con el arte y la sociedad en la quesurgió, esta cooperativa editorial ha comprado una hectárea de tierra en las afueras de Buenos Aires, y tienen planes de convertirlo en una huerta ecológica donde cultivarían verduras orgánicas para venderlas y construir un

---

<sup>3</sup> Martin Medina. *The World's Scavengers: Salvaging for Sustainable Consumption and Production*. Latham, New York: AltaMira Press, 2007.

espacioalternativoparadarriendasuelta a la creación popular. Aunque existe una clara voluntad de reparto equitativo de beneficios entre los que participan en la elaboración y distribución de los libros, a los autores cuyos textos acaban convertidos en libros cartoneros no se les remunera y trabajan *ad honorem*<sup>4</sup>. Tampoco se paga a los turistas extranjeros o visitantes, a quienes por otra parte se da siempre la bienvenida en los talleres de Eloísa Cartonera, situada en el barrio porteño La Boca, bastante proletario, aunque también turístico. Los visitantes ayudan en la confección de los libros, pintando, cortando cartón, doblando y pegando páginas. El ambiente, siempre acompañado por el sonido de una cumbia, resulta alegre y acogedor. Hay un profundo sentido del compañerismo y a todos los participantes, sin importar de dónde vienen o quiénes son, se les hace un hueco a la mesa donde los esperan un pincel o un estilete. Siempre hay algo que hacer y cualquiera dispuesto a ayudar encuentra una tarea. La cooperativa hoy en día cuenta con una decena de miembros que se autosustentan con la venta de libros e inclusive han abierto un kiosko donde los venden directamente al público. Las páginas anteriormente fotocopiadas salen ahora de una imprenta Offset Multilith y a los escritores de renombre cuyas obras iniciaron el catálogo de Eloísa ahora se sumaron nombres de la vanguardia literaria argentina como Dani Umpi, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman y Washington Cucurto, entre otros.

Eloísa Cartonera utiliza a los cartoneros como proveedores de su materia prima y publica libros con cuatro objetivos principales: 1) la restauración de la dignidad y la devolución de la autoridad cultural a los trabajadores; 2) la diseminación de obras tanto de autores reconocidos como autores noveles en busca de un resurgimiento de las culturas de la clase obrera; 3) la creación de una nueva praxis surgida de la concienciación política a través de la organización de talleres literarios, la defensa de los trabajadores y otras actividades político-culturales; 4) la exploración de nuevas formas de sostenibilidad en una economía de libre mercado.

Nicolas Bourriaud, el crítico cultural francés promotor de la estética relacional en las artes, introdujo el concepto de *radicant*, definiéndolo como una entidad que se extiende por sus raíces echando otras nuevas según evoluciona: "Ser *radicant* significa poner las propias raíces en movimiento, adaptándolas a contextos y formatos heterogéneos, y negándoles el poder de definir completamente la propia identidad, traduciendo ideas, recodificando imágenes, transplantando comportamiento, intercambiando más que imponiendo"<sup>5</sup>. En 2008, solo 5 años después de la fundación de Eloísa Cartonera, había ya ocho editoriales cartoneras en siete países latinoamericanos, cada una influenciando la escena cultural local con su propio ideario. En este momento existen unas setenta en

---

<sup>4</sup> El escritor argentino Fogwill explicó su colaboración con Eloísa de siguiente modo: "Cedí dos obras y, como muchos, habría cedido más, de puro amor a Cucurto. Nunca cifré expectativas en el proyecto Eloísa, pero celebré su existencia como recordatorio de la condición lumpen y marginal de toda buena literatura". Cfr. Armando Camino. "Libros de amor y cartón", *Periodismohumano*. En línea: <http://periodismohumano.com/economia/libros-de-amor-y-carton.html> Consultado: 12/07/2013.

<sup>5</sup> Nicolas Bourriaud. *The Radicant*. Trans. James Gussen and Lili Porten. New York: Sternberg Press, 2009.

más de veinte países en Latinoamérica, África y Europa. Sus libros son un símbolo de transformación en un momento de crisis social a nivel global. El reciclaje de autoridad se consigue dejando de lado la industria editorial y las leyes que rigen el mercado global y abriendo pautas nuevas y postautónomas, en términos de Josefina Ludmer. La originalidad del proyecto consiste en mostrar que la "basura" que recogen los cartoneros, técnicamente el producto de desecho de lo que se ha extraído todo valor, tiene en realidad valor, como los cartoneros mismos, personas que tienen valor a pesar de haber sido relegados al estatus de detritus social. Y mientras el concepto de *radicant* recuerda el modelo económico de la franquicia, práctica según la cual un negocio, producto o servicio rentable que opera bajo la dirección de una central se pone a la venta, Eloísa Cartonera nunca entabló ese tipo de relación con ninguna otra de las editoriales cartoneras que han surgido durante la pasada década a pesar de la obvia rentabilidad (cultural) de su modelo editorial. Sin embargo, lo que sí hicieron fue crear un nombre específico y reconocible, una identidad única que se asocia con el compromiso social que ha penetrado en la conciencia pública global, una marca que se identifica como "editorial cartonera" y que no pertenece a nadie, pero que es compartida por muchos, tal como lo propone Naomi Klein con su idea de *copyleft*.

Eloísa Cartonera se ve a sí misma como un agente cultural local (por usar la terminología de Doris Sommer<sup>6</sup>) resuelta a no caer en la "trampa" económica neoliberal en la que cayó el país en los umbrales del siglo XXI. De alguna forma, no solo reciclan cartón en el sentido literal de la palabra, cuando convierten cajas en tapas de libro, sino que también usan la misma lógica transformadora en su intento de crear una alternativa económica viable que impida la explotación de los trabajadores manuales y permita establecer relaciones socioeconómicas sostenibles. Eloísa Cartonera se presenta como una alternativa a la economía neoliberal, ya que capacita a un grupo de cartoneros, a sus familias y a algunos activistas locales para recuperar un cierto control de su subsistencia y para evitar la reproducción de modelos generadores de desigualdades. Los cartoneros se cuelan en la cadena de producción apropiándose de algo que estaba destinado a la basura, es decir, de algo cuyo valor había sido supuestamente expresado, y le agregan un valor nuevo. Al comprar el cartón de los cartoneros, las editoriales cartoneras desvían el rumbo de un producto que había cumplido con su función de servir de envase y protección hacia un producto cultural nuevo: el libro con tapas de cartón producido a la vista del público.

El mismo año en que se fundó Eloísa Cartonera y cuando la crisis económica argentina se estaba haciendo cada vez más palpable en la vida de los ciudadanos cuyos ahorros se esfumaban y cuyos trabajos desaparecían por la globalización neoliberal, un artista holandés, Matthijs de Bruijne desarrolló el proyecto artístico Liquidacion.org. Dicho proyecto consistía en una página web bilingüe que mostraba diferentes objetos que los cartoneros habían encontrado mientras rebuscaban en la basura. "El estado argentino vendió durante los últimos doce años casi todos los bienes que poseía. ¡Liquidacion.org vende lo que queda! Sueños y objetos, recién sacados de la basura", se anunciaba en la

---

<sup>6</sup> Doris Sommer. *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006.

portada de la página web imitando la estética de los folletos de supermercado. Su irónico residuo semántico hacía referencia al contexto social del consumismo global. A cada uno de los 64 encuadres de objetos, inspirados en las exhibiciones de los museos, de Bruijne añadía sus reflexiones personales y comentarios culturales sobre el modo de vida de los cartoneros, junto al testimonio auténtico del cartonero real que describía el objeto y las circunstancias en las que éste lo había descubierto. A cada objeto se le asignaba un precio entre \$15 y \$50 que se pagaba al cartonero que lo había encontrado. Este precio era aproximadamente el doble del precio de mercado estimado para el objeto. Todos los beneficios de la venta del objeto se le entregaban al cartonero correspondiente. Además de la página web, el artista exponía los objetos en museos de Holanda, Alemania y Argentina<sup>7</sup>. Unas 30.000 personas visitaron cuatro salas de exposición del museo Van Abbe de Eindhoven y para proporcionar un contexto explicativo de la obra artística de deBruijne, cuatro filmes y un documental argentinos se proyectaron como preludeo a la exposición<sup>8</sup>.

Al mismo tiempo de Bruijne llevó a cabo otro proyecto relacionado, denominado "Sueños de cartoneros". Este consistía en once sueños a los que se podía acceder a través de la página web, donde se ilustraban con escenas de la vida diaria de los cartoneros, aunque sin los cartoneros mismos. El precio de un sueño completo oscilaba entre los 30 y los 50 dólares y podían comprarse en un CD en el español original y/o en traducción inglesa. Según el artista holandés, el precio era aproximadamente equivalente a dos semanas de ingresos de un cartonero, o al precio de una tonelada de cartón recogida en la basura y vendida a la empresa de reciclaje de papel. Los sueños también se exponían en museos, en cajas que contenían una selección de tres cajitas de CD con serigrafía y audio, acompañadas de traducción al inglés. El visitante podía activar cada uno de los CDs para escuchar los sueños expuestos.

Diarios argentinos de referencia como *Página/12* y *Clarín* entre otros, se hicieron eco del proyecto de deBruijne. Lo diferenciaban muy cuidadosamente de otra serie de obras producidas por artistas trotamundos, quienes eran vistos, desde el agravamiento de la crisis, como extranjeros dispuestos a lucrarse con las desgracias argentinas<sup>9</sup>.El

---

<sup>7</sup> El diario argentino *Clarín* publicó un reportaje sobre la exposición alemana en la sección de sociedad y no en la de arte. Cfr. Araceli Viceconte. "Una muestra toma a la Argentina como vanguardia de la miseria", *Clarín*, 9 de marzo de 2004. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2004/03/09/s-03501.htm> Consultado: 13/04/2013.

<sup>8</sup> *Garage Olimpo, La Ciénaga, Mundo Grúa y Bolivia* y el documental *Tucumán Arde*. Cfr. Fernando García. "Cartoneros: del Tren Blanco a un moderno museo holandés", *Clarín*, 12 de febrero de 2004. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2004/02/12/s-04001.htm> Consultado: 13/04/2013.

<sup>9</sup> El crítico de *Clarín* Fernando García en su artículo sobre la exposición de de Bruijne en Holanda comienza exactamente con la misma referencia y menciona concretamente a Naomi Klein (probablemente por su documental *The Take*) como la culminación de la tendencia. Se destaca que estos extranjeros vienen con sus beca:

La última vez que Argentina estuvo ahí detrás del cartel que dice "urgente" en las cadenas de noticias fue en diciembre de 2001 cuando tras saqueos, cacerolazos y un carousel de presidentes interinos, el país colapsó ante los ojos del mundo. Así, Buenos Aires supuso un laboratorio tanto para fotógrafos,

periodista argentino Fernando García considera a la mundialmente conocida activista canadiense Naomi Klein como uno de esos extranjeros vampirescos que “estimulados por becas que favorecen las investigaciones en el campo sociopolítico” tratan a su país como si fuera un laboratorio. Cecilia Pavón, una de las escritoras noveles que publica con Eloísa Cartonera, comienza su artículo afirmando que “A contramano de la procepción de extranjeros que en el último año y medio llegaron a la Argentina para filmar un documental, sacar fotos o escribir un libro, el holandés Matthijs de Bruijne se instaló hace diez meses en el país con un proyecto por lo menos sorprendente [...]”<sup>10</sup>. Aunque no deja pasar ninguna oportunidad para trazar una línea divisoria clara entre lo local y lo global, comentando, por ejemplo, los problemas de este “europeo que habla un español extraño”, así como sus intentos de hacerse pasar por uno de los nativos, ofreciéndole mate y finalmente el hecho de que vive en el distrito privilegiado del centro de Buenos Aires<sup>11</sup>, Pavón reconoce sin embargo que el artista holandés es único en su enfoque de la pobreza argentina. No solamente hace revertir las ganancias materiales concretas a los cartoneros en forma de dinero, sino que también entra en sus vidas de una manera participativa positiva: Matthijs de Bruijne, como el protagonista Max de la novela de César Aira *La villa* (2010), intervenía en sesiones nocturnas de recogida de cartón y daba a los cartoneros la oportunidad de cuestionar tanto su proyecto como el mundo del que procedía el artista en lugar de limitar su papel a responder las preguntas de un cuestionario preconcebido en el extranjero y para extranjeros<sup>12</sup>. La crítica argentina también reconocía la importancia del gesto personalizador de deBruijne que transformaba el referente impersonal y subalterno de cartonero en individuos como Nelly, Fidel y Gaby, “personas con una vida privada y un sinfín de historias que contar”.

El proyecto artístico de Matthijs de Bruijne posibilitaba a los cartoneros ir más allá de las

---

documentalistas, investigadores y artistas, muchas veces estimulados por becas que premiaban el enfoque socio-político. La corriente tuvo su auge en el documental que filmó la reconocida periodista Naomi Klein, autora del libro *No Logo*.

Cfr. Fernando García. “Cartoneros: del Tren Blanco a un moderno museo holandés”, *Clarín*, 12 de febrero de 2004. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2004/02/12/s-04001.htm> 15/08/2013.

<sup>10</sup> Cfr. Cecilia Pavón. “No contaban con mi astucia”, *Radar*, Suplemento de *Página/12* del 5 de Julio 2003. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-822-2003-07-09.html> Consultado: 15/08/2013.

<sup>11</sup> “Quería que fuera como una piña en la cara, porque en general la gente de allá no tiene información de lo que realmente pasa acá”, dice con un español quebrado mientras prepara un mate en su departamento del centro porteño”. Cfr. Cecilia Pavón. “No contaban con mi astucia”, *Radar*, Suplemento de *Página/12* del 5 de Julio 2003. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-822-2003-07-09.html> Consultado: 15/08/2013.

<sup>12</sup> “Ellos estaban muy interesados en escuchar sobre cómo es Holanda, sobre cómo funcionan las cosas allá. Para muchos fue la primera vez que pudieron hacerle preguntas a un extranjero. En la mayoría de los casos, son los extranjeros los que les hacen preguntas a ellos”. Cfr. Cecilia Pavón. “No contaban con mi astucia”, *Radar*, Suplemento de *Página/12* del 5 de Julio 2003. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-822-2003-07-09.html> Consultado: 15/08/2013.

imágenes convencionales sobre su propia identidad y dar cuenta de sus experiencias<sup>13</sup>. Subraya su carácter de sujetos activos frente a la representación y este enfoque permite la creación de un lugar nuevo para la enunciación. Este tipo de encuadre innovador posibilita el surgimiento de un nuevo protagonismo social porque, al igual que Eloísa Cartonera, pone en evidencia la disparidad entre las zonas de “alta cultura” (museos, libros) y zonas de marginación extrema. De Bruijne amplifica las voces de los que han sido víctimas de la globalización capitalista y los implica en un diálogo, convirtiendo de esta forma una subjetividad subalterna en otra con voz propia, por y a pesar de la economía neoliberal. A lo largo del proyecto, el artista holandés nunca ocultó su origen privilegiado ni su posibilidad de abandonar Argentina y volver a su Holanda natal en cualquier momento. “Lo más difícil fue demostrarles cuál era mi beneficio en esto”, dijo a Cecilia Pavón, reiterando que uno de los mayores retos de su proyecto consistía en superar la desconfianza hacia los extranjeros, especialmente hacia aquellos que como él procedían de economías del primer mundo y cuyos ingresos no dependían de las condiciones locales. Solamente a través de un compromiso sostenido con lo local podía de Bruijne establecer las relaciones de complicidad necesarias para poder llevar a cabo su proyecto.

El proyecto de deBruijne se suma a la cada vez más popular estética relacional cuyos seguidores ven el arte como una emanación de la comunicación interpersonal. Su filosofía propone que en la sociedad contemporánea neoliberal, donde la cultura está enmarcada por valores capitalistas, el papel del artista consiste en negociar ese intercambio. El arte relacional proclama el compromiso social y su objeto estético son las relaciones humanas. En consecuencia, el resultado de esas interacciones sociales es la creación de una comunidad más comprometida con los valores democráticos<sup>14</sup>. El artista Dominique González –Foerster escribe–, según una cita recogida por el crítico cultural francés Nicolas Bourriaud en su libro *Postproducción*, que “lo importante es introducir una especie de igualdad, suponer que entre yo –que estoy en el origen de un dispositivo, de un sistema– y el otro, las mismas capacidades, la posibilidad de una idéntica relación, le permiten organizar su propia historia como respuesta a lo que acaba de ver, con sus propias referencias” (16).

Mientras que los proyectos preformativos de deBruijne y su deseo de alcanzar a públicos artísticamente remotos son comparables a los programas de alfabetización que algunas editoriales cartoneras, como la peruana Sarita Cartonera, emprendieron, el mundo del arte argentino también tuvo ingresiones relacionales en cuanto a los cartoneros.

En 1990, el primer año de la infame década presidencial de Carlos Menem, cuando la

---

<sup>13</sup> Cfr. Judith Butler. “Universality in Culture”. In: Martha C. Nussbaum with Respondents, edited by Joshua Cohen. *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*. Boston: Beacon Press, 50.

<sup>14</sup> Claire Bishop en “Antagonism and Relational Aesthetics” cuestiona el carácter democrático de este impulso. Cfr. Claire Bishop. “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, n. 110, fall 2004: 51-79.

“plata dulce” estaba en el futuro argentino, la artista Liliana Maresca (1951-1994), exhibe su obra bajo el título *Recolecta*, invocando así el nombre del espacio donde fue expuesto el trabajo, el Centro Cultural Recoleta, ubicado en una zona privilegiada y exclusiva de Buenos Aires y a la vez haciendo referencia al trabajo llevado a cabo por los cartoneros que recogen el cartón. De esta forma, la artista expresa irónicamente la injusticia social y la división entre el privilegio y la marginación. La instalación de Maresca consiste en cuatro carros de cartonero: dos de ellos son los mismos carros cargados de lo que los cartoneros recolectan, pero uno de ellos está completamente pintado de blanco, mientras el otro está tal y como cuando los cartoneros lo usaban; los otros dos carros son réplicas en miniatura hechas en bronce y recubiertas de plata y oro. Un texto del alquimista Paracelso acompaña a la instalación y según algunos críticos se realiza así el significado de la obra.

En 2008 se organizó una retrospectiva póstuma del arte de Maresca en la misma galería y todos los críticos sin excepción señalaron la cualidad visionaria de la instalación *Recolecta*<sup>15</sup>: “Alumbró una escalofriante visión del futuro!” escribió Ana María Battistozzi en la revista cultural *Ñ*. Esta crítica se refería al hecho de que aunque ya existían cartoneros en los años noventa, cuando el presidente Menem (1989-1999) comenzó a implementar la economía de mercado, las privatizaciones y los préstamos, fue en 2001 cuando el país sufrió el mayor colapso económico y el número de cartoneros se disparó a niveles sin precedentes<sup>16</sup>. La instalación de Maresca escenifica un “diálogo” entre un objeto sacado de la realidad, tal cual, y una creación artística que convertía el original en una escultura “blanqueada” y dos copias en miniatura en metales preciosos. Este montaje propone invocar la metáfora de la transformación, la representación artística y la infinita posibilidad de extracción de contenidos residuales. La referencia a la transformación queda subrayada por la inclusión del texto de Paracelso, el más famoso alquimista del siglo XVI. Es una estética en cierto modo anestezante de la gestualidad de Maresca hacia la cosificación de las prácticas culturales del capitalismo y la desaparición del referente histórico que primero se encuentra disociado de la realidad, después es blanqueado y finalmente es reducido y camuflado en plata y oro para ajustarse a las necesidades de decoración de una residencia opulenta donde bien pudiera exhibirse. Podía observarse una cualidad desmitificadora en su gesto artístico e incluso leerse como un compromiso dialéctico con un pasado que denuncia el opresivo modelo económico neoliberal así como la división de clases y llamarlo profético, como la mayoría de los críticos argentinos hizo después de la retrospectiva de 2008. Después de todo, unos diez años antes de que el precario futuro del país se materializara, Maresca había identificado una representación icónica de la sociedad argentina del siglo XXI y creado una posibilidad para que los visitantes del museo reflexionaran sobre cuestiones como la marginación social, el despilfarro consumista y el poder transformador de la

---

<sup>15</sup> Cfr. Ana María Battistozzi. “Recordando a Liliana Maresca”, *Ñ*, Revista cultural, 12 de febrero de 2008. En línea: <http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/02/12/01606024.html> Consultado: 22/08/2013.

<sup>16</sup> “Alumbró una escalofriante visión de futuro”. Cfr. Ana María Battistozzi. “Recordando a Liliana Maresca”, *Ñ*, Revista cultural, 12 de febrero de 2008. En línea: <http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/02/12/01606024.html> Consultado: 22/08/2013.

representación artística.

Mientras que la obra de Maresca contiene trazas de crítica social a través de sus alegóricas puntadas artísticas representando a los cartoneros como detritus social y mediante la invocación de la responsabilidad de los visitantes de museos hacia ellos, su creación autoconsciente de significado apunta hacia la idea del poder transformador de las artes puesto exclusivamente a disposición de los visitantes de galerías. En este sentido, el alcance de la crítica es limitado. Aunque la artista desacralizó el espacio del museo al introducir en él literalmente una realidad sucia, maloliente y rebelde, es posible cuestionarse de alguna manera hasta dónde puede considerársela como una abogada de la causa social y cuánto de su crítica apunta realmente a estructuras sociales defectuosas. Con ocasión de la retrospectiva de Maresca en 2008 la crítica de arte argentina María Gainza dio una explicación reveladora de su adquisición de carros de cartoneros a través de los recuerdos de uno de sus ayudantes oriundos de Bulgaria: "Un día me llama y me dice que le gustaría que la acompañara con Roberto Fernández al Warnes. Yo pensé que, viniendo de donde yo venía [Bulgaria], no me iba a asustar, pero cuando llegamos el lugar era de terror, la gente cagando en el pozo del ascensor, y Maresca ahí, con su minifalda, hablándoles a los tipos con toda naturalidad. Les ofreció comprarles dos carros. El tipo le dijo que no se los iba a vender, que se los iba a prestar, lo único que quería era que le pagara la carga de basura. Eso hizo. Le dijeron: 'Quédese tranquila señora, nosotros se los llevamos', todos respetuosos de la mina. Y ella lo instaló tal cual en la sala del Recoleta con todo el olor a mierda"<sup>17</sup>.

El ayudante invoca ante el imaginario de los lectores argentinos el estereotipo simplificador y reductivo de la Bulgaria comunista para resaltar la valentía de Maresca para penetrar en el mundo ruín del edificio Warnes. Aunque originalmente planeado como hospital infantil, en los noventa el espacio sirvió como residencia a unas 300 familias y se veía como un suburbio de nueve pisos en el centro de Buenos Aires. Se representaba a los residentes como bárbaros que no usaban los baños y que se negaban a propósito a adherirse a los estándares de limpieza asociados con la civilización. El estatus de clase alta de Maresca, evidenciado por su forma de vestir, contrasta con el mundo ruín en el que se introduce con desenvoltura. Uno podría fácilmente imaginarse que la entrada de uno de los habitantes del Warnes en el mundo de Maresca, incluyendo el Centro Cultural Recoleta, no sería tan fácil. Sin embargo, la tratan con el respeto apropiado a su estatus social y se refieren a ella como "señora", mientras que el ayudante búlgaro, que se ve a sí mismo como parte de su mundo, la identifica como una "mina". Maresca pretende comprar dos carros pero al final tiene que conformarse con tomarlos prestados y pagar por su contenido. Los cartoneros le entregan los carros a la entrada de la galería y uno podría imaginar que ahí termina el

---

<sup>17</sup> Cfr. María Gainza. "La alquimista", *Página/12*, Radar, 17/09/2007. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html> Consultado: 22/04/2013. Esta nota está compuesta de fragmentos de "La leyenda dorada", el perfil biográfico y artístico incluido en Liliana Maresca. Documentos, el libro editado por el Centro Cultural Rojas que reúne una selección de textos publicados e inéditos sobre la artista realizada por Graciela Hasper, así como la transcripción de las mesas redondas realizadas en el Rojas en el 2004.

contacto entre ambos mundos. Finalmente, sin ningún intento por maquillar la baja procedencia de los carros, Maresca los expone en el espacio impoluto del Centro Cultural Recoleta.

El título de la instalación artística de Maresca, "Recolecta," es indicativo de su cuestionamiento deliberado de las distinciones tradicionales entre cultura popular y cultura elitista. La artista representa a los cartoneros, pero su trabajo no habla en nombre de ellos, más bien su gesto artístico –¿alquímico?– los reifica. La configuración artística de Matthijs de Bruijne, por otro lado, no solidifica las diferencias entre el mundo cartonero y el espacio del museo sino que más bien las difumina. No se queda en una mera invitación a la reflexión sobre la presente erosión de las estructuras sociales, sino que alcanza al basurero de la economía de libre mercado. Los objetos encontrados por los cartoneros y expuestos por Matthijs de Bruijne son como la evidencia forense del crimen cometido por el gobierno neoliberal contra los ciudadanos argentinos. El artista holandés dialoga abiertamente con aquellos que perdieron hasta los más elementales beneficios sociales de la ciudadanía y en su obra el significado se produce de forma colectiva y participativa, al añadir los testimonios de los cartoneros a sus propias observaciones culturales, permaneciendo siempre autoconsciente de su mirada subjetiva procedente de un país del primer mundo. Desde un enfoque artístico como este, el verdadero valor –si adoptamos una sintaxis capitalista– o el objeto estético –si usamos la sintaxis del arte– está en la creación de relaciones interpersonales<sup>18</sup>. En las obras de arte relacional "el arte no se posiciona como punto de llegada del "proceso creativo" (un "producto acabado" para contemplar), sino como un espacio para navegar, como un portal generador de actividades"<sup>19</sup>.

Al crear un marco en el que los objetos desechados entran de nuevo en el ciclo del consumo a través del contacto personal gracias al sector de la sociedad que ha perdido su valor de cambio en el mercado neoliberal, Matthijs de Bruijne "libera" al arte de su enfoque en el objeto y lo dirige hacia las relaciones humanas. Su obra expresa la paradoja del valor en una economía global. En el caso del proyecto Liquidación.org el artista se transforma en un mediador de relaciones que supervisa la transacción del valor desde el productor original (el cartonero) al consumidor (los espectadores y compradores potenciales) y proporciona un intercambio adicional generador de beneficios a través de la creación de un nicho de mercado para ciudadanos globales concientizados y dispuestos a contribuir a su proyecto artístico socialmente comprometido.

La exposición colectiva Escombros entra en el campo de la representación del cartonero con un proyecto que, a primera vista, tiene una rara similitud con la instalación Recolecta de Liliana Maresca. El 28 de abril de 2005, unos 15 años después de la exposición original de Maresca, este grupo participó en la inauguración del Museo de la

---

<sup>18</sup> Así es como Bourriaud define la estética relacional. Cfr. Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>19</sup> Cfr. Nicolas Bourriaud. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009: 19.

Deuda Externa en la Facultad de Economía de la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo se titulaba: "Argentina: Entre el sueño de oro y pesadilla de cartón" y consistía en una réplica de un carro de cartonero cargado con objetos recogidos de la basura, cubierto de pintura dorada y acompañado por el texto de Emir Reitano sobre la historia de la deuda externa de Argentina. Un año más tarde, en 2006, otro carro cartonero con el título "El arte de la desaparición" se expuso en ArteBA, pero, esta vez estaba pintado de blanco y tirado por una bicicleta. Esta instalación también apareció en las calles de La Plata y de Buenos Aires como parte de la exposición Bicicletas<sup>20</sup>. Escombros: Artistas de lo que queda, es un colectivo socialmente comprometido, especialmente conocido por su arte público antiinstitucional, que expone a menudo en espacios abiertos, y en calles y lugares apartados dentro de la ciudad. Estos artistas cuestionan los canales institucionales tradicionales del mundo del arte así como su sistema de patrocinio. Aunque los dos carros cartoneros se exponen dentro de los museos, Eduardo López, el comisario de la exposición en el Museo de la Deuda Externa declaró: "Es un museo atípico. Cuando una persona visita otros museos del mundo, ve pinturas, esculturas, arte, es decir, patrimonio. Este museo es justo lo contrario, muestra el patrimonio que no existe, que el país ha perdido"<sup>21</sup>. Aunque Escombros se dio a conocer por cuestionar el sistema de patrocinio de las artes, así como el de la legitimación institucional de la subjetividad artística, el colectivo también está interesado en ampliar su ámbito de influencia y darse a conocer a mayor escala.

El colectivo no rehúye de ningún modo la competencia en el mercado del arte y pone a la venta sus objetos de conciencia a través de una particular sintaxis ético-estética. El director del Museo de la Deuda Externa, Pelusa Borthwick, cuenta entre sus compradores, con orgullo, a coleccionistas y profesionales argentinos y extranjeros. Escombros expone lo que podría considerarse como herético en términos de la visión commercial del arte político tradicional: "[S]eguiremos siendo lo que somos vaya como nos vaya con el Mercado", afirma el colectivo. El consumo parece ser el terreno común que su arte comparte con el trabajo Liquidación.org de Matthijs de Buijne y con la estética relacional. Mientras tanto en el mercado –y no solo en sentido artístico, sino económico también– tienen la oportunidad de conocer a clientes potenciales y establecer relaciones con ellos. En la ArteBA de 2005 convirtieron la galería en un espacio social y entablaron un diálogo intergeneracional con estudiantes que acabaron trabajando en proyectos escolares relacionados con el arte de Escombros.

El diálogo interactivo de deBuijne y de Escombros, junto con la clase de colectividad creada por este tipo de arte, los distingue del método de Maresca y su requisito de un consumo más o menos pasivo. Aunque el tamaño de ese colectivo, una microtopía en términos de la estética relacional de Bourriaud, no es un factor determinante, lo que sí

---

<sup>20</sup> Cfr. "Grupo escombros". En línea: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/escombros.php>  
Consultado: 12/04/2013.

<sup>21</sup> Cfr. Eric Gordy. "The museum of external debt". En línea: <http://eastethnia.blogspot.com.ar/2005/05/museum-of-external-debt.html>  
Consultado: 03/06/2013.

hacen es construir una comunidad a pequeña escala, activamente comprometida e interesada en "habitar el mundo de una forma más satisfactoria"<sup>22</sup>. Además de exponer en Argentina, Escombros es bastante conocido también en Estados Unidos y en Europa. Según sus manifiestos, se comprometen a llevar al conocimiento público su visión sobre el poder, el hambre, la represión, la corrupción, la desesperación y la resistencia tanto en Argentina como en cualquier otra parte del mundo donde sea posible.

La interpretación que hace Escombros de las consecuencias de la crisis económica en Argentina parte del enfoque visual de la miseria de los cartoneros de Maresca y lo amplifica. El discurso "alquimista" –el sucio carro cartonero de tamaño natural sacado de las calles de la ciudad y convertido en oro mediante un proceso de decantación– es reemplazado por un discurso sobre la historia económica del país. El artista no es visto ya como el alquimista con la misión de encontrar la fórmula mágica que convierta la basura en oro sino como alguien que cree en la transformación social: prácticas de compromiso social, de devolución del poder a las capas sociales a las que se les había arrebatado, así como de inclusión de los excluidos.

De forma análoga a la que usan los mencionados artistas visuales para representar a los cartoneros, idealizándolos y transformándolos en "oro" mediante la alquimia, olvidando al cartonero real originario, en algunos textos literarios se ha intentado mitificar al recolector de basura. Un ejemplo extremo (y consecuentemente burlesco) de esto es el poema *La Cartonerita* de Washington Cucurto, uno de los fundadores de Eloísa Cartonera, publicado en 2003 en la editorial alternativa VOX. En el poema compuesto en un estilo imitativo de la poesía popular de tradición oral –con múltiples repeticiones, rima consonante abusiva, diminutivos cacofónicos y redundantes y también con neologismos rimbombantes– el autor presenta a la protagonista como una mujer joven y atractiva que coquetea y encandila al hablante lírico –¿rubio y alto?–, dotando al poema de una estética modernista que evoca a la melancólica y aburrida princesita de la "Sonatina" de Rubén Darío. De esta manera "la cartonerita" acaba vaciada de su ser originario siendo transformada primero en una "muñequita" pintada y luego en "princesita-cartonerita". Al igual que Maresca utilizaba la alquimia para transformar la basura en una miniatura de oro perfecta para decorar una casa de clase alta, y Escombros blanqueaba la inmundicia del carro para luego revestirlo con una capa dorada, el hablante lírico nos presenta a la cartonera como una muñeca pintada para ascenderla finalmente a la realeza convirtiéndola en un personaje de cuento de hadas. Este intento mitificador aparece más claro cuando se ven los dibujos que ilustran la carpeta de cartón en la que está envuelto el poema: en la ilustración de la carpeta aparece una amazona en la que difícilmente podría reconocerse a una cartonera real. A la vez, el pseudo-modernismo de Washington Cucurto, dotado inclusive de neologismos ("roscifler"), aunque careciendo de la sonoridad del verso de Darío e incapaz en su función en cuanto artífice de hacer verdad la fantasía, le ofrece al lector una burlona distancia irónica sugiriendo que la vida de una cartonera no es nada liviana y que su interés por el perseguidor enamorado (el hablante lírico) es nulo aunque exista

---

<sup>22</sup> Cfr. Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

la posibilidad de que éste sea rubio y alto.

El intento mitificador va mucho más en serio en el caso del poema épico *El carrito de Eneas* (2003) de Danilo Samoilovich. El poeta recurre a la mitología grecolatina para representar en formato épico el sórdido mundo del cartonero. En el poema de Samoilovich el carro cartonero es "el carro de Eneas" fabricado en la fragua de Vulcano y el protagonista del poema, un cartonero, lo empuja recolectando basura. Se representa Buenos Aires como la Troya homérica trágicamente invadida por la guerra y los cartoneros aparecen como sus harapientas víctimas. El Buenos Aires desolado y "arrasado por los malditos misiles" está poblado por habitantes depauperados: prostitutas y cartoneros que tratan de sobrevivir a la hecatombe económica, aludida en el simulacro de dinero que fueron los Patacones.

El colectivo artístico Escombros se enfoca en su instalación de 2005, "Argentina: Entre el sueño de oro y pesadilla de cartón", en la misma destrucción del tejido urbano a la que alude Samoilovich en su poema. La obra consiste en un carro cartonero colocado en una plataforma que, envuelta en plástico oscuro simula ser de adoquines. Las palabras del historiador Emir Reitano que acompañan la instalación hacen referencia a una Argentina que de la Atenas del Plata se ha transformado en un lugar en el que "los jóvenes hacen cola en las embajadas y consulados para egresar a la tierra de sus abuelos o emigrar a Estados Unidos, mientras que la irracionalidad, la miopía, la corrupción y el clientelismo, prevalecen como banderas inalterables en su dirigencia política, totalmente ajena a los verdaderos problemas que aquejan a la República"<sup>23</sup>. El título de la instalación evoca la fábula de avaricia en la que el rico rey Midas desea más riqueza todavía y después de la felicidad momentánea de ver cómo los muebles y otros objetos que toca se transforman en oro, descubre con desesperación que su poder de transformar cuanto toca en oro se extiende también a su hija, así como a la comida y la bebida. Termina por darse cuenta que uno de sus toques mágicos, además de traerle riqueza sin límites, a la vez le quita todo valor a su vida. El toque de Midas llevado a cabo e institucionalizado por el presidente Menem ("plata dulce", y "deme dos"), llevó a algunos a una prosperidad extraordinaria pero acabó llevando al país a una recesión sin precedentes y a un colapso económico que hundió al 40% de los ciudadanos argentinos por debajo del umbral de pobreza<sup>24</sup>. Los modelos neoliberales de política económica institucionalizan el deseo colectivo de enriquecimiento sin límites, un deseo que como cualquier otro, acaba siendo reemplazado por otro deseo sin que jamás pueda ser saciado del todo: las grandes empresas multinacionales nunca sacan suficientes beneficios, los consumidores nunca consumen lo suficiente para ellas, isiempre existe

---

<sup>23</sup> Cfr. Emir Reitano. "Argentina entre el sueño del oro y la pesadilla de cartón. La deuda externa". En línea: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003sept/noticias22/12391-11.asp> Consultado: 13/06/2013. Para seguir profundizando sobre la poética del colectivo artístico Escombros véase: Zulema Moret. *Artistas de lo que queda. Las escrituras de Escombros*. Madrid: Trama editorial y Fundación de Arte y Derecho, 2006.

<sup>24</sup> Cfr. Natalia Kidd. "Debt Museum Opens In Buenos Aires", *Latin American Herald Tribune*, Caracas. En línea: <http://www.laht.com/article.asp?CategoryId=12394&ArticleId=179227> Consultado: 23/02/2013.

otro objetivo en el horizonte ilusorio de este pensamiento mágico! Aunque tanto el arte de Maresca como el de Escombros pueden leerse a través de la sintaxis de la globalización, el carro cartonero en miniatura y dorado que Maresca "extrajo" en 1990 de un carro real no refleja las necesidades de aquellos cuya existencia ha sido desechada en 2005. Magela Demarco de *Clarín* describió el carro de Escombros como un vehículo con un significado claramente diferente del de la instalación de Maresca: "Este carro que carga la escasez y la carencia se presenta como obra de arte al mismo tiempo que se aleja de todo lo que lo constituyó. La representación se desprende del origen que la provocó, pero no sumisamente".

Durante el año siguiente, Escombros continuó desarrollando su visión artística a través de la iconografía cartonera. Su instalación de 2006, "El arte de la desaparición" representa un carro pintado de blanco, lleno de objetos encontrados en las calles de Buenos Aires y tirado por una bicicleta. El texto que lo acompañaba decía: "Hoy la extrema pobreza es la máxima expresión de la cultura de la desaparición," conectando de esta manera a los cartoneros – fenómeno derivado de la crisis económica argentina de 2001 con los desaparecidos-representación emblemática de la dictadura militar de los años setenta y ochenta en Argentina-. Irónicamente, mientras estos últimos se hacían visibles por su ausencia literal en la sociedad, aquéllos son ignorados precisamente por la visibilidad extrema de su uniforme de pobreza. La crisis económica tiene sus orígenes en la dictadura militar. En su famosa carta abierta a la Junta militar, el escritor argentino Rodolfo Walsh escribió: "la política económica de este gobierno, más que una justificación de sus crímenes, constituye una atrocidad mayor que condena a millones de vidas humanas con su miseria planeada". Desgraciadamente sus palabras resultaron proféticas. En uno de los manifiestos de Escombros se afirma que creen en el poder de las artes para crear seres humanos más éticos: "Buscamos crear conciencia. El arte es el espejo de la sociedad en la que surge y la función del artista es amplificar la conciencia colectiva".

Escombros tiene otra instalación artística que conecta aún más explícitamente con la Recolecta de Maresca. Con el título de "El gran sueño argentino", en 2010 el colectivo distribuyó entre diferentes intelectuales argentinos los escombros de la demolición del hotel Warnes, el mismísimo lugar donde los cartoneros prestaron a Maresca el carro para su exposición. La instalación de Maresca iba acompañada por las palabras de un alquimista cuyo trabajo está asociado en la imaginación popular con la producción de oro a partir de metales que residen en "el vientre de la tierra". Maresca comentó que, en los años noventa Buenos Aires estaba "infestada" de cartoneros aunque muchos de sus amigos discrepaban de esta apreciación<sup>25</sup>. La descripción de su asistente búlgaro refleja ciertamente su entrada en el hotel Warnes convertido en villa miseria como si

---

<sup>25</sup> "Maresca decía ver la ciudad infestada de carritos de cartonero, aun cuando sus amigos aseguran que eso todavía no era tan así". Cfr. María Gainza. "La alquimista", *Página/12*, Suplemento Radar, 17/09/2006. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html> Consultado: 01/02/2013.

fuera una letrina tercermundista. En ese sentido puede verse algún tipo de justicia, al menos poética, en la entrega de los escombros del sueño argentino como liberación simbólica de un fantasma que sigue persiguiendo e interrogando a su sociedad.

Los paradigmas interpretativos en el mercado cultural varían y en última instancia dependen tanto de la imaginación artística como de la disponibilidad creadora. Una vez puestos en marcha crean su propio campo de microtopías y alianzas interpersonales impredecibles. Los proyectos artísticos creados en torno al cartonero tienen en común el gesto relacional (sin excluir la conciencia de la desigualdad) con un mundo desplazado del espacio social y, en algunos casos más que en otros, con una cierta resistencia, cuestionamiento y reformulación de las insituciones culturales vigentes. Lo llamativo es que, de un modo u otro, todos los proyectos se llevan a cabo al margen de la economía formal. El hecho de que alguien como Miriam Soledad Merlo, apodada La Osa<sup>26</sup>, que cartoneaba en las calles de Buenos Aires, y ahora trabaja en el colectivo Eloísa Cartonera pueda decir con todo el derecho de una productora cultural que ha leído todos los libros que han publicado pero que su escritor favorito es Mario Bellatín, significa que vale la pena invertir la voluntad, energía e imaginación en nuevas formas de pensar la cultura y hacer una nueva lectura del mercado.

---

<sup>26</sup> Dice Miriam Merlo en una entrevista otorgada al periodista español Armando Camino:

"Eloísa Cartonera cambió mi vida", zanja, pincel en ristre, Miriam Merlo. "Antes no daba importancia al cartón, no lo valoraba, pero ahora pinto una tapa y me siento *reorgullosa*. Antes no leía nada y ahora voy a volver a estudiar. Nunca me imaginé que viajaría en avión y que conocería muchas provincias argentinas para participar en ferias de libros. Hasta mi papá me vio en la tele".

## BIBLIOGRAFÍA

- Battistozzi, Ana María. "Recordando a Liliana Maresca", *Ñ*, Revista cultural, 12 de febrero de 2008. En línea: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/02/12/01606024.html> Consultado: 22/08/2013.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, n. 110, fall 2004: 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009: 19.
- Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. Trans. James Gussen and Lili Porten. New York: Sternberg Press, 2009.
- Butler, Judith. "Universality in Culture". In: Martha C. Nussbaum with Respondents, edited by Joshua Cohen. *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*. Boston: Beacon Press, 50.
- Camino, Armando. "Libros de amor y cartón", *Periodismohumano*. En línea: <http://periodismohumano.com/economia/libros-de-amor-y-carton.html> Consultado: 12/07/2013.
- Gainza, María. "La alquimista", *Página/12*, Suplemento Radar, 17/09/2006. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html> Consultado: 01/02/2013.
- García, Fernando. "Cartoneros: del Tren Blanco a un moderno museo holandés", *Clarín*, 12 de febrero de 2004. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2004/02/12/s-04001.htm> Consultado: 13/04/2013.
- Gordy, Eric. "The museum of external debt". En línea: <http://eastethnia.blogspot.com.ar/2005/05/museum-of-external-debt.html> Consultado: 03/06/2013.
- "Grupo escombros". En línea: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/escombros.php> Consultado: 12/04/2013.
- Kidd, Natalia. "Debt Museum Opens In Buenos Aires", *Latin American Herald Tribune*, Caracas. En línea: <http://www.laht.com/article.asp?CategoryId=12394&ArticleId=179227> Consultado: 23/02/2013.
- Medina, Martin. *The World's Scavengers: Salvaging for Sustainable Consumption and Production*. Latham, New York: AltaMira Press, 2007.
- Moret, Zulema. *Artistas de lo que queda. Las escrituras de Escombros*. Madrid: Trama editorial y Fundación de Arte y Derecho, 2006.
- Pavón, Cecilia. "No contaban con mi astucia", *Radar*, Suplemento de *Página/12* del 5 de Julio 2003. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-822-2003-07-09.html> Consultado: 15/08/2013.
- Perelman, Mariano Daniel y Boy, Martín. "Cartoneros en Buenos Aires: nuevas modalidades de encuentro", *Revista Mexicana de Sociología*, v. 72, n. 3, julio-septiembre, 2010: 393-418.
- Reitano, Emir. "Argentina entre el sueño del oro y la pesadilla de cartón. La deuda externa". En línea: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003sept/noticias22/12391-11.asp> Consultado: 13/06/2013.
- Sommer, Doris. *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006.

Cuadernos del CILHA - a. 15 n. 21 - 2014 - ISSN 1515-6125  
v. 15 n. 2 - 2014 - EISSN 1852-9615

Viceconte, Araceli. "Una muestra toma a la Argentina como vanguardia de la miseria", *Clarín*, 9 de marzo de 2004. En línea:

<http://edant.clarin.com/diario/2004/03/09/s-03501.htm> Consultado: 13/04/2013.