

Sobre algunos temas en Cucurto: inmigración e imaginación urbana

Santiago Deymonnaz
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

ABSTRACT

The aim of this paper is to outline – in the work of Washington Cucurto, pseudonym of Santiago Vega – the literary representations of a contemporary Buenos Aires marked by the experience of immigration. Even if the production of a new language and a new geographic and literary space for the city places Cucurto in the tradition of modern literature, the way his work restate that experience implies a innovative approach to the immigration phenomenon.

Keywords: Buenos Aires, immigration, literature, Washington Cucurto, Santiago Vega.

El objetivo de este artículo es delinear los modos en que la escritura de Santiago Vega, a través de la voz de su *alter ego* Washington Cucurto, introduce en la literatura argentina la experiencia de una ciudad de Buenos Aires marcada por la inmigración de los países limítrofes y del interior del país. Si la construcción de una lengua y de un nuevo espacio geográfico y literario para la ciudad colocan a Cucurto en la tradición moderna de la literatura, la forma cucurtiana de reelaborar dicha experiencia se presenta como una ruptura con los tratamientos habituales del fenómeno inmigratorio.

Palabras claves: Buenos Aires, immigration, literature, Washington Cucurto, Santiago Vega.

el modelo avanza sobre la tela, la envuelve por los lados, y la hace aparecer en retroceso con respecto a lo que tendría que estar más allá de ella.

Foucault

Soy el punto de partida de una literatura que se escribirá mañana, cuando los hijos de los inmigrantes, esos dominicanitos o peruanitos que hoy tienen dos o tres años, tomen la palabra, cuando empiecen a escribir. Esa será la literatura argentina del mañana, esa que todavía no podemos ni soñar. Yo me pregunto qué lugar tendrán Borges o Saer en esa literatura 'no literatura'. Griterío, puro griterío de una raza que toma la palabra.

Cucurto

La experiencia de la urbe está en el centro de la modernidad literaria argentina. Las diversas formas que adopta esta modernidad están estrechamente vinculadas con el diseño de ciudades distintas. Para ilustrar estas afirmaciones con algunos ejemplos claros y ya consagrados, basta remitirnos a tres figuras producidas por la imaginación urbana en las primeras décadas del siglo pasado, las tres figuras que Beatriz Sarlo resume al comienzo de su libro sobre Borges: primero, ese lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, elaborado en "las orillas" borgeanas; luego, la ciudad del futuro de Arlt, "donde la ficción descubrió una modernidad que no existía del todo materialmente"; y por último, la ciudad desarticulada de "las postales y las instantáneas Kodak de Girondo". Tres representaciones de la ciudad que sirven para comprender los tres universos literarios de estos autores, pero también para trazar un mapa posible de la literatura argentina del siglo XX – una literatura en la que la ciudad "no es el contenido de una obra, sino su posibilidad conceptual" (Sarlo, 2003, pp. 19-21).

La elección de este trío responde al canon propio de la crítica y a las limitaciones del espacio. No es excluyente: se remonta hacia atrás, hacia el XIX, y hacia el futuro. Después de la explosión urbana de comienzos del siglo XX, las transformaciones de la ciudad han dado origen a nuevas estéticas, nuevos imaginarios. Junto con otras variables (el derrotero propio de la literatura, las relaciones institucionales que la literatura establece con otros discursos, etcétera), las mutaciones y los reajustes de la ciudad han ido formando diferentes estéticas literarias. Los modos de circulación de la gran urbe, sus habitantes y sus costumbres, su arquitectura y sus espacios de trabajo y de ocio, es decir, las múltiples experiencias urbanas en general, articularon nuevas voces y nuevas maneras de hacer literatura a lo largo del pasado siglo.

El universo que en los primeros años del siglo XXI introdujo en la literatura argentina Santiago Vega (a través de la voz de su *alter ego* Washington Cucurto) se inscribe en esta línea. Tanto su narrativa como su poesía han elaborado una nueva ciudad, una nueva Buenos Aires literaria, que no había aparecido antes con la misma intensidad en el firmamento de las letras. Y lo han hecho en respuesta a (y en diálogo con) las transformaciones concretas que vienen teniendo lugar en la ciudad desde hace años. Se puede argumentar aquí que la obra de Cucurto llega tarde, pero lo cierto es que los cambios materiales

siempre se adelantan a la literatura; lo cual es lógico si la entendemos como un modo de representar o de imaginar nuestra experiencia.

Entiéndase: no se trata de representar literariamente una ciudad, pongamos por caso, Buenos Aires; sino de construir un nuevo universo a partir de los materiales que la experiencia pone a nuestra disposición. Son esos materiales urbanos, trabajados por la historia, por la economía, e incluso por la literatura, los que funcionan como los ladrillos de ese universo. Cucurto inventa Buenos Aires, así como la inventaron Borges, Arlt y Girondo. En este sentido, uno puede decir que Cucurto aprendió la lección. En una tradición nacional en la que la ciudad es condición de la literatura, la creación de una nueva Buenos Aires, de una Buenos Aires personal, es el camino lógico al descubrimiento de una voz, y a la colocación de esa voz en el callejero literario. Las orillas de Borges, la ciudad ultrafuturista de Arlt, las postales de Girondo encuentran su relevo (pero hubo otras ciudades en el medio) en la chapa, el cartón pintado, la cumbia y el *yotibenco* de Washington Cucurto.

La engañadora Buenos Aires se vedeteaba de lo lindo; siempre viva y majestuosa, repleta del linaje más extravagante, poblada hasta la testa de un bicherío fenomenal. [...] Ésta es Buenos Aires, la Trola del Plata; respirala, mamala, Mr. Washington Cucurto, pues lo que verás ahora no lo volverás a encontrar en otro lugar del mundo. Sí, Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica y mortuoria, la que a un paso tiene la fama y el dinero o un colchón debajo del puente. Andá con cuidado, a no dejarse impresionar. No le saque pecho, ni le acepte todas sus copas de martinis, mirindas y pepsis envenenadas. ¡Salute, rey dominicano, salute paraguas, bolis, perucas, dominicas, croatas, rusitos, ucranianos y serbios del mundo, salute, éste es el himen donde sus sémenes se mezclan! (Cucurto, 2003, pp. 72-73)

En su artículo “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, Sylvia Molloy coteja con sutileza la experiencia urbana de Baudelaire con la de Borges. Señala semejanzas entre el deambular de ambos poetas: la errancia como esa experiencia en la que el sujeto deambulante “percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo”; la nostalgia y la memoria cultural como apuntalamiento del aura; etcétera. Y subraya diferencias: la disgregación del yo borgeano frente al recogimiento y el regreso al yo de la experiencia baudelaireana; el recurso al “recuerdo autobiográfico”, el de sus antepasados, en Borges, frente “al *Souvenir* y a la noción, ahistórica por excelencia, de lo *Suranné* — lo pasado de moda, lo caduco —” en Baudelaire (Molloy, 1999, pp. 193-204). Asimismo, en las letras de Molloy, el desencanto y la irritación del *flâneur* baudelaireano, producidas por el fracaso y la pérdida de la percepción aurática, se contraponen a la pretensión borgeana de mantener esa visión, apuntalada por un idealismo fervoroso aunque se sabe ineficaz.

No pretendemos aquí introducir a Cucurto en este duelo singular. La experiencia urbana que plantea la obra de Cucurto es radicalmente distinta a la que estudia Molloy en estos autores. Sin embargo, este contrapunto entre Borges y Baudelaire sobre una misma escena (una escena que se ha vuelto fundacional para la modernidad en literatura) nos puede ayudar a pensar algunas de las novedades introducidas por Cucurto en su Buenos Aires personal.

Como en ellos, cierto tipo de errancia (el andar de una parte a otra, sin

asiento fijo) constituye, en la obra cucurtiana, la experiencia de la ciudad y de la literatura. Pero su andar no es un deambular. Podemos decir que aquí el ritmo se acelera. Ya en los poemas de *Zelarayán*, una de sus obras más tempranas, sus personajes, en su recorrido por la ciudad, se la pasan corriendo o, para ser más precisos, huyendo: del vendedor alto y con barba de la librería Gandhi que los persigue por robarse *En el aura del Sauce* de Juanele (Cucurto, 2005a, p. 110); de los guardias del supermercado y de los patrulleros de la comisaría 21, a bordo de un camión de cerveza robado (*ibidem*, pp. 105-106); de “las cuatro letras sangrientas” del cartel del supermercado Coto (*ibidem*, p. 114); de la propia abuela, que “viene corriendo dispuesta a apretarme el cogote” (*ibidem*, p. 117); y de un largo etcétera. Más adelante, en otras obras se repite, aunque con menos insistencia, la misma escena. Un niño de cinco años huye del propio Washington Cucurto, tras robarle el saxofón (Cucurto, 2003, pp. 68-71); el narrador huye del amigo que lo persigue para “comerme la verga” (Cucurto, 2010, p. 53). Y en general, los personajes huyen del paso del tiempo, para no llegar tarde al trabajo en el supermercado, o al baile por la noche, ya sea en bicicleta (Cucurto, 2005a, pp. 65-72) o en colectivo (Cucurto, 2010). A diferencia de la *flânerie* borgeana, en las obras de Cucurto “Siempre hay que salir corriendo” (Cucurto, 2005a, p. 69). Incluso cuando no huyen de nadie, los personajes se mueven a toda velocidad: el relato “Cosa de negros” introduce al lector en el mundo de la cumbia en una Ferrari (Cucurto, 2003, p. 64), luego el auto (también una Ferrari) que rescata al músico dominicano Washington Cucurto de la locura de la ciudad y lo conduce a su presentación oficial en casa del productor musical no arranca, sino que despega (*ibidem*, p. 72).

Este cambio de ritmo en el movimiento de los personajes responde a la lógica de esta Buenos Aires, vale decir, no desentona en ella. Cuando Cucurto persigue al chico que le acaba de robar el saxo, la persecución se convierte en un espectáculo bien recibido: “La correría tuvo gran aceptación entre los vecinos del barrio”, comenta el narrador (*ibidem*, p. 70). Y desde luego, esta armonía se sostiene sobre el hecho de que la circulación de los personajes se encuentra en la obra cucurtiana atravesada por el mismo orden que la ciudad: un orden económico, el orden del dinero, que siempre es necesariamente escaso, y en el que el tiempo, por ende, también es escaso¹.

Frente a esta gran diferencia de ritmo entre la *flânerie* y las correrías cucurtianas, debemos señalar un elemento común a ambas: una misma fisura, atraviesa la experiencia de la ciudad de todos estos textos, una fisura que es un rasgo característico de la ciudad moderna y que se puede pensar como la experiencia de esa contradicción fundamental de la cultura capitalista entre las tendencias individualistas y la existencia colectiva. Es esta misma fisura la que provoca el movimiento constante, los paseos del *flâneur* y esas correrías cucurtianas en las que se intenta desesperadamente ser feliz: “Siempre la vida

¹ Es este orden, el de la economía, el que rige la fisonomía de la ciudad, cuyos interiores se reducen a lugares de intercambio y espacios donde la lógica del dinero siempre escaso se hace evidente. La ciudad cucurtiana está compuesta casi exclusivamente por supermercados, albergues transitorios por horas — “telos, telos y telos” (Cucurto, 2003, p. 67) —, negocios donde se venden productos de presunto origen chino — “despertadores en oferta”, “ositos a cuerda” (*ibidem*, p. 69) —, *yotibencos* (versión *alvesre* de conventillo), pensiones y, el interior cucurtiano por antonomasia, las bailantas, o discotecas donde se baila cumbia (el Bronco de “Hasta quitarle Panamá a los yanquis” o el Samber de “Noches vacías”). Estos interiores son el correlato de lo que sucede en la calle y son la seña distintiva de la ciudad cucurtiana.

en constante movimiento siempre corriendo en todo, lo que no me permite pensar. Si no pienso, soy feliz. De pronto, cae un morrón podrido en mi góndola” (Cucurto, 2010, p. 20)².

Ahora bien, aunque podemos conducir los textos a una misma fisura, debemos también señalar matices. En la obra de Baudelaire, pero también en la obra de Borges, esta fisura se registra de forma paradigmática en la pérdida de una visión, de una percepción aurática; y es alrededor del aura que Cucurto teje algunas diferencias que es importante señalar. Molloy resume este tipo de percepción en la cita sobre el sueño que Benjamin hace de Valéry: “En el sueño [...] se da una equiparación. Las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas” (Molloy, 1999, p. 200). Esta equiparación es la que se ha vuelto imposible en la modernidad, y es la conciencia de esta imposibilidad la que convierte a Baudelaire en un poeta moderno. Ahora bien, es la respuesta a esta pérdida del aura lo que diferencia precisamente a estos autores. Si en Baudelaire aparece el desencanto y la nostalgia de “El viejo París no existe”, y en Borges aparece la voluntad de aura más allá de saberla imposible, en Cucurto aparece la risa ante la situación en la que se encuentran los otros poetas.

Por poner un ejemplo ilustrativo, entre las idas y vueltas de los personajes en los poemas de *Zelarayán* aparece parodiado, por el contraste en el cambio de ritmo y de tono, ese momento del día al que Borges, pero también Baudelaire, parecen condicionar la visión aurática: el atardecer, el crepúsculo. Al final de dos poemas, después de una cascada de aventuras y palabras obscenas, nos encontramos con esa imagen crepuscular, detenida en el tiempo y trabajada por el lirismo:

Y finalmente los cercaron,
los robaron y al Juniors le cortaron
la cabeza...
Les rogaba por algún Dios
que no lo mataran
y esto pasó...
La pandilla castradora le pone velas
a Lorena Bobbit.
Detrás de las grúas del puerto
iluminadas en un atardecer rosado
iban lentamente
inclinando ascuas y ganchos
al son de un suave movimiento...
(Cucurto, 2005a, p. 102)

Y luego “¡Tomen, botones! ¡Beban la leche de mi palo!/ ¡Lame pijas de la Cía! ¡Lame conchas de la Fortabat!/ Y así perdimos a los ratis,/ bajo el sol de la tarde calurosa...” (*ivi*, p. 106)³. El atardecer se convierte en una postal que se cae

² El carácter festivo y exuberante de la escritura cucurtiana puede por momentos esconder esta fisura, pero está claro que el drama persiste. Así como las letras de cumbia y de cuarteto “son trágicas” aunque la música sea para bailar (Cucurto, 2011), las historias que narra Cucurto son tristísimas aunque la escritura sea también para bailar. “Yo prefiero escribir como quien baila la cumbia” afirma Cucurto en una entrevista (Cucurto, 2005b), y podemos encontrar en esta inclinación la búsqueda de una escritura donde la fiesta no está exenta de tragedia, y donde la tragedia no impide la fiesta.

³ *Ratis*: nombre con el que se conoce a la policía.

del bolsillo de aquel que, con una sonrisa, huye de la policía. No hay nostalgia ni intento de apuntalar el aura en Cucurto. “La palabra misterio hay que aplastarla” podría decir Cucurto, citando a su querido Ricardo Zelarayán. El aura ya no sólo es imposible, como en los otros autores, sino que se ha vuelto objeto de risa y, en una segunda instancia, imposible objeto de robo, como ese libro de Juanele, *En el aura del Sauce*, robado en la librería Gandhi.

La experiencia moderna es la experiencia de la ciudad cambiante, y Cucurto trabaja sobre esa experiencia. Uno de los grandes cambios que atraviesa la ciudad de Buenos Aires desde hace unas décadas es una transformación demográfica y una consecuente transformación cultural. Como efecto de los fenómenos migratorios, Buenos Aires ha ido reajustando su identidad. A la Buenos Aires *europea*, producto del aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX y primera mitad del XX, le ha salido una Buenos Aires *latinoamericana*, resultado de los más modestos pero sin embargo visibles movimientos migratorios de finales del XX y comienzos del XXI. De la experiencia de estas transformaciones se ocupa la obra de Cucurto, y es a partir de ella que construye su ciudad⁴.

“El deambular borgeano es también, sobre todo, gesto que recalca (que inventa) una filiación nacional” , escribía Molloy (Molloy, 1999, p. 206). Para no ser menos, la irrupción de la obra cucurtiana también se ocupa de inventar una filiación. Claro que en lugar de rechazar la “vociñlera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos” (palabras de Borges en la primera edición de *Fervor*, citadas por Molloy), Cucurto se detiene en ella y es allí donde encuentra su Buenos Aires. Así, podemos leer:

Ay, la sagrada morochosidad del mundo. Aguante las mezclas, los mestizajes, los criollismos, viva el indio con el español o el tano o el turco o el árabe o el polaco, de ahí viene la cumbia; ¡qué picazón deleitoso tenerla instalada como otitis en los tímpanos! (Cucurto, 2010, p. 17)

Y más adelante: “Esto es el universo. Todas las razas, todos los tamaños, todos los colores, todas las teñidas de pelo, mil coloraciones...” (Cucurto, 2003, p. 27) y “Entrar en aquel conventillo era ingresar al Caribe en plena Sudamérica. Bachatas, arroz con pollo, dominicanas moviendo el culo. La Raza Inferior Multinforme, futbolera, machista y retrógrada fluyendo por todas partes” (Cucurto, 2005a, p. 61). Su obra no intenta borrar la ciudad invadida por la muchedumbre, más bien se ocupa de meter esta ciudad vociñlera dentro de la literatura, con su lenguaje vociñlero, haciendo visible para la literatura una ciudad no sólo más ruidosa sino también más oscura, una Buenos Aires más negra. Esta filiación, que tira de la inmigración (ya no ultramarina, como en el

⁴ Lo que me interesa señalar aquí es el crecimiento del número de habitantes de la ciudad de Buenos Aires nacidos en países limítrofes. Entre los años 1980 y 2001, los nacidos en estos países aumentaron en más de un 50%, un porcentaje significativo, teniendo en cuenta que en ese período la población total de la ciudad cayó un 5%. En 2001, año alrededor del cual aparecen las primeras obras de Cucurto, los habitantes nacidos en países limítrofes y en Perú representaban un 6,7% de la población total de Buenos Aires, porcentaje al que habría que añadir sus descendientes (nacidos ya en Argentina) y la población proveniente de las provincias del interior del país (percibida como extranjera por amplios sectores de la ciudad) para medir la magnitud del cambio cultural y demográfico. Fuente: INDEC.

caso de Borges, sino limítrofe), no es menos nacional que la borgeana. Con esto queremos decir que lo que Cucurto produce en sus textos no es tanto un colectivo inmigrante dentro de una sociedad constituida, como una nueva identidad argentina o, si se quiere, porteña, una identidad en la que los inmigrantes y los hijos de inmigrantes (bolivianos, paraguayos, peruanos, coreanos, dominicanos, etcétera) constituyen la parte fundamental.

La ficción de Cucurto se hace eco de esta nueva identidad, al tiempo que participa en su construcción. Esto se observa en la elaboración de su lengua. Como bien sostiene Ksenija Bilbija, la ficción cucurtiana es transnacional y cosmopolita puesto que absorbe el lenguaje de aquellos que pertenecen por nacimiento a otros territorios (Bilbija, 2008). Términos en guaraní se mezclan con giros del español caribeño y con expresiones tomadas del habla porteña en un imposible idioma panamericano⁵. Estos patrones discursivos a los que accede la obra cucurtiana trascienden los hostiles límites de los estados nacionales y van más allá de una lengua totalizadora. Y sin embargo estamos ante la lengua de una ciudad, una lengua que da cuenta de las nuevas realidades que configuran la Buenos Aires cucurtiana.

En los textos, estas voces parecen ocupar todo el espacio de la ficción. En este sentido, Bilbija señala que la escritura de Cucurto no es una escritura doble, como la de Manuel Puig, en la que se yuxtaponen un discurso normativo y un discurso del otro: en Cucurto no hay un afuera de estas voces, ya que ellas atraviesan a los personajes y al narrador, e incluso a la misma figura del autor. Podemos decir así que todo el discurso en la escritura cucurtiana es discurso del otro (*ibidem*, p. 96). Pero no debemos concluir por ello que en sus textos no hay confrontación. La confrontación es una de las matrices que rigen la experiencia urbana y la experiencia literaria en toda la obra de Cucurto. En primer lugar, y dentro del mismo orden discursivo, la confrontación se establece con la literatura donde ella irrumpe. Cucurto, no sólo en entrevistas sino también a partir de sus textos, presenta su obra como la literatura argentina del mañana (esa literatura que escribirán los “dominicanitos o peruanitos que hoy tienen dos o tres años”) en clara confrontación con la literatura argentina de hoy y la tradicional obsesión de la cultura de este país con Europa (Cucurto, 2005b)⁶.

En segundo lugar, y tal vez de modo más explícito puesto que aparece al interior de sus obras, la confrontación se establece en el orden geográfico y económico que regula la circulación de los personajes. La organización de la ciudad es otro elemento que contribuye a la construcción de la nueva identidad argentina, a través de la confrontación con el otro, con la tradición. La ciudad cucurtiana no es una completamente nueva Buenos Aires. Invirtiendo la frase de Baudelaire, podemos decir que en el universo de Cucurto la vieja Buenos Aires todavía existe.

Si por un lado, estos textos intentan cambiar el eje literario urbano del

⁵ Marcelo Díaz señala esta característica del idioma de Cucurto en el uso de los pronombres personales: “*La máquina...* no llega a fijar nunca el uso del tú y el vos, los lleva y los trae, los intercambia, los hace convivir incluso en la misma oración. Y es esa misma indecisión léxica la que genera multitud, la que llena de gente el yotibenco y el poema, la que permite el diálogo entre el dominicano Cucurto y el argentino Vega” (Díaz, 2000 cit. en Kamenzain, 2006).

⁶ Este rechazo de la literatura argentina contemporánea no significa que no haya en Cucurto la creación de un linaje literario. Partimos del supuesto de que no hay literatura sin filiaciones literarias. Sin embargo, el establecimiento de este linaje no le impide posicionarse fuera de un determinado modo de hacer literatura. Volveremos sobre las filiaciones literarias más adelante.

Palermo borgeano a los barrios de Constitución y Once, creando allí sus propios espacios mitológicos (como el Samber, el Bronco, los telos, las pensiones, el *yotibenca*) y sus propios personajes: “¡Oh Barrio de la Sagrada Constitución qué dichoso sos, en tus venas va el anónimo rey de tus calles y de tus galpones musicales!” (Cucurto, 2010, p. 10); por el otro, la Buenos Aires tradicional no desaparece del universo cucurtiano, sino que ésta persiste en su tradición. Es precisamente en la tensa convivencia de barrios como Palermo y Constitución donde se visualiza la confrontación geográfica y económica que define la ciudad. Esto se observa bien en el capítulo “El barrio de las siervas” de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, donde los personajes (repositores de supermercados y empleadas domésticas, siempre inmigrantes) pasean al salir de su trabajo por las zonas más exclusivas del barrio de Palermo, un territorio que reconocen hostil, en dirección al colectivo que los llevará de vuelta a sus barrios⁷.

Son estos territorios de la ciudad, trabajados por la literatura, la economía y los cambios demográficos, y convertidos en material literario los que conforman en buena medida la experiencia urbana en los textos de Cucurto. Esta experiencia no es sólo la de una fisura, como habíamos dicho antes, sino también la de una confrontación —confrontación que encuentra su imagen emblemática en la repetida y siempre tensa confluencia en el supermercado del repositor inmigrante con su clientela de clase media o alta.

La relación de la obra de Cucurto con la realidad es compleja. Aunque su imaginación está fuertemente anclada en la experiencia inmediata de la realidad de un mundo marginal para la literatura (el mundo de la cumbia, de la inmigración del interior del país y de países limítrofes, etcétera), la suya no es una escritura testimonial en el sentido estricto de la palabra (Bilbija, 2008, p. 98). Tampoco se trata de una literatura costumbrista, si pensamos en ésta como ligada a una estética y a un proyecto ideológico particulares. De ninguna manera podemos hablar de la ficción cucurtiana como un cuadro de costumbres. Su escritura está lejos de la apariencia engañosa, del efecto. En ningún momento recurre a la semejanza que convence, que busca testimoniar, que se rige por el patrón de la realidad, esa realidad que debería darse a conocer. Y sin embargo, en sus páginas se percibe el intento de introducir en la literatura la experiencia de esos individuos que, desde una perspectiva postcolonial, llamaríamos subalternos (individuos política, social y geográficamente fuera de la estructura de poder hegemónica). Como dice el epígrafe de *Zelarayán*, citando un poco en broma, un poco en serio, el Nuevo Testamento: “Porque no podemos dejar de decir/ lo que hemos visto y oído” (Cucurto, 2005, p. 89).

La escritura de Cucurto no desdeña la realidad exterior. Pensar que lo hace implicaría, por un lado, pasar por alto su intervención y su especificidad histórica y, por el otro, convertir su obra en puro juego literario, si tal cosa existiera. Ahora bien, con esto no queremos decir que el juego no esté presente, y muy presente que lo está, en su obra. El propio Cucurto ha dicho en repetidas

⁷ Aquí el paseo, fuera del horario de trabajo, se vuelve remedo de *flânerie*, tal vez por el influjo de “las arboladas veredas de la pituquísima calle San Martín de Tours” y de su afrancesado nombre (Cucurto, 2010, p. 46).

ocasiones que se toma la escritura como un juego. Pero es justamente el juego omnipresente en su escritura el que, complicando las cosas, permite a la literatura acercarse a la realidad sin ser aplastada por su excesivo peso. Ya en la construcción de su *alter ego* Washington Cucurto, Vega nos introduce en el juego de la literatura, recurriendo a un artificio o una artimaña muy conocida, pero no por ello menos eficaz: la estructura de *doppelgänger* que estaría copiando o “vampirizando” la estrategia favorita de Borges y de tantos otros autores para complicar el vínculo entre literatura y realidad (Bilbija, 2008, p. 98). Cucurto firma los textos, Vega le pone el cuerpo y el rostro en las portadas, y su voz en las entrevistas; Cucurto a veces es dominicano, otras veces es hijo de una tucumana y nacido, como Vega, en Quilmes, un partido del Gran Buenos Aires; Vega aparece como personaje en algún texto, Cucurto es el protagonista habitual de las historias; etcétera. Complicadísimo. Pero la complicación no significa desdén. La obra de Cucurto no desdeña (ni la de Borges, por cierto) la realidad, ni muestra indiferencia ante ella.

Junto a esta figura del doble, otro elemento que vuelve compleja la relación de la obra de Cucurto con la realidad es su particular estilo. Por un lado, a través de ese imposible lenguaje latinoamericano que introduce en la literatura argentina y que no termina de recrear el habla de ningún grupo social. Por el otro, a través del modo en que se precipitan los enredos en sus historias, uno detrás de otro, como en una caída incontenible que se aleja de lo posible y de lo real, desafiando siempre la lógica narrativa y cualquier atisbo de realismo. En sus narraciones, las acciones se precipitan así como las mujeres caen en las trampas engatusadoras del narrador y personaje:

Pongo tonada de colombiano, y le pregunto por una calle o por el precio, cualquier boludez, como sé que es paraguaya le miento y le digo que la vi en Asunción que estuve trabajando ahí que soy ingeniero y que trabajé en la reserva de Foz de Iguazú. Cae, cae, ca, e, por el precipicio sin fondo de mi lengua, bienvenida dulzura (Cucurto, 2010, p. 56).

Lo sucedido, lo que sucede en las narraciones de Cucurto (pero también en sus poemas), cae de igual manera por ese precipicio sin fondo de la lengua cucurtiana. Hay en su obra una imperiosa necesidad de contar, que se vuelve una orden en las primeras páginas de “Noches vacías”:

Y ahora me pusieron acá a tipiar, en la comisaría. 'Narrá todo', me dijo el comisario. Narrá, qué palabra. Narrá te lleva al fondo de las oscuras aguas de la muerte, de las cuales no regresás. Si yo nunca narré; apenas cuento, y si me acuerdo (Cucurto, 2003, p. 12).

Y a continuación, aunque este narrador diga que no narra, la narración se precipita a gran velocidad, en una caída que por su impetuosa aceleración parece poner en suspenso cualquier referencia a la realidad. La acción no se detiene y por ello no hay tiempo para la observación ni para la reflexión. Es la Buenos Aires de Cucurto, en la que no hay tiempo para nada, sólo para la imaginación, y por tanto para la poesía: “Uno no puede sabérselo todo, pero sí imaginárselo todo” (Cucurto, 2005a, p. 60) — inventárselo todo, podemos decir. Pero esto no supone un divorcio con la realidad; la imaginación descontrolada justamente es el modo que tiene esta escritura de acercarse a ella.

Esta forma de construir la trama (que lo acerca a otros autores

contemporáneos; Aira, por ejemplo, por citar un escritor cercano y consagrado) y su lengua desatada (“bienvenida dulzura” que lo aleja de estos autores, sin menoscabo hacia ellos) constituyen el particular estilo de Cucurto; un estilo que él llama *realismo atolondrado* y que se presenta como una alternativa a la tensión entre el testimonio verista y una supuesta indiferencia por la realidad. Se trata de un estilo que, como afirma Porrúa, parece decirnos todo el tiempo “cuidado, esto no es en serio”, y que por ello tiende a alborotar o a complicar todos los referentes, del mismo modo que lo hace la figura del *alter ego*. Entre estos referentes, claro, se encuentra la experiencia de la inmigración, tal vez la materia predilecta de ese alboroto.

Este alboroto, entendido como desorden — “Téngame paciencia si me tranco, usted sabe, el lenguaje es un despepite” (Cucurto, 2003, p. 12) —, como tumulto y amotinamiento, pero también como alegría vocinglera y como alborozo, esconde una “forma distinta de la lectura” (Porrúa), una forma que busca perturbar la lengua literaria y con ella, el universo que transporta. Al menos en lo concerniente a la inmigración, este alboroto parece cuestionar algunos de los modos habituales que ha tenido la literatura argentina para hablar o callar sobre ella: mediante la resistencia, el altruismo, la incompreensión o el olvido. Frente a estos modos, el alboroto se nos presenta como un modo de hacer oír (en la literatura y a través de ella) lo que los discursos familiares, reconocibles, ocultan e impiden ver: la voz del negro, del inmigrante⁸. Pero, en tanto alboroto, no hay un intento de ajustarse a la realidad (o de someterse a ella) ni de convertir a la literatura en vehículo de conocimiento, como proponen algunos realismos. No se trata de saber más sobre esa realidad. Tamara Kamenszain lo ha definido de forma magistral: “Es un tipo de economía literaria que funciona sabiendo menos acerca del objeto y queriéndolo más”. La literatura en la obra de Cucurto se convierte en vehículo de deseo, un deseo que busca poner en suspenso la distancia que lo separa de su objeto, apropiándose de él y dejándose apropiar. Es la forma que ella encuentra para mantener vivo el objeto:

Si el realismo a secas supone una fidelidad al modo en que las cosas “realmente” son, este atolondramiento medra entre las cosas, manteniendo vivo lo que las vincula. Para lograrlo es necesario que la lógica dualista de la separación se distraiga — se atolondre — y entregue la custodia que mantiene sobre la realidad (Díaz en Kamenszain, 2006).

Como todas las escrituras que intentan definir un estilo y un lenguaje propios, la ficción cucurtiana juega con los límites: se plantea dentro y fuera de la literatura argentina o, mejor dicho, se coloca en tensión con aquella literatura en la que se inscribe. La lengua desatada cucurtiana junto con la materia de sus aventuras se propone subvertir la hegemonía eurocéntrica de esta literatura y desafía, como propone Bilbija, cierta obsesión argentina con Europa (Bilbija, 2008, p. 97). Procura alborotar la literatura y cuestionar algunas de sus poses

⁸ En este sentido, la obra de Cucurto se podría leer como una reescritura de “Las puertas del cielo”, el cuento de Cortázar, pero narrado desde el punto de vista de los monstruos y no desde la visión del abogado. Este cambio de perspectiva, cabe aclarar, no debe ser entendido como un gesto fundado en buenas intenciones (las buenas intenciones en la literatura de Cucurto, políticamente incorrecta y lindante con la desfachatez, se han vuelto imposibles).

más establecidas, aunque por momentos se incluya ella misma en ese cuestionamiento.

Este desafío se presenta como una ruptura pero también (indefectiblemente en la literatura) establece continuidades. Si en lo que hace a la experiencia de la ciudad que elabora su escritura se puede decir que abre un territorio por entero nuevo, el trabajo que realiza con la lengua se inscribe en una tradición. La lengua exuberante de esta escritura, su estilo exagerado y obsceno, la “abundancia como estilo” (Porrúa) que desborda los límites, todo este trabajo sobre la lengua literaria se entronca, en parte, en la línea neobarroca o neobarrosa, teorizada por Néstor Perlongher y entendida como una literatura “furiosamente antioccidental” y antieuropea, que “mina o corroe” los estilos oficiales del bien decir, con cierta “disposición al disparate” y “un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante” (Perlongher, 1997, pp. 93-95).

El propio Cucurto traza esa filiación. Por un lado, cuando describe su universo que es también su lengua, adscribiendo a una estética barroca: “Coloraje. Colorío. Luminiscencia, exuberancia. Colorío caché, cabrón, barroco gritador” (Cucurto, 2003, p. 8) y, más adelante, “La gran vida es el exceso, lo barroco, lo exasperante hasta la empalagación” (*ibidem*, p. 13). Y por el otro, cuando enumera, en repetidas ocasiones, a todos esos autores (neobarrocos o no) que ha copiado y que ha robado para la construcción de su voz: Zelarayán, Lamborghini, Copi, Casas, el mismo Perlongher, etcétera.

Lo interesante de esta lengua, más allá de la filiación que establece y de los términos en que esta se presenta, es el contraste que supone con la experiencia de la ciudad. La literatura, atravesada por esta lengua exuberante, se presenta como cuerno de la abundancia, como espacio donde todo se ha vuelto posible, precisamente en un mundo (Buenos Aires) donde la norma es la escasez y la falta de recursos. En la introducción a “Cosas de negros” se nos da la bienvenida a un “magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible” para enseguida recordarnos donde estamos: “Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras” (*ibidem*, p. 64). La lengua empalagosa que envuelve al lector encuentra su sentido completo en el contraste con la Buenos Aires cucurtiana. El tono, en este sentido, importan tanto como la trama: el colorío y el exceso adquieren su significado en un mundo donde los bienes son escasos, donde “El dinero, como la mujer, nunca se comparte” (*ibidem*, p. 11). En este contraste, la realidad se aleja, al mismo tiempo que se acerca.

Esta tensión pero también complementariedad entre una lengua y una literatura capaces de imaginárselo todo y de decirlo todo y un universo donde el dinero (si alcanza) alcanza justo, aparece reflejado como en una miniatura en el capítulo “Horas hambre” de *Las aventuras del Sr. Maíz*, con la diferencia de que aquí es el sistema económico el que propone dicha tensión entre el exceso y la escasez. La Argentina menemista del crédito y de la paridad del peso con el dólar, en la que todo era posible, contrasta con la realidad que se escondía detrás de ella:

¡Qué le iba a hacer! Tenía 20 años, era la época del crédito, podía tener un componente Aiwa cuando quisiera, una heladera, un televisor, mi recibo de trabajo me permitía sacar a crédito hasta un último modelo. [...] Había que quedarse, era el auge comercial, todo el país consumía sin parar como un monstruo comilón de porquerías hasta que obeso, empachado, explotó

manchándonos con su mierda nuestras vidas (Cucurto, 2005a, pp. 53-54).

La lengua desmesurada de las obras de Cucurto es el reflejo (imagen invertida) de la ciudad. Y esta inversión, que añadiría una inflexión propia en la línea neobarroca, el modo de alborotar los modos tradicionales de la representación en la literatura argentina.

Si tengo que elegir una imagen que sintetice la operación que lleva a cabo la escritura de Cucurto dentro de la literatura argentina, me quedo con una pintura de 1961 de René Magritte, *La Cascade*. En uno de los habituales juegos con los límites de la tela que inspiraran el ensayo de Foucault, en esta pintura el artista belga nos vuelve a proponer un cuadro dentro del cuadro. En la obra podemos ver, sobre un atril de madera, un cuidado marco dorado. Dentro de los límites del marco se nos presenta el paisaje de un bosque frondoso. Este bosque está pintado como desde un claro, ya que entre la primera línea de árboles y el punto de vista se observa una extensión de varios metros que mantiene al artista a una distancia prudencial de su objeto; una extensión que permite tomar perspectiva y que separa (y protege) al artista de su modelo. Pero lo interesante de la pintura no está en el contenido de este marco, en lo que este marco puede contener, sino en lo que está fuera de él o está fuera de su alcance, en lo que lo envuelve. Todo alrededor de la pintura representada (a ambos lados, y también por arriba y por abajo) observamos, en contacto con el marco, una vegetación que lo envuelve y que repite las hojas y las ramas del modelo; alrededor del marco se encuentra la frondosidad inquietante del mismo bosque que se nos presentaba en la tela. Como propone Foucault, “el modelo avanza sobre la tela, la envuelve por los lados, y la hace aparecer en retroceso con respecto a lo que tendría que estar más allá de ella” (Foucault, 2004, p. 74). La distancia, que mantenía al artista protegido del objeto de su pintura, desaparece. La visión del bosque que proponía el cuadro dentro del marco dorado se ha vuelto imposible, al estar colocado el atril dentro del bosque mismo. No hay en esta obra, cabe aclarar, continuidad de los bosques (no se continúa el bosque de la pintura en el bosque que está fuera de ella). Aquí, más que de una continuidad, debemos hablar de una invasión, o de una “avanzada”, para jugar con los términos que utiliza Foucault. La obra nos propone, entonces, una distancia entre artista y objeto, para luego refutarla, para volverla imposible ante la invasión del modelo sobre el espacio aséptico del arte.

Podemos decir que el paralelismo entre esta pintura de Magritte y la operación cucurtiana (paralelismo que coloca a la literatura en el lugar de ese marco que sufre la avanzada del modelo) se juega en tres niveles. En primer lugar, en la particular relación que establecen sus textos con el objeto: en ese intento de 'quererlo más' antes que de 'saber más' acerca de él, la obra de Cucurto (ya desde la construcción del *alter ego* que es autor, narrador y personaje) intenta volver imposible la distancia que la literatura tradicionalmente establece con los sectores y los lenguajes que no forman parte activa en ella. En este sentido, sus textos se pueden leer como el propósito no tanto de acercar la literatura al lenguaje y a la cultura de la inmigración (entendida en un sentido amplio), sino de hacer que este lenguaje y esta cultura avancen sobre la literatura y establezcan en ella una nueva forma, poniendo así

en cuestión la misma distancia que establece cualquier técnica de representación.

En segundo lugar, la relación que la obra de Cucurto propone con la tradición literaria se puede ver también como una avanzada del objeto sobre el marco de la literatura. El robo del libro de Juanele en las páginas de *Zelarayán* sintetiza este vínculo que sus textos proponen con la literatura. Más allá de la originalidad de su voz, la obra de Cucurto se presenta ella misma como una estética del robo. Por poner un par de ejemplos, en el capítulo “¿A quién robé en Zelarayán?” de *Las aventuras del Sr. Maíz*, se presenta uno de sus poemas como la reescritura de un cuento de Osvaldo Lamborghini (Cucurto, 2005a); antes, en el epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos* (Cucurto, 1999), ya se sostenía el carácter progresista y productivo del plagio. Esta presunta profanación de la propiedad intelectual refleja la relación que sus personajes establecen con la propiedad privada, siempre buscando la manera de robar unos minutos al trabajo o un sandwich de milanesa en los depósitos del supermercado. Los recursos que utilizan los personajes son los mismos que emplea el autor. La literatura, incluso en el momento de convertirse en museo, es decir, en el momento en el que se establece como tradición literaria, sufre la avanzada del objeto.

Finalmente, el paralelismo se juega en la escena misma de producción de la literatura. La irrupción de la obra de Cucurto en la escena literaria nacional se da de la mano del proyecto editorial Eloísa Cartonera que el mismo Cucurto, junto a Javier Barilaro y Fernanda Laguna, funda en 2003. Si no se puede reducir la estética propuesta por Cucurto a este proyecto (el paso a publicar en una editorial ya institucionalizada como Emecé, perteneciente al Grupo Planeta, lo obliga indudablemente a reformular su intervención en la literatura nacional), no se pueden negar las líneas que se establecen entre su búsqueda literaria y este emprendimiento editorial⁹. Al igual que el universo de los textos cucurtianos, el proyecto Eloísa funciona en la cultura como una puesta en cuestión del proceso sacralizador de la literatura: el libro como una invención de la alta cultura se desmitifica al romper con el formato canónico y al incluir, en el proceso de producción, a los sujetos que esa cultura (en tanto cultura) excluye. De alguna manera, la lengua cucurtiana y los libros de Eloísa señalan a la literatura como mecanismo de producción de valor, al tiempo que invaden esa literatura. El cartón pintado se convierte en las ramas y las hojas que avanzan sobre el marco, el cual retrocede en sus textos y se desdibuja.

Así como el cuadro de Magritte explora las diferentes arbitrariedades que están en juego en el arte (el marco, la representación, la semejanza, la relación con el objeto), la obra de Cucurto indaga en las arbitrariedades propias de la literatura: las convenciones de la lengua literaria, la relación de ésta con otros lenguajes, la lógica de la representación, los modos de producción y comercialización de las obras, etcétera. Esta indagación termina por encontrar en el marco al último guardián del aura; y burlado el guardián, el aura pierde toda conexión con el pasado, se vuelve presente y desaparece.

⁹ Eloísa Cartonera se presenta como una cooperativa que fabrica libros con fotocopias y el cartón que los cartoneros encuentran en la calle (por el que la editorial paga más que su precio en el mercado) e incluyendo a los cartoneros, ahora miembros del proyecto, en el mismo proceso de producción (cortar el cartón, pintar las coloridas tapas, etcétera). Para una presentación más completa de este proyecto remito al ya citada artículo de Ksenija Bilbija y a la página web de Eloísa: <http://www.eloisacartonera.com.ar>.

El Enzo se llevó los tomos de *En el aura del Sauce*,
¡Y áura era corrido por un sauce!
Un vendedor alto, con barba y pelo largo
(Cucurto, 2005a, p. 110)

Bibliografía

- BILBIJA, Ksenija. "What is Left in the World of Books: Washington Cucurto and the Eloísa Cartonera Project in Argentina". *Studies in Latin American Popular Cultures*, University of Texas Press, v. 27, 2008. (pp. 85-102).
- CUCURTO, Washington. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires, Siesta, 1999.
- CUCURTO, Washington. *Cosa de negros*. Buenos Aires, Interzona, 2003.
- CUCURTO, Washington. *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires, Interzona, 2005a.
- CUCURTO, Washington. "Yo prefiero escribir como quien baila la cumbia". *Los Andes*, Mendoza, 2 de abril, 2005b.
- CUCURTO, Washington. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires, Interzona, 2010.
- CUCURTO, Washington. "Si pudiera escribir todo lo que pienso, no lo publicaría". *Página/12*, Buenos Aires, 21 de febrero de 2011.
- DÍAZ, Marcelo. "La máquina poético-guaraní-dominicana (reseña sobre: La máquina de hacer paraguayitos de Washington Cucurto)". *Diario de poesía*, 56, 2000-2001. (p. 28).
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- KAMENSZAIN, Tamara. "Testimoniar sin metáforas. La poesía argentina de los 90". *Casa de las Américas*, 245, 2006
<http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/245/tamarakamenzain.pdf> (fecha de acceso: 14/01/2011).
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.
- PORRÚA, Ana. "Un barroco gritón". *Bazar Americano*.
<http://www.bazaramericano.com/> (fecha de acceso: 14/01/2011).
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Santiago Deymonnaz

Egresado de la Universidad de Buenos Aires, realizó su doctorado en New York University. Su tesis estuvo enfocada en la literatura y la cultura argentina de los años setenta: estudió el vínculo entre el psicoanálisis y la literatura de aquellos años. En la actualidad es investigador de la Universidad Carlos III de Madrid, donde realiza una estancia postdoctoral.
Contacto: santiago.deymonnaz@gmail.com