

TERRORISMOS POSTAUTÓNOMOS EN LA LITERATURA ARGENTINA ACTUAL.

EN TORNO A WASHINGTON CUCURTO, ESCRITOR

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philologischen Fakultät

der Albert-Ludwigs-Universität

Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Soledad Pereyra

aus La Plata (Argentinien)

SS 2010

TERRORISMOS POSTAUTÓNOMOS EN LA LITERATURA ARGENTINA ACTUAL.

EN TORNO A WASHINGTON CUCURTO, ESCRITOR

Soledad Pereyra

| | |
|---|---|
| Erstbetreuer | Prof. Dr. Stefan Pfänder Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg |
| Zweitbetreuer | Prof. Dr. Andreas Gelz Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg |
| Drittbetreuer | Prof. Dr. Graciela Wamba Gaviña Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata |
| Fachbetreuer | Prof. Dr. Juan Antonio Ennis Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata |
| Vorsitzender des Promotionsausschusses der Gemeinsamen Kommission der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät | Prof. Dr. Bernd Kortmann |

Datum der Disputation: 9. Dezember 2010

RESUMEN

Esta investigación se inscribe junto a los numerosos ensayos, artículos y debates que surgieron con fuerza en el marco hispánico de las últimas dos décadas sobre el estatuto de lo literario, especialmente aquellos desarrollados en torno al problema de las literaturas postautónomas, categoría propuesta por Josefina Ludmer. Término pensado como atentado y forma de violencia a la ya clásica categoría de la autonomía literaria, el de las literaturas postautónomas se pretende como inversión de los paradigmas que definieron el valor de la literatura: lo literario se vuelve económico, lo económico se vuelve literario, y la realidad y la ficción ya no son dos territorios separados, sino continuidad, uno mismo, la fusión en realidad-ficción.

Este trabajo tuvo por objetivo explorar y analizar los alcances de este debate crítico en un corpus textual concreto formado a partir de las numerosas nuevas voces de la literatura escrita en Argentina, teniendo como principal fuente del material de investigación la obra del controvertido autor Washington Cucurto (1973), aunque también las producciones literarias de otros autores que cobraron significancia en las últimas dos décadas: Ariel Magnus, Cecilia Pavón, Dalia Rosetti, Juan Terranova, Leonardo Oyola, Pedro Mairal, Sergio Di Nucci. El análisis contrastivo de las obras de Cucurto y estos autores, así como también sus intervenciones públicas, expone al menos tres ejes donde las escrituras postautónomas atacan con fuerza zonas que fueron determinantes para la literatura entendida como arte autónomo: el autor, los temas y la(s) lengua(s) en relación con la noción de lo real, y los libros.

La hasta ahora escasamente trabajada obra de Washington Cucurto es representativa de esta heteronomía literaria que en el análisis se constata en una nueva configuración de la figura autoral, en la contigüidad realidad-ficción en los materiales y asuntos de la ficción junto con la presencia de una lengua que muestra la suspensión de una relación unívocamente determinada entre experiencia real y ficcional, y, por último, en la producción de libros que en su aspecto objetual señalan el devenir económico de la literatura en una materialidad precaria y reciclable.

ABSTRACT

The present research is in line with the steady emergence of many essays, articles, and discussions in the Spanish-language context during the last two decades regarding the status of literature, particularly those related to the issue of post-autonomous literatures, a category proposed by Josefina Ludmer. Conceived as an attack to the by-now-traditional concept of literary autonomy, the term *postautonomous literature* is an attempt to reverse the paradigms that defined the value of literature: literature becomes an economic matter, economic matters become literary, and reality and fiction are no longer two distinct territories, they intertwine, they become the same, they merge into reality-fiction.

The aim of this research is to explore and analyze the scope of this critical discussion in an actual text corpus comprising the many new voices of Argentine literature. The main source for this research are the works of the controversial author Washington Cucurto (1973), but it also includes the literary works of other authors who have made a big impact in the last two decades: Ariel Magnus, Cecilia Pavón, Dalia Rosetti, Juan Terranova, Leonardo Oyola, Pedro Mairal, Sergio Di Nucci. A contrastive analysis of the works of Cucurto and these other authors, as well as their public appearances, presents at least three subjects where postautonomous literatures severely attack significant areas of literature as an autonomous art: author, themes and language(s), and books.

The so-far scarcely analyzed works of Washington Cucurto are representative of this literary heteronomy, which can be seen in a new configuration of the author's figure, in the reality-fiction adjacency of themes along with a language that puts an end to a univocal determination between real and fictional experience, and in the production of books that, as objects, signal the economic course of literature.

Für meine Familie und meine Freunde

A mi familia y amigos

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| BLOQUE I | 1 |
| 1 INTRODUCCIÓN | 3 |
| 2 REFLEXIONES TEÓRICAS | 6 |
| 2.1 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA: SOBRE EL FIN DE LA LITERATURA | 6 |
| 2.2 NUEVAS FRONTERAS PARA LA LITERATURA..... | 9 |
| 2.2.1 Introducción | 9 |
| 2.2.2 Littérature du Monde: notas sobre el manifiesto | 9 |
| 2.2.3 La crítica diaspórica o la literatura en éxodo..... | 11 |
| 2.3 LA POSTAUTONOMÍA EN LA CRITICA ARGENTINA ACTUAL | 14 |
| 2.3.1 Las literaturas postautónomas | 14 |
| 2.3.2 La crítica a la postautonomía: entre el problema de la especificidad y la función de la literatura | 19 |
| 2.3.3 Síntesis: de la literatura en crisis a la crítica de la postautonomía | 24 |
| 3 WASHINGTON CUCURTO | 27 |
| 3.1 SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA..... | 27 |
| 3.2 LAS FUENTES PRIMARIAS..... | 32 |
| 3.2.1 Poesía | 32 |
| 3.2.2 Narrativa | 33 |
| 3.2.3 Periodismo | 35 |
| 3.2.4 Cómic..... | 35 |
| 3.3 TRABAJO EDITORIAL | 36 |
| 3.4 LAS FUENTES SECUNDARIAS..... | 38 |
| 3.4.1 Estado de la investigación y recepción en el campo literario | 38 |
| 3.4.2 Manuales, obras de referencia y monográficos | 40 |
| 3.4.3 Artículos y capítulos en publicaciones especializadas | 41 |
| 3.4.4 Intervenciones desde los medios masivos y Web 2.0 | 51 |
| 3.4.5 Resumen del estado de la investigación..... | 54 |
| 4 TEORÍA/HIPÓTESIS DEL TRABAJO | 57 |
| 4.1 TERRORISMOS | 57 |
| 4.2 ESCRITURAS POSTAUTÓNOMAS..... | 58 |
| 4.3 CUCURTO | 60 |
| 4.4 DIFRACCIÓN | 60 |
| 4.5 PROFANACIÓN..... | 61 |
| BLOQUE II | 63 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 5 | AUTOR | 65 |
| 5.1 | SER ESCRITOR EN EL SIGLO XXI | 65 |
| 5.2 | EL NEOBARROCO: EL AUTOR Y EL OTRO | 70 |
| 5.3 | VUELTAS Y MITOLOGÍAS DE AUTOR EN LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE | 73 |
| 5.3.1 | Introducción | 73 |
| 5.3.2 | Mi nombre es Juan Terranova | 78 |
| 5.3.3 | Fernanda Laguna y Dalia Rosetti | 88 |
| 5.4 | CUCURTO | 98 |
| 5.4.1 | Cucurto: escritor, narrador y personaje..... | 98 |
| 5.4.2 | Cucurto, el escritor maldito | 109 |
| 5.4.3 | Cucurto, el ladrón..... | 115 |
| 5.5 | UN AUTOR ES UN AUTOR, ES UN AUTOR, ES UN AUTOR..... | 124 |
| 6 | LO REAL | 127 |
| 6.1 | INTRODUCCIÓN | 127 |
| 6.1.1 | La cuestión de la nueva inmigración | 127 |
| 6.1.2 | El mito recobrado: inmigración y el discurso de la identidad argentina | 138 |
| 6.1.3 | Inmigración y literatura argentina..... | 143 |
| 6.2 | LA INMIGRACIÓN RECIENTE Y LAS ESCRITURAS POSTAUTÓNOMAS DE ARGENTINA..... | 164 |
| 6.2.1 | Exotismo migrante en las novelas de Aira..... | 165 |
| 6.2.2 | La polémica no esperada: <i>Bolivia Construcciones</i> (2006) | 172 |
| 6.2.3 | Un Oriente criollo: <i>Un chino en bicicleta</i> y "Bajo Flores/ Animetal" | 181 |
| 6.3 | EN LA ISLA DOMINICANA Y PORTEÑA DE CUCURTO..... | 218 |
| 6.3.1 | Contra la etnografía..... | 218 |
| 6.3.2 | La lengua: el margen ciudadano como paradigma | 224 |
| 6.3.3 | El idiolecto de Cucurto | 232 |
| 6.3.3.1 | Guaraní | 232 |
| 6.3.3.2 | Alternancia Voseo/Tuteo..... | 233 |
| 6.3.3.3 | Neologismos | 234 |
| 6.3.3.4 | Archisílabos | 235 |
| 6.3.3.5 | Americanismos | 236 |
| 6.3.3.6 | Coloquialismos..... | 238 |
| 6.3.3.7 | Argentinismos | 239 |
| 6.3.3.8 | Lunfardo y vesre | 241 |
| 6.3.3.9 | Hipérboles: aumentativas y diminutivas..... | 243 |
| 6.3.3.10 | Oralidad escrita..... | 244 |
| 6.3.3.11 | Onomatopeyas y escritura fonética..... | 245 |
| 6.3.3.12 | Marcadores discursivos | 246 |
| 6.4 | CONCLUSIONES A LA SECCIÓN: NUEVAS CORRIENTES (IN)MIGRATORIAS Y ESCRITURAS POSTAUTÓNOMAS..... | 247 |

| | | |
|-------------------------|--|------------|
| 7 | LOS LIBROS | 251 |
| 7.1 | INTRODUCCIÓN | 251 |
| 7.1.1 | NUEVAS FORMAS DE CIRCULACIÓN PARA LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE..... | 251 |
| 7.1.2 | LOS NOVENTA: EL DESPUÉS DEL MENEMISMO. LOS CARTONEROS | 255 |
| 7.2 | UN NUEVO CONCEPTO EDITORIAL..... | 263 |
| 7.2.1 | Eloísa Cartonera..... | 263 |
| 7.2.2 | Hacer correr la voz: nuevas formas de edición desde Argentina | 268 |
| 7.3 | DE LA LITERATURA ACTUAL | 276 |
| BLOQUE III | | 279 |
| 8 | CONCLUSIÓN | 281 |
| 9 | BIBLIOGRAFÍA | 287 |
| 9.1 | FUENTES PRIMARIAS | 287 |
| 9.1.1 | Cucurto | 287 |
| 9.1.2 | Otros..... | 289 |
| 9.1.3 | Fuentes Secundarias..... | 290 |
| 10 | APÉNDICE | 307 |
| 10.1 | TRANSCRIPCIONES | 307 |
| 10.1.1 | Transcripción "Charla/ Taller en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart" (2007)..... | 307 |
| 10.1.2 | "Cuento mi libro: Juan Terranova" | 324 |
| 10.2 | LOS FOLLETOS..... | 330 |
| 10.2.1 | "Evolución Cucurtiana" | 330 |
| 10.2.2 | "Jugá con el ladrón"..... | 330 |
| 10.2.3 | "Galería de personajes de El curandero del amor"..... | 332 |

ÍNDICE DE TABLAS E IMÁGENES

| | |
|--|-----|
| IMAGEN I. WASHINGTON CUCURTO EN LA AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE, DICIEMBRE DE 2007 | 28 |
| IMAGEN II. DETALLE DE LA CUBIERTA DE LA NOVELA <i>EL CURANDERO DEL AMOR</i> (2006) | 34 |
| IMAGEN III. REPRODUCCIÓN DE TRES <i>CUCURIETAS MÁGICAS</i> (2006) | 36 |
| IMAGEN IV. EJEMPLARES DE LIBROS FABRICADOS EN <i>ELOÍSA CARTONERA</i> , EN LA NUEVA SEDE DE LA COOPERATIVA EN EL BARRIO DE LA BOCA, BUENOS AIRES..... | 38 |
| IMAGEN V. MIGRACIÓN DENTRO Y DESDE LATINOAMÉRICA, 1970-2000 | 136 |
| IMAGEN VI. MIGRACIONES LABORALES RELACIONADAS CON LA INDUSTRIALIZACIÓN, 1850-1920..... | 140 |
| IMAGEN VII. PANFLETO DE LA COOPERATIVA ELOÍSA CARTONERA..... | 264 |
| IMAGEN VIII. EDITORIALES CARTONERAS EN LATINOAMÉRICA | 268 |
| IMAGEN IX. POSTER DE ELOÍSA CARTONERA | 276 |
| | |
| TABLA I. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE LÉXICO. "BAJO FLORES/ANIMETAL" DE LEONARDO OYOLA.. | 194 |
| TABLA II. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE USOS COLOQUIALES, CONSTRUCCIONES Y LÉXICO. | 208 |
| "BAJO FLORES/ANIMETAL" DE LEONARDO OYOLA | 208 |
| TABLA III. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: NEOLOGISMOS. CUCURTO..... | 235 |
| TABLA IV. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: AMERICANISMOS. CUCURTO Y CORPUS CREA..... | 236 |
| TABLA V. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: COLOQUIALISMOS. CUCURTO Y CORPUS CREA | 238 |
| TABLA VI. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: ARGENTINISMOS. CUCURTO Y CORPUS CREA | 239 |
| TABLA VII. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: LUNFARDO. CUCURTO Y DICCIONARIO ETIMOLÓGICO DEL LUNFARDO..... | 241 |
| TABLA VIII. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: LUNFARDO. CUCURTO Y DICCIONARIO ETIMOLÓGICO DEL LUNFARDO..... | 242 |
| TABLA IX. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: ORALIDAD ESCRITA. CUCURTO Y CREA..... | 244 |
| TABLA X. EJEMPLIFICACIÓN Y CONTRASTE: MARCADORES DISCURSIVOS, "NOMÁS". CUCURTO Y CREA | 246 |
| TABLA XI. GRUPOS Y CIRCUITOS DE DIFUSIÓN EDITORIAL. PERÍODO 1983-1995 | 258 |
| TABLA XII. EDITORIALES INDEPENDIENTES Y ALTERNATIVAS DESDE 1995 (I)..... | 273 |
| TABLA XIII. EDITORIALES INDEPENDIENTES Y ALTERNATIVAS DESDE 1995 (II) | 273 |

Convenciones- GAT

Todas las transcripciones siguieron las convenciones básicas de GAT (comp. Selting o. J.).

Transcripción básica

| | |
|------------------|--|
| [] | superposición de voces |
| [] | |
| (.) | Micropausa |
| (-), (--), (---) | Pausa breve, media y extensa, de ca. 0.25 - 0.75 segundos.; hasta ca. 1 segundo. |
| :, ::, ::: | Alargamiento, según duración |
| ((risas)) | descripción de risas, tos etc. |
| (digamos) | texto sugerido/propuesto |
| ((...)) | omisiones |
| () | fragmento incomprensible |
| aCENto | mayúscula marca la intensidad de voz del hablante |

BLOQUE I

1 INTRODUCCIÓN

La literatura tal como la conocemos se acabó hace rato. Un ejército de almas, en los departamentos de las ciudades, le siguen dando bomba a esa ilusión libresca que hace rato sobrevive con respiración artificial. Millones de empleados, mantenidos, subsidiarios y profesores deambulan por las calles en busca del santo grial [...]

(Llach 2007: 141)

Me doy cuenta de que lo mío es otra cosa, que es algo anterior a la literatura. Es como una protoliteratura, más cercano al cómic, la televisión, las crónicas de diarios o algo de los blogs. Pero no es una literatura. Literatura es otra cosa: Borges, Di Giorgio, Rulfo, Bolaño.

(Cucurto *apud* Erlan 2006: s.pág)

La investigación que aquí presentamos y que fue desarrollada para la obtención del grado de Dr. phil. en la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, pretende inscribirse en una de las formas más recientes de la discusión en torno al estatuto del hecho literario, aquella que surge con fuerza en las últimas dos décadas, especialmente frente a un corpus de literatura escrita en Argentina que se presentaba como nuevo (y muchas veces como inaccesible a la mirada crítico-literaria). El mismo podía comenzaba a distinguirse hacia el sintomático año 2000 —marca temporal que pone de relieve el momento histórico particular sobre el que surgen, es decir la crisis del modelo neoliberal en Argentina a comienzos del siglo XXI— y gestaba en sus apariciones una constante resistencia a ser leído como tradicionalmente se había leído la literatura. De este modo, las páginas que aquí se amontonan bajo la forma de un libro, versan sobre prácticas que violentan la posibilidad de ser llamadas, evaluadas, analizadas y clasificadas como literatura. O bien que se entienden a sí mismas como un fantasma, una presencia espectral, de aquello que desde la Modernidad hasta hace algunas décadas se había considerado el cuerpo de la literatura.

Si algo buscan reconociblemente las prácticas de escritura que abordaremos, es justamente atentar con diversos niveles de explicitación, contra todo lo que aparecía encumbrado por la presencia de ese “santo grial” al que se refiere Santiago Llach en la cita del epígrafe que abre esta Introducción: la literatura Moderna y sus relecturas en la era del Postmodernismo. Los parámetros de valoración que deslumbraron y guiaron a estos dos momentos de la cultura, son el punto de ataque, atentado e implosión de las escrituras postautónomas. La aparición de estas escrituras y su multiplicación en el campo cultural argentino de los últimos años no sólo ha motivado la elaboración de este trabajo, sino que también permite constatar una demolición de la idea de autonomía literaria como condición de origen legítimo de lo literario y, consecuentemente, la insuficiencia de las categorías críticas pensadas a partir de la literatura autónoma.

Este estudio hace sus primeras armas en presentar, deslindar y analizar un conjunto de prácticas que en los últimos veinte años han debatido la modificación de las fronteras de la literatura dentro del campo cultural argentino, y para ello se sirve fundamentalmente de la discusión sobre el problema de las *literaturas postautónomas*, categoría propuesta por Josefina Ludmer a través de una serie de polémicos escritos e intervenciones (2006, 2007, 2010, 2012). El análisis propuesto toma como primer eje de organización la obra de Washington Cucurto, para extenderse también a un corpus de autores y obras rioplatenses contemporáneas a este autor, cuyos aportes también han

sido de elemental importancia para la confirmación de la presencia de un grupo de textualidades que podemos llamar terroristas de tipo postautónomo, que constituyen una práctica prolifera y de vigencia actual, que exceden los escuetos límites de una obra y que han intentado modificar significativamente aquello que percibíamos y concebíamos como literatura. A esta decisión metodológica en la selección del corpus se le impusieron también los riesgos y dificultades que constituye el interpretar y hacer sentido ante las producciones culturales del presente, sin la mediación del tiempo y de mayores digresiones de la crítica, que permitan pararse sobre un suelo más firme en cuanto a los presupuestos del trabajo.

El trabajo se presenta dividido en tres secciones mayores o "Bloques". El primero contiene la presentación general del texto (cap.1); la introducción del marco teórico (cap.2); un primer acercamiento al corpus fundamental —aunque no exclusivo— sobre el que gira el libro, esto es un panorama sobre la figura y la obra del escritor Washington Cucurto, junto con un breve estado de la cuestión sobre el análisis de su obra y del tema de las literaturas postautónomas (Cap.3), y el deslinde de las hipótesis que guiarán el análisis a lo largo del texto. Como se lee a lo largo de los capítulos de este Bloque, un rasgo fundamental de las escrituras postautónomas como la de Cucurto es su constitución a partir de la desdiferenciación, la anulación de la dicotomía u oposición en pares conceptuales en los que se resolvía tradicionalmente el acontecimiento literario: autor-personaje, realidad-ficción, literatura-historia, literatura como arte-objeto comercial libro.

De este modo, el Bloque II encuentra su organización en el deslinde de tres polos propios que remiten al origen de la literatura autónoma, que las escrituras postautónomas, especialmente la de Cucurto, pondrán en crisis: el "Autor" (cap. 5), "Lo real" (cap. 6) y "Los libros" (cap.7). Así, el capítulo que abre este segundo Bloque (5.Autor), no versará sobre la vida y obra de Cucurto, sino que se extiende sobre la problemática noción teórica de "autor" en la literatura argentina reciente, para llegar al análisis de la misma no sólo en Cucurto, sino también en dos autores pertenecientes a su misma constelación: Dalia Rosetti (alias de Fernanda Laguna) y Juan Terranova. El sexto capítulo, "Lo real", se enfrenta a la discusión sobre la cuestión de la inmigración y especialmente de las nuevas corrientes inmigratorias en la literatura reciente escrita en Argentina, como forma de articular un señalamiento de un vacío y lugar de conflicto en la configuración simbólica de "Lo real" que está presente a lo largo de toda la historia de la literatura argentina, y que las escrituras postautónomas vienen a encarar de un modo diverso. En la segunda gran sección del capítulo "Lo real", se desarrolla la aparición del tema de la (in)migración reciente en diversos textos postautónomos considerados productivos para la discusión sobre la valoración y posibilidades de la literatura postautónoma; dentro de este grupo se consideran textos de César Aira, Ariel Magnus, Sergio Di Nucci/ Bruno Morales y Leonardo Oyola. El último capítulo de esta sección se despliega el análisis de este tema en la obra de Cucurto, para dar lugar a un examen orientado no sólo a la construcción simbólica en sus obras de esta fracción conflictiva de lo real en términos de personajes, motivos o temas ligados a la inmigración, sino que también se discute en esta ocasión la elaboración discursiva en una determinada lengua utilizada por nuestro autor para la escritura de la cuestión (in)migratoria actual en el espacio urbano de Buenos Aires.

El último capítulo de este segundo Bloque, "Los libros", pretende ofrecer una descripción y discusión de la evolución del mercado editorial y de las formas de publicación en Argentina durante las últimas décadas, haciendo foco fundamentalmente en proyectos editoriales independientes y alternativos en Buenos Aires, entre los que se cuenta la famosa cooperativa "Eloísa Cartonera", fundada por el propio Cucurto durante los peores momentos de crisis post-2001, y también sus proyecciones a otros países latinoamericanos.

El Bloque III contiene las conclusiones finales y la recapitulación del trabajo, también se presenta la bibliografía utilizada, la cual ofrece un listado organizado de la asistemática y caótica obra de Cucurto, junto con los textos periodísticos utilizados durante el análisis. Finalmente, se ofrecen materiales complementarios que contribuyen a completar la lectura: en primer lugar, dos transcripciones y audio completo de grabaciones —la primera de una charla dada por Cucurto en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart en el año 2007, la segunda de una producción televisiva para la Web donde Juan Terranova presentó en ocasión de la salida al mercado su libro *Mi nombre es Rufus*— y finalmente la reproducción fotográfica de algunos folletos que han acompañado a parte de las ediciones de las obras de Cucurto.

2 REFLEXIONES TEÓRICAS

2.1 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA: SOBRE EL FIN DE LA LITERATURA

La cuestión de los límites de la literatura no resulta nueva para la crítica ni para la literatura, a partir de los cuales se ha debatido. La crítica ha transformado en consenso la afirmación sobre la creciente manifestación, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, de textos que exhiben su distanciarse y el agotamiento de lo que había sido la literatura. Dentro de estos textos, difíciles de clasificar en el marco de lo literario pero sensibles a esta lectura, se encuentra el desmoronamiento de un objeto omnicomprendivo que arrastraba su reinado desde la modernidad: la literatura. La toma de conciencia y el cuestionamiento a las posibilidades de la práctica literaria, que tuvo durante el siglo XX concreciones tan disímiles como el formalismo ruso, las vanguardias históricas y la deconstrucción, se encontrarán, en el cambio hacia el siglo XXI, como resultado de su misma evolución y de un proceso de Globalización que se impone sobre todo su valor simbólico y especificidad, con textualidades que resultan casi desconocidas para los términos literarios: que son extrañas frente al nombre literatura. O bien que se oponen en su práctica a lo que es entendido como la literatura legítima. En este sentido, se han sucedido por décadas formas de intervención metodológicamente disímiles pero con un enfoque común, que han significado formas de poner en evidencia, en distintas lenguas y frente a distintos corpus literarios, la demanda por un cambio epistemológico y paradigmático en la forma de entender la literatura; de entre estos deberían destacarse al menos (aunque no exclusivamente): las teorizaciones de Deleuze y Guattari sobre la obra de Kafka (1975); las consideraciones sobre el objeto de la crítica literaria a partir de la deconstrucción postulada por Derrida; el conjunto de discursos críticos, mayoritariamente de origen anglosajón, que se aglutinó hacia los noventa pensándose a sí mismo y a su objeto como la *diaspora criticism*; las reflexiones sobre la lectura del último Roland Barthes, el de *La Préparation du roman* (2003), o inclusive los enunciados polémicos pero efectivos de los textos breves "The retransnationalization of literary criticism" (2007) de Carl Henrik Fredriksson y « Pour une littérature-monde en français » (2007).

En Argentina, el 19 y 20 de diciembre de 2001, estalla quizá la peor crisis económica de todo el siglo XX del país y acompaña la inauguración del siglo XXI, proponiéndose como irónico cierre de una era de neoliberalismo económico comenzado hacia los años noventa, y concretado en la privatización de casi todo el sector de producción pública, especialmente de servicios, en el país, el endeudamiento a través de empréstitos extranjeros y el empobrecimiento de más de la mitad de la población. El impacto de estas circunstancias se impuso, sin reparos, dentro de las prácticas y espacios de intercambio de bienes culturales, ahondando la pérdida de valor simbólico de la literatura y de su valor de uso, determinando una práctica que ya no se representaba a sí misma como opuesta a las dinámicas e intereses del mercado. En otros términos, un efecto del mercado en la literatura. Una suerte de precarización de la práctica literaria que conlleva, entonces, la promoción y consolidación de lo que arriba apuntábamos como indicio hacia fines del siglo XX: la transformación radical del estatuto de lo literario, al punto de una contradicción con sus orígenes que demanda un replanteo epistemológico de la categoría.

Tanto en el contexto global descrito arriba en primer lugar, como la situación local de Argentina enunciada en segundo lugar, recomponen una nueva era de los imperios, la globalización y los capitalismos tardíos que proponen nuevas condiciones para la producción local, así como exigen nuevas formas de lectura. La literatura como la entenderemos en este trabajo será postautónoma y síntoma no sólo de ese corrimiento de las fronteras de lo literario, sino también de las condiciones políticas y económicas actuales.

Un grupo de textos mayoritariamente de ficción narrativa, pero también poéticos que comienzan a publicarse hacia fines de los años noventa en Argentina se presentan como ejemplos claves para el deslinde de esta dislocación frente al concepto de literatura autónoma y moderna, aquello que Ludmer (2006, 2007) ha dado en llamar literaturas postautónomas. La aparición y circulación de estos textos coincide con una celebrada y publicitada renovación de las voces de la literatura argentina actual, que se concretó en una serie de antologías que cedieron un espacio a los nuevos autores, cuya controversia resulta entonces doble: no sólo cargan con el etiquetaje de advenedizos al mundo de las letras, sino que se sus textos concretan una escritura postautónoma, que se niega a ser leída como literatura.¹ Entre esas voces nuevas se encuentra la de Washington Cucurto (n. 1973), quien a pesar de tener una obra que comienza hacia fines de los noventa, no alcanza visibilidad hasta el 2003, cuando publica su primera novela corta, *Cosa de negros*, y también cuando efectiviza un proyecto que había comenzado ya un año antes, de una editorial que interpelará las construcciones sobre el libro, los catálogos editoriales, y la publicación en Argentina, la reconocida *Eloísa Cartonera*. Desde sus comienzos como poeta de círculos alternativos hasta el año 2007, la recepción de Cucurto, tanto en la crítica como en el periodismo cultural, estuvo marcada por ese estigma de advenedizo que en numerosas ocasiones le negó explícitamente cualquier condición de legitimidad. A pesar de una larga lista de publicaciones y reconocimientos en su haber, la escritura de Washington Cucurto seguía proscrita de un análisis crítico que evitara el ataque por los flancos del miserabilismo o el marketing oportunista, reflejando en este gesto una constante elitista, que extrapola un paradigma de análisis literario moderno, burgués y no contingente para la escritura actual. Las fuentes secundarias de los últimos tres años, comienzan a llamar la atención sobre esa "posición diaspórica" (Ludmer 2006, 2007) de la escritura de Cucurto, que pretende estar fuera pero termina siendo incorporada dentro de las prácticas e instituciones literarias.

La intervención de la crítica argentina aparece cada vez con más fuerza frente a estos objetos borrosos, o que surgen como ausentes, lejanos, con límites poco visibles (cf. Kozak 2006:13), cuyo carácter turbio, impreciso requiere un acercamiento más preciso, que dé cuenta del cambio en la

¹ El acontecimiento y posterior fenómeno que significó la visualización y tratamiento de estas nuevas voces en la literatura argentina puede reconocerse en la naturalización entre los periodistas y algunos críticos de la sigla NNA (Nueva Narrativa Argentina) para identificar a los nuevos escritores. El acrónimo NNA que corresponde a *Nueva Narrativa Argentina* fue acuñado en el periodismo cultural para hacer referencia a un grupo de escritores jóvenes –nacidos hacia los años setenta (Drucaroff 2007: s.pág) que adquirieron visibilidad a partir de una serie de volúmenes, que compilaban narraciones breves, a veces congregadas por criterios temáticos (*En celo*, 2007; *Buenos Aires. Escala 1:1*, 2007; *In Fraganti*, 2007; *Uno a Uno*, 2008; *De Puntín*, 2008, y *Un grito de corazón*, 2009) y otras veces por meras cuestiones generacionales (*La Joven Guardia*, 2005 y *Una terraza propia*, 2006). Drucaroff (2007) parece coincidir con Tomás (2007), cuando resalta que a pesar de la gran laxitud en los criterios generacionales –algunos de los integrantes de las antologías nacieron mucho después de los años setenta y otros nacieron en los sesenta- lo que parece congrega a estos escritores es cierta "entonación" (Drucaroff 2007: s.pág) en común. Por su parte Tomás (2005) insiste en la incomodidad de hablar de una generación.

escritura y en la lectura que acarrearán. Diversos textos críticos aparecidos especialmente a partir de la Crisis económica del 2001 (Kozak 2006; Laddaga 2006, 2007; Link 2003; Sarlo 2007_b) y que versaron sobre el tema —aunque no siempre en los términos postulados por Ludmer pero partiendo de la hipótesis de un cambio palpable en la escritura, que convoca una mirada que documente e interprete a través de la marcación de la insuficiencia de la categoría de literatura y la de valor— también dieron cuenta de la presencia de esas nuevas textualidades en el espacio cultural argentino.

Todas estas intervenciones críticas han congregado un ámbito de discusión fundamentalmente teórico sobre la imposibilidad de abarcar estas escrituras a través del análisis que entiende la literatura como una práctica autónoma, aunque repetidamente no redundaron en un mayor y mejor conocimiento de los nuevos autores que han producido la mayor parte de los textos postautónomos. Por todo ello, la consideración de la dimensión *postliteraria* de estas textualidades argentinas actuales, representa la apropiación de una zona de teorización que viene exigida por la proliferación de textos escritos de este tipo, textos que al mismo tiempo han tenido una recepción poco profundizada. Simultáneamente, significa la constancia de un vacío que necesita postularse como lugar de discusión para pensar la literatura y no como su fin o negación; la *postliteratura*, como la de Washington Cucurto, cuyo creciente impacto y productividad en la escena cultural argentina, resulta indispensable no para aniquilar definitivamente el futuro de la literatura, sino para entender la dinámica y características de la *literatura* en un intento de pensarse como *postautónoma*.

Además de la recomposición o cooperación con la fundación de ese espacio discursivo sobre las literaturas postautónomas, y sobre éstas en relación a la obra de Washington Cucurto, la productividad del análisis aquí propuesto debe entenderse como la búsqueda del nuevo valor social de la literatura actual y el deslinde de sus especificidades que significa articular una nueva forma de entender los textos literarios y desbaratar, con ello, la categoría de *literaturidad* como valor hegemónico en la crítica literaria.

Plantear un panorama teórico y de estado de la cuestión para el objeto de estudio aquí propuesto —los alcances de la noción de *literaturas postautónomas* y su utilización como herramienta de abordaje para la literatura escrita en Argentina en las últimas dos décadas, en especial para la obra de Washington Cucurto— demanda un tratamiento a través de dos excursos disímiles. Por ello, el presente capítulo se encuentra dividido en dos secciones más. En la primera (2.2), demarcaremos el trayecto de una serie de intervenciones que, producidas por la crítica en diversas lenguas y territorios del mundo, pueden pensarse como modelos anticipatorios y que creemos indispensables para el desarrollo que el debate de las *escrituras postautónomas* tendrá en Argentina a partir del texto fundacional de la categoría, publicado por Ludmer en 2006. En segundo lugar, en 2.3 retomaremos los lineamientos sugeridos por Ludmer para las *literaturas postautónomas*, que serán discutidos junto con la constelación de textos críticos de Argentina que también han elaborado sus propias categorías teórico-críticas para este complejo y novedoso corpus, para finalmente considerar los cuestionamientos a las reflexiones sobre las *literaturas postautónomas*.

2.2 NUEVAS FRONTERAS PARA LA LITERATURA

2.2.1 Introducción

Para comenzar a hablar aquí del objeto de abordaje de este estudio, las prácticas postautónomas en las escrituras actuales de Argentina, fundamentalmente en la obra de Washington Cucurto, es indispensable la remisión a algunas de las intervenciones críticas, que durante el último tercio del siglo XX deslindaron algunos puntos sobre la cuestión del fin de la literatura como fue conocida hasta entonces. Se proponen aquí dos excursos breves que fueron, aunque como esfuerzos independientes, determinantes para un traspaso en la crítica literaria a nuevas formas de conceptualización de la literatura, que funcionaron por ello no sólo como una propuesta de cambio conceptual y metodológico, sino especialmente como la concreción de un cambio epistemológico del objeto literatura, y que por ello resultan un antecedente valioso en la diagramación de la categoría de las literaturas postautónomas. El surgimiento en el Cono Sur, específicamente en el espacio rioplatense y en las ciudades de Buenos Aires y Rosario, de textos críticos dirigidos por la misma voluntad evaluativa sobre el estatuto de lo literario, debe verse contrastivamente como retrasado en oposición aquel surgimiento como objeto de análisis, con firmeza desde los años setenta, en la crítica de diversas partes del mundo (Contreras 2009: s.pág.). En el espacio del Río de la Plata, es posible precisar que ha sido inevitablemente impulsado (y ya no demorado) especialmente luego de la Crisis del 2001 y la aparición de un conjunto de escrituras de difícil catalogación, aquellas que hemos dado en llamar terrorismos postautónomos dentro de la literatura argentina actual.

Más allá de la contingencia que envuelve a los dos discursos críticos anticipadores que desarrollaremos aquí, el gestado en torno al manifiesto "Pour une littérature du Monde" y el de la crítica diaspórica, la pretensión está puesta en una renovación del estatus de lo literario como ha sido entendido hasta el momento, esto es con los matices de definición que arrastra desde el siglo XVIII. Desde distintos espacios de la crítica enunciados en disímiles contextos del mundo, estos discursos han anunciado el fin de la literatura como había sido entendida hasta el siglo XX y también han violentado sustancialmente los parámetros y procesos de determinación del canon de las literaturas nacionales que interpelaron. Es desde aquí que leeremos la productividad de esos discursos críticos para las más recientes textualidades críticas de las literaturas postautónomas y de la crisis de la literatura pensada en torno al corpus de producciones escritas de Argentina de las últimas dos décadas.

2.2.2 *Littérature du Monde*: notas sobre el manifiesto

El llamado manifiesto « Pour une littérature du Monde », aparecido en el periódico francés *Le monde des livres* en marzo de 2007, cuenta con la rúbrica de cuarenta y cuatro autores que compartieron la responsabilidad del texto que cuestionaba la diferenciación del corpus de la literatura francesa actual en términos de categorías coloniales: literatura francesa y literatura francófona.² Mientras que la primera forma de percibir el canon de la literatura parece hacer sentar

² Posteriormente el manifiesto fue incluido en un volumen conjunto de título homónimo cuyo carácter de intervención permanece intacto: « Le volume est donc, lui aussi, un manifeste, comme le désigne son titre, et permet de rassembler la définition et les différents thèmes et débats qui s'articulent dans le concept de

su criterio en una idea de nación y Estado, esto es la identificación entre los sujetos y un Estado (Francia) que los divide como sus legítimos ciudadanos; el segundo concepto, el de la literatura francófona, que etimológicamente debería estar destinado para todas las producciones escritas en francés, resulta suplementario del primero reponiendo por contraposición, en su uso práctico cotidiano, una diferencia entre los dos corpus: el uso de la etiqueta literatura francófona está destinado a la literatura escrita en francés fuera de Francia y por sujetos cuya lengua materna es otra. En otras palabras, si se hace evidente, como en muchas otras literaturas del mundo, la imposibilidad de sostener una categorización y un canon nacional literario de "literatura francesa", homogeneizante de los criterios y valores de la literatura a través de un concepto de Estado que se amalgame con las de lengua y nación, la perseverancia de la idea de la "Francofonía" hoy debería por ello resemantizarse para quebrar, definitivamente, los vínculos restantes con un esquema de producción y difusión colonial.

La entrega a fines del 2006 del premio Goncourt a la novela francesa, se convirtió en la ocasión idónea para entonar las voces del reclamo de estos escritores, quienes buscaban concretar una revolución que implique un cambio de paradigma sobre la forma de entender los límites de la literatura escrita en francés:

Nous pensons, au contraire: révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français. (Le Bris & Rouaud et. al., 2007 :s.pág)

El fin de la Francofonía aquí marcado es también el fin de una forma de percibir la especificidad de la literatura, que desde sus orígenes se sostuvo en categorizaciones que determinaron su particularidad en torno a lindes conceptuales nacionales. El cambio resulta en una "revolución copernicana" y se abandona la pose, el mero gesto: de lo que aquí se habla es de una vuelta de la vida, por años exiliada, a la literatura. Un traspaso de relatividad hacia una idea más relacional del escrito literario:

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le "réfèrent" : pendant des décennies, ils auront été mis "entre parenthèses" par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même [...]. (Le Bris & Rouaud et. al., 2007 :s.pág)

En la razón descrita por los escritores que firman el manuscrito, este ataque a una literatura que silenciaba las voces del mundo tiene un origen histórico concreto y que coincide con «l'effervescence des mouvements antitotalitaires ». El anquilosamiento de la vida en la narración, especialmente en la novela, radica en gran parte en diversas formas de experimentación concretadas desde la segunda mitad del siglo XX, mientras paralelamente, en la frontera del canon de "literatura francesa", en el corazón de la Francofonía en el Caribe, se gestaba algo distinto:

littérature-monde, qui s'inscrit dans une perspective de contournement et de dépassement de ce qu'on appelle la littérature francophone, mais aussi de l'actualité littéraire en France » (Valat 2007: 194).

Et les regards se tournaient de nouveau vers les littératures « francophones », particulièrement caribéennes, comme si, loin des modèles français sclérosés, s'affirmait là-bas, héritière de Saint- John Perse et de Césaire, une effervescence romanesque et poétique dont le secret, ailleurs, semblait avoir été perdu. (Le Bris & Rouaud et. al., 2007 :s.pág)

Y todo ello a pesar de ciertas formas de estrabismo en la interpretación literaria que sólo permitían ver y buscar en el corpus del Caribe: « piments nouveaux, mots anciens ou créoles, si pittoresques n'est-ce pas, propres à raviver un brouet devenu par trop fade ».

Como contrapunto a este estado de la literatura en Francia hacia comienzos del siglo XXI, los autores señalan el caso inglés, espacio cultural donde desde hace décadas, pero especialmente durante el último tercio del siglo XX, se afirman cada vez más fuertemente las narraciones de escritores de origen migrante. Este corpus de narrativas en inglés no se reduce a la tematización de la nostalgia y la melancolía por el desarraigo, sino que cuenta con las voces de « les cultures de tous les continents » y exploran el ser « hommes traduits », y han obtenido con el tiempo una recepción vasta y un reconocimiento significativo entre la crítica, que ya no apunta a su lugar lateral frente a un canon nacional que funcionaría de centro. Por el contrario, la situación de muchos escritores contemporáneos que escriben en francés, es la de desencuentro frente al canon y los ámbitos de recepción crítica de su lengua literaria; estos sólo tenían destinado un lugar relegado mayoritariamente por el imperialismo de la Francofonía impuesta desde Francia. A pesar de ello, la reflexión originada en la selección para el premio de novela *Goncourt* del 2006 y la consecuente difusión del manifiesto, son indicios de una abismo, un cierre y el traspaso entre fronteras antes diferenciadas:

Soyons clairs: l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? Or c'est le monde qui s'est invité aux banquets des prix d'automne. (Le Bris & Rouaud et. al., 2007: s.pág)

Ahora bien, este último "avatar du colonialisme", el sostenimiento de una literatura francófona diferenciable de una francesa, encuentra en estos dos eventos de las formas de canonización e intervención literarias, su muerte: el reconocimiento a través de un premio literario y un manifiesto que refrenda un grupo de numerosos autores son quienes constatan esa muerte. El manifiesto aquí postulado de la *littérature du Monde* no sólo tiene un valor descriptivo o de inauguración de la polémica, el valor de su inscripción rubricada por un conjunto de escritores se lee, en la posteridad, que en lo breve constató su impacto: un año después de la aparición del manifiesto, en el 2008, el premio de novela *Goncourt* fue otorgado al escritor afgano Atiq Rahimi, mientras que el premio *Renaudot* fue a las manos del guineano Tierno Monénembo.

2.2.3 La crítica diaspórica o la literatura en éxodo

El mundo globalizado, trazado por las rutas de sujetos en exilio, migrantes o en situaciones de postcolonialidad, se ha presentado como el objeto de un "género de escritura crítica" (Frow 1997:17), que se asienta como espacio discursivo diferencial durante los años noventa: la crítica diaspórica (Mishra 2002:13). El andamiaje conceptual de la crítica diaspórica, a diferencia de otras formas de

escritura crítica como la postcolonial³, pretende señalar la cultura y la experiencia de la diáspora actual, no sólo vinculada a los movimientos de personas, aunque en numerosas ocasiones la discusión sobre el acotamiento de los alcances del concepto de diáspora entre los agentes de su crítica se ha situado en el ojo de la tormenta, produciendo opiniones contrapuestas. Dentro del grupo de estudios que profundizan desde la perspectiva metodológica postcolonial las distintas formaciones características de la modernidad clásica, el estudio de Paul Gilroy *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness* (1993) representa uno de los pilares fundamentales del corpus teórico de este enfoque, donde además de realizar un estudio diacrónico sobre el Caribe negro, propone la categoría *black Atlantic* para la descripción de los sujetos desterritorializados⁴, concretamente los hijos de antiguos esclavos de la era colonial. En la conceptualización del *Atlántico negro* (*black Atlantic*) pretende una disrupción con la interpretación esencialista del otro, que resulta inválida para el discurso de la crítica diaspórica. Las poéticas de la "Négritude" (Césaire 1987; Senghor: 1945), serán los objetos de análisis privilegiados de la crítica diaspórica, en tanto en ellas la construcción simbólica se realiza por la *différance* (*passim* Derrida 1967) y no por el de la otredad.

En un entendimiento extenso del concepto de diáspora, para congregar los puntos en común de experiencias del capitalismo tardío, se entiende por ella un posicionamiento adentro y afuera de cierta *episteme* legítima desde donde el sujeto se encuentra, "in the West but not of it" (Gilroy 1993: 109)⁵. Las nociones de lo natural, lo estable, lo nacional, y la identidad en relación con aquellas, entendidas todas a través de la herencia intelectual del Iluminismo europeo y la modernidad, constituirán el paradigma epistemológico opuesto desde el que se inscribirá la crítica diaspórica.

³ Será de especial interés para nuestro análisis la crítica de la diáspora, y en esta preferencia quedará relegada la crítica postcolonial, debido a que la última queda teóricamente integrada en la primera. La crítica diaspórica retoma parte de las propuestas de la crítica postcolonial, pero pretende llegar a un cambio epistemológico del objeto y a la ampliación del mismo. La crítica postcolonial, que ha encontrado en Stuart Hall y Homi Bhabha a algunos de sus teóricos más prolíficos, puede ser definida como una serie de intervenciones, perspectivas teóricas y estrategias críticas que se proponen analizar la cultura, la literatura, la política, la historia y los sujetos de los antiguos espacios coloniales en sus desplazamientos y reubicaciones en la era postcolonial. Tiene en común con la crítica diaspórica la pluralidad metodológica y la postulación de un discurso que siempre se piensa como resistente a la hegemonía del discurso crítico y cultural construido desde Europa a partir de la Modernidad en torno a la identidad y subjetividad del *otro* marcado por la historia de la dominación cultural. En este sentido, en oposición a la crítica de la diáspora, el foco principal de los estudios postcoloniales tiene un anclaje histórico-político más restringido al estar vinculado a examinar los efectos del colonialismo y su forma postmoderna, el imperialismo capitalista, en las sociedades postcoloniales.

⁴ El término pertenece a Deleuze & Guattari, postulado para el análisis de la obra de Kafka en *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). La imposibilidad de Kafka de escribir en checo, siendo de ese origen y de origen judío, y su inclinación por la escritura en alemán, serían para Deleuze y Guattari el primer indicio de su posición *desterritorializada*, constitutiva de una "littérature mineure". La caracterización de Deleuze y Guattari se presenta como una constelación que permite leer también a los sujetos diaspóricos del Caribe que describíamos más arriba: "Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation.[...] La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique.[...] Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective." (Deleuze & Guattari 1975 :29-31).

⁵ Esta afirmación de Gilroy tiene su origen en la descripción de la doble conciencia de los sujetos de etnia negra dentro del mundo Occidental, pero simultáneamente fuera de él; la afirmación de Gilroy está conducida por una diferenciación de la identidad negra en la era postcolonial, pero demarcando toda su complejidad.

Diaspora is the condition of all writing. Because the past can never be recovered in its full intensity and the immediacy of experience can never be translated into words, and because objects of longing forever elude the grasp of desire and the self is so plural and protean as to be always different from the definition that words may give it, language is in a state profound and irreversible exile: a rootlessness that reflects the essential separation and distance at the centre of being. (Stamelman 1990:225)

Las narrativas de la crítica diaspórica serán, por esto, siguiendo a Stamelman, inicialmente carentes de centro, sin raíces que permitan una lectura estable, en categorías de raigambre moderna. En consecuencia, la mirada diaspórica es doblemente negativa: no esencialista —no interpreta en una constelación de valores arbitrariamente pautados, “esenciales”, que se naturalizan, sino toma la contingencia del objeto— y no-logocéntrica.

En ese proceso de organización sin centro y los desarrollos discursivos que asumirá la crítica diaspórica, podría resultar esclarecedora la consideración etimológica que del término *diáspora* realiza uno de sus escritores-críticos, Sudesh Mishra: el lexema diáspora tiene su origen en el término griego *διασπορά*, que señalaba el fenómeno botánico de la dispersión de las semillas. Mishra considera que esa revisión etimológica —de origen— resulta insuficiente para esclarecer la cuestión de los límites y la relación con el objeto de la crítica diaspórica (cf. Mishra 2006: VI). Aunque ciertamente la metáfora sirve para entender la misma relación de la *diaspora criticism* con sus objetos y también la constelación de términos teóricos que modula su discurso, el género que pretende fundar la crítica diaspórica no se agota en ese enlace etimológico, ya que incluye afirmaciones y conceptualizaciones que tienen y no tienen relación con la cuestión de la dispersión. Entre estos se cuentan la hibridez, el desplazamiento, la dislocación, el nomadismo, la doble conciencia, que tendrán un modo de relacionarse en los textos de la crítica diaspórica, el cual insiste en esa falta de centro, y que derivará en una lectura de la literatura fuera de su conceptualización moderna, autónoma. Además, en su persistencia teórica, la crítica diaspórica busca la incorporación histórica de los textos, su evaluación y la pregunta por las razones que han rodeado a ese proceso, junto con las reflexiones sobre el (re)posicionamiento del objeto textual en relación con su contexto.

Quizás uno de los inconvenientes teóricos más controversiales de la crítica de la diáspora es común, en parte, a los desarrollos sobre la literatura postautónoma. Dentro de los escritos críticos diaspóricos, el nombre presente en sí un horizonte, su condición de existencia, mientras que representa su contradicción, su limitación: ¿cómo postular una literatura y sujetos en el afuera, sin centro, y al mismo tiempo ubicar su discurso crítico en coherencia con ello? ¿Cómo no caer en las trampas de la crítica? O, un problema que también será sensible a la conceptualización de las escrituras postautónomas, el tema del alcance y los límites de la crítica diaspórica:

One of the persisting dilemmas confronting diaspora criticism is how to configure diasporic subjectivity as hybrid, liminal, border and hyphenated without recourse to the strategy of consigning non-diasporic groups to imaginary domains of non-liminality, non-hybridity, non-heterogeneity and so on. Then, again, if non-diasporic subjects are capable of the type of the diasporization I have describe, then where does this leave the diasporic subject or, for that matter, the whole enterprise of diaspora criticism? (Mishra 2006:22)

2.3 LA POSTAUTONOMÍA EN LA CRÍTICA ARGENTINA ACTUAL

2.3.1 Las literaturas postautónomas

En un artículo publicado en la revista cubana *Casa de las Américas* hace ya más de quince años, John Beverly cerraba su análisis sobre el debate impuesto por la derecha conservadora norteamericana en torno a la incorporación del texto *Me Llamo Rigoberta Menchu Y Así Me Nació La Conciencia* (1983) en el programa de una asignatura de la Universidad de Stanford (Beverly 1993:13-24), con una propuesta que apuntaba a problematizar el constructo "literatura". Los ataques hechos por la derecha contra la propuesta de enseñanza de Stanford deslindados por Beverly presentan una relación entre varias cosas, ya que exceden el cuestionamiento a un solo libro: por un lado, proyectan un rechazo al cambio de paradigma frente a la cultura que lentamente se imponía en una Universidad tradicionalmente de élite, mientras que intentan disciplinar a un nuevo "sujeto subalterno internacional impuesto por la actual globalización del capital" y el rol que esta facción de la política cree que la universidad norteamericana debería tener en ese proyecto; por el otro el reto que implica la comprensión y análisis de grupos sociales subalternos, tanto para la actividad científica y pedagógica, como para las instituciones gubernamentales frente al problema de la *desterritorialización* y sus consecuencias demográficas, económicas, políticas, pedagógicas y lingüísticas. Finalmente, pero no menos importante, significa una revolución copernicana —de la misma forma en que ésta era entendida en el manifiesto « Pour une Littérature du Monde en français »— frente al paradigma de estudio literario dominante hasta mediados del siglo pasado en las Humanidades y Ciencias Sociales que tenía a las literaturas nacionales como unidades esenciales para la estructuración de un canon. A través de la nación y de la lengua considerada legítima para esa nación, se regulaba consiguientemente lo que era considerado literatura, y el texto de Menchu, junto al impacto receptivo dentro de la academia norteamericana y la lectura del *affaire* que hizo Beverly, venían a poner en duda la validez de aquellas construcciones tramadas por asociaciones de identidad modernas: estado, nación, lengua, literatura⁶. Aquel cierre de la interpretación hecha por Beverly que describíamos al comienzo de este apartado encerraba una propuesta que superaba por mucho las aparentes limitaciones de la polémica: la posibilidad de pensar, frente a materiales como el libro de Menchu, en una *postliteratura*. La misma "sugiere no tanto la superación de la literatura como forma cultural sino una actitud más agnóstica ante ella" (Beverly 1993:24). La reflexión de Beverly se despierta entonces ante un texto que juega con las discursividades del yo, un testimonio, y sobre él, el crítico propone "no sólo leer "a contrapelo", como en la práctica de la deconstrucción académica, sino contra la literatura misma" (Beverly 1993:24).

Es precisamente en una línea cercana a esta noción de *postliteratura*, que surgen, sorpresivamente, con una diferencia de pocos meses, dos artículos críticos que llegan a interpretaciones distintas, pero frente a un mismo objeto: la literatura argentina más reciente, en especial la publicada a partir del inicio del nuevo siglo. Publicados ambos a fines del año 2006, tanto el artículo de Beatriz Sarlo "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías", como el de Josefina Ludmer "Literaturas postautónomas" se proponen abordar ese mismo objeto: una serie de

⁶ La nación y su asociación al concepto de estado es un constructo que tiene su origen en la modernidad (cf. Hobsbawm 1997:14), la lengua pasa a ser un elemento trascendental en la determinación de la idea de comunidad que subsume a los sujetos en una idea de nación: "For them, language was the soul of a nation and, [...] increasingly the crucial criterion of nationality" (Hobsbawm 1997:95).

textos narrativos que se presentan como inabarcables frente al aparato teórico-crítico que se estaba desplegando y que no ponía en cuestión el debate sobre el concepto y el valor de la literatura que estas escrituras parecían venir a problematizar. Frente a este objeto confuso, barroco y singular, las hipótesis que en sus análisis construyen estas dos figuras de la crítica literaria argentina, tienden, desde veredas opuestas, a reponer la pregunta por la naturaleza de su objeto y, con ello, la pregunta por el concepto de literatura en tanto categoría analítica posible para las textualidades actuales a las que se estaban enfrentando.

Al hablar de "la novela después de la historia", Beatriz Sarlo aborda algunas de las novelas de nuestro corpus bajo una hipótesis que implica un corte diacrónico y que, simultáneamente, ella hace coincidir con una percepción que engloba la narrativa de dos períodos en términos de valor, contrapuestos si se quiere. Según esboza Sarlo, mientras la ficción hasta la década del ochenta en Argentina tenía una impronta interpretativa, en tanto "anticipaba el saber sobre el pasado y eso sostenía su empresa reconstructiva", la literatura desde la década del noventa ha reemplazado esa impronta por una de tipo "etnográfica" porque "el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy", y ese presente se construye "no como enigma a resolver sino como escenario a representar" (Sarlo 2007:472-473).

Desde el otro costado, Josefina Ludmer se propuso examinar en sus textos "Literaturas postautónomas" (2006), y su versión corregida y publicada unos meses después "Literaturas postautónomas 2.0" (2007), el mismo corpus de ficción, pero partiendo de una hipótesis sincrónica y no estrictamente comparativa-contrastiva con un corpus anterior, que observa que las escrituras de ficción que se publican desde el 2001:

[...] no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para 'fabricar presente' y ése es precisamente su sentido. (Ludmer 2006: s.pág.)

En esta reflexión comienzan los puntos en común, pero también las discrepancias entre la propuesta interpretativa de Ludmer y la de Sarlo.⁷ Por un lado, Sarlo parte de una visión contrastiva y diacrónica de la literatura Argentina desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, a la que subyace un canon o una serie de elecciones valorativas, frente al cual las ficciones del ochenta se

⁷ El momento de aparición e implicancias del texto de Josefina Ludmer fue leído, en retrospectiva, como una respuesta o bien como una apertura del espacio de polémica con respecto al texto de Sarlo. Aunque con frecuencia, esa supuesta polémica fue a la vez interpretada a la luz de Beatriz Sarlo, respaldando no sólo su lugar hegemónico en el espacio de la crítica de Argentina, sino también sus afirmaciones que arrastran consigo categorías analíticas que se contraponen, en parte, a las aquí propuestas: "La intervención de Josefina Ludmer sobre las literaturas postautónomas y su idea de que se trata de textualidades que no admiten lecturas literarias, textualidades de las que no se sabe o no importa si son buenas o malas, si son o no son literatura, pudo ser leído, naturalmente, y no obstante su estilo desapasionado, su estilo de diagnóstico de un estado de la cuestión —o precisamente por esa impasibilidad tal vez— como respuesta a o en debate con las últimas lecturas de Beatriz Sarlo en Punto de vista y su renovada militancia a favor del ejercicio crítico de atribución de valor que apueste por seguir distinguiendo entre la banalidad etnográfica y tecnológica de ciertas novelas del presente y el potencial crítico que todavía esgrimen las mejores escrituras" (Contreras 2009: s.pág.). Más allá de la evidente contraposición de las posturas de estas dos críticas y frente a un mismo objeto, es un error considerar el texto de Ludmer una respuesta directa, al menos la primera versión de "Literaturas postautónomas" (2006), al texto de Sarlo, ya que ambos se publicaron casi simultáneamente: en diciembre del 2006.

inclinarian a la cuestión interpretativa del pasado, mientras que las del noventa a la etnográfica del presente. A esa contraposición y sus atribuciones le acompaña un anhelo que Sarlo confirma al final del texto y que encierra en sí mismo la voluntad de seguir discutiendo los “presupuestos estéticos” (cf. Sarlo 2007:482) donde el valor (en unos textos interpretativo, y en otros etnográfico) y la presuposición de la existencia de tal en relación a un concepto de literatura, es un origen que ella no puede negar (cf. Sarlo 2007:482). Frente a la insistencia de Sarlo por la discusión en términos de “presupuestos estéticos”, Ludmer comienza su reflexión bloqueando la posibilidad de interpretar a través de la existencia del primer y fundamental presupuesto estético: la existencia de la literatura como categoría analítica para estas literaturas.

El segundo rasgo de estas literaturas postautónomas de Ludmer, aquel que postula para ellas la fabricación, construcción de presente:

Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. (Ludmer 2007: s.pág.)

La realidad que podemos leer en las literaturas postautónomas tiene, por ello, una apariencia de representación y, como propone Ludmer, no es una realidad “referencial”, “verosímil”, sino una mediatizada. Contrariamente, Sarlo ve un indicio de realidad en estas literaturas que ella denomina “etnográficas”, por su carácter documental y que las acerca a lo que se comparte como real: “Lo que hace que estos libros tengan un aire de familia fuerte con el arte contemporáneo es su rasgo documental o, para decirlo de otro modo, la forma en que son representativos de temas culturales del presente” (Sarlo 2007:481). En este punto, en el que Sarlo ve los indicios del presente narrativamente documentado en estas ficciones, entra quizá la hipótesis más significativa de Ludmer: la anulación de las dicotomías de análisis —realidad y ficción, literatura e historia, lo público y lo privado— ya que “son las dos cosas, oscilan entre las dos o las *desdiferencian*”. Este *continuum* que Ludmer advierte como *realidadficción*, le quita peso a las clasificaciones genéricas, junto con otras clasificaciones formales que constituían las identidades e instituciones literarias, aquello que determinaba su dinámica propia. En este sentido, la propuesta de Ludmer vendría a reparar sobre una nueva instancia de aquello que Bourdieu había teorizado para la literatura moderna.⁸

Este campo de relativa autonomía, habría encontrado su potencial desmoronamiento en el terror infligido por la práctica de las escrituras postautónomas, las cuales buscan radicarse territorialmente sobre el presente y el espacio de la literatura autónoma, con la violencia de su diferencia y con una dinámica cultural que no contempla esferas de especificidad literaria, ya que “Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria” (Ludmer 2010:150). Por todo ello, sus

⁸ El concepto de literatura autónoma se encuentra, dentro de las teorías de Bourdieu, interrelacionado con otro concepto, de los textos de la primera época del sociólogo francés, el de campo intelectual. Para la conquista de la autonomía, resulta indispensable la consolidación y afirmación de un campo, esfera, diferenciada para la dinámica de las relaciones intelectuales, que tenga una sistémica propia, específica y diferenciada de otras. La autonomía, tanto de la literatura como de otras prácticas sociales, es, en tanto realidad empírica y construcción teórica relacional, de tipo relativo: la esfera nunca es totalmente autónoma, ya que las determinaciones sociales externas nunca dejan de apoyarse en el interior del campo literario o del campo intelectual (cf. Bourdieu 1992: 75-164).

terrorismos no sólo modifican, sino que demandan nuevas formas de lectura para lo que denominamos literatura.

En tanto que estas escrituras postautónomas estarían poniendo en escena es el fin de la era autónoma, deberían existir algunas condiciones distinguibles para la distinción y caracterización de estas escrituras postautónomas. Ludmer siguiendo cierto estilo resumido y evita hacer una sistematización de esta cuestión, pero pueden entreverse en sus textos, para determinar el puente que va desde las literaturas autónomas hacia las postautónomas, algunos rasgos y constantes que se reconocen en el viraje en las superficies y el análisis de los textos concretos que ella elige para ejemplificar:

- (a) Cambio en las condiciones materiales de producción y circulación del libro que transforman, también, los modos de leer.
- (b) Presencia de formas de las escrituras del yo y de la cotidianeidad: a pesar de la ostensible indefinición de los límites entre lo público y lo privado, lo real y lo ficcional, puede distinguirse entre estas escrituras que con frecuencia toman la forma “del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario, íntimo [...]”, aunque no exclusivamente, porque llega hasta la etnografía. De cualquier forma salen, están en posición diaspórica en relación con lo que fue, hasta ahora, el núcleo de lo literario. La aparición de lo cotidiano está dada en tanto “lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.]. Es una cotidianeidad “producida y construida por los medios [...]” (Ludmer 2006: s.pág.).
- (c) Tematización de la postautonomía: muchas escrituras “dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre de la literatura autónoma” (Ludmer 2007: s.pág.).
- (d) La pérdida de la especificidad de las categorías literarias, del valor literario: a pesar de que se encuentran en los textos postautónomos numerosos recursos comunes a la literatura moderna, estos han perdido su densidad literaria, no estarían generando literaturidad, sino apuntando su condición contraria: la de la postautonomía.
- (e) La posición diaspórica de las escrituras postautónomas frente al centro de la literatura autónoma, tiene como correlato la concreción, en sus páginas, de numerosas narraciones fuertemente sensibles en la imaginación pública (mediatizada) actual: “Las experiencias de la migración y del subsuelo’ de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios” (Ludmer 2007:s.pág.).
- (f) Estas literaturas postautónomas serían la posibilidad de interrogarse sobre el objeto y la institución literaria en modos específicos y concretos que pueden percibirse en las escrituras de los últimos años: “en el formato, en el soporte, en el modo de producción del libro, en el lugar del autor, en los modos de leer, en el régimen de realidad o de ficción , y en el régimen de sentido” (Ludmer 2012:s.pág.). Donde estos nuevos modos no implican necesariamente ruptura, sino pluralidad y convivencia con modos anteriores. En su versión del *Aquí, América latina*, Ludmer lo resume bajo la fórmula de “desdiferenciación y superposición: dos regímenes centrales de significación de la imaginación pública del presente” (Ludmer 2010:138).

La enumeración particular de todos estas marcas de viraje hacia una escritura postautónoma según Ludmer, más allá del contraste descriptivo con las hipótesis de Sarlo, pretende como instancia única reforzar el carácter de cambio de *episteme* de esta propuesta de lectura: con ese cambio, quedarían anuladas, en un estado de supresión frente a estos escritos, las oposiciones entre

"literatura y no literatura, o mala y buena literatura" (Ludmer 2010:155.). En cuanto la literatura y el discurso de la literatura (la crítica) debería ésta también haber perdido su valor tradicional, ya que las literaturas postautónomas no son sensibles de ser leídas literariamente, la pregunta entonces debe girar en torno a cómo debe leerseles, cuál es su poder y, de haberla, cuál es su función.

A los minuciosos cuestionamientos que la crítica elaboró a partir de las primeras versiones de Ludmer sobre las escrituras postautónomas, ella parece responder parcialmente en un artículo publicado en el 2012 bajo el título "Lo que viene después". Ese "después" puede resonar como irónica muesa a lo que ha venido "después" de los primeros escritos sobre literaturas postautónomas, después del inicio de lo ha sido uno de los debates críticos más interesantes en sobre la literatura de Argentina de los últimos años. Sin embargo, evitando la polémica explícita, Ludmer desarrolla su concepto de "lo que viene después" en sintonía con la periodización gestada en el prefijo "post": este sirve como instrumento conceptual y se vincula con los dos movimientos temporales opuestos: porque implica una temporalidad continuada y no construida en los períodos "el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios" y también "No puede ver el futuro pero contiene entero su pasado y lo sueña todo el tiempo; él mismo es el pasado con algo diferente" (Ludmer 2012:s.pág.). Insistimos en el valor de respuesta e intervención de este texto, porque es a partir del concepto vertebrante de lo "post" y "lo que viene después", que Ludmer dialoga con uno de los puntos más álgidos encontrados para la crítica rioplatense en sus anteriores textos sobre la postautonomía: el del valor de la crítica. Así desde la primera línea, Ludmer pone de manifiesto una función para la crítica: "Hoy concibo la crítica como una forma de activismo cultural y necesito definir el presente para poder actuar" (Ludmer 2012:s.pág.). En este sentido, el pensar la crítica como una forma de activismo, no habría una diferenciación con la función que aquella tradicionalmente tomó para sí. Sin embargo, el punto de transición para Ludmer se encontraría entonces en esa definición temporal, que marca el presente y así puede construir "lo que viene después". Donde especialmente cobra eficacia la categoría "post" de "lo que viene después", es justamente en su diálogo con la crítica y las reflexiones anteriores sobre la postautonomía conferidas por Ludmer.⁹ Allí donde la crítica resaltó el fin de la literatura que Ludmer estaba anunciando, es donde ella retoma la reflexión para insistir en una temporalidad que se construye sin divisiones tajantes ("no es anti ni contra"), donde "lo post implica que estos modos nuevos conviven con los anteriores y se influyen uno al otro", ya que estas prácticas (que ella llama de las literaturas postautónomas) no cierran el ciclo abierto en el siglo XVII donde cada esfera de la cultura se fundaba en la marcación de su especificidad (Ludmer 2012: s.pág.).

Ese "después" de la literatura, que en sí es pura continuidad en su otro, tiene un marco de referencia específico para Ludmer y se construye "post" "los clásicos latinoamericanos del siglo XX, después de los años 60 y 70's" (Ludmer 2012:s.pág.), donde entonces no hay una relación ambigua sino explícita con la literatura canónica latinoamericana (Ludmer nombra a Borges, Onetti, Cortázar, Puig, Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa y Rosa Bastos), en términos de: ¿desde qué lugar y temporalidad se escribe y con qué herramientas puede pensarse esa escritura después de los grandes libros de las letras latinoamericanas? En otras palabras, lo que "viene después de la cultura del libro y de la biblioteca" (Ludmer 2012: s.pág.).

⁹ Para una mayor consideración del las críticas levantadas a Ludmer por el uso del prefijo "post" y el régimen de significación de la literatura que éste enmarca, véase el apartado siguiente 2.2.2., especialmente las consideraciones de Hernán Pas (2010) al respecto.

Finalmente, este texto de Ludmer de 2012 ha resultado en un aporte fundamental para la elaboración del presente trabajo. En el mismo, se especifican las zonas donde se ven las rasgadas de la especificidad literaria, grietas por donde se avista el modo de las literaturas postautónomas y que las acercan más a otras formas de producción de la imaginación pública. En primer lugar, en el texto, Ludmer constata la relación entre estas escrituras y su condición "post" a los 60/70 con lo que ella (siguiendo a Steiner) define como "el último avatar de la cultura del libro" (Ludmer 2012); esto es una relación directa con la modificación con las formas de producción y divulgación de la literatura. En segundo lugar, en su consideración de las escrituras postautónomas como hilo de la imaginación pública, esto le habilita establecer un puente entre estas escrituras y el cambio en la forma de pensar las identidades hoy fundamentalmente en la literatura, en tanto "territoriales pero provisorias y diaspóricas, y por eso no pueden ser identidades nacionales" (Ludmer 2012). Con ello, también puede integrar la desdiferenciación entre realidad y ficción en un conglomerado de *realidadficción* y, consecuentemente, la falta de tensión con la realidad histórica propia de los clásicos literarios y un lenguaje acorde, "transparente, visual y espectacular". Ludmer llegará a decir, siguiendo a Tamara Kammenzain, un lenguaje de "pura superficie", "sin metáfora". En tercer lugar, esa falta de marcación entre la realidad y la ficción le permite formular un nuevo lugar y estatuto para el escritor y su vida profesional como autor de literatura. De estos aportes terminó de surgir la estructura del presente libro, que articula su análisis de las escrituras postautónomas de Argentina, fundamentalmente la de Washington Cucurto, en tres grandes secciones que utilizan, intencionalmente, categorías de análisis literario clásico: "5. Autor", "6. Lo Real", "7. Los Libros". Así como fueron tomadas por Ludmer en todos sus artículos, estas categorías antes pensadas como las herramientas de análisis de lo literario, son zonas, de la fluctuación y el quiebre, donde se ve su insuficiencia para pensar las producciones literarias actuales.

2.3.2 La crítica a la postautonomía: entre el problema de la especificidad y la función de la literatura

La operación crítica de Ludmer no sólo no pasó desapercibida, sino que fue la fuente de todo un intercambio crítico con fuertes matices de polémica. Parte de la contienda, tuvo que ver con la ausencia de referencias o explicitaciones sobre los debates (y también materiales) que precedían a estos artículos y de los que partía Ludmer, ausencia que para algunos develaba una trampa: se revestía de una discursividad que se anunciaba a viva voz como novedosa, cuando algunos críticos encontraban en las reflexiones de Ludmer cuestiones que otros críticos habían apuntado (e inclusive desmentido) hace tiempo (cf. Dalmaroni 2010). Como apuntó oportunamente Sandra Contreras (2010), entre otras argumentaciones, la discusión supuestamente abierta por Ludmer ya aparece enunciada mucho antes, en algunos textos totalmente conocidos y mil veces leídos por los sujetos de la crítica, como por ejemplo, en *La preparación de la novela* (2005[1978]) de Barthes.¹⁰ Sobre la cuestión de la construcción teórica del objeto, la elisión de referencias y la postulación de un aporte novedoso para el discurso crítico cuando en realidad parecen ignorarse los desarrollos escritos desde

¹⁰ En esto Contreras es incisiva y se detiene en cada referencia nombrada o „escamoteada“ por Ludmer, como por ejemplo en *El giro cultural* de Jameson (1995) y en *Hipótesis transestéticas* Baudrillard (1994), entre otros, que le hacen ver una proximidad con los juicios de Ludmer que resulta "notable y evidente" (Contreras 2010:3).

América Latina se extiende incisivamente Hernán Pas, enumerando uno a uno los faltantes de Ludmer:

Cuáles son los territorios del saber crítico recorridos por ese libro? [...] Ludmer pasa impávidamente por alto las producciones críticas de Latinoamérica (hablamos de crítica sin adjetivos, no de crítica literaria que, como se sabe, no es tema ni método ni interés de este libro), producciones que abordaron con mayor o menor rigurosidad problemas similares desde ópticas disímiles, pero a las que vale la pena prestar atención cuando se habla de globalización e imperialismo *en América latina*.¹¹ (Pas 2010:144)

Otro aspecto que produjo acaloradas discrepancias con el libro *Aquí América latina* fue el del estilo y retórica del libro de Ludmer, que pone como sujeto de la enunciación un yo-crítico fuertemente entrecruzado por sus anécdotas autobiográficas, que se deja llevar (especialmente en la primera parte del libro) por una serie de experiencias las cuales no se exige discutir, ni argumentar (cf. Gerbaudo 2011: 90), y que entran en consonancia con la tesis básica del libro según como fue leída por Contreras, Dalmaroni y Gerbaudo: ante el imperio del liberalismo del capital, la literatura ya no posee una forma de ser entendida de forma distinguible al resto de las experiencias y prácticas, por ende le corresponde una suerte de liberalismo valorativo, que hace que todo juicio sobre la literatura esté antes constituido por el relativismo de las leyes del mercado. Inclusive, en la discusión sobre el estilo discursivo de Ludmer se ha apuntado que en sus textos se llegó a desplazar la fundamentación de los enunciados, por la casi recolección de sentencias, “encadenamiento formulístico” sin las debidas interrogaciones: “el conjunto de esas intervenciones muestra, a mi entender, que la tesis de las “literaturas postautónomas” de Ludmer es una mezcla de apetito por la novedad, generalizaciones conjeturales (con poca “base real”) y cronologismo” (Dalmaroni 2010: s.pág.). En relación al “apetito por la novedad” del que Dalmaroni habla en su escrito, debe destacarse que se parece escaparse de las líneas de Ludmer, puntualmente en *Aquí América latina*, una gramática que se parece más a la del discurso colonial que a la de la reflexión crítica, donde más de una vez la voz que enuncia habla con sintagmas que por momentos pueden tener implicancias peligrosas como “pensar el *nuevo mundo*”¹². Hay en esta crítica que exponemos a la discursividad de Ludmer en el libro de 2010 una incidencia de los factores autobiográficos que aparentemente rodearon a la escritura del libro. *Aquí América latina. Una especulación* se divide en dos partes que, como indica Hernán Pas (2010), resultan dos libros en uno: una primera parte, donde se presenta un supuesto diario íntimo¹³, y una segunda parte donde pueden leerse algunos de los artículos más sagaces, provocativos e interesantes de Ludmer, entre los que se incluyen “La ciudad. En la isla urbana”, “Literaturas postautónomas” y “El territorio de la lengua”, todos los cuales han sido un aporte determinante para el presente trabajo. La primera parte del libro, el diario incluido en la sección “Temporalidades” se presenta como entradas escritas a lo largo del 2000 que recorren el mundo más íntimo y personal de Ludmer junto con su contacto con diversas producciones culturales (libros, diarios, películas, etc.) en un período sabático, momentos antes de la terrible crisis económica que llevó al mandato presidencial de Fernando de la Rúa a su fin y, coincidentemente, el

¹¹ El resaltado en itálicas es nuestro.

¹² El resaltado es nuestro.

¹³ El adjetivo no es azaroso, sobre la incongruencia de las fechas con los hechos narrados en las entradas del diario y, por ende, su posible carácter falso como bitácora personal, también es analizada con ejemplos por Hernán Pas (2010: 145)

momento en que la crítica argentina, Josefina Ludmer, vuelve a establecerse en Argentina, luego de muchos años de trabajo en la prestigiosa universidad norteamericana de Yale. Ahora bien, esa discursividad de Ludmer en el libro, cuando se la mira a la luz de frases como “pensar el nuevo mundo”, se entabla con la sospecha de una gramática colonial (o, incluso, “colonializante”) cuando se tiene en cuenta el factor biográfico que indica (y narra en las entradas de Ludmer) que ese es el momento en el que decide retornar a Argentina y cuando recibe el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires. Porque por un lado, es momento —temporalidad *públicoprivada* si continuamos la lógica de fusiones que ella misma propone— en el que se traslada al Tercer Mundo (según las definiciones de la lógica del capital), a una América Latina que “en esa cronopolítica, está siempre en una etapa temporal anterior, atrasada o ‘emergiendo’ en relación con lo ya constituido” (Ludmer 2010:27), según su propia y peligrosa calificación. Por el otro lado, los sintagmas que giran en torno a la pregunta de reflexionar sobre “el nuevo mundo” y la anécdota biográfica que los motiva, marcan puntos de coincidencia con un discurso colonial que históricamente ha caracterizado a América latina como “Nuevo Mundo”, en oposición al Viejo Mundo, o continente europeo, o también espacio de origen de la cultura occidental hegemónica. Y entonces “aquí” cae Ludmer en los riesgos de un discurso de tintes neocoloniales, que parece venir a interpelar a una sociedad atrasada con su discurso del progreso como carta de legitimidad para el combate, traído desde las tierras de la civilización del hemisferio norte. Tiene razón, entonces, Hernán Pas, cuando se pregunta quién debería ser el interlocutor previsto por Josefina Ludmer en este libro (2010:144). Porque si la segunda parte del libro contiene hipótesis y reflexiones que despiertan el debate crítico y pueden elaborarse como problemas frente al saber de la literatura, la primera parte en los devaneos insustanciales por sus actividades privadas más triviales y una serie de reflexiones políticas y culturales, que aunque se pretenden profundas conmovedoras y polémicas, en su forma discursiva, asunciones de ignorancia en el interlocutor y falta de discusión profundizada, gestan una posición de incomodidad y rechazo en quien lee, razón que podría justificar la recepción poco feliz que en general tuvo el libro.

La cuestión de *Aquí América latina* entretejido por una discursividad ligera, confusa y que resulta en una serie de reflexiones desvirtuadas de su potencialidad crítica, también fue enfocada con sumo rechazo por el crítico rosarino Alberto Giordano. En su libro *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico* (2011) prácticamente comienza afirmando que escribe en diálogo crítico con las hipótesis de Josefina Ludmer en torno a las literaturas postautónomas, pero muy especialmente es el estilo de Ludmer el que produce la mayor incomodidad y origina los comentarios de Giordano, en tanto lo define como “ese ‘estilo exhortativo, premioso, volcado a la velocidad de la consigna’, sobre todo si imagino lo seductor que puede resultar” (Giordano 2011: 14).

De toda la operación crítica llevada a cabo por Ludmer en torno a las “Literaturas postautónomas”, ha sido la cuestión de la pérdida de la especificidad literaria y, con ello, de la función de la literatura (e inevitablemente de la crítica literaria) dentro de la sociedad, la que más resistencias ha encontrado. En este sentido Ludmer no ha querido rehuir la controversia y fue contundente, en las distintas formulaciones de su propuesta:

Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder “el valor literario” (y al perder “la ficción”) la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica, La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder. (Ludmer 2010:154)

De la refutación de este argumento es de lo que se ocupa justamente Daniela Alcívar Bellolio en un texto de la revista *Orbis Tertius*, para cuestionar no sólo la conformación del corpus analizado por

Ludmer, sino también el haber puesto en duda el papel de la crítica literaria, ya que la pérdida del valor distintivo de la literatura, sería inevitablemente secundada por la pérdida del valor de la crítica¹⁴. En su pérdida de especificidad, la crítica no sería sino otro producto de mercado y un discurso que no se diferenciaría de otras producciones discursivas de la cultura. Desde una perspectiva que repone una lectura a través de una actualización del formalismo, esto es de una crítica que postule un cierto grado de literaturidad en los textos, Alcívar Bellolio cuestiona la interpretación de la literatura actual de Ludmer, e impone una lectura que, con Adorno y Blanchot, recuerde la indispensabilidad de la autonomía de las formas para sostener un juego dialéctico con la realidad, que constituiría, al fin, la función de la literatura frente a las formas del capitalismo tardío, la industrialización y el imperio de la cultura de masas. A este respecto, el principal cuestionamiento de Alcívar Bellolio es que Ludmer defina la diferencia de estos textos, por la forma en que se presentan en el mercado y las nuevas formas de producción y circulación que rodean la industria del libro hoy en Argentina. La edición independiente contra el mercado de la edición global, las políticas editoriales nacionales en tensión con las de empresas españolas y globales y los cambios tecnológicos en los modos de leer, son algunos de los tópicos sobre la "cultura del libro" que Ludmer articula —aunque no exhaustivamente— con las literaturas postautónomas en su última especulación-intervención, la de 2012. En realidad, como ya hemos reseñado arriba, la constatación de la postautonomía en el corpus de Ludmer estaría dada por otras características además de aquella, y no sería sólo el cambio en la circulación y organización editorial, sino un cambio mucho más radical que tiene que ver con la *desdiferenciación* característica de las literaturas postautónomas y que se funda en un principio cuya sintaxis se organiza bajo el tono de la máxima que tanto parece molestar a Giordano: "[...] todo lo cultural (y lo literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)" (Ludmer 2010: 151.). Y, que en todo caso, ese pasaje a de una lógica de mercado y difusión editorial a otro marcado por las políticas de los grandes conglomerados empresariales extranjeros sirve de evidencia para pensar, otra forma visible de la fusión entre literatura y mercado, o "entre lo artístico —literario— y lo económico global" (Ludmer 2012: s.pág.).

Los reclamos de Alcívar Bellolio por una vuelta a un análisis que ponga énfasis en la forma literaria, se transforman en viscerales ataques en un texto que circuló en el afamado suplemento cultural *Ñ*, del diario Clarín, como respuesta a una entrevista a Josefina Ludmer, que se había publicado una semana antes, donde ella ahondaba, una vez más, sobre el concepto de *literaturas postautónomas*. El artículo publicado posteriormente, que lleva la firma de Gustavo Ferreyra, reconstruye un paralelismo entre un grupo de literaturas que se confeccionan y difunden siguiendo

¹⁴ El debate sobre el rol, los espacios y la vigencia de la crítica literaria académica aparece, junto con la mejor delimitación de este objeto de estudio que son las *literaturas postautónomas*, como un tema cada vez más frecuente en ocasión de coloquios, congresos y otras reuniones que congregan a los expertos de la crítica de Argentina. El texto de Jorge Panesi presentado con motivo de la aparición de un nuevo número de una revista literaria académica, la *Orbis Tertius*, titulado "Los dos tiempos de la crítica" (2005) resulta sintomático de ese debate sobre la crítica que se gestó en los últimos años, y que tiene su justificación y raigambre en un fenómeno concreto y explícito: el crecimiento de los espacios de la crítica periodística y, a través de la multiplicación de los medios de difusión determinada por la expansión de la Web 2.0, una flexibilización de los protocolos para el enunciado crítico, permeabilizando las fronteras y permitiendo la construcción crítica por parte de sujetos expertos y no expertos. Panesi recorre "los dos tiempos de la crítica", que también tienen que ver con espacios, dentro y fuera de su especialización, y recuerda que el debate de la crítica tiene su mayor expresión dentro de la Academia, frente a la cual el periodismo cultural sólo produciría una aguada y aligerada recepción.

los estándares del mercado, motivadas por la “inversión” y la venta de libros, y una crítica igualmente mercantilista, orientada hacia las ventas. Ferreyra insiste en que el interés de esta crítica es realizar operaciones que resulten redituables, como las que realiza el marketing, y que por ello se construye desde el factor de la novedad. Con una posición mucho más drástica que Alcívar Bellolio, que no sólo discurre sobre la invalidez del corpus trazado por Ludmer, sino también por las apreciaciones críticas realizadas por ella: “[Ludmer] no parece darse cuenta pero en este caso, en realidad, revaloriza simplemente el objeto sobre lo que se narra o el medio que la narración simula, involucionando hacia las formas más primitivas de la crítica” (Ferreyra 2008:21). De algún modo, Ferreyra está reponiendo las afirmaciones de Ludmer, que con su propuesta de cambio epistemológico frente a la categoría de literatura, está directamente insistiendo en un cambio en la forma de “leer” (hacer crítica), que llevaría inevitablemente a la renuncia de ciertas categorías que han definido la especificidad del discurso crítico, un retorno a aquello que Ferreyra llama “involución”. Las apelaciones de Ferreyra están marcadas por un sesgo crítico que tiene la apariencia del elitismo y el conservadurismo literarios. Si se quiere, el mismo esnobismo que le adjudica a Ludmer, pero en un sentido inverso: en su caso sería por aferrarse a un concepto de literatura caduco, no transferible a las prácticas escriturarias actuales, ya que se para ante estas de una forma restringida y restringente:

[...] vale decir, que la literatura existe, como existe el planeta Tierra [...] Pero la literatura existe también como causa y de hecho existen quienes están dispuestos a tenerla como leit motiv de sus vidas. No esperamos otra cosa de los verdaderos escritores sino que sirvan a una estética literaria y que ésta se convierta en su causa. (Ferreyra 2008:20)

Sin dirigirse directamente a la teorización de Sarlo, Claudia Kozak también ha incurrido en la pregunta sobre las dimensiones del llamado fin de la literatura y, con ello, de su función política. Kozak funda su pregunta en la falta de visibilidad que el objeto fue adquiriendo, que compromete a la crítica con un análisis no sólo sobre el valor de uso de la literatura, sino también de su valor de cambio: su función de capital cultural por excelencia. Frente a esa pérdida de valor de la literatura, Kozak establece tres prácticas posibles:

- (a) Retorno a la autorreferencialidad (la literatura sólo se hace de literatura).
- (b) El enmudecimiento (callar del todo o decir el silencio).
- (c) Cambiar de lugar: devenir otra cosa.

Dentro del panorama de expectativas para la literatura de hoy descrito por Kozak, es quizá la tercera opción o forma (c), la que nos permite reconocer un diagnóstico similar al de Ludmer: la presencia de textos cuyo valor literario, en el sentido autónomo, es inapreciable, que son “otra cosa” que puede parecerse a, pero que no es literatura. El régimen político de estos textos es, por ello, por demás ambivalente, ya que a pesar de su disfraz que a veces se presenta como literario, sus textualidades desdibujan, a diferencia de la literatura moderna, las identidades literarias que eran identidades políticas.

Esa ambivalencia inherente a las literaturas postautónomas, que por otra parte no es desarrollado más allá por Ludmer, es a nuestro entender la forma en que estas escrituras tienen de construir valor de uso. Ambivalencia que tendría que ver con su origen diaspórico, en éxodo, dentro fuera, que como posición indefinida no permite construir lecturas políticas, o no al menos en los términos *desdiferenciados* de las literaturas autónomas. En estos términos, aún desde esta ambivalencia, incomodidad, desde una mirada perturbadora que no tiene centro ideológico específico, las literaturas postautónomas construyen una relación no-negada con la supremacía del

capital y del intercambio de los bienes simbólicos que constituye, en nuestro análisis, la posibilidad de valor de las literaturas postautónomas sintetizadas en las hipótesis de terrorismos postautónomos, difracción y profanación que serán desarrolladas más adelante.

2.3.3 Síntesis: de la literatura en crisis a la crítica de la postautonomía

[...] literature is born and can only live its own precariousness, its death menace and its essential finitude. The movement of its inscription is the very possibility of its effacement. (Derrida 2003: 401)

The only "subject" of all possible literature, of all possible criticism, its only ultimate and a-symbolic referent, unsymbolizable, even unsignifiable, this is, [...] the remainderless and a-symbolic destruction of literature. (Derrida 2003:403)

Aunque no de forma idéntica, las propuestas teórico-críticas de las literaturas postautónomas pueden rastrearse anticipadas en diversos textos críticos que aparecieron en diversas lenguas a partir de las dos últimas décadas del siglo pasado. En nuestro análisis, recurrimos a una serie de deslindes descriptivos de las nuevas postulaciones del concepto de literatura que pueden leerse en: el manifiesto « Pour une littérature-monde en français » y las teorizaciones de la crítica diaspórica. La constelación antecedente sugerida para la crítica postautónoma podría ser, por su esencia contra-literaria, aún mucho más abundante —e incluir en ese recorrido de filologías críticas una serie de textos que trazaran un recorrido desde Derrida y Deleuze en adelante— o bien, totalmente nula, por su carácter fundacional. El manifiesto francés nos permite trazar una genealogía con las postulaciones de las literaturas postautónomas de Ludmer, por su insistencia en una vuelta a la vida de la literatura, que Ludmer observará como el presente construido en las escrituras postautónomas, y la insistencia en confirmar un corpus nuevo, que desestabilice las anteriores presuposiciones sobre lo que se llama literatura de un país. De la crítica diaspórica y sus diversas teorizaciones, debemos considerar como antecedente fundamental para los desarrollos sobre las escrituras postautónomas la insistencia en la carencia de un criterio que dé unicidad y homogeneidad al conjunto de prácticas literarias desde una idea de Estado externa —vinculada indefectiblemente a una idea de Nación, de lengua, de identidad y de cultura; es decir que tanto el enfoque fundamental de la crítica diaspórica como la esencia de las escrituras postautónomas se fundan en una posición "diaspórica", "afuera-adentro" (Ludmer 2010:151) de un criterio de Estado-Nación que signó la idea misma de literatura, desde la Modernidad en adelante.

En cuanto a las escrituras postautónomas en la crítica en español y de Argentina, no existen evidencias del desarrollo del concepto de manera exacta en otros textos anteriores a los de Ludmer "Literaturas postautónomas" (2006) y "Literaturas postautónomas 2.0" (2007), con excepción de la mención breve hecha por Beverley a una *postliteratura* que se hace inminente considerar en tanto: "el desarrollo de un concepto no literario de la literatura" (Beverley 1993:24).

El argumento, planteado primeramente por Josefina Ludmer (2006, 2007, 2010, 2012), de la existencia actual de un grupo de escrituras distinguibles desde la indiferenciación en tanto *literaturas postautónomas*, tuvo un surgimiento casi simultáneo a la postulación de la categoría de *literaturas etnográficas* propuesta por Beatriz Sarlo (2007), y también encontró su punto en común con aquella categoría, no sólo en el hecho de abordar un corpus de literatura escrita en Argentina después de la Crisis Económica del 2001, sino también en haber surgido como categorías teórico-críticas específicas frente idiosincrasia de los textos analizados, que se resiste a una lectura sin reparos a

través de una noción de la literatura como se empezó a configurar desde la Modernidad y las lógicas de lectura que esto supuso.

La solución crítica de Sarlo (2007) es de tipo descriptiva y contrastiva con un corpus de literatura anterior, que de alguna manera parece como si Sarlo mirara con nostalgia, y está centrada casi únicamente en la utilidad o funcionalidad de estas escrituras en relación con lo político de la realidad que simbólicamente configuran, esto es en términos de representación (del pasado o del presente) que estas literaturas despiertan. De esta forma, aunque Sarlo intenta elaborar un dispositivo crítico para estas nuevas escrituras, el resultado no se destaca como novedoso porque articula una lectura que sigue interpretando bajo uno de los lentes más utilizados a partir de la Modernidad en la evaluación literaria y que ha gestado la mayoría de las lecturas de la literatura en la Argentina, por lo menos desde la última dictadura militar: el de la articulación entre lo simbólico-literario y lo real en términos de compromiso y mensaje político. Además, como se mencionó más arriba, la fórmula de Sarlo dependerá de una lectura de estas nuevas escrituras en contraste con narrativas de Argentina anteriores, a las que reconocerá como literaturas o narrativas interpretativas, características de los años ochenta, y, por oposición, ella elaborará la categoría de las literaturas o narrativas etnográficas, las cuales estarían signadas por su documentación incesante y desjerarquizada del presente. Tanto en el texto de Sarlo como en el de Ludmer está el reconocimiento del presente como rasgo diferencial de estos textos; de una forma especialmente insistente en el de Ludmer que, como fue apuntado más arriba, acompañado de algunos sintagmas más o menos conflictivos, puede ser interpretado por el discurso crítico bajo la sospecha de colonización, de imponer la novedad, dentro de las lecturas imperantes en la crítica literaria del momento. Como fue apuntado en 2.3.2, gran parte de la recepción negativa del libro de 2010 de Ludmer, tuvo su origen en la discursividad exhortativa y a veces con tono de premisa indiscutible planteada por la autora, en la evasión del diálogo crítico y en el borramiento de las fuentes o en su tratamiento de manera muy oblicua. Todas estas críticas, algunas compartidas por nosotros y otras puestas en discusión, no disminuyen lo que apreciamos y consideramos como el aporte crítico de Ludmer: el bosquejo, el intento, la diagramación de una propuesta, para pensar el cambio y nuevo estatuto de las escrituras que hasta hace poco tiempo considerábamos indiscutiblemente como literarias, y que hoy en su práctica ponen en crisis (hoy más que nunca) esa caracterización que supuestamente se sostenía por sí misma, la de lo literario. Justamente, es en la última versión de la especulación de Ludmer, el texto de intervención del 2012, donde menos se insiste en una literatura o una crítica sin un valor, sino que se juega todo a la hipótesis de la creación y formación de presente en la literatura: esto rompe por un lado con el eterno conflicto sobre el valor representativo y referencial de la escritura literaria, y, por el otro, contesta a los críticos que leyeron con escepticismo las anteriores intervenciones de Ludmer. Si al igual que la televisión, el cine y el periodismo las literaturas postautónomas crean presente, la crítica de esas literaturas es la única forma de "activismo cultural" en ese presente y su modo más coherente con las prácticas actuales es el pensar a través de "lo que viene después", en tomar "lo post" como herramienta conceptual (cf. Ludmer 2012:s.pág.).

Ahora bien, mientras en Sarlo la idea de presente se manifiesta como documentación y construcción de la mirada etnográfica en los textos, en Ludmer el presente es construido por las literaturas postautónomas, en los textos, como en los medios, en un continuo que no permite desdiferenciar y se instituye como un todo, la *realidadficción*. Quizá sea éste uno de los aportes más ponderables de la lectura de Ludmer, el desarticular una forma de leer y entender la literatura de Argentina como representación simbólica fidedigna y comprometida con un mensaje de verdad, o por el contrario como escape y evasión de lo real; en el continuo *realidadficción* de Ludmer, subyace

por esto un intento de leer fuera de la Modernidad y fuera de una tradición discursiva crítica fuerte de Argentina.

Más allá de las diferencias más pormenorizadas que puedan rastrearse entre estas dos lecturas críticas de un objeto que en un principio se propone como el mismo (aunque no lo es, como especificamos concretamente en el caso de Sarlo), quizá su distinción más profunda pueda encontrarse en las implicancias de cada análisis. Si bien Sarlo apunta la cancelación de una mirada interpretativa "como una forma narrativa de justicia" (Sarlo 2007:472), sostiene con su categorización de las literaturas etnográficas la continuidad del objeto literatura como ha sido entendido hasta la actualidad y con ello, pretende sostener una forma de análisis que rastree, en última instancia, ciertos postulados estéticos identificados por ella como el potencial crítico de la literatura. Esto es, lo que ella como crítica literaria ponderaría como un valor de la literatura casi atemporal, aún para un objeto como el que nos venimos a enfrentar que parece superar en su contingencia las categorías de análisis crítico que fueron suficientes para el análisis crítico-literario hasta la actualidad; muy especialmente, el de la literatura como constructo simbólico representativo y crítico de lo real. Para el caso de Ludmer, a pesar de la insistencia con la que ha construido su juicio sobre las escrituras actuales, el resultado de sus textos no indica tanto el "fin de la literatura" y como sí el de su especificidad, pero en ello le queda pendiente la pregunta por la función de las *escrituras postautónomas*, el resto de esa muerte y también, queda aún pendiente la propuesta por el modo de pensar esas escrituras. Estas últimas preguntas se orientarán en nuestro análisis para proponer un modo que piense estas escrituras como formas del terrorismo literario, difracción y profanación en relación con la tradición literaria anterior o bien con la literatura entendida desde su carácter de discurso autónomo.

3 WASHINGTON CUCURTO

3.1 SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

Washington Cucurto es el seudónimo de Norberto Santiago Vega, nacido en Quilmes en 1973. En relación a su vida personal y familiar, no son pocas las ocasiones en las que menciona, especialmente en sus primeros libros, a su primera esposa de origen paraguayo (Suni) y paralelamente, son un referente constante en todos sus textos, sus hijos: Baltazar, Morena y Margarita¹⁵. Tampoco son pocas las veces en las que incorpora como figuras o personajes a su hermano "Cacho", a su madre y a su padre, Norberto y también a su actual compañera, María.

Según puede leerse en diversos paratextos, el autor, siendo muy joven, trabajó primero junto a su padre y su hermano como vendedor ambulante por el conurbano bonaerense.¹⁶ Siguiendo su propia reconstrucción biográfica, puede reconocerse que hubo un momento en que la situación económica familiar se hizo insostenible, razón por la que dice trasladarse a vivir a la Capital Federal, donde empieza a alojarse en diversos conventillos y también donde conoce a todos los migrantes e inmigrantes que serán los protagonistas de sus textos. Durante la "época maldita", los así llamados años noventa en Argentina, trabajó mayoritariamente como empleado a cargo de reponer la mercadería faltante en los supermercados.¹⁷

En varias de las situaciones en las que el autor es consultado sobre su llegada al mundo literario, él no duda en resaltar ese origen advenedizo, cuasi ilegítimo, remitiéndose como evidencia a una total desvinculación con la literatura en su historia familiar y personal, y destacando una formación en oficios alejados del mundillo de las letras, tales como esos diversos trabajos temporarios que realizaba en diversos comercios de la ciudad de Buenos Aires. La historia en sí, parece aún más una ficción de un cambio de destino casi mágico, si se tiene en cuenta que su acercamiento con el mundo literario vino dado casi por el azar cuando en una oportunidad conoció al joven escritor Juan

¹⁵ Forma parte del proceso de desautonomización de la figura de autor, esa reproducción de información, que como en la nota anterior mencionamos es infinita, caótica y ocurre en casi todos sus textos, que al mismo tiempo puede identificarse con la persona real del autor, con Santiago Vega. Parte de ello es también la cuestión de su paternidad. Esta confusión de datos que pretende el des señalamiento antes que la marcación, se hace explícita en un texto como *El curandero del amor*, donde el autor menciona varias veces que es padre de varios hijos, cambiando el número que indica la cantidad de hijos que tiene, una y otra vez a lo largo del texto.

¹⁶ Dice Cucurto: "Recuerdo mi infancia llena de momentos muy felices, siempre rodeado de mi padre y de mi hermano, ambos vendedores ambulantes. Yo de muy chico salía a vender con ellos por los barrios de trabajadores, para mí era toda una aventura salir con ellos, descubrir el mundo de la venta ambulante" (Cavalli 2007: s.pág.).

¹⁷ "Yo comienzo a escribir historias de Buenos Aires a partir de mi experiencia cuando era pibe, cuando era joven. Yo soy de una familia del norte argentino, mis abuelos son paraguayos. A mí la ciudad me vislumbra y además siempre estuve relacionado con la vida urbana de Buenos Aires. Trabajé en bares, en supermercados, en pizzerías, entonces la ciudad siempre estaba ahí presente. Después viene mi relación con barrios como Once o Constitución que son barrios que no aparecen en la literatura argentina, o aparecen pero de otra manera. Y eso era lo que yo veía, vivía, lo yo que era, la gente que yo conocía." (Bernal 2007: s.pág.).

Desidero que lo acercó al grupo de poetas que lo albergará como otro compañero y quienes tendrán un rol fundamental en su bautismo literario, con la mención del apodo que lo hizo famoso: "Cucu".¹⁸

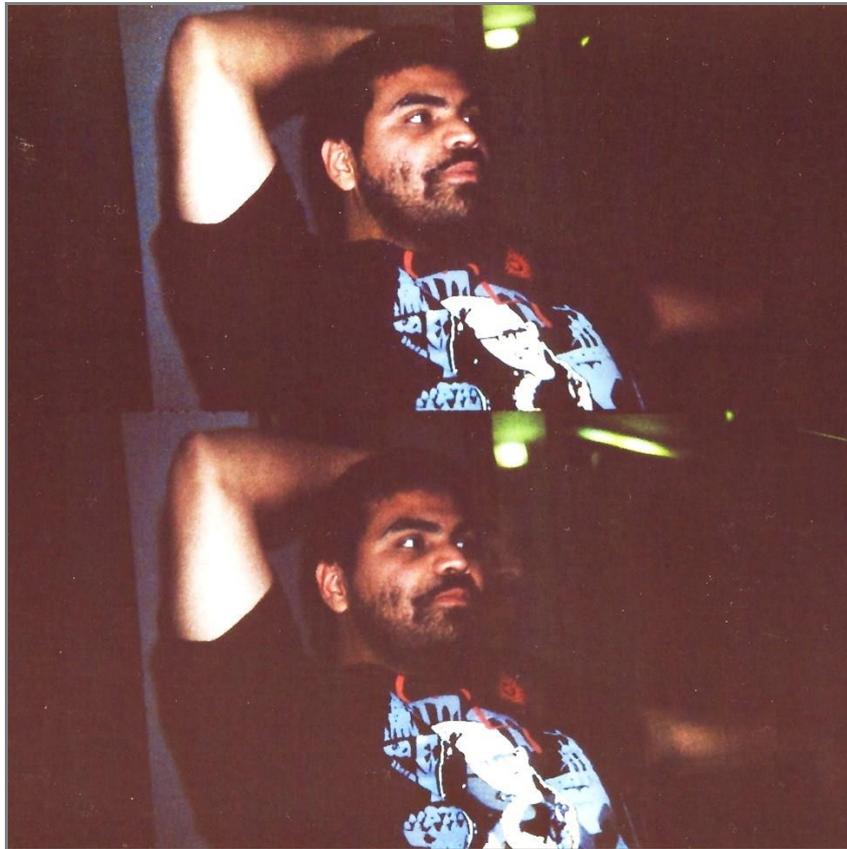


IMAGEN I. Washington Cucurto en la Akademie Schloss Solitude, Diciembre de 2007

Con respecto al seudónimo, según ha contado en algunas entrevistas el autor, "Cucurto" viene del verbo "curtir"¹⁹, que en el lunfardo actual significa "estar de acuerdo con". En la versión aportada por Vega, en las épocas en las que se reunía con los poetas del grupo "18 Whiskies"²⁰, al no estar de acuerdo con algún tema que se discutía al calor de las reuniones de estos jóvenes, él respondía con la muletilla: "no curto, no curto", por la cual fue tildado por sus amigos del grupo como "Cucurto":

[...] en el 97' fui a la casa de unos amigos míos más grandes que yo que editaban libritos, eran poetas, y un día ya tenían uno armado con unos poemas que yo les había dado y eso salió con el nombre de Washington Cucurto, ellos ya me venían diciendo Cucurto, Cucurto porque yo siempre andaba diciendo "No curto, no curto ..." y ellos mismos me agregaron el Washington,

¹⁸ "Lo conocí a Juan Desidero, un gran poeta, en la biblioteca Evaristo Carriego, donde ahora trabajo. Yo laboraba en Carrefour y siempre pasaba por ahí. Nos hicimos amigos inmediatamente, me prestó libros de poesía argentina, libros de Boccanera, Freidemberg, Gelman, Fondebrider, y me contactó con otros poetas que hacían una revista que se llamaba '18 whiskies'" (Nicolini: s.pág.).

¹⁹ La aclaración del uso del verbo lunfardo que deriva en su nombre la hace el mismo autor: "Del verbo curtir. "Yo no curto", Cucurto!" (Cavalli 2007: s.pág.).

²⁰ El nombre parece provenir de la trágica anécdota que rodeó al poeta galés Dylan Thomas, quien reconció, paradójicamente, justo antes de caer muerto: "'I've had 18 straight whiskies. I think that's the record".

y después cuando saco *La Máquina de Hacer Paraguayitos*, que fue el segundo libro, el editor me llama y me dice: "Che, que hacemos, le ponemos Curto o Santiago Vega o ...", y ahí tomé la decisión y le dije "Vamos como Cucurto". (Tejerina 2003: s.pág.)

También de esa primera época y los vínculos con el grupo de los "18 Whiskies"²¹ parece surgir su primer libro, el poemario *Zelarayán* (1998) publicado en la entonces pionera de la edición alternativa, "Ediciones Del Diego", junto con otras obras de algunos de los escritores del mismo grupo. Al año siguiente, Cucurto publica *La máquina de hacer paraguayitos* (1999), mezcla de poemas y prosas poemáticas, que recibe el premio del *II Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía* y, simultáneamente, se enfrenta a la censura y las críticas de diversos grupos conservadores que no sólo cuestionan el contenido del libro y su circulación, sino que también organizan una quema de varios ejemplares del mismo. Los incidentes a los que nos referimos ocurrieron al sur de la provincia de Santa Fe, en varias localidades que recibieron ejemplares del primer poemario de Cucurto, y en una de las ciudades, en Cinco Esquinas, el director de la biblioteca presentó un reclamo oficial a través de la CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares), argumentando que el libro era "denigrante, xenófobo y pornográfico" (Prieto 2002: s.pág.). Finalmente, la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares autorizó a los bibliotecarios a que dispusieran a su antojo el destino de la obra. Entonces, en la Biblioteca José Hernández de otra localidad de la provincia, en Ramona, los quemaron (Bueno 2009: s.pág.).²² Al mismo tiempo que se despliega la polémica, Cucurto se convierte, lentamente, en una figura indiscutible de los círculos literarios alternativos que hacia el fin de siglo se reunían en diversos barrios porteños.

Inmediatamente después de la crisis, Cucurto comienza con otros artistas y amigos (Javier Barilaro y Fernanda Laguna) aquello que posteriormente se desarrollaría concretamente como la cooperativa de trabajo editorial *Eloísa Cartonera*. Una vez más nos topamos con cierta incertidumbre con respecto a la información, ya que algunas fuentes señalan los comienzos del proyecto en el 2001, otros en el 2002 y también hay textos que fechan el evento en el otoño de 2003, siendo la última versión la más defendida²³. A pesar de esto, ninguna de las fuentes contradice el origen más o menos casual y poco programático que tuvo el proyecto, y que desde ese entonces se

²¹ "Revista de culto que duró sólo dos números, "18 whiskies" estaba integrada por algunos de los poetas que marcarían la generación del noventa (Juan Desiderio, Daniel Durand, Fabián Casas, Darío Rojo), una suerte de intelectualidad under que adoptó a Santiago Vega y lo convirtió en Cucurto: cuenta la leyenda que fueron ellos los que bautizaron a este pibe que se la pasaba diciendo "no curto, no curto, no curto", hasta que un día un furcio dio lugar a su alter ego: "No cu-curto". Eran tiempos en los que Cucurto los visitaba en un departamento con libros desparramados por el piso, escuchaba lo que ellos leían o discutían, registraba todo, se llevaba algunos textos y volvía a la reunión siguiente con sus propios poemas." (Nicolini 2007: s.pág.).

²² La polémica se desató no sólo porque las autoridades de las bibliotecas de esas ciudades junto con otras personas calificaron el material "realmente deplorable" (cf. Jacoby 2002: s.pág.), sino también porque el autor había sido subvencionado en el último año con fondos de la Secretaría de Cultura y de Medios de la Nación, hecho que al conocerse no hizo más que avivar la contienda.

²³ Una de las primeras notas biográficas de mayor divulgación sobre el autor es la incluida en la ya histórica antología de cuentos, *La joven Guardia* (2005), la que data el comienzo de Eloísa Cartonera en el año 2001 (Tomas 2005: 255). La nota sobre el autor que se inscribe en la solapa del libro *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008) marca los comienzos de la mítica cooperativa editorial en el año 2002. A pesar de estas dos fechas, la más probable es la que apunta Timo Berger en el prólogo de la antología cartonera *Mehr als Bücher* (2009), la que figura en un blog de Fernanda Laguna, otra cofundadora de la editorial, y la que se sostiene también a lo largo de los trabajos presentados en el primer congreso de editoriales cartoneras en Estados Unidos: el 2003.

proponía confeccionar libros a partir de fotocopias, reutilizando cartón recolectado en la calle o comprado a los cartoneros y pintando cada tapa de los libros a mano, haciendo de cada ejemplar un modelo único. Simultáneamente, Cucurto continúa la publicación de algunos de sus poemas en diversos florilegios personales tales como *¡Oh, tú dominicana del demonio!* (2002) y *La fotocopiadora y otros poemas* (2002).

El año 2003 es de esencial importancia en el recorrido biográfico de Cucurto, no sólo por ser el de los comienzos de *Eloísa Cartonera*, sino también porque es por aquella época cuando podemos marcar el origen de su carrera como narrador con la publicación de la popular y aclamada *Cosa de negros* (2003)²⁴ y es el mismo año en el que recibe una beca de la Fundación Antorchas la que le permite publicar su *20 pungas contra un pasajero* (2003) en la legendaria editorial de poesía de Bahía Blanca, Vox.

En el 2004 funda y organiza el ahora legendario festival de poesía "Salida al Mar", junto a Christian de Nápoli, Elizabeth Neira y Timo Berger. El mismo se ha vuelto a organizar anualmente en la Casa de Poesía de Buenos Aires, convocando autores jóvenes de Argentina y de otros países latinoamericanos. El formato del festival fue tan exitoso, que se tomó y se realizó de la misma manera en otros países durante el 2005: el festival "Poquita Fe" en Chile, el "Estoy Afuera" en México y el "Joven Novísima Verba" en Perú. A partir del 2006 este festival se presentó también en Venezuela y en Colombia.

En el período 2005/2006 Cucurto viajó a Alemania para residir por unos meses en Stuttgart gracias a una beca otorgada por la Akademie Schloss Solitude, una institución alemana que se interesa por promocionar nuevos y jóvenes artistas, concediéndoles una beca y facilitándoles la publicación o presentación de sus obras. En el caso de Cucurto, el resultado de aquella estadía y otra más realizada en ese país, en la misma institución, durante el 2007, fue la edición y publicación de un libro, *No hay cuchillo sin rosas/ Kein Messer Ohne Rose. Historia de una editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores*, que cuenta la historia de la editorial *Eloísa Cartonera* y viene acompañado de una antología de nuevos escritores²⁵.

El mismo año de aparición de la antología de Stuttgart, Cucurto participó por primera vez en el festival alemán de poesía latinoamericana actual, el LATINALE, presentándose para leer sus poemas en diversas ciudades de Alemania. Resultado de esa participación fue la aparición de algunos poemas de Cucurto en versión bilingüe en la antología publicada luego del festival: *Poesía-añicos y sonares híbridos. Doce poetas latinoamericanos* (2007). *Asimismo, el autor fue incluido también en la antología virtual LATINLOG, proyecto hermano del festival LATINALE, donde se publica la versión bilingüe del poema "Fauna Onceana"*.

²⁴ No es un dato menor el hecho de que gracias a este libro recibió Cucurto la mención de "Revelación del año" por parte de la encuesta realizada por el suplemento cultural del diario *Página/12*. La misma es resultado de las elecciones de una serie de encuestados expertos en el campo (periodistas, escritores, etc.), en base a una serie de rubros que pretende analizar el mapa del libro en Argentina durante el año 2003. En esa misma encuesta, *Cosa de negros* fue elegida, simultáneamente, como "Mejor libro de ficción nacional" y como "Libro sobrevalorado". Como oportunamente señala Daniel Link, no es casual que otra gran cantidad de votos haya sido destinada al proyecto editorial que vincula a Cucurto, *Eloísa Cartonera* (Link 2003: s.pág).

²⁵ La antología se compone de los elegidos a través del concurso literario organizado por *Eloísa Cartonera* y denominado "Nuevo Sudaca Border". Este concurso, siguiendo la misma línea que la editorial, se propone difundir autores y publicar material inédito. Los seis textos elegidos para esta publicación son el resultado de la convocatoria realizada en el 2004 y de una selección entre cien manuscritos (cf. Bilbija 2009: 12 y 27).

Así como el 2003, el 2006 también es fundamental en el recorrido biográfico del autor, no sólo debido a la beca alemana que le permitiría dar a conocer el proyecto cooperativo-editorial de Eloísa Cartonera en Europa, sino también por la publicación de *El curandero del amor* (2006), novela que le dio fama en un mercado masivo e internacional ya que fue publicada en la afamada editorial EMECÉ. Su llegada a esta casa editora le permitirá una difusión de mayor alcance, la salida de un grupo de lectores casi exclusivamente alternativo y de iniciados, y también el convertirse en una figura publicada por la misma editorial que hace ya más de medio siglo era el sello editorial paradigmático de las obras de Jorge Luis Borges. Pocos años después, la misma editorial se encargará de la publicación de otra obra narrativa del autor, la última que ha circulado en prosa como título único del autor: *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008).

Simultáneamente al trabajo editorial y a sus publicaciones poéticas y prosísticas, Cucurto ha tenido una larga trayectoria de trabajo como columnista en diversos medios. Sus columnas fueron a veces esporádicas, como las aparecidas en la revista *Plan V*, o bien con mayor sistematicidad como las de temática deportiva que ha publicado desde el 2007 en la página web del multimedios ESPN o bien, las de temática general aparecidas semanalmente en la revista dominical del diario *Crítica de Argentina*, durante el período 2008-2010.

Además de las ya mencionadas becas Fullbright y de la Akademie Schloss Solitude, el autor fue invitado por las Kunst-Akademie de Berlín durante el 2009 a realizar una serie de talleres sobre confección de libros con cartón reciclado, y también participó del *Primer Congreso de Editoriales Cartoneras* en Michigan en el 2009. Su reconocimiento en otros países del mundo también se ha debido a la labor de diversos traductores que se han encargado de interpretar su obra en alemán, inglés y portugués, entre otras lenguas.

Excepto por aquellas publicadas en EMECÉ o bien por los aportes a algunas antologías de grandes sellos editoriales, como la más arriba mencionada *La joven Guardia*, las obras de Cucurto han sido mayoritariamente publicadas en editoriales independientes y alternativas (Vox, Siesta, Entropía, Eloísa Cartonera, etc.), aspecto sobre la edición del autor que debe ser tenido en cuenta porque dificulta el acceso material y la catalogación de su obra por dos razones. La primera remite esencialmente a las posibilidades reales de conseguir dichas ediciones, que por pertenecer a editoriales pequeñas tienen una difusión, distribución y tirada menor a la que tienen los grandes sellos de publicación. Asimismo, algunos de estos sellos, incluso Eloísa Cartonera, elaboran textos comercial, material y jurídicamente frágiles: son textos hechos a partir de fotocopias, a veces con portadas hechas a mano que convierte a cada ejemplar en un modelo único, sin un número y clasificación de catálogo y sin tampoco ningún modelo de registro legal, ni de ISBN.

La segunda, tiene que ver con los derechos de autor y las políticas que los regulan en los diversos ámbitos editoriales. Salvo para los títulos publicados en EMECÉ, en la mayoría de los casos Cucurto no tiene ninguna restricción sobre los derechos de autor, ni exclusividad con los sellos editores independientes y alternativos en los que publica. Esto resulta en que publica en diversas oportunidades los mismos textos, a veces con cambios significativos, otras veces con diferencias casi imperceptibles y un cambio de título, otras veces fusionando distintos volúmenes de su obra. En este proceso que tiene que ver únicamente con el capital y las posibilidades económicas de las editoriales más chicas, se produce como resonancia inevitable una diseminación y difuminación material de su obra, en el sentido más literal del término, ya que complejiza los límites que permitirían entenderla como una entidad definible. La repetición de textos completos o bien de

fragmentos de estos bajo diversos títulos en volúmenes diferentes pero que siempre remiten a Cucurto como autor es un problema frecuente al momento de abordar su obra.

3.2 LAS FUENTES PRIMARIAS

3.2.1 Poesía

El primer libro publicado por Cucurto es el poemario *Zelarayán* (1998), titulado de esa forma debido al escritor y gran influencia para Cucurto, Ricardo Zelarayán y también por el personaje principal que recorre gran parte de esos poemas y que tiene el mismo nombre. A éste volumen de poemas, le siguieron *La máquina de hacer paraguayitos* (2000), *¡Oh, tú dominicana del demonio!* (2002), *20 pungas contra un pasajero* (2003)²⁶ y *Hatuchay* (2005). El uso del humor, de la parodia y la reminiscencia a referencias cruzadas -tanto de la cultura popular como de la cultura letrada- continúa en estos volúmenes posteriores, especialmente si tenemos en cuenta que *Hatuchay* se titula de esa forma en honor a un local de baile ubicado en el barrio de Constitución, en Buenos Aires, popular entre los amantes de la cumbia, y *20 pungas contra un pasajero* remite, casi inevitablemente, al famoso y mítico poemario de Oliverio Girondo, *20 poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

En el 2002 aparece un pequeño folleto editado por la Casa de Poesía de Buenos Aires, titulado *La fotocopiadora y otros poemas*, el cual incluye poemas que posteriormente se publicarán junto con otros en *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005). De la misma manera, el volumen publicado en Vox en el año 2003 y titulado *La cartonerita*, incluye poemas dados a conocer anteriormente en otras antologías.

En el año 2007, *Eloísa Cartonera* publica *1999 -poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones* que como su título indica es una compilación de los poemas del autor, aumentada con algunas nuevas versiones.

Además de estos volúmenes que lo responsabilizan como autor, Cucurto ha publicado sus poemas en numerosas antologías nacionales -*Monstruos, Hotel Quequén. Poesía* (2006), etc. — e internacionales— *ZurDos, Poesía-añicos y sonares híbridos. Doce poetas latinoamericanos* (2007), etc.

La antología editada y publicada en Berlín por la Kunst-Akademie, *Mehr als Bücher* (2009), ofrece tres nuevos poemas del autor: "Una cartonería en Buenos Aires", "La casa" y "La ciudad". El último libro de poemas publicado por el autor apareció en *Eloísa Cartonera* y se llama *El tractor* (2009), éste sigue la misma línea y estilo que los poemas publicados en la antología de Berlín. Los poemas de *El tractor* aparecieron primero en el *Diario de Poesía* y también, algunos de ellos, se reprodujeron en la antología *Nueva Poesía Argentina* (2009).

²⁶ A pesar de publicar *20 pungas contra un pasajero* (2003) con el subtítulo de "2do. Poemario atolondrado", es en realidad el cuarto libro de poemas del autor. De un total de veinticuatro poemas, seis fueron publicados en otros libros. Cuatro de ellos ya habían sido publicados en *La máquina de hacer paraguayitos* (2000) y dos se publicarán nuevamente en un libro aparecido tres meses después que *20 pungas contra un pasajero*, el poemario *La cartonerita*. Para Prieto (2008: 115) esta forma de publicación dispersa, que a veces rescribe y otras sólo vuelve a difundir lo ya publicado, responde a un concepto de obra fragmentado, endeble, que organiza la práctica de escritura de Cucurto.

3.2.2 Narrativa

El antes mencionado libro *Cosa de negros* (2003) inaugura la obra narrativa de Cucurto. El mismo contiene dos partes: una serie de cuentos cortos intitulados *Noches vacías* –en homenaje a la legendaria canción de la cantante de cumbia Gilda- y la novela corta que le da nombre al volumen, *Cosa de negros* –la cual parodia y resemantiza en su título al clásico texto de Vicente Rossi, *Cosas de negros* (1926). Esta novela breve de Cucurto fue comercializada con un folleto desplegable titulado “¿Quieres ser Cucurto? Sigue la evolución cucurtiana” que presenta una imitación del esquema de la evolución darwiniana pero utilizando la imagen de Cucurto para su realización y describe en cada etapa, de manera muy irónica, la vida y las lecturas del autor. *Noches vacías* fue también publicado ese mismo año en *Eloísa Cartonera* (en este caso, sin *Cosa de negros*) y subtulado como “cumbiela”, especie de subgénero creado por el autor para señalar a sus obras narrativas cortas que transcurren en el mundo de la cumbia y los bailes. De la misma manera será subtulado otro de sus textos breves que también apareció por el 2003: *Panambí*. Otro texto narrativo de ese año es *Fer*, también publicado por *Eloísa Cartonera* y acompañado por ilustraciones del artista Javier Barilaro.²⁷

El siguiente libro a incluir en la obra de Cucurto, también ha sido publicado en la misma editorial independiente Interzona, nos referimos al texto del 2005, *Las aventuras del Sr. Maíz*. Este texto se publicó y comercializó con dos folletos en blanco y negro que incluían juegos para probar el conocimiento del lector acerca del autor y su obra, y también algunos que hacían referencia a la historia incluida en el libro.

Un trabajo sumamente significativo ha sido *¡Hasta quitarle Panamá a los yanquis!* (2005) debido a que son una serie de relatos más o menos vinculados, con el mundo de la cumbia y las bailantas²⁸ como trasfondo común, que fueron publicados semanalmente a través de la página web de *Eloísa Cartonera*, para después de un tiempo ser publicados en papel por la editorial.²⁹ Si bien la publicación por entregas no es nueva y cuenta con una larga tradición³⁰ en la literatura argentina

²⁷ Entre los manuscritos y otras piezas especiales que del autor se venden a través de la web de *Eloísa Cartonera* figura también el texto mecanografiado de *Sexy Bondi* (2003, figura como inédita pero también aparece en el catálogo de *Eloísa Cartonera*) y también de *Con mi hijo en brazos* (sin año, inédita), las que son subtuladas como “sexta cumbiela” y “séptima cumbiela” respectivamente. Estas indicaciones traslucen que hay más de un texto de la serie “cumbielas” sin publicar.

²⁸ La última edición del DRAE incorpora el argentinismo “bailanta” en su primera acepción como “Fiesta de pueblo en la que se baila” y en su segunda como “Lugar donde se realiza esta fiesta”. En el lenguaje e imaginario urbano rioplatense actual primará la segunda definición, siendo además espacios asociados casi indefectiblemente a la música popular del estilo de la cumbia.

²⁹ Desde la página web de *Eloísa Cartonera* el autor anunciaba: “Ya saben, cada 7 días, los viernes a las 7:00 de la tarde Cucurto antes de ir a las bailantas Bronco o al Samber Risco escribirá un capítulo ciento por ciento en el más puro estilo atolondrado [...] Ah, y a todos los visitantes de la página W. C., los espera todos los viernes a las 12 de la noche en el barete Bronco bailable (Pasaje O’Brian 150)” (Cucurto 2003: s.pág.).

³⁰ De aquí en adelante el término será utilizado en relación a la definición elaborada por Raymond Williams para el mismo: “an intentionally selective version of a shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification” (Williams 1977: 115). La distinción establecida subyacentemente en esta definición de Williams, apunta a un desvincular el término del de herencia, que implicaría una noción natural de la tradición, contraria al constructo conceptual williamsiano que apunta al carácter artificial. La misma idea desglosada por Williams, fue luego profundizada por Hobsbawm (cf. 1983: 1-14), como “invención” subjetiva de la tradición en el presente, nunca como algo que se arrastra sin más desde el pasado. Lo que une ambos impulsos de teorización sobre el concepto de tradición, es el desenmascarar que con frecuencia el uso de la tradición en relación a la herencia, ha permitido ha quienes

folletinesca³¹, el soporte elegido (internet) resultó innovador en su momento de aparición. Algunos de los cuentos allí aparecidos, serán vueltos a publicar, a veces con mínimas modificaciones, en antologías de cuentos posteriores.

Como anteriormente se mencionó, la difusión de Cucurto alcanzó términos inesperados con la publicación de *El curandero del amor* (2007) en EMECÉ. Esta novela viene acompañada por una suerte de *nouvelle* que se encuentra en la segunda parte del libro y que se titula "El ejército neonazi del amor". Al igual que otras publicaciones anteriores del autor, algunos ejemplares circularon acompañados por un folleto, en este caso las páginas del folleto se utilizaron para presentar una descripción cómica y caricaturesca de los personajes que pueblan la novela.³²

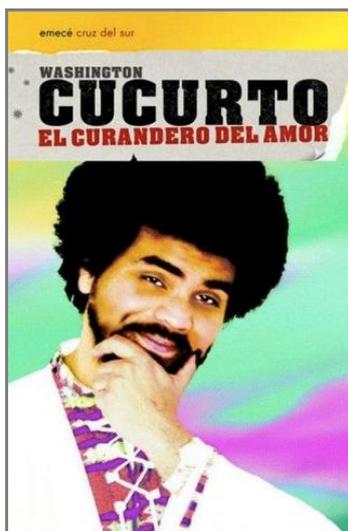


IMAGEN II. Detalle de la cubierta de la novela *El curandero del amor* (2006)

Numerosas antologías temáticas de cuentos, publicadas con posterioridad al 2001 en Argentina, contaron con Cucurto como participante. La ya mencionada *La joven guardia* (2005) incluye el cuento "Una mañana con el Hombre del Casco Azul", otras antologías que incorporaron material del

ha generado un discurso social sobre ella (en el caso que nos ocupa, sería el literario) para organizar el presente, en relación a un supuesto desarrollo y evolución del pasado.

³¹ Los orígenes de la literatura folletinesca se señalan durante la década del cuarenta del siglo XIX en París, ligada al contexto de producción de los periódicos locales y aprovechando el aumento y diversificación del público lector que acompañaba al crecimiento del medio mismo. Se suele coincidir en que el primer gran éxito de la literatura de folletín fue la novela publicada por entregas entre 1842 y 1843 de Eugenio Sué, *Los misterios de París*. A partir de este acontecimiento fueron muchos los autores, no sólo en Francia sino también en otros países europeos, que adoptaron este sistema de publicación por entregas a través de los periódicos. La trasposición del género al contexto cultural del Río de la Plata tendrá lugar unas décadas después, más específicamente entre 1879 y 1880, años en los que se publicó en el diario *La Patria Argentina*, la novela gauchesca *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. La misma apareció a modo de folletín, en entregas parciales y fue dirigida para un público popular y amplio, recibiendo por esto críticas negativas por parte de las élites conservadoras pero, paradójicamente, convirtiéndose en uno de los textos más importantes de la literatura argentina.

³² Para el detalle de este material, véase el capítulo 10: "Apéndice", específicamente la sección 10.2 Los folletos.

autor fueron: *En celo* (2007), *Buenos Aires escala 1:1* (2007) –las dos retoman cuentos aparecidos en *¡Hasta quitarle Panamá a los yanquis!*³³, “Paraguayito de mi corazón” y “El barrio de las siervas” respectivamente-, *Uno a uno* (2008) –que dio a conocer el cuento “El amor no es una novela de 500 páginas”- y la más reciente *Los días que vivimos en peligro* (2009) –que incluye el cuento “El señor cara de lechuza”.

3.2.3 Periodismo

La actividad periodística y de columnista de Washington Cucurto tiene sus comienzos en la publicación alternativa *Plan V*, revista de distribución limitada sobre música, arte, cine, televisión e internet. En la misma, Cucurto publicó algunas columnas durante el año 2006.

Con la reapertura del *Diario Crítica* de Argentina, Cucurto contó con un espacio dentro de la revista dominical del matutino para publicar sus columnas de interés general, desde el año 2007 hasta comienzos del 2010, cuando la aparición del diario fue suspendida por problemas presupuestarios. A lo largo de sus columnas del domingo Cucurto ha tratado temas de gran variedad, incluyendo cuestiones vinculadas a las esferas del arte y la literatura, pero centrándose casi siempre en temáticas que reconoce como surgidas en relación con su vida personal y, mayoritariamente, de ambiente porteño, con excepción de algunos de los textos que fueron redactados durante sus viajes nacionales e internacionales.³⁴

Finalmente, también desde el 2007 pero en este caso hasta la actualidad, Cucurto es columnista en la página web sobre deportes de la empresa multimedios ESPN. En esta web Cucurto publica a veces una y otras dos veces por semana una corta columna de sobre el fútbol de Argentina. Cuando la ocasión lo permite, también construye breves textos sobre copas internacionales o inclusive la copa mundial. En múltiples ocasiones, al igual que en los textos ficcionales de Cucurto, se pierde el hilo de lo narrado y descripto y la voz que debe conducir la crónica deportiva se desplaza en una suerte de partido sin táctica desde el pase futbolístico previo al gol/penalty hacia un abanico inabarcable de temas, que ya nada tienen que ver con el deporte. Esta dispersión o falta de especificidad en la crónica deportiva de Cucurto en sus columnas de ESPN genera igual enojo y admiración por parte de los lectores.

3.2.4 Cómic

Además de algunas piezas ilustrativas que acompañan a sus publicaciones de ficción, como las que se publicaron junto a los textos de *¡Hasta quitarle Panamá a los yanquis!*, la obra de Cucurto también está constituida por algunos cómic. El volumen que reúne estas breves historietas (no duran más de una página cada pieza) se llamó *Cucurietas mágicas* (2006), para el mismo los textos fueron escritos por Cucurto y las ilustraciones fueron dibujadas por Pablo Martín. En todas aparece Cucurto como personaje y autor, con una imagen construida a partir de ciertos rasgos de tinte realista en relación con la persona física del sujeto-autor. Los temas y asuntos tienen mucho en

³³ El cuento de Cucurto aparecido en *Buenos Aires/Escala 1:1* es “El barrio de las siervas” que coincide en texto y título con la quinta entrega, del 2 de Febrero de 2005, de *¡Hasta quitarle Panamá a los yanquis!*, y el publicado en *En celo* se llama “Paraguayito de mi corazón”, el cual coincide también en título y texto con la segunda entre, del 12 de enero del 2005, de *¡Hasta quitarle Panamá a los yanquis!*

³⁴ Al final del trabajo, en el apéndice titulado “Listado de obras” se detalla título y fecha de aparición de las columnas del diario crítica elegidas para integrar el análisis.

común con lo presentado en sus obras poéticas y prosísticas: la copia como escritura, la condición de la negritud dentro de un ambiente rioplatense, las mujeres, el mundo de la cumbia y las bailantas, la vida del trabajo proletario, el conservadurismo sexual, etc.

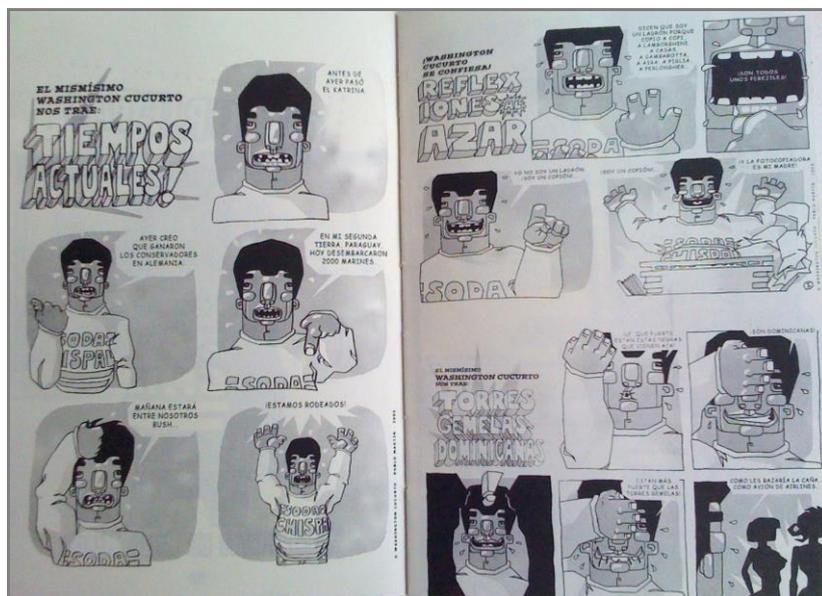


IMAGEN III. Reproducción de tres *Cucurietas mágicas* (2006)

3-3 TRABAJO EDITORIAL ³⁵

Antes mencionada, existe cierta indefinición con respecto a los orígenes de la editorial *Eloísa Cartonera*. A través de una comparación de las diversas fuentes secundarias, puede deducirse que el año 2003 es el más probable como momento de origen. Otra de las diferencias tiene que ver con los agentes originarios del proyecto. Si bien los diversos relatos de reconstrucción de la historia de la editorial marcan a Washington Cucurto, Javier Barilaro y a Fernanda Laguna como fundadores de la editorial, existen sutiles diferencias al respecto.

En la página web de *Eloísa Cartonera* se indica que en los comienzos eran Barilaro y Cucurto quienes hacían unos “libritos de colores y poesía” que llamaban Ediciones Eloísa, y que ese nombre había sido elegido en honor a una muchacha descendiente de bolivianos de la que estaba enamorado Javier Barilaro. El mismo relato indica que posteriormente, en un contexto de pobreza y crisis que hacía cada vez más difícil la compra de papel, se sumó Fernanda Laguna, quien propuso a los otros dos miembros originales abrir un taller en la calle Guardia Vieja, la primera sede de lo que posteriormente fue la editorial *Eloísa Cartonera*. ³⁶

³⁵ Aquí se exponen una breve presentación sobre el trabajo editorial de Cucurto a través de *Eloísa Cartonera* y algunos datos en relación con aspectos biográficos del autor. Un desarrollo y análisis pormenorizado sobre todo el proyecto de *Eloísa Cartonera* se hará en el capítulo “7. Los Libros”.

³⁶ Sobre este asunto relata Javier Barilaro en la historia de la editorial: “Primero hicimos *Arte de Tapa*, libros de poesía, en los que cada tapa era un original único de un artista. Después Ediciones Eloísa, libros de colore para difundir poesía latinoamericana. Y un día se le ocurrió que estaría buenísimo trabajar con cartoneros, quién sabe todo lo que se podría generar. Entonces, se suma Fernanda Laguna, gracias a ella abrimos “No hay

La cuestión que parece indiscutible, en todos los relatos y como marca fundacional de la editorial, es aquella de la materialidad del libro: siempre fue entendida como una presencia física, objetual, que debía pensarse a partir de materia prima precaria, que permita abaratar los costos, y que, paralelamente, diera a cada ejemplar un carácter único en su aspecto externo.

Desde sus comienzos, *Eloísa Cartonera* no fue concebida como una mera imprenta o una editora. De hecho, la historia de la editorial publicada en internet por el grupo mismo no duda en relatar que en los primeros tiempos vendían no sólo libros, sino también verduras. Otras anécdotas reunidas en la historia de la editorial, especialmente en el volumen *Kein Messer ohne Rose/ No hay cuchillo sin rosas* (el mismo nombre que tuvo el segundo local de *Eloísa Cartonera* en la calle Brandsen del Barrio de la Boca, en Buenos Aires), cuentan que también se hicieron allí otras actividades como filmar películas, hacer exposiciones, fiestas, presentaciones de libros y armar discos para la venta, también de artistas amigos del grupo como Dani Umpi o Gabriela Bejerman.

En sus comienzos *Eloísa Cartonera* se definió a sí misma –en folletos, panfletos y otras formas de publicidad– como editorial, aunque también se han autodenominado “Asociación de lucha contra la exclusión”³⁷. Posteriormente, hasta quizás el 2007, el grupo se autodesigna como “proyecto social y artístico en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa” (Cucurto/Joly 2007:4), y, finalmente, en la actualidad, insiste en ser llamado “una cooperativa” en la que se producen libros. El cambio de designación y la insistencia en el rótulo cooperativista desplaza el interés por el libro y la esfera del arte, revelando una relación conflictiva con ese tipo de palabras y conceptos, como exponentes de una alta cultura conservadora y elitista.

A pesar de los cambios de designación y nombramiento, la cooperativa sigue editando libros con tapas confeccionadas con cartón comprado a cartoneros que lo juntan de la calle, a un precio mayor del que reciben normalmente. Cada ejemplar sigue siendo único, no existen tapas iguales, y cuentan, en la actualidad, con un catálogo que se acerca a los 200 títulos, entre los que pueden encontrarse por igual, tanto autores consagrados (Fogwill, Aira, Lamborghini, Perlongher, etc.) como nuevos escritores (Dante Castiglione, Juan Leota, entre otros). La extensión del catálogo ha sido no sólo en títulos, sino también en lengua: en la actualidad la editorial ha publicado algunos volúmenes de textos bilingües (en portugués-español y algunos en alemán-español).

Desde el año 2004 aproximadamente, la editorial ha emprendido un proceso de mejoramiento en la producción de cada ejemplar, haciendo el troquelado de las tapas de manera que sostengan mejor los textos adentro colocados, y los interiores más cuidados, a partir de copias de imprenta y no de fotocopias, como se realizaban en los comienzos de la editorial.

cuchillo sin rosas”, un espacio que serviría para hacer muestras de artistas marginales y de los otros, y taller de la naciente editorial. El proyecto explotó, porque se llenó de amigos cocreadores.” (Cucurto/Joly 2007: 18).

³⁷ Véase los pies de imprenta de los libros publicados por la editorial en el 2005, como por ejemplo *Primer Paso* (2005) de Pablo Queralt.

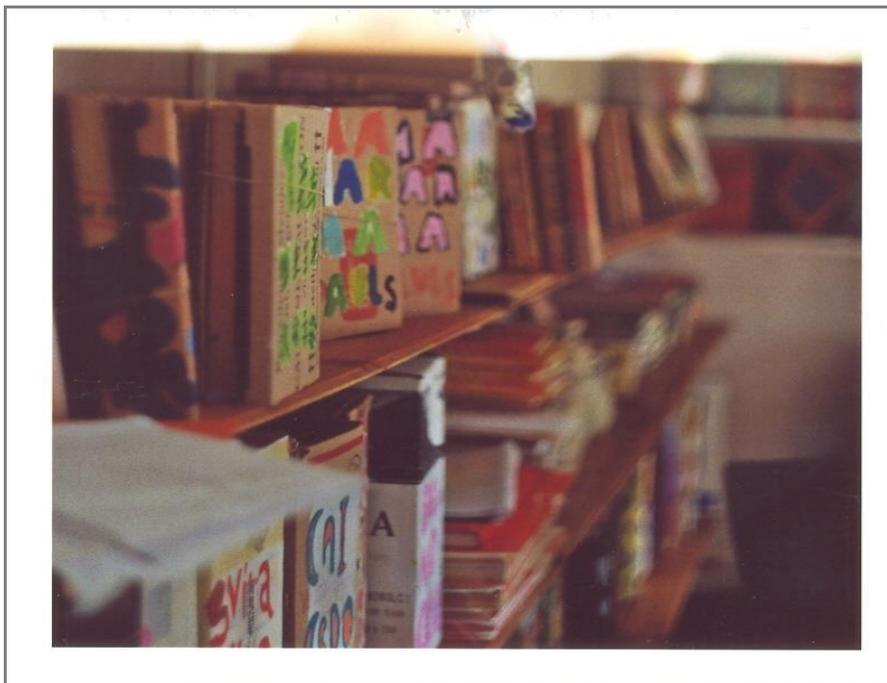


IMAGEN IV. Ejemplares de libros fabricados en *Eloísa Cartonera*, en la nueva sede de la cooperativa en el barrio de La Boca, Buenos Aires

Más allá del crecimiento de su obra y el marcado interés que hoy en día ha despertado la figura de Washington Cucurto, el escritor no ha abandonado la cooperativa Eloísa Cartonera y aprovecha todas las ocasiones posibles para difundirlo y así lograr una red de contactos mayor que se traduzca en un crecimiento del proyecto inicial. Unos de los resultados de esa voluntad de extensión y multiplicación es la proliferación de editoriales cartoneras en toda Latinoamérica, que se formaron imitando el proyecto inicial de Eloísa Cartonera y comparten algunos autores o títulos en sus respectivos catálogos con el grupo original de Buenos Aires.

Además de la elección de los encuestados de Radar Libros de 2003 de Eloísa Cartonera dentro de los rubros "Libro injustamente ignorado", "Revelación del año" y "Acontecimiento cultural del año", la editorial ha recibido varias menciones en diversas partes del mundo. Entre otros, el colectivo Eloísa Cartonera ha recibido el 1º Premio Red de Artistas Arte BA por su muestra presentada en la *Feria ArteBa* del 2004, y también ha participado a lo largo de los años en muestras de arte que delatan la enorme repercusión que ha adquirido la tarea realizada: la muestra "Civilización y Barbarie = Argentinos contemporáneos" en el 2005 (Chile); la 27ª Bienal de arte de San Pablo (Brasil), en el 2006; la exposición "Lo material no cuenta" entre el 2006 y el 2007, en Madrid (España)

3.4 LAS FUENTES SECUNDARIAS

3.4.1 Estado de la investigación y recepción en el campo literario

Entre los textos que en tanto discurso metaliterario han interpelan la obra e intervenciones culturales de Washington Cucurto, ya sean los elaborados desde el espacio y los circuitos académicos como desde el periodismo cultural, pueden contarse por igual los que manifiestan apreciación por su objeto de estudio, como los que han expresado su más directo descrédito por el mismo, develando con esto una recepción desigual. La crítica de su obra ha tendido a polarizarse

entre uno y otro extremo, sin traslucirse hasta el día de hoy una única tendencia generalizada: ya sea de aceptación o de rechazo. Con ya más de una década de publicaciones, sería imposible sustentar la hipótesis de que la obra de Cucurto es desconocida y que ha tenido una recepción indiferente. Asimismo, tampoco sería certero afirmar que su obra y su figura han sido abordadas con detalle y profundidad. Si bien el período de escritura y publicación al que nos referimos no es excesivamente extenso (1998-2010), los textos publicados por el autor quilmeño, junto con otras intervenciones en lecturas, festivales, presentaciones de libros y blogs, entre otros, han sido extremadamente numerosos e inequívocamente polémicos de una numerosidad cuantiosa y una polemicidad inequívoca dentro del espacio de las letras en Argentina, dos razones que justificarían un tratamiento más pormenorizado del corpus que aquí nos ocupa.

El interés por la obra de Cucurto ha crecido, tanto dentro como fuera del país, a partir de tres circunstancias determinantes: el haber sido beneficiado con becas y otras invitaciones, desde el exterior y desde el interior del país, que le han permitido difundir no tanto su obra, como sí el proyecto cooperativista que integra, *Eloísa Cartonera*³⁸; la publicación de sus últimos textos narrativos de ficción en la legendaria editorial EMECÉ y, por último, la lectura que sobre su obra han confeccionado algunos de los críticos literarios de mayor peso en el campo intelectual argentino, verbigracia Beatriz Sarlo, Marcelo Cohen y Daniel Link. Esta última circunstancia, el interés despertado entre algunos de los críticos especializados más prestigiosos del país, no debe menospreciarse como un factor menor, ya que no es la primera vez en la historia del campo literario argentino en la que la lectura del crítico individual significa una operación de (des)legitimación que condiciona la recepción global, impactando en la crítica como institución, y dirimiendo el destino de la obra y su condición de entrada al *panteón* literario. Eso es, las formas en las que se lee y lo que se lee.³⁹

Finalmente, el cotejo de las intervenciones críticas sobre la obra de Cucurto en comparación con las aparecidas en relación a otros autores de su misma generación y similar trayectoria temporal arroja la alarmante evidencia, que a pesar de un relativo vacío crítico, la de Cucurto es quizá una de las obras más trabajadas. El análisis de la literatura secundaria de otros autores, aquellos que permitirían la confrontación de la recepción de cada uno dentro de los discursos especializados debido a ciertas coincidencias de edad, inicio en las publicaciones, junto con una relativa concomitancia en espacios culturales o intereses estéticos, demuestra que en términos cuantitativos

³⁸ En cada oportunidad de entrevista, charla o conferencia, hay una insistencia en Cucurto en no tratar todo lo que tiene que ver con su obra literaria, hasta el punto del desprecio de su imagen social como escritor. El énfasis e interés siempre está puesto en difundir el proyecto cooperativista del que forma parte, *Eloísa Cartonera*. Ese desprecio por un lado y el realce de su imagen de trabajador corriente, unido a una cooperativa, tiene más que ver, como se verá en 5.4, con una determinada mitología autorial y, en segundo plano, con una estrategia de marketing editorial que vería favorecería a la editorial cartonera.

³⁹ Si, como propone Giordano, "la operación crítica actúa como una encrucijada de relaciones, y su único contenido, su "resultado", es medible por la modificación que produjo en las relaciones existentes, o por la propuesta de relaciones nuevas" (Giordano 1998:10), es entonces una verdadera operación crítica, mentada o bien espontánea, la que se ha concretado a lo largo de las décadas en la lectura y en la adjudicación de cierto prestigio simbólico a autores como Arlt y Copi, por sólo nombrar algunos, caros al canon de la literatura argentina contemporánea.

la obra de Cucurto ha sido inquirida a través de muchos más textos y una multiplicidad de formas de circulación para los mismos que no encuentra paralelo en la recepción de sus colegas.⁴⁰

En el excursus que sigue, las fuentes secundarias se presentarán divididas en las siguientes instancias: la primera dedicada a los manuales de consulta general sobre la literatura hispanoamericana y argentina, obras de referencia y trabajos monográficos; la segunda que ahondará en publicaciones en revistas especializadas publicadas bajo los formatos tradicionales o destinadas para el círculo académico, capítulos de libros y escritos presentados en congresos y otros eventos científicos; la tercera, que brindará un breve panorama de las intervenciones en los espacios de la web 2.0, y la última dedicada a una síntesis y conclusiones globales sobre el estado de las fuentes secundarias con respecto a la obra de Cucurto.⁴¹

3.4.2 Manuales, obras de referencia y monográficos⁴²

Un primer acercamiento a la complejidad de la recepción de la obra y figura de Cucurto viene dado a través de la consulta de este tipo de textualidades (historias de la literatura, diccionarios y léxicos) que omiten en la mayor parte de los casos al autor. Un punto de inflexión lo constituye la incorporación que Martín Prieto hace del autor en su *Breve Historia de la Literatura Argentina*. La mención es breve y se presenta en el apartado que analiza a otra figura marginal del canon de la literatura argentina actual: la de Ricardo Zelarayán. Prieto sostiene la influencia tardía, pero efectiva, de Zelarayán en otros autores jóvenes, y propone como ejemplo a Washington Cucurto, quien además de escribir un libro de poemas alrededor de un personaje llamado Ricardo Zelarayán (*Zelarayán*, 1998), también logra llevar a la práctica de su escritura el “joyceano criollo” del autor entrerriano. Además de esta lectura en constelación con una de las influencias que desde sus comienzos Cucurto ha reconocido, sólo figura una pequeña nota con sus datos de nacimiento y las obras del mismo dentro de las páginas de Prieto.

Desde el extranjero el nombre de Cucurto se acopla a una mención, la de *Eloísa Cartonera*, en una publicación reciente, compendio de una serie de ensayos que sirven de introducción a nuevos conceptos relativos a la cultura latinoamericana, y que se encuentran allí reunidos por el concepto de ruinas. La notación no remite específicamente al autor, sino a la cooperativa *Eloísa Cartonera*:

⁴⁰ Piénsese por ejemplo en Pedro Mairal, Fabián Casas, Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Juan Terranova, Daniel Durand, etc. Si bien cada uno de ellos cuenta con algunas esporádicas lecturas –como por ejemplo el polémico ensayo de Pauls sobre la obra de Casas, el análisis de Pron sobre algunos textos de Terranova, o bien los textos breves escritos por el mismo Cucurto sobre la obra de Dalia Rosetti (Fernanda Laguna)- han recibido, todos ellos, una atención cuantitativamente menor a la que ha recibido la obra Cucurto, develando en el gesto políticas de lectura que se deslindarán parcialmente a lo largo de este apartado.

⁴¹ Se han dejado de lado para este escrutinio de las fuentes secundarias, los aportes dados desde los medios masivos como son la radio y los periódicos, los últimos sin embargo son mucho mayores en términos cuantitativos que los producidos en el ámbito científico y académicos, aunque no se pasará revista de ellos aquí mismo, pero que serán tenidos en cuenta como fuentes en determinados pasajes del texto. Además, tampoco se han incorporado aquí las reseñas concretas de los libros del autor, sin importar dónde hayan sido publicadas. Por último, también se ha prescindido de aquellos textos que remitan únicamente a la historia y labor de *Eloísa Cartonera*, los cuales se presentarán articulados al análisis en el capítulo final del Bloque II, 7. LIBROS.

⁴² Para el rastreo de las fuentes secundarias hemos tomado como criterio cronológico el consultar los textos que han sido publicados a partir de 1999. Esto es un año después de la aparición del primer libro de poemas del autor, *Zelarayán* (1998).

"created by writer Washington Cucurto during the worst of 2001-2002 crisis" (Lorenzano 2009:257). Obviando la evidente brevedad de la referencia, constituye *per se* un aporte la mera incorporación del nombre del autor (Cucurto) y del proyecto *Eloísa Cartonera* a una obra de referencia publicada en inglés en Estados Unidos.

La escasez de mención y abordaje en las obras de referencia más generales sobre literatura argentina e hispanoamericana actual, tiene también una continuidad en la carencia total de trabajos monográficos completos dedicados al autor y a su obra. Este espacio vacío dentro de la crítica a la obra de Cucurto, se compensa con una multiplicación de artículos y otros textos breves, que como mencionamos anteriormente, al comienzo de esta sección, fueron haciéndose más frecuentes, confirmando un mayor alcance de la obra del autor.

3.4.3 Artículos y capítulos en publicaciones especializadas

No son pocos los textos críticos y especializados sobre el análisis de la obra de Cucurto, que fueron publicados entre el 2006 y el 2007, varios de ellos aparecidos en Argentina, pero otros tantos en el extranjero. La lectura en el contexto de la trayectoria del autor, podría marcar como síntoma del surgimiento de estos textos críticos, el crecimiento en popularidad y la mayor difusión de la obra de Cucurto a partir de su primera publicación en EMECÉ, ambos factores unidos a la convocatoria que el autor recibió desde países extranjeros para participar en becas y otros eventos⁴³. Al mismo tiempo, los textos críticos de esa época escritos en Argentina serán fundacionales para las lecturas sobre el autor compuestas con posterioridad a este período.

En primer lugar, desde el extranjero, encontramos el coloquio internacional de "Poesía argentina contemporánea: Tradiciones, rupturas y derivas", celebrado en la Université de Bretagne-Sud, en Francia, durante noviembre de 2006, del cual se desprendió un volumen con las actas entre las cuales podemos encontrar dos textos que pretenden una aproximación a la obra de Cucurto, especialmente a la poesía. Nos referimos aquí a el texto "Ida y vuelta de Zelarayán" de Marina di Cìò y "El lujurioso sentimental: notas en torno a la prosaica poesía de Washington Cucurto" de Martín Prieto. En el caso del texto de di Cìò, el objetivo del mismo se podría resumir en la pretensión de exponer los procesos de autofiguración —tanto del autor como de su obra— que se realizan dentro de los textos, persiguiendo en sus elecciones una constante infracción que reafirma el lazo establecido, desde el primer poemario, con la igualmente conflictiva figura de Ricardo Zelarayán. La genealogía paternal expuesta por Cucurto en su primer libro, le sirve a di Cìò para configurar una lectura en los textos que recorre ciertas afinidades entre las dos figuras, viéndolas congregadas por la rebeldía y la transgresión permanente como elemento de las poéticas de autor de ambos, que resultan fundacionales de la escritura.

Por otra parte, la mencionada lectura de Prieto busca una aprehensión a través de similitudes que conduzcan a influencias estéticas mayores, grupales y generacionales. En este sentido, Prieto

⁴³ La verificación de las fechas sostiene enfáticamente esta mirada en conjunto del movimiento que va desde la publicación en EMECÉ en el 2006 —nos referimos aquí a *El curandero del amor*— pasando hacia las primeras invitaciones a festivales internacionales en Europa también en el 2006 —por ejemplo, el festival de poesía móvil Latinale— y el aperebimiento de becas y otros estipendios —la estadía en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, Alemania, entre el 2006 y el 2007 sería un claro ejemplo—, hasta llegar a lo que hemos englobado como las "lecturas fundacionales" sobre la obra de Cucurto, generadoras de una determinada discursividad crítica en torno al autor.

deslinda las moléculas, si existentes, del neobarroco y el objetivismo en la poesía de Cucurto, junto con las innovaciones o replanteamientos del autor a las mismas. Al igual que otros críticos, Prieto lee en Cucurto a sus precursores, quienes conformarían la genealogía en la que se inscribe:

(...) (Cucurto) se distancia en gran medida de esa corriente y propone una filiación distinta: una posición intermedia entre el coloquialismo objetivista y el trabajo con las hablas bajas por la vertiente del exceso de cierto neobarroco (Perlongher, Osvaldo Lamborghini), que ensambla en última instancia con otra tradición rioplatense: una tradición de «mala» escritura cuyos orígenes remontan a las vanguardias históricas y cuyos puntos álgidos denotarían los nombres de Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Copi, Osvaldo Lamborghini, César Aira, Alberto Laiseca, Ricardo Zelarayán —así como algunos otros cuyas escrituras fermentaron en la órbita del Río de la Plata, como Witold Gombrowicz o Virgilio Piñera. (Prieto 2007: 185-186)

Un factor que Prieto apunta como significativo es que esta tradición a la que explícitamente Cucurto se vincula, es mayoritariamente una tradición narrativa y no de poesía, a pesar de que gran parte de la obra de Cucurto, especialmente la del comienzo, podría ser clasificada como poética. Es de especial interés para Prieto la cuestión entre una continuidad de proyecto estético, fundamentalmente realista, en la poesía y en la narrativa, articulado por igual en ambos discursos. La hipótesis sobre una reelaboración de la discursividad realista en los textos poéticos y en las prosas ficcionales de Cucurto, que se encarga de deshacer en su práctica las limitaciones de género, será el tema de un artículo posterior de Prieto, también sobre nuestro autor.⁴⁴

Otro texto que interviene sobre la obra de Cucurto, en este caso en el 2007 y desde Alemania, es un breve capítulo en la tesis de doctorado de Patricio Pron, *"Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. La tesis de Pron está enfocada en la obra de Copi, aunque no se limitará al rastreo de esos procedimientos transgresivos tal como anuncia el título. Si bien Pron reconoce a estos procedimientos como configuradores de una *tradición alternativa*⁴⁵, que también incluye a autores como Perlongher y Laiseca, entre otros, también persigue construir una filiación a través de estas estrategias narratológicas, funcionales en Copi y en una serie de autores actuales, para quienes la adopción de los mismos desencadenará en una nueva poética. No sólo el uso de los mismos procedimientos transgresivos que caracterizan a esa tradición, sino también la tematización y referencia cruzada, o bien nominación explícita del grupo de autores que la constituyeron, serán la constatable productividad de la influencia de esta tradición alternativa, de la que Copi es un enclave

⁴⁴ Nos referimos al artículo publicado en el 2008 en la revista electrónica *Letral* de la Universidad de Granada: "Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Washington Cucurto". Allí Prieto lee, una vez más, a la poesía de Cucurto dentro de un movimiento más grande, en este caso en los reclamos de vuelta al realismo operados en el seno de la literatura argentina contemporánea, donde la propuesta del "realismo atolondrado" tendría además, para Prieto, una práctica en la que se reconfiguran las fronteras entre la prosa y la lírica.

⁴⁵ El concepto de *tradición alternativa* tal cual fue enunciado por Pron (cf. 2007: 178), como la productividad de la obra de Copi, no sólo dentro del espacio del discurso literario, sino para con el canon y la literatura considerada legítima hacia los ochenta en Argentina. Las intervenciones de Copi y de otros autores como Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Laiseca, entre otros, vendrían a determinar un espacio de lectura legítimo para la contingencia de su obra, legible fundamentalmente no a través de los criterios de la tradición como canon, sino en tanto tradición alternativa, que emplaza en el centro del valor "lo nuevo", lo ignorado, lo anómalo.

fundamental para escritores más jóvenes como Aira y Cucurto. El texto de Pron es un aporte fundamental, no sólo por la lectura a la luz de la obra de Copi, singularmente ponderada por la crítica y los escritores actuales, pero no completamente estudiada, sino también por enfocarse en las cuestiones narrativas en Cucurto. Aunque la obra de Cucurto no es homogénea a ese respecto - presenta textos de tipo narrativo, prosas no ficcionales, historietas y también textos poéticos, en verso y prosa- existe una tendencia general a abordar fundamentalmente su trabajo desde la poesía. Probablemente esta elección del objeto tenga un vínculo con los orígenes de la figura autoral de Cucurto y con que sus primeras obras estaban enmarcadas en el género poético.

La lectura en generaciones está también presente en un texto de Ana Porrúa llamado: "Lo nuevo en Argentina: poesía de los 90" que tiene como eje evaluar el contenido de lo "nuevo" en un grupo de poetas que comienzan a publicar hacia los años noventa, entre los que se encuentra Santiago Vega/Washington Cucurto. Lo "nuevo" no sólo se articularía en las formas de circulación que coincidentemente ha elegido este grupo de poetas, sino también en lo que se escribe, en tanto labor contrasistemática sobre motivos ya vetustos para esta generación, como las luchas sexuales, políticas o, inclusive, las relaciones parentales. Con respecto a las tradiciones, Porrúa engloba a los poetas de los noventa bajo una actitud que tiende a elegir sólo algunos nombres como parte de su tradición en lugar de poéticas completas, siendo Osvaldo y Leónidas Lamborghini el caso de reescritura de Santiago Vega⁴⁶. Esta afirmación nos resulta doblemente imprecisa: Vega/Cucurto jamás propone su tarea como una reescritura de la manera que Porrúa menciona, sino como hurto, robo, que toma y se apropia de lo existente; por otra parte los referentes con los que Cucurto pretende inscribirse podrían configurar una extensa lista que se destacaría también por su variedad, casi contradictoria, y no se limitan a la única referencia a los Lamborghini. Otro aspecto que ubica a Cucurto junto a otros poetas argentinos "de los noventa", como Llach o Gambarotta es, según Porrúa, la provocación, aspecto que también anotaba di Ciò con la propuesta de una poética de la transgresión. Finalmente, otro punto que Porrúa lee en común en Cucurto y otros poetas de la época, es la elección de circuitos y sujetos marginales como forma de oposición a los valores burgueses, pero extremando el recurso a los límites de lo incorrecto. En Cucurto, apunta Porrúa, esto estaría dado por su elección de la última inmigración como andamiaje para el relato de la lucha violenta de clases, que se hace cada día más presente en la realidad político económica de los noventa en Argentina. Por otra parte, en un artículo un poco posterior, Porrúa emprende un análisis ya no de las nuevas voces de la literatura argentina, sino específicamente de la forma de circulación y soporte en la esfera virtual que caracteriza cada vez más a la poesía actual ("Poesía argentina en la red", 2008), e incluye también allí algunas menciones a Cucurto. El centro de este texto radicado en la forma de circulación y soporte para la literatura, se diluye un poco en algunos momentos para apuntar las redes de relación (literarias, personales, etc.) que garantizan la confección de los distintos corpus (virtuales y en papel) de poetas argentinos actuales; esto es las formas de sociabilidad inherentes en modos de publicación, soporte y divulgación alternativos. En este

⁴⁶ Con respecto a las herencias y vínculos del grupo que publica hacia los noventa con escritores anteriores, dice Porrúa: "Desde lo explícito algunos poetas de los 90 parecen no tener padres literarios. Así como gran parte de los poetas del 70 en la Argentina no pueden leerse sin pensar en la poética sesentista (Juan Gelman, Juana Bigozzi, Alberto Szpunberg, Roberto J. Santoro, etc.), los nuevos poetas de los 90 remiten, cuando lo hacen, a uno o dos autores, más que a una poética previa. Están los que reescriben a Alejandra Pizarnik como Lola Arias, o a Perlongher y los hermanos Lamborghini como Gambarotta, Santiago Vega, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Mario Ortiz y Llach". (Porrúa 2003: 86).

sentido, Cucurto ha sido, para Porrúa, un precursor en la reunión de dos grupos de poetas que adquirieron visibilidad hacia los noventa: los de "18 Whiskies" y los de "Belleza y Felicidad". Por último, Porrúa consigna algunas antologías de poesía latinoamericana publicadas en los últimos años de las que Cucurto ha formado parte, como *Zur Dos. Última Poesía Latinoamericana* (2004) y *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente* (2005).

Desde el espacio de la crítica en Argentina, Marcelo Cohen presentó en el otoño de 2006 un artículo en la revista *Otra Parte*, "Prosa de Estado y estados de la prosa", que se desarrolla como un panorama de la literatura prosística argentina reciente. Al igual que Pron, Cohen abordará los textos narrativos de Cucurto, dejando de lado su producción poética. En su cartografía de la literatura argentina actual, Marcelo Cohen traza una división entre: *infraliteratura*, *paraliteratura* e *hiperliteratura*. El punto que todas tienen en común no es su condición literaria en sí, sino el proponerse como escrituras contrarias a la "prosa de Estado": el "compuesto que cuenta las versiones prevalecientes de la realidad de un país", presente en todo el espectro social y no exclusiva de la literatura. El texto de Cohen vendría a señalar la presencia de un *infra-lenguaje* en los textos cucurtianos, que se construye a partir de elementos marcados como ilegítimos de habla popular rioplatense. Esta configuración, vuelve el lenguaje de la prosa de Cucurto ajeno a cualquier forma de representatividad o mimesis que permita una lectura evidencial con respecto a la realidad representada. La elección del borde del habla social, se suma en su destrucción de la lectura mimético-realista a la construcción de una voz narradora y personaje principal que se configura y desconfigura a sí mismo de manera ambivalente, como *lumpen* y como artista, donde todo esto produce una constante imposibilidad de definición de un proyecto estético completo, no ajeno a algunas tensiones y contradicciones que no encuentran resolución.⁴⁷ El análisis de Cohen pretende rastrear cuáles de estas formulaciones de la literatura (la *infra*, la *para* y la *hiper*) representan un batalla para la "tutela omnívora" del Estado sobre la literatura. Y, en este marco, Cohen presenta la pregunta por la posible o imposible soberanía de una literatura, como la de Cucurto: si su estrategia contra la impostura del Estado es la renovación del lenguaje de la literatura o bien el ataque hacia los lugares comunes y los ideogramas consolidados.

⁴⁷ Fabián Casas, escritor amigo de Cucurto y generacional y estéticamente vinculado, ha disentido públicamente con esta clasificación de Cohen con respecto a la prosa de Cucurto. Para Casas, la consideración de una literatura *infra* basándose en la configuración de textos a partir de materiales que han sido negados de los espacios de legitimidad, encierra en la nominación un estigma que desdeña a la producción de Cucurto, mientras se acepta como posible una jerarquización literaria elitista y que reproduce los prejuicios que vendría a negar. Dice Casas en una entrevista realizada por Freira para el periódico *Página/12*: "A Marcelo Cohen lo admiro mucho, pero escribió un ensayo en *Otra Parte* en el que decía que Cucurto era la "infraliteratura" y Pauls la "hiperliteratura". Y no estoy de acuerdo: la literatura es el cruce de todos, porque esa clasificación parece la visión de un oficial de aduanas de Estados Unidos que dice que fulano de tal entra porque es rubio y le niega la entrada a otro porque tiene cara de musulmán." (Freira 2007: s.pág.). La crítica de Casas se extiende en un texto de su autoría, "Rita y Bertoni", donde acusa a la prosa de Cohen de ajenidad con el contexto social y de encerrarse en un academicismo de poco impacto en la sociedad: "El ensayo de Cohen tiene la particularidad de dividir en tuppens, para guardar en el frizer y comerlos cuando se pueda, a determinados escritores que divide en determinadas categorías: prosa de estado, hiperliteratura, infraliteratura, afroliteratura, etc. El ensayo, escrito en una prosa florida y seductora –Cohen es un maestro de la lengua– abunda en tecnerías y párrafos que parecen aniquilarse en sí mismos a medida que se los lee. Suele pasar hasta en las peores familias. Cuando un gran escritor no tiene nada que decir, se enamora de su facilidad y se saca los tapones de los oídos para dejarse llevar por el canto de las sirenas. Pero en las noches argentinas, lo que se escucha ahora son las sirenas de los patrulleros." (Casas 2006: s.pág.).

Otro texto sobre Cucurto de esta época y que ha representado un hito fundamental dentro de las lecturas de la crítica de los últimos años, es el texto "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías" de Beatriz Sarlo. En el mismo, la crítica plantea una lectura global de una serie de ficciones escritas en Argentina en los últimos años, a partir de la desaparición de la pregunta por la historia, en tanto ésta había sido eje fundamental de la narrativa de la dictadura y la post-dictadura, y carece de presencia en la narrativa argentina actual. La hipótesis se construye a través de dos pares de términos relacionales que parecen describir un estado del campo literario y cultural en general: la narrativa de los ochenta como interpretativa, la narrativa actual (de los noventa en adelante) como etnográfica. La "voluntad etnográfica" aparece como línea visible de las narrativas de hoy, cuando la pregunta por la historia ha perdido su peso en tanto configuradora de ficciones. Esta hipótesis guía a Sarlo a través de una serie de lecturas de ficciones nuevas, aparecidas en los últimos años, entre las que se encuentra la obra de Washington Cucurto. Sarlo postula para los textos narrativos cucurtianos la existencia de un "narrador sumergido" (Sarlo 2007: 479) que a través de un *continuum* hace indistinguible a veces a los personajes del narrador mismo, que sigue el juego de identificaciones propuesto con el autor. La lengua de Cucurto es la misma que la de los "otros", sus personajes, haciendo imposible su disociación, poniendo un "narrador sumergido" en la textura narrativa que al mismo tiempo teje. En el caso de Cucurto, la ilusión etnográfica se rompe, según Sarlo, porque "el exceso es el camino de Cucurto". La exageración, nos recuerda Sarlo, junto con la hipérbole de la lengua baja hacen imposible la lectura en términos de etnografía del presente.

Hay un punto de disidencia entre Sarlo y Prieto, en relación con lo que este último apunta sobre la "mala" tradición de la literatura argentina, en la que Cucurto vendría a inscribirse. Si bien la delimitación hecha por Prieto incluye el nombre de Roberto Arlt como una de las voces representativas de esa tradición, Sarlo cuestiona el vínculo entre Cucurto y el autor de las *Aguafuertes porteñas*. El parentesco entre los dos autores se hace improbable, según Sarlo, desde la recepción no homogénea que tuvo en su época Roberto Arlt, fundadora de un discurso cargado de todo lo inadmisibles, tanto para su público popular como para sus lectores especializados y cultos.⁴⁸ Por el contrario, Sarlo insiste en que el público de Cucurto, es en sí un público culto que detecta como transgresivos los elementos que constituyen una constante en sus textos. Otra diferencia que encuentra Sarlo se vería en el tono general: en Cucurto no hay lugar para la nostalgia y la melancolía como sí lo hay en Arlt; en la literatura de Cucurto se "celebra aquello que celebra la cumbia", "la alegría de vivir" (Sarlo 2006:478). En la misma dirección que busca filiaciones y parentescos, Sarlo acusa a Cucurto de rechazar el vínculo con la tradición realista, alegando como posibles argumentos del autor el carácter "bien pensante" o "burgués" del realismo. La reelaboración del realismo en el "realismo atolondrado" de Cucurto y la insistencia del autor en caracterizarse en términos estéticos bajo un rótulo realista, hacen la afirmación de Sarlo inconsistente. Finalmente, Sarlo considera como estéril cualquier intento de crítica radical al realismo con posterioridad a la obra de Osvaldo Lamborghini. Singularmente, las constantes opciones y simultáneas reelaboraciones que la estética

⁴⁸ Con respecto al insistido vínculo con la obra de Roberto Arlt, Cucurto no niega por completo ni tampoco toma la antorcha para la continuidad literaria: "Quizá mi estilo tiene algo del trabajo de Arlt, aunque él era más pesimista y de otra época. Ahora, tal vez no hay alguien así. O por ahora no lo conozco..." (Bernal 2007: s.pág.).

de principios realistas ha dado en el campo literario de Argentina con posterioridad a la dictadura contradicen esa presuposición de Sarlo.⁴⁹

Desde el espacio de la crítica del Brasil, Diana Irene Klinger ha vuelto sobre la cuestión etnográfica en la obra de Cucurto en un capítulo de su libro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007). El revertirse de la ilusión etnográfica que planteaba Sarlo, encuentra en Cohen como en Klinger el mismo argumento: una traba en la lectura etnográfica de Cucurto se funda en la construcción de la figura de autor que él hace en los textos:

Poder-se-ia dizer que *Noites vazias* e *Coisa de negros*, de W. Cucurto são "auto-etnografias" no sentido que Mary Louise Pratt dá ao termo como etnografias "de dentro" (segundo assinalamos anteriormente), pois o narrador forma parte do mundo da "cumbia". No entanto, o jogo estabelecido entre narrador e autor complica a categoria de auto-etnografia. (Klinger 2007: 128)

La inscripción de autor en la obra Cucurto está en una insondable relación dialéctica con respecto a dos ficciones de escritor aparentemente incongruentes, puestas en el texto a través de lo que Klinger denomina "performance autoral" (Klinger 2007:129), y revela una contradicción por su doble carácter: de letrado y de sujeto popular. La misma, se reproduce también en el registro de la palabra de Cucurto. Una vez más, Klinger y Cohen coinciden en las elecciones e imagería que despierta la escritura de Cucurto: "aborda a literatura a partir das margens, a partir dos materiais descartados pela cultura letrada" (Klinger 2007:133).

También del 2007 es el libro *La boca del testimonio* de Tamara Kamenszain, quien para su recorrido por la poesía latinoamericana actual deja un espacio en el último capítulo, llamado "Testimoniar sin metáfora", para la obra de Cucurto, Gambarotta y Iannamico. Tamara Kamenszain lee a estos poetas a partir de una interpretación del concepto de profanación agambeniano. En la "profanación de lo improfanable" (Agamben 2005:106) que según Kamenszain se emprende en los textos de Gambarotta, Cucurto y Iannamico, se busca sortear lo simbólico y lo imaginario, para llegar a lo real elidiendo la herramienta típica de la poesía: la metáfora. La *profanación* en estos poetas tiene que ver, así, con una tradición que ya no es mero "guiño de complicidad literaria y adquiere(n), sobre la página, un valor de uso" (Kamenszain 2007: 122), la tradición deja así de estar en el espacio de lo sacralizado. En esta dirección, Kamenszain realiza un análisis pormenorizado de la poesía de Cucurto, desde sus primeros textos, y persigue en el mismo la relación establecida con la tradición literaria, especialmente con Ricardo Zelarayán. La profanación se concreta en Cucurto

⁴⁹ Nos referimos a una serie de autores que han adoptado para sí formas del realismo, también llamadas *variaciones realistas* (Speranza 2005; Contreras 2005), tales como Laiseca, Fuguet, Casas y el mismo Cucurto, por sólo nombrar algunos. El tema ha dado como fruto una serie de ensayos y textos críticos que leen esa presencia del realismo en las letras argentinas –críticos como Martín Kohan (2005), Graciela Speranza (2001, 2005), Nora Avaro (2005), Analía Capdevila (2004) y Sandra Contreras (2005)- justificando con ellos, no sólo la existencia del tema, sino la actualidad en tanto polémica en el seno de la crítica. Una supuesta "esterilidad" que Sarlo proyecta hacia cualquier intento de cuestionamiento –y con ello, reelaboración- del realismo con posterioridad a Lamborghini, resulta por todo lo anterior, al menos discutible. Podría pensarse, por esto, que la afirmación de Sarlo estaría articulada por una lectura que, simultáneamente, confecciona un canon de las estéticas realistas de las últimas décadas. En el mismo, Lamborghini encontraría un espacio privilegiado, y las propuestas realistas de los otros autores no tendrían, aún, la posibilidad de integración en ese canon o proceso de consagración que la crítica parece configurar. La imposibilidad de hacer un replanteo al realismo después de Lamborghini, anula cualquier intento de realismo por parte Cucurto y los otros autores jóvenes.

mediante la forma de acceso a esa tradición: a través del robo. La aparición de lo real en sus textos tiene el mismo origen hurtado, según Kamenszain, las mulatas, la cumbia, los conventillos y todos los elementos que configuran los textos curcurtianos no son producto de una "imaginación inspirada de un "autor"" (Kamenszain 2007: 130), sino que se presentan, desfilando, frente al escritor, para que él los robe.

Al igual que Kamenszain, en su recorrido por la poesía argentina, en el artículo "Ser joven, argentino y poeta en los '90", Anahí Mallol incorpora a Cucurto. Las menciones lo hermanan con lo que la autora enumera y describe como marcas más o menos tangibles en los poetas de la década maldita en Argentina. Así Cucurto, al igual que Santiago Llach por ejemplo, es una de las figuras que practica en su escritura la construcción de imágenes de la violencia, de lo políticamente incorrecto, orientadas a la provocación con lo mismo que pretenden describir (cf. Mallol 2005: 120). En esta dirección del material de la provocación, Mallol también encuentra como matiz la lumpenización de cierta zona de la poesía argentina de los noventa, rotulada por algunos como "poesía chabona", que puede identificarse en los versos de Cucurto, entre otros autores (cf. Mallol 2005:122).

Por su parte, Sandra Contreras también incluye a Cucurto en un texto suyo, publicado en la Revista *Orbis Tertius*, ya no sólo en términos de apropiación de lo real como Kamenszain, sino en el marco de una discusión teórico-crítica más amplia, que ocupó múltiples presentaciones y escritos académicos en los últimos años, sobre las reformulaciones del realismo en la narrativa argentina actual. Junto con Graciela Speranza, Contreras se pregunta en qué experimentaciones puede leerse una vuelta al realismo.⁵⁰ La obra de Cucurto sirve de modelo para acercarse a la discusión que conlleva esa pregunta, ya que en términos de Contreras las textualidades que, como las de Cucurto, registran al autor con lo que ve y oye en espacios aparentemente tomados de lo real, como la bailanta, son en realidad un "costumbrismo aggiornato sorprendentemente fácil, y sorprendentemente ineficaz". Contreras, siguiendo a Speranza, verifica ya no tanto una transformación en los modos de representación, las llamadas "variables realistas" entre las que Cucurto se inscribe, sino bien en la noción de lo real. Partiendo del presupuesto ontológico de lo real como incognoscible, sin representación idéntica a su objeto, habría dos posibilidades de contacto para estas críticas literarias: un contacto "reflejado", que reemplaza la presencia de las cosas por su aparición en imágenes, en el que estarían incluidos Cucurto y López, o, un "contacto rugoso" que se topa con las cosas y sólo toma de ellas su presencia, sin pretender equipararlas o reemplazarlas (Speranza cf. en Contreras 2006: s.pág).

Reinaldo Laddaga, incluye a Cucurto en las páginas de su texto *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007) como una de las figuras más representativas de un grupo de autores actuales que simultáneamente entienden y concretan su práctica de escritura como una *performance*: se ocupan de crear y administrar las formas de circulación de lo escrito, y con ello determinan una serie de lazos asociativos y espacios orientados

⁵⁰ El artículo de Speranza en el toma como disparador las reflexiones de Contreras es "Por un realismo idiota", publicado en *Boletín/12* (2005) y en la revista *Otra Parte* (2006). En este texto Speranza se propone un recorrido por las supuestas nuevas formas del realismo en diversas prosas de argentina. Sin mencionar explícitamente a Cucurto, los textos de éste podrían incluirse (y Contreras lo hace en la continuación de esta discusión sobre el realismo) en el marco que dan estos "nuevos realismos", categoría que remite a otros autores contemporáneos como Alberto Fuguet ("realismo virtual"), Alberto Laiseca ("realismo delirante") y Fabián Casas ("realismo marciano"), entre otros.

por lo que Laddaga define como una finalidad ético-política (cf. Laddaga 2007: 16). El tratamiento de la realidad en estas nuevas poéticas y la forma de edición y circulación literaria encuentran su vértice, en Laddaga, en la imagen de una puesta en escena. Las tareas de difusión y publicación emprendidas por el colectivo *Eloísa Cartonera*, en el que Cucurto participa activamente, o bien las lecturas que él mismo (Cucurto) ha articulado para promover la obra de otros colegas —el ejemplo más claro sería el texto “¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?”— son las formas en que se concretiza en Cucurto ese rasgo general que Laddaga detecta en estos autores, que sintetiza el ejercicio de la escritura con “prácticas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en espacios locales” (Laddaga 2007:17).

No son infrecuentes las lecturas que realizan una lectura de las proyecciones y recepciones de la estética de César Aira en los autores más jóvenes de Argentina, como por ejemplo la arribe mencionada lectura de Patricio Pron (2007) que entiende la relación entre Cucurto y Copi mediatizada por el paso de la escritura de Aira. De la misma forma, en una compilación de artículos críticos de diversos autores sobre narrativa latinoamericana contemporánea de 2008, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*, se incluye un texto de Jesús Montoya Juárez llamado “Aira y los airianos”⁵¹, que rastrea esa presencia airiana en otros escritores. Allí, en un apartado final, se trama una lectura sobre algunos de los textos de Cucurto y de Dalia Rosetti —el pseudónimo y construcción de la imagen de autor de la escritora y artista plástica Fernanda Laguna—, para pensarlos a la luz de la tradición airiana; estos autores son para Pron inconfundiblemente la continuidad del gesto Aira y, por esto, debe contemplarse también su lazo con la estética de Copi. La inclusión del autor como personaje en la trama narrativa utilizándolo para articular una bisagra entre la realidad y la ficción, la diseminación de datos biográficos imprecisos o falsos sobre la persona real del autor, la tematización de la relación entre la literatura y la vida, y la acumulación anecdótica que hace estallar el verosímil son algunas de las cuestiones que emparentan no sólo la obra, sino la figura de autor de Aira con la de Cucurto y Rosetti (cf. Montoya Juárez 2008:66-69).

En el período entre el 2007 y el 2010, se hizo una numerosa cantidad de presentaciones acerca de Cucurto con motivo de diversos congresos y jornadas en Argentina y en Brasil, dejando entrever un crecido interés por generar un nuevo espacio de diálogo sobre esta controversial obra. Inesperadamente, una de las primeras presentaciones de congreso en Argentina, surgió no desde los espacios de legitimación centralizados en Buenos Aires, sino en *la XII Feria del Libro de la ciudad de San Nicolás*, realizada en octubre del 2007. En este texto, el Lic. Marcos Muñoz propone una lectura comparada de las novelas *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán y de *Cosa de negros* (2003) de Washington Cucurto, para enmarcarlas en una tradición mucho más amplia, la de literatura marginal, donde Gusmán sería un precursor y Cucurto devendría en representante actual de la misma. Si en el primer autor, la transgresión propia de esa marginalidad tiene un origen político que busca un impacto en la esfera pública, en Cucurto el uso de las imágenes y temas transgresivos

⁵¹ Al cierre de la investigación y redacción de nuestro texto se dio a conocer la tesis para obtención del doctorado de Jesús Montoya Juárez en la Universidad de Granada, España. El libro de Juárez se denomina *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnologías en la narrativa del Río de la Plata* (2008). En el mismo, Montoya Juárez repite la sección de herencias en base a un sistema airiano de la lectura actual, principalmente en Fernanda Laguna y en Cucurto. El texto no será desarrollado aquí porque presenta mínimas diferencias con el del artículo arriba reseñado.

(sexualidades abyectas, cumbia, machismo, xenofobia, etc.) sólo aparecen como elementos para mostrar (cf. Muñoz 2007: s.pág.), para exhibir determinadas zonas no analizadas de la cultura y en tensión, por su desprestigio, con la alta cultura.

En el marco de un congreso desarrollado en Brasil, el *XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências* en el 2008, María Alejandra Minelli ha presentado el texto "Localizaciones literarias en tiempos globalizados", que rastrea las ubicaciones urbanas en tres autores argentinos actuales: César Aira, Fabián Casas y Washington Cucurto. Minelli establece como punto de partida un viraje en los modos de representación en la literatura argentina contemporánea (desde el realismo al neobarroco). La construcción del barrio como topografía predilecta dentro de la literatura de los autores elegidos para su corpus de análisis, no sólo sería sintomático de ese cambio en el modo de representación, especialmente de lo urbano, sino también implica un quiebre en relación a un modelo clave dentro de la literatura argentina: el grupo de Boedo (cf. Minelli 2008: s.pág). En Cucurto, para Minelli, esa localización de la ficción en los barrios de Buenos Aires pero con actores de una Latinoamérica globalizada se presentará iconográficamente bajo la forma del conventillo porteño.

En un texto presentado en el *Congreso LASA 2009*, de la Asociación de Estudios Latino-Americanos, Alai Garcia Diniz ha emparentado la escritura de Cucurto con la de Augusto Roa Bastos por la posibilidad de una lectura diaspórica en las textualidades de ambos. El anclaje simbólico que ambos autores realizan en la subregión de la "Triple Frontera" es en sí un espacio diaspórico por excelencia debido a los movimientos de migración allí frecuentes y el cruce de lenguas.⁵² En los textos se da en forma de performance de la diáspora, trayendo al centro las posiciones de la frontera, del margen semántico y territorial que pretenden convocar.⁵³

En otro encuentro científico del Brasil, el *V Congreso Brasileño de Hispanistas*, Luciene Azevedo busca la aproximación a algunas de las narrativas argentinas de comienzos del nuevo siglo (López, Cucurto) para leerlas en relación con una generación o varias anteriores (Arlt, Puig, Aira) que han desplazado cierta forma de acercarse a la realidad propia de la literatura borgeana, plasmada en el carácter de continencia, marca de la economía de la imaginación de sus escritos. Para Azevedo, los excesos –en oposición a la continencia– de la escritura narrativa de Cucurto incluyen innumerables marcas que leen y desobedecen la tradición: toma el neobarroco, pero dinamitado por la oralidad cotidiana de la urbe porteña; rompe con el realismo que dice construir con la teatralización de su posición autoral y un fluir narrativo excesivamente acelerado, signado por los finales abruptos; recurre a la inmigración y la exclusión social, pero no con tono panfletario; aborda lo real pero con los restos y los estereotipos desplazados de la literatura; incorpora lo político desde la incorrección, llenando sus textos de machismo, sexismo, xenofobia y vulgaridad, entre otras características.

⁵² La tematización de la "Triple Frontera" (Paraguay/Argentina/Brasil) y el análisis que de ella hace Alai Garcia Diniz se concreta en las obras *Yo el Supremo* (1998) y *El baldío* (1991) de Roa Bastos, y en *Cosa de negros* (2003) de Cucurto.

⁵³ El desarrollo de este análisis de Alai Garcia Diniz sobre la obra de Cucurto y Roa Bastos, puede rastrearse en dos textos, muy similares. El primero, "Oralidad de fronteira: Roa Bastos e Washington Cucurto", es la versión original presentada en el *V Congreso Brasileño de Hispanistas*, realizado en Belo Horizonte en el 2008. El segundo, al que aquí hemos referido, es el titulado "Renarrar la frontera – de Augusto Roa Bastos a Washington Cucurto", escrito para el *Congreso LASA 2009*, y es una versión extendida y profundizada del primero.

Hernán Vanoli ha ofrecido en un texto presentado en el 2007 en las "Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani", un abordaje desde la sociología de la cultura para analizar tres presentaciones de libros de autores jóvenes (Oliverio Coelho, Pablo Pérez y Washington Cucurto) celebradas en los primeros meses del 2006. La presentación de un libro de Cucurto (*Las aventuras del Sr. Maíz*, 2006), le posibilita a Vanoli una lectura de la misma como intervención, donde se juega la configuración de una imagen de autor y su posible legitimidad, junto con la puesta en escena de las redes de sociabilidad entre autores.

Mónica Bueno (2009) revierte la denominación dada por Cohen a la escritura de Cucurto cuando afirma que ésta sería *protoliteratura* en su ponencia "Nuevas poéticas literarias para los nuevos márgenes sociales de la Argentina: la protoliteratura de Washington Cucurto".⁵⁴ Su postura parte de una lectura en sintonía con otras voces de la generación de Cucurto y describe además las particularidades de la escritura de este autor. La idea que recorre el análisis de Bueno sobre Cucurto no es en sí disímil de la de Cohen, ya que se extiende a partir del presupuesto de una "estética de los restos" (Bueno 2009: s.pág.), una escritura no sobre los márgenes, sino desde ellos que pretende una transgresión a partir de ese uso de lo no habilitado. Lo que diferencia un trabajo de otro es que no hay en la caracterización de Bueno una impostura que jerarquice diversos proyectos literarios como sí habría en la denominación de *infraliteratura* de Cohen, sino una marcación de la escritura de Cucurto como *protoliteratura* en tanto algo que no se encuentra a gusto dentro de la categoría de lo literario.

Por último, dentro del marco del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" en la ciudad de Rosario durante el 2009, Sandra Contreras presentó el trabajo: "Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto, Llinás)". En el mismo la autora partiendo de la noción de literaturas postautónomas de Ludmer, se pregunta sobre cómo pensar estas ficciones en el marco de la crisis del valor, y resuelve la cuestión entablando una lectura teniendo a los cuatro autores de su título como miembros de una constelación que adquirirá sentido sobre "las relaciones entre trabajo o costo o inversión y ganancia o réditos o desperdicios que en ellas articulan esto es a partir de las economías literarias que las subyacen." (Contreras 2009: s.pág.).

⁵⁴ Aunque no es seguro que haya surgido como parodia o imitación de la clasificación de la literatura argentina actual propuesta por Cohen, la categoría de *protoliteratura* no ha sido sugerida por Mónica Bueno, sino por el mismo Cucurto en diversas entrevistas. La misma intentaría designar su obra como algo anterior a la literatura que, al mismo, se diferencia de aquella, tiene una funcionalidad diversa:

Washington Cucurto: Lo mío es como una *protoliteratura*, porque no cumple con todos los requisitos para llegar a serlo.

Entrevistador: ¿Y cuál es tu idea de la literatura?

WC: Para mí, la literatura es un entretenimiento; el día que me aburra no escribo más. Ya para trabajo tengo mi laburo. La "alta" literatura me aburre. No me gusta cuando se la pone por delante de la vida, cuando cobra un valor trascendental. Prefiero algo más precario. No tratar de escribir superbien, sino buscar una voz propia y trabajar desde otro lugar, una cosa más de pastiche. Esa liviandad me permite meter en juego otras cosas, desde otro lugar (Capelli 2006: s.pág.).

3.4.4 Intervenciones desde los medios masivos y Web 2.0⁵⁵

Desde la esfera de la web 2.0 el nombre de Cucurto ha recorrido numerosos blogs, revistas digitales y foros online subsumido en una polémica que incluye a su nombre: la que giró en torno a la *NNA* y las publicaciones vinculadas a ese rótulo en principio generacional. La polémica se inauguró en este sentido, casi paralelamente con la paradigmática antología *La joven guardia* (2005)⁵⁶, en la que Cucurto figuraba como uno de sus colaboradores con el texto "Una mañana con el hombre del casco azul". La nutrida cantidad de controversiales textos y comentarios efectuados en torno a la figura de Cucurto en la web por esa época, sólo puede medirse a través de uno de los paratextos que sirven de prolegómeno a *El curandero del amor* (2006). En la parte interna de la contratapa de este volumen, se reproducen parte de los enjuiciamientos entablados para describir al autor en el espacio web. Los mismos remiten al carácter sexista y xenófobo, a la vulgaridad constante de sus textos, al abuso de las estrategias de marketing, a lo "mal" que escribe el autor, entre otras cuestiones.⁵⁷ La reproducción de los debates desatados en la web por la obra de Cucurto, dentro de un libro del mismo, sólo ha desencadenado, como podría esperarse, nuevos ecos de una controversia de la que el autor es objeto y agente generador de la misma.

Por otra parte, no todas las intervenciones efectuadas desde este espacio han sido críticas o han pretendido demoler la recepción positiva que con los años aumentaba en torno a la obra de Cucurto.

⁵⁵ El recorte aquí se realiza a partir del discurso generado en espacios no académicos. El uso de la palabra "intervención" no pretende aquí hacer una rotulación que descalifique por oposición a las formas de la crítica sobre Cucurto surgidas fuera del contexto académico; se encuentran por ello, aquí, algunos de los que son también artículos –como los analizados en el apartado 3.4.3- pero que han sido publicados en soporte web o bien en medios masivos como los periódicos. Por el contrario, en cuanto a la naturaleza o género, la circulación de textos en Internet resulta tan rica en cantidad como en formato que proponemos la palabra "intervención", como una manera sintética de aglomerar el todo, aún cuando se trate de artículos aparecidos en la web, pero que siguen la forma tradicional del artículo. Asimismo, es elemental destacar que lo aquí desarrollado es una selección compacta de lo aparecido en la web y en los periódicos, que funcione como índice para una conclusión global, ya que un tratamiento exhaustivo de la recepción de Cucurto en estos espacios demandaría todo un trabajo aparte. De todas maneras, a pesar de no ocuparnos aquí de todos los artículos periodísticos y entrevistas sobre Cucurto, los mismos sí serán utilizados en determinados pasajes de este trabajo.

⁵⁶ Además de la controversia gestada en torno a las veinte elecciones de autores que *La joven Guardia* postulaba como muestra de la joven narrativa argentina, otro de los factores desencadenantes de la polémica y de incontables intervenciones en blogs y otros espacios de la web fue el prólogo de Abelardo Castillo en el cual el ya mayor escritor afirma, en un gesto paternalista y de subestimación, no haber leído a ninguno de los escritores que integran la antología. Como se desprende de esta nota, otra característica, que sumó lo suyo a la polémica de la antología, fue que el libro encontró un espacio de crítica fuera de los espacios tradicionales: en internet y la web. Es decir, que los procesos de lectura y legitimación del proyecto emprendido por la antología fueron realizados a través de un medio, hasta entonces, ilegítimo para esos fines. La web y sus formas de comienzos del nuevo siglo se apropiaron de un discurso: el de la crítica. Finalmente, a pesar de que algunos no le reconocen este mérito, Maximiliano Tomás destaca como positivo de la experiencia de *La joven Guardia*: "Si aquel libro tuvo alguna otra virtud fue, también, la de poner en contacto a la mayoría de los autores antologados y generar desde encuentros de lecturas interprovinciales hasta algunos proyectos editoriales en común." (Tomás 2007: s.pág).

⁵⁷ Algunos de los blogs y espacios web que han avivado la polémica, tanto a favor como en contra de Cucurto, son: "Dudo de todo" (www.dudodetodo.blogspot.com), "Los trabajos prácticos" (www.bonk.com.ar), "Mundo Playmobil" (www.playmobilhpotético.blogspot.com), (dokelibertario.blogspot.com) y "El efecto suelo", el blog del escritor Santiago Llach (www.monolingua.blogspot.com).

En una columna sobre los concursos literarios aparecida en su blog personal, el escritor y crítico Daniel Link, ha recordado la distinción que él y Ariel Schettini, en tanto miembros del jurado del Premio Literario de Buenos Aires No Duerme le asignaron a Cucurto: "en poesía a Santiago Vega (que inmediatamente demostró que no necesitaba de ese premio para intervenir decisivamente en la literatura argentina como Washington Cucurto; de todos modos, es un orgullo retrospectivo habernos dado cuenta de lo que había en sus textos)" (Link 2005: s.pág). Dos cuestiones son aquí relevantes: el recuerdo que Link en el 2005 hace de su elección de unos años atrás, justo en el momento en que el nombre de Cucurto/Santiago Vega entramaba una serie de polémicas dentro y fuera de la academia, y la aclaración que reafirma su criterio de premiación, el cual fue casi profético si se tiene en cuenta las dimensiones que posteriormente adquiriría la obra de Cucurto.

Desde un espacio de publicación diferente, el E-Zine *El interpretador* que cuenta con la dirección del escritor Juan Diego Incardona, ha surgido una serie de artículos que giran en torno a Cucurto y su obra. En el número 29 de diciembre de 2006, Nancy Fernández ha publicado "Cucurto y Zelarayán", un texto que lee la literatura de Cucurto a través de su sistema de referencialidades con respecto a la obra del autor de *La piel del caballo* (1986). Esta lectura le permite a Fernández reafirmar la idea de una literatura como sistema de "cofradías y filiaciones", pero que no sólo reponen un servil homenaje, sino que en la referencia cruzada realizan el reconocimiento, mientras que también el desplazamiento (como ocurre en Cucurto en relación con Zelarayán). Si bien Cucurto elige a Zelarayán como otro escritor del margen, en cambio no puede, según Fernández, considerarse a sí mismo como marginal, en tanto su reconocido maestro sí lo es.

Otro artículo publicado en ese mismo número, el 29, de la revista *El interpretador* y que se suma a las lecturas e intervenciones sobre la obra de Cucurto, es "De la cualquierización al texto" de Damián Selci y Ana Mazzoni. Éste se desprende de un artículo publicado unos meses antes, en el número 26 del E-Zine de mayo de 2006⁵⁸, "Poesía actual y cualquierización" que por su propuesta derivó en una polémica en la que el segundo artículo pretenden intervenir aclarando algunas cuestiones. Selci y Mazzoni propusieron la "cualquierización" como una perspectiva para analizar las dinámicas y estrategias de la poesía argentina actual, especialmente si se tiene en cuenta las formas en que esa poesía se ha materializado, volviéndose éstas un objeto en sí mismo. En tanto la fórmula de la "cualquierización", implica que los libros, los autores y la literatura en general son también una serie de cuestiones que exceden en sí lo que se entiende tradicionalmente por libro, autor y literatura, Cucurto sería entonces un ejemplo paradigmático de esa fórmula según Selci y Mazzoni. Dentro de la relación con la tradición, Cucurto es un "cualquierizador" (Selci y Mazzoni 2006: s.pág.), en tanto puede pensarse como un homenaje, pero también como otra instancia que tiene que ver más con el ser escritor hoy, es decir, alguien que publica para Selci y Mazzoni. La imposibilidad de una rotulación homogénea del catálogo de la editorial que Cucurto fundó (*Eloísa Cartonera*), como la participación del autor en antologías de poemas que lo agrupan con autores con quienes tiene -a veces pero no siempre- sólo la edad en común, confirmarían ese movimiento *cualquierizador* de la poesía argentina actual.

Damián Selci y Claudio Iglesias han dado a conocer tres artículos con su firma (dos de ellos publicados en la revista digital *Éxito* y otro en la arriba mencionada *El interpretador*) que no sólo han

⁵⁸ En realidad, meses después de su aparición, el artículo fue nuevamente publicado en el libro *1976-2006. Tres décadas de poesía argentina* (2006), editado por Jorge Fondebrider.

sumado círculos y agentes para la recepción de Cucurto en el espacio virtual, sino que también han desatado una calurosa polémica. En el artículo "Análisis de un malentendido" publicado en el número del verano de 2007, Selci e Iglesias coinciden en apuntar una contradicción similar a la esbozada por Klinger y Cohen, la de una "doble naturaleza" de la obra de Cucurto, aunque apuntan para ella una fundamentación distinta a la dada por los otros críticos: el doblez cucurtiano conjuga lo prohibido y lo hipercomercializado en el terreno de la literatura argentina poniendo en crisis ciertas zonas que el sistema de la crítica ve como incompatibles. En los procesos de construcción de una poética y una figura de autor plasmados en la escritura, Cucurto se devela para Selci e Iglesias como un crítico más: escribe sobre literatura. Por esto, "Cucurto vuelve a polarizar el sistema conceptual de la literatura", reponiendo la "gran división" de Huyssen entre cultura de masas y alta cultura y aceptando, con ello, la imposibilidad de una síntesis. Es en sí una definición propia de la modernidad, pero que se diferencia de la perspectiva de aquella época por la elección de lo trivial y de lo no preferible. Es por ello, rectifican Selci e Iglesias, que Cucurto es "maldito", pero sólo "desde y para los intelectuales". La misma dualidad que despierta la obra de Cucurto con respecto a la relación entre cultura de masas y "alta cultura", conlleva una división en el campo de la crítica, entre seguidores y detractores, quienes lo avalan y quienes intentan proscribir a Cucurto. Así, según Selci e Iglesias, Cucurto provee "a la coyuntura de una legalidad que lo supera", entrando al mundo de lo literario con la "máscara de su opuesto", esto es, acaparando un espacio con el disfraz de lo ilegítimo. Esta "legibilidad que lo supera" (Iglesias & Selci 2007: s.pág.) hace que los autores del texto no sólo defiendan radicalmente la oportunidad de lectura que conlleva la obra de Cucurto, sino que también los mueve a hacer una afirmación igualmente contundente y polémica: "Borges es Cucurto". Esta afirmación será nuevamente repuesta en un artículo posterior llamado "A los reales seguidores de la crítica" (otoño de 2007), donde llevan a cabo un demoledor análisis de un texto crítico de Alan Pauls sobre Fabián Casas publicado en la revista *Otra Parte* en el mismo año. Tanto el texto del 2006 como el del 2007 tienen en común no deslindar algunos aspectos de la obra de Cucurto, como sí articular una lectura de las lecturas más controversiales sobre estos autores jóvenes (Cucurto primero y Casas después), que objetivizan una relación entre crítica y público que los autores pretenden desmitificar. Así como el artículo sobre Casas estaba motivado por la lectura hecha por Alan Pauls de este autor, el artículo "Análisis de un malentendido" no tiene su origen en la obra de Cucurto en sí, sino en la lectura que de ella ha hecho la crítica Beatriz Sarlo. Por último, en un artículo posterior, llamado "Problemas culturales y economía política: de las condiciones de la crítica a la necesidad de las purgas" (2007), las plumas de Selci e Iglesias vuelven a utilizar la referencia a la lectura de Sarlo de la obra de Washington Cucurto —aunque también vuelven a mencionar la de Pauls sobre Casas— como ejemplos una crítica de la literatura en Argentina que sigue leyendo con categorías obsoletas a pesar de que las escrituras actuales le demandan una reformulación. El artículo en sí se pierde de los puntos de cuestionamiento más concretos y resulta en su conjunto una provocación intelectual. La radicalidad e intensidad política que Selci e Iglesias pusieron en sus artículos, especialmente en el último, generó no pocas polémicas en los espacios de la Web 2.0, que sirvieron, una vez más, para avivar el debate en torno a la obra de Cucurto.⁵⁹

⁵⁹ Una muestra de la recepción controversial que tuvo el texto de Selci e Iglesias puede leerse en una columna, contestataria a este texto, escrita por el crítico Quintín en su blog, "La lectora provisoria". Allí Quintín parte de ciertas zonas agresivas o excesivamente radicales del texto de Selci e Iglesias, para simplificar la lectura de estos críticos y resumirla como "un ataque a algunos críticos y teóricos literarios locales (Josefina

3.4.5 Resumen del estado de la investigación

La primera conclusión sobre la recepción de la obra de Cucurto, tiene que ver con cuestiones que remiten a la naturaleza y objeto de los textos que lo han trabajado. Son numerosos los artículos y textos breves sobre el autor, pero hay todavía una parcial reticencia a incorporarlo efectivamente al canon de la crítica, sospechada en el vacío de trabajos monográficos completos sobre el autor o en la carencia de referencias a su obra en historias de la literatura más recientes y otros textos de referencia. Queda aún un trayecto por recorrer para sobrepasar la marca (o estigma) de lo novedoso, de fenómeno de moda, para afirmarse como objeto de estudio, como un hecho presente en el campo cultural de Argentina de las últimas dos décadas. Por otra parte, los textos breves (ponencias, artículos de revistas especializadas y capítulos de libros) que sí han atendido al impacto de la obra de Cucurto, encuentran al menos dos zonas de enfoque: los que se dedican a la poesía por un lado (Prieto, Kamenszain, Mallol, Porrúa, et al.) y los que pretenden una visión de conjunto del impacto del autor y su obra, y que en general terminan recayendo en el análisis parcial especialmente de sus obras narrativas o bien en las distintas intervenciones culturales (Sarlo, Cohen, Klinger, et al.).

En segundo lugar, se hace pertinente retomar la observación de tipo cronológico hecha al comienzo de este apartado: el año 2005 como crucial para la lectura de la recepción, teniendo en cuenta para ello la primera publicación en el histórico e internacionalmente famosos sello EMECÉ, los viajes y estipendios de Cucurto en el extranjero y la lectura que de él articularon algunos de los críticos más destacados del campo de las letras en Argentina por esa época. En síntesis, el recuento total de los trabajos publicados a partir de 1999, arroja un crecimiento significativo en la cantidad de publicaciones, confirmando al autor y su obra como objetos legítimos de investigación dentro del espacio de la crítica de Argentina:

- (a) Referencias breves en libros, manuales de referencia, monográficos y artículos: Contreras (2006), Laddaga (2007), Lorenzano (2009), Mallol (2005), Porrúa (2003) (2008), Prieto (2007).
- (b) Desarrollos en capítulos de libros: Kamenszain (2007), Klinger (2007), Montoya Juárez (2008), Pron (2007).
- (c) Artículos publicados en revistas y otras publicaciones especializadas: Cohen (2006), di Cìò (2006), Prieto (2006, 2008), Sarlo, (2007).

Ludmer, Beatriz Sarlo, Alan Pauls, después se menciona también a Graciela Speranza) por su incapacidad de apreciar la obra de Cucurto y de Fabián Casas o para entender el caso Di Nucci." (Quintín 2007: s.pág). La confirmación de que el análisis de la crítica (de Sarlo, Ludmer, Pauls y Speranza) que han realizado otros críticos (Selci, Iglesias, Quintín) impacta directamente, un vez más, sobre la recepción de Cucurto en la web 2.0 se desprende de los comentarios que los lectores hacen a continuación de los textos en los blogs y otros espacios virtuales. Sin escapar a esta polémica, Cucurto aparece, una vez más, como objeto sumergido en el debate, constatable en el comentario que abre las intervenciones de los lectores, inmediatamente después del texto de Quintín en "La lectora provisoria": "Cucurto es un genio? Es un invento? Es un delincuente con marketing? Es un truco que no puede escribir ni una postal de vacaciones? Merece el próximo Nobel de Literatura? Por favor alguien que lo haya leído me despeje estas dudas que me atormentan desde hace meses. Gracias."

(d) Ponencias y presentaciones para reuniones académicas (congresos, jornadas, etc.): Bueno (2009), Garcia Diniz (2008, 2009), Marcos Muñoz (2003), Minelli (2008), Vanoli (2007).⁶⁰

Se hace evidente en este listado, que lo que hemos definido como un momento “bisagra” en la recepción de Cucurto, hacia el 2005 —el cual articuló su salida de un espacio de lectura reducido, contrahegemónico y alternativo, para entrar al círculo de los objetos de la crítica— ha significado un cambio determinante en relación a lo ocurrido antes del mismo. Esto es, hay una recepción y tratamiento desde el espacio académico especializado que fue incompleta o casi inexistente hasta el 2005, y una que a partir de ese momento lo afianza, a través de sus intervenciones como objeto legítimo. Por otra parte, ese momento bisagra que articula la entrada definitiva de Cucurto como objeto de la crítica argentina, también nos permite realizar un *racconto* hasta la actualidad, que señala que en cada uno de los últimos cinco años se han publicado textos críticos sobre el autor, hecho presentaciones en congresos y conferencias y con ello se ha confirmado el impacto de sus producciones, y puede desmentirse la cualificación del mismo como un mero “fenómeno” de marketing. Tanto la multiplicación y como la constancia en los últimos cinco años del tratamiento en las fuentes secundarias científico-académicas sobre nuestro objeto —aunque bien no sean completamente abundantes ni exhaustivas en sus análisis— plantean la imposibilidad, a futuro, de ver a Cucurto y su obra únicamente como una mera polémica local, alrededor de uno o dos textos, esto es como un fenómeno exclusivamente del marketing editorial o reducido a un solo autor.

Una tercera cuestión se debería anclar en los juicios de la crítica y las intervenciones. Estos han determinado lo que hemos denominado como una recepción desigual. Cuando, por un lado, las voces más respetadas de la crítica argentina, como pueden ser las emanadas de los textos de Sarlo y Cohen, han aumentado la contienda por el autor utilizando categorías como “populismo postmoderno” (Sarlo 2007) e “infraliteratura” (Cohen 2006: 3), otras voces del ámbito científico han reservado para sí el espacio de la afirmación del valor literario y político de la obra de Cucurto (Kamenzain, Iglesias & Selci, Bueno, Pron, Klinger, entre otros). Esa polarización en el tratamiento y recepción especializada de Cucurto, se reproduce *ad infinitum* en los círculos de difusión de la Web 2.0, que se concreta en incontables columnas y textos en blogs y foros, e igual cantidad de comentarios de lectores, que se congregan equitativamente, motivados por sentimientos de admiración o de completo rechazo frente al autor y su obra. Esta heterogeneidad receptiva en los espacios de la Web 2.0 puede pensarse también desde la cantidad y multiplicidad de textos, de los que allí han trabajado, intervenido o polemizado en torno a la obra de Cucurto. La recepción es ostensiblemente más cuantiosa en oposición a la producción desde el espacio académico, por ejemplo, y a través de las polémicas entabladas en la Web 2.0, se ha concretado una discusión mucho más vital, repercutiendo también en una extensión de la recepción en general, esto es: una mayor difusión de la obra entre lectores no especializados.

Por último, la observación de las fuentes secundarias amerita un señalamiento de cuestiones que atañen a la economía del intercambio crítico y sus ubicaciones político-territoriales. Salvo contados textos escritos en portugués desde los círculos académicos brasileños, la recepción de la obra de Cucurto ha sido, mayoritariamente, en español. No en cambio la de la cooperativa y editorial *Eloísa*

⁶⁰ En este listado de las fuentes secundarias se han omitido las fuentes desarrolladas para el apartado “Intervenciones desde la Web 2.0” a los fines de las conclusiones.

Cartonera que cuenta en lengua inglesa con numerosos textos, inclusive mejores y de mayor profundización que los escritos en español. Por ende, la recepción y análisis especializados en torno a la obra de Cucurto se ha presentado primordialmente en textos en español y en portugués, mientras que los textos especializados principales sobre *Eloísa Cartonera* se encuentran escritos en inglés. Esta aseveración encuentra su contrapartida territorial: el campo científico iberoamericano se ha apropiado de Cucurto y su obra como objetos de su investigación, mientras que el campo académico anglófono ha demostrado más interés por el proyecto editorial.

4 TEORÍA/ HIPÓTESIS DEL TRABAJO

4.1 TERRORISMOS

- (a) Las prácticas y formulaciones de la literaturas postautónomas se entienden no tanto como una literatura, sino como terrorismos en un sentido simbólico, ya que sin ser efectivamente conducidos por grupos terroristas, comparten con estos cierta franja de su ética y forma de acción.
- (b) Hay ya tempranamente en Barthes una prestancia de la imagen del terrorismo para pensar en términos simbólicos las relaciones y negociaciones de la cultura.⁶¹ Siguiendo al Barthes de *Mitologías* (1957), donde aparece la figura del terrorismo como una forma de posicionamiento frente a la lengua del otro, podemos decir que: « En fait, toute réserve sur la culture est une position terroriste » (Barthes 1970: 35). Esto es en tanto manifiestamente opuestas y contrarias al ser absorbidas por un sistema de valoración que es literario, estas escrituras postautónomas atentan contra un enclave de la cultura pensada como una entidad inalterable, ya que « [L]a culture est un bien noble, universel, situé hors des partis pris sociaux : la culture ne pèse pas » .
- (c) La insistencia de las escrituras postautónomas en escapar la identificación de sí mismas como literatura y denominar a la práctica literaria como a un conjunto-otro que ven como foco contrario, es una estrategia que también las vincula con el modo terrorista:

Les tares nécessaires à cette opération de comptabilité sont formées par la moralité des termes employés. Selon un vieux procédé terroriste (n'échappe pas qui veut au terrorisme), on juge dans le même temps que l'on nomme, et le mot, lesté d'une culpabilité préalable, vient tout naturellement peser dans l'un des plateaux de la balance. (Barthes 1970: 135)

- (d) Es en su consideración como terrorismos que estas escrituras revisten su verdadera diferencia de las vanguardias en un sentido histórico. Aunque pueden encontrarse muchos puntos en común con las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, a diferencia de aquellas, las escrituras postautónomas definen su batalla y acción no en las políticas de la guerra —como sí hicieron las vanguardias históricas, cuyo primer residuo de la conceptualización bélica puede observarse en su misma denominación— sino en la ética del terrorismo. Los terrorismos postautónomos contra la literatura no actúan con sistematicidad, con una lucha explícitamente declarada por un fin o conquista particular, sobre un territorio más o menos bien delimitado, por un tiempo preciso enmarcado por la

⁶¹ Sobre la posición que predispone a Barthes entre dos opuestos extremos, entre egoísmo o terrorismo, Susan Sontag comenta haciendo un vínculo con el contexto de surgimiento y recepción de la crítica barthesiana: "The options seem very French. Intellectual terrorism is a central, respectable form of intellectual practice in France —tolerated, humored, rewarded: the "Jacobin" tradition of ruthless assertion and shameless ideological about-faces, the mandate of incessant judgment, opinion, anathematizing, overpraising; the taste for extreme positions, then casually reversed, and for deliberate provocation" (Sontag 2002:86).

declaración y fin de la contienda. Al funcionar como terrorismos, las escrituras postautónomas se diseminan hacia distintos lados, atacan sin sistematicidad, por un tiempo y en un espacio indefinidos y no buscan la contienda, sino gestar un acontecimiento político que pone en escena la posibilidad de eliminación del otro. En nuestro caso, ese potencial sería el del fin de la literatura.

- (e) La violencia de las escrituras postautónomas frente a la literatura impacta mucho más que cualquier otra forma de la violencia del cotidiano subyacente en la cultura y esto radica en su condición terrorista. Al igual que los ataques terroristas, las acciones de las escrituras postautónomas no se piensan desde su significado mismo, sino en torno a sus repercusiones. En este sentido, tanto el terrorismo político como las escrituras postautónomas, buscan una trascendencia e impacto que va más allá del crimen, delito o infracción común y la concreción de esta dinámica de acción se apoyan fundamentalmente en la continuidad de su impacto a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.
- (f) Consecuentemente, en la interpretación de las escrituras postautónomas en la literatura argentina actual deben necesariamente incorporarse al corpus de bibliografía secundaria las intervenciones y repercusiones en los medios masivos y en la Web 2.0. Omitir estos espacios, es no considerar un espectro del ámbito de acción de las escrituras postautónomas.

4.2 ESCRITURAS POSTAUTÓNOMAS

- (g) La literatura argentina actual está produciendo textualidades que, por sus características y sus concomitancias, repelen el abordaje como literatura en el sentido Moderno del término, y que deben leerse desde una posición desdiferenciada, como literaturas posautónomas (Ludmer 2006, 2007, 2010, 2012). El rechazo del análisis e interpretación en los términos y conceptualizaciones literarias modernas arrastra también el desplazamiento de la categoría de valor literario y de *literaridad* (Todorov 1965:26)⁶² y con ello el de la nominación que permite nominar a estas formas indistintamente como "literaturas postautónomas" o "escrituras postautónomas". La aparición de estas formas de escritura *postliteraria* (Beverly 1993) en la Argentina tiene, como contexto literario específico, el paso al siglo XXI y las circunstancias político-económicas que marcaron al período posterior a la Crisis del 2001.
- (h) El reconocimiento del carácter postautónomo de un corpus de literatura argentina actual trae como consecuencia el abandono de la categoría teórica de literatura autónoma (Bourdieu 1992, 1967) en tanto concepto vertebrante para la definición de la literatura. De esta forma, se reconoce que la dinámica de la literatura hoy no es exclusiva, ni propia de un campo definido de su praxis, pierde su lógica interna, no es autónoma, y se presenta junto con otros discursos excluidos hasta ahora de la literatura (etnografía, periodismo, sociología del mercado, etc.).

⁶² Nos referimos al "objeto de la ciencia literaria", tal como fue definido por Roman Jakobson y Todorov, aquello que, con el paradigma de la crítica formalista, hacía que una obra dada fuera una obra literaria (cf. Todorov 1965:26).

- (i) Las escrituras postautónomas no admiten, repelen sensiblemente, la lectura a través de las categorizaciones literarias, develando en el intento de efectuar tales abordajes, la invalidez como paradigma epistemológico de la crítica literaria actual y la caducidad de la era de la literatura moderna.
- (j) La utilización de recursos y formas propias de la literatura no representa una contradicción con su carácter postautónomo, sino una forma de apropiación esporádica como manifestación de cierta continuidad y superposición con la literatura autónoma tradicional. La consideración de estas literaturas no radicaría en la aparición esporádica de esas marcas que remiten a los modos de la literatura en su sentido autónomo:

[...]el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas[...]. Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente 'literatura' [...] Eso no cambia su estatuto de literaturas postautónomas. (Ludmer 2007: s.pág.)

La constitución con y sin esas marcas o posiciones de los dos regímenes (autónomo y postautónomo) reconfirma la posición diaspórica: dentro de la escritura pero no de la literatura.

- (k) En el marco de las literaturas postautónomas, la *desdiferenciación* del pensamiento por esferas característico de la modernidad es la forma de presentación más común de aquellas. Los procesos de *desdiferenciación* en las escrituras postautónomas están estrechamente ligados a la anulación de los binomios teórico-analíticos: realidad-ficción, autor-personaje, literatura-historia.
- (l) La especificidad de las escrituras postautónomas no es interpretativa frente a la realidad, sino que ellas crean presente en la superación de la polaridad ficción-historia y la incorporación de una realidad mediatizada, que presenta *lo real* como un constructo único de *realidadficción*, que vuelve cualquier tipo de referencialidad en las obras irrelevante como testimonio y se gesta, no en un relación de representatividad ni tampoco de negatividad hacia lo real-histórico, sino en una creación del mismo.
- (m) De acuerdo con Ludmer, a las literaturas postautónomas "no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido." (Ludmer 2010:150). Es en este punto donde la lectura de Ludmer ha generado más polémicas, porque sus reflexiones pretenden inscribir un régimen de las literaturas basado en el imperativo de la prohibición o cancelación de su forma anterior, esto sería el régimen de la autonomía de Ludmer. De acuerdo con nuestra lectura de los sucesivos textos de Ludmer, de las polémicas instauradas a partir de sus reflexiones y de las primeras percepciones del corpus de literatura primaria, las escrituras postautónomas no pueden ser completamente leídas o entendidas bajo la forma de las literaturas autónomas, pero encierran una contradicción irresuelta donde para encarar el análisis crítico es fundamental partir de categorías literarias para identificar en éstas su escaso poder evaluativo, su resto de insatisfacción frente a las escrituras postautónomas. Atentos a esto, se identifican en nuestro trabajo al menos tres zonas, caras a la literatura autónoma, de ataque, implosión e intento de exposición de la pérdida de la especificidad literaria desde las que puede leerse el corpus y son ejes de análisis en Bloque II:

1. Autor

2. Lo real

3. Libros

4.3 CUCURTO

- (n) Los textos de Washington Cucurto pertenecen al régimen de las literaturas postautónomas. Su carácter postautónomo, además de el matiz novedoso y transgresivo de los escritos de Cucurto, ha determinado una recepción inestable y controversial, arriba documentada en la revisión de las fuentes secundarias, que con frecuencia analiza esta obra a través de las categorías de la literatura autónoma, las genealogías literarias por el canon y el criterio de valor literario.
- (o) El análisis de las concreciones del régimen postautónomo en Cucurto sólo puede ser sostenible a través de un análisis de otros autores y prácticas contemporáneas a su obra, que permitirán deslindar especificaciones generales sobre las literaturas postautónomas.

4.4 DIFRACCIÓN

- (p) La implicancia de las condiciones sociales actuales funciona por *difracción* en la práctica de las literaturas postautónomas, desplazando la categoría moderna de la crítica marxista de refracción. Frente a las condiciones económicas propias del capitalismo globalizado actual que se imponen por el mercado en la práctica literaria, la literatura deja de construirse por *negatividad* (Adorno 1970, 1974) —esto es, en una relación de síntesis y no reproductiva— frente a la realidad. Ni tampoco en la relación de *refracción*, aquella planteada por el marxismo, y que en tanto la literatura es entendida como discurso ideológico, no representaría la realidad como reflejo, sino como una línea quebrada, doble, un signo en segundo grado (Amícola 1997:194).
- (q) La literatura postautónoma construye presente por difracción frente a las condiciones sociales en las que emerge. Dentro de los estudios de física, el fenómeno de la difracción cuenta con una larga tradición y, probablemente, su primera mención en un texto, sea la apuntada por Leonardo Da Vinci. A grandes rasgos, puede definirse como el efecto producido en las ondas de luz (o también de en otros tipos de ondas, como las de sonido) que son curvadas y esparcidas frente al encuentro con un obstáculo o al atravesar una rendija. El fenómeno de la difracción se produce cuando la longitud de onda es mayor que las dimensiones del objeto superpuesto. En el caso en que el objeto tenga dimensiones mayores, un tamaño más grande en comparación con la longitud de la onda, el efecto de difracción es menor.
- (r) Esta relación entre objeto y onda es la que nos resulta pertinente como metáfora para describir el vínculo y el valor-otro de las literaturas postautónomas.
- (s) En tanto la experiencia de la escritura en Argentina—ficcional, poética, ensayística, etc.— no se ha detenido, aún frente a condiciones de superposición concreta en su trayectoria —de tipo económico, político, de intercambio de bienes simbólicos, procesos de consolidación de imaginarios, etc.—, el efecto inmediato de esa interposición ha sido difractorio para la literatura, transformando la experiencia literaria original, en una serie de experiencias disímiles (rayos difractados, grupos de ondas) que conservan algo, pero que no equivalen a la onda original.

4.5 PROFANACIÓN

(t) El poder y el valor social de las literaturas postautónomas es la *profanación* en el sentido que Agamben sugiere para este término, recuperando su etimología clásica:

[...] consacrare (sacrare) era il termine che designava l'uscita dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini.[...]Pura, profana, libera dai nomi sacri, è la cosa restituita all'uso comune degli uomini. Ma l'uso non appare qui come qualcosa di naturale: piuttosto a esso si accede soltanto attraverso una profanazione. (Agamben 2005: 83)

La escritura postautónoma se apropia de un cambio de función posible para la literatura (que sería para Agamben una de las formas más comunes de la profanación, la de un uso otro, negligente⁶³), y concretaría su profanación en el volverse hacia los hombres, o los sujetos del cotidiano mundano, de quienes la literatura, según sostenemos, habría sido apartada en su proceso de autonomía.

(u) La profanación como tarea política del tiempo de la postautonomía se concreta en prácticas que devuelven la literatura a la práctica cotidiana. Esa profanación como tarea política tiene como principal objetivo improfanable los dispositivos de producción literaria como son mentados hoy en día: “La profanazione dell'improfanabile è il compito politico della generazione che viene”(Agamben 2005: 106).

(v) Donde la difracción es la forma, el modo en el sentido descriptivo, de enfrentarse de las escrituras postautónomas a corpúsculos —sistemas ideológicos, políticos, etc.—, la profanación es el resultado frente a la literatura (como concepto autónomo y moderno), que deviene otro en el acto profanatorio y vuelve a los hombres.

⁶³ Dice Agamben: “Profanare significa: aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione, o, piuttosto, ne fa un uso particolare.” (Agamben 2005: 84).

BLOQUE II

5 AUTOR

5.1 SER ESCRITOR EN EL SIGLO XXI

Desde su inscripción como centro fundamental de un concepto de la literatura autónoma, la categoría de autor ha permeabilizado sus vacíos, faltas y restos. Las ya clásicas observaciones de Foucault elaboradas hacia fines de los sesenta con respecto a la función de autor, o bien el epitafio de Barthes a la dominación del autor y su declaración de "la muerte del autor"⁶⁴, y desde un frente contrario las teorizaciones de Lejeune (1973:139-167;1975) —quien analizará las escrituras que presentan una relación especial, a veces pretendidamente identitaria, entre el autor, el narrador y el personaje⁶⁵— son tan sólo las más famosas líneas teóricas que han resultado en la polémica por la crisis de dos asunciones caras a los discursos literarios desde la Modernidad hasta entrado el siglo XX en relación con la idea de autor: la de la intencionalidad como clave de la creación y el origen unívoco del texto literario en una figura identificada como el autor de lo escrito. El "autor" en tanto concepto cuyo conjunto de valoraciones estaban atadas a una persona biográfica y que surgió antes del siglo XIX, articulándose de forma inversa a esa etapa del desarrollo de la autonomía literaria denominada la profesionalización del escritor (Bourdieu 1992)⁶⁶, fue propia de la Modernidad y no podría pensársela como ajena a la consolidación de una clase burguesa⁶⁷. A este respecto, al igual que el arte como institución, el autor es una categoría burguesa, que regula implícitamente las

⁶⁴ Nos referimos al precursor texto de Barthes, donde firma el acta de defunción del autor, titulado "La mort de l'auteur" (1968) y el controversial texto de Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969), primero presentado como conferencia, donde retoma lo desarrollado por Barthes y, sin nombrarlo, algunas cuestiones apuntadas por Derrida en *de la Grammatologie* (1967).

⁶⁵ Con Lejeune (1975) se inician una serie de teorizaciones que competen indirectamente a la polémica sobre la figura autor, en tanto remiten a la productividad concreta en la que se centraría parte de la polémica metaliteraria: los textos que ficcionalizan material autobiográfico, las autobiografías noveladas, las novelas autobiográficas, etc. En sus primeros textos, Lejeune distingue el texto de matiz autobiográfico por la presencia de una fórmula contractual que se presenta como rasgos reconocibles (nombre de autor, identidad entre sujeto de la enunciación –narrador-, sujeto del enunciado –personaje- y sujeto referencia –autor-, etc.) en el texto, y que podrían agruparse en un "pacto autobiográfico" –el cual es, indefectiblemente un pacto de lectura- establecido entre el autor y el lector. Una de las nociones más valiosas aportadas por Lejeune y que permite enmarcarla con la crisis de la categoría de autor es la de "espacio autobiográfico" (cf. Lejeune 1980) como una esfera de interacción, de conversación.

⁶⁶ Es Bourdieu quien, al igual que Foucault con la postulación de una *fonction de l'auteur*, remarca una de las grandes paradojas de la historia literaria e intelectual: en forma casi simultánea a la profesionalización y concreción de la autonomía del trabajo y práctica de escritor, comienza a sedimentarse la muerte del autor como tal, resultado tal vez de ese proceso. La solución que se escribe en los textos de Bourdieu debe leerse a la luz de todos sus textos y la metodología postulada: el autor se convierte en un mero efecto del campo intelectual.

⁶⁷ Apunta Barthes: «L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la «personne humaine». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la «personne» de l'auteur» (Barthes (1984)[1968]: 61-62).

mercancías (textualidades) que circulan y adquieren valor comercial vinculadas a su nombre (los libros), dando también con ese nombre unidad y carácter de legitimidad a esas diversas unidades integrantes de una serie completa de creaciones que a él se le adjudican (obra) y que resultaron para la crítica posestructuralista tan conflictivas como la categoría de autor (cf. Foucault 1969)⁶⁸. Esta polémica en torno a la figura del autor que por aquellos años tanto reunió como escindió a la crítica académica se apropió de tres islas teórico-conceptuales para desarrollar el debate: la lingüística, que retornaba a nociones formalistas que enfatizaban la lengua como sistema autónomo y preestablecido frente al que el hablar era siempre partir de formas preexistentes; el psicoanálisis, que con la difusión de las teorías freudianas y lacanianas partía de un sujeto escindido, sin control total sobre su accionar y que ponía sobre relieve, en esas actividades, una serie de imágenes contradictorias vinculadas a su identidad, y finalmente, la sociología que ligaba, indefectiblemente, la noción de autor con su carácter de institución social determinada, en relación de igualdad o alteridad con otras semejantes, anterior a los sujetos mismos que escriben. Cada una de estas esferas del discurso científico de las disciplinas humanas sumó su aporte y perspectiva incorporándose a la polémica sobre la figura de autor iniciada por la crítica literaria, teniendo las tres en común el dinamitar las cuestiones de la intencionalidad y la del vínculo de la obra con el sujeto biográfico en tanto origen distinguible del texto. Esto es, el desmembramiento de dos valores que se mantenían fuertemente atados —y por ello naturalizados— a cualquier esquema de interpretación del texto.⁶⁹

La multiplicación de textos donde la voz narradora establece vínculos referenciales que privilegian una lectura en tono autobiográfico puede leerse como respuesta a cierta demanda intimista del mercado, un síntoma inverso de la paulatina desintegración de la categoría de autor como noción sólida, distinguible y válida para articular el análisis, afrenta encarnada por los discursos de la crítica desde el último tercio del siglo XX. Esa aparición de numerosas escrituras que trabajan con el material íntimo, privado, y una voz autorial fuerte —paradójicamente paralela a las teorizaciones sobre la “muerte del autor”— puede leerse entonces como resultado de las formas de violencia del mercado sobre la producción simbólica, y los condicionamientos que a ella le impone. Si la articulación de la figura de autor y su intencionalidad como esencia del análisis de la obra fueron claves para la definitiva consolidación de la literatura como práctica autónoma, las muy posteriores polémicas de los años setenta sobre este tema vienen solamente a poner en el centro de la crítica algo que ya hace tiempo ocurría en los textos mismos. Aquel texto de Barthes iniciador de la polémica, no hace más que poner en posiciones de la crítica, a través de uno de los discursos teóricos imperantes en el ámbito de las ciencias humanas de la época, el del postestructuralismo, aquello que ya había sido trastocado en las vanguardias, en el *Nouveau Roman* francés y en la novela

⁶⁸ Mientras que Barthes declara esa *muerte del autor* como síntoma de las escrituras del siglo XX, Foucault hablará de la *fonction de l'auteur*, evitando la individuación de la categoría de “autor”, y con ello también resaltará los riesgos de sostener la categoría de *œuvre*: “Le mot ‘œuvre’, et l’unité qui’il désigne sont probablement aussi problématiques que l’individualité de l’auteur” (Foucault 1969:80). Al igual que *auteur*, *œuvre* será una categoría que excede los límites de un cuerpo de textos ligados a un nombre.

⁶⁹ Una vez más, la observación de Barthes sintetiza muy bien la lectura crítica que el postestructuralismo de los setenta hizo del autor como fuente de interpretación: “l’explication de l’œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l’a produite, comme si, à travers l’allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c’était toujours finalement la voix d’une seule et même personne, l’auteur, qui livrait sa «confiance» (Barthes 1968:62).

experimental y de lenguaje de América Latina (cf. Premat 2006: 312). La denominada “vuelta del autor” o “retorno del sujeto” a los textos, no es un nuevo movimiento de vanguardia, de oposición programática, ni tampoco, como bien señala Premat, un simple *aggiornamento* de la discusión teórica sobre el autor y el origen de la escritura deslindada en los setenta (cf. Premat 2006: 312-313). Hay aquí una nueva propuesta de la idea de autor desde la práctica de escritura misma, que no corresponde con las posiciones anteriores. Esas distintas modulaciones de las que la nueva categoría de autor se ha revestido en las producciones escritas, ficcionales y de poesía, de las últimas tres décadas, trasvierten, por definición, un bien de la literatura autónoma. En ese movimiento de cambio sobre un concepto vetusto, presente ahora en su nueva sustancia, pero con viejo nombre (autor), en las prácticas de las escrituras recientes, hace que el mismo se vuelva marca distintiva de las literaturas postautónomas, en tanto continuidad y no esfera abstracta separada. Siguiendo la postulación de Ludmer de la desdiferenciación entre la realidad y la ficción para la literatura reciente de Argentina, a las escrituras postautónomas sólo les queda pensarse atravesadas no por un sujeto autor diferenciado de la figura real, sino por una fusión del mismo. En este movimiento de fusión, el autor pertenece más que nunca al orden económico y con ello cambia su estatuto: “El autor, cuya muerte anunciaron Barthes y Foucault en los años 60, se transforma hoy en personaje mediático y se reformula: sería un instrumento de promoción de sus libros en los medios (y esto lo impuso la TV y no internet)” (Ludmer 2012: s.pág.). La eclosión y auge de festivales, conferencias, ferias y eventos mediáticos donde el escritor y su imagen son protagonistas más que su obra misma parece el camino indiscutible hacia la evidencia de este cambio en la figura y conceptualización del autor.

En la historia de la literatura y la crítica argentina, la postulación de una noción de autor en los textos —por quienes escriben y por quienes leen— ha sido siempre colindante a escrituras que reelaboran el material biográfico, toman el tono de la confesión, ficcionalizan la vida misma, etc., las llamadas “escrituras del yo” (cf. Miraux: 1996). La intimidad convocada en la obra es por lo tanto, en la literatura argentina, una forma de registro, pero también una forma de espectáculo (cf. Giordano 2007) en la que a lo largo de este capítulo se presentará, para las escrituras más actuales, como la performance del “ser escritor”. En su ya clásico estudio *La literatura autobiográfica argentina* (1962), Adolfo Prieto analiza la articulación de la confesión o lo privado en ficciones autobiográficas, desde la búsqueda de exaltación de ciertos valores que las engendró, en especial aquellos de una élite, los valores de la llamada oligarquía criolla de mediados y fines del siglo XIX, poniendo como ejemplos para esto *Mi defensa* (1843) de Sarmiento, *Las beldades de mi tiempo* (1891) de Calzadilla, entre otros. La escritura autobiográfica argentina enmarcaría no tanto una serie de historias y ficcionalizaciones personales, sino una historia de poder vinculada a las figuraciones de autor. En este sentido, desde el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, la escritura autobiográfica argentina confirmaría la hipótesis de Gramuglio de que son escrituras que develan el vínculo entre intelectuales y poder, “la función de los intelectuales en la esfera política” (1993: 42).

Especialmente para el canon de la literatura argentina contemporánea, el retorno del autor es leído por Premat (2006, 2009) a través de indicios que justifican esa denominación, comprobando la reapropiación de los escritores y sus figuras autoriales de fragmentos del espacio público hace tiempo perdidos. Esos indicios pueden rastrearse, según Premat, no sólo en el ámbito de la producción misma, con la multiplicación de textos que ofrecen polifacéticas variantes para la elaboración de lo autobiográfico, la proliferación de las llamadas *escrituras del yo*, sino también en el espacio metatextual, con el incremento de textos críticos, coloquios y publicaciones sobre el tema del regreso del sujeto autoral y las escrituras que ponen en juego espejismos de la subjetividad (cf. Premat 2006: 312). En la misma dirección se construye un texto de los mismos años de Alberto

Giordano, *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual* (cf. 2008), que tiene como premisa la multiplicación de textos de orientación autobiográfica en la literatura escrita en Argentina en los últimos tiempos: “un movimiento perceptible no sólo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y ‘vida real’” (Giordano 2008:13). Mientras que en Premat el énfasis está en construir una antropología entre las figuraciones de autor más relevantes para el canon de la literatura argentina en términos de autofiguraciones que buscan un lugar para su literatura, en Giordano el análisis de la vuelta del autor en esas escrituras autobiográficas sirve para verificar los deslizamientos entre la ficción y la realidad, la literatura y la confesión intimista.

En el espacio cultural argentino de los últimos años, concretamente en Buenos Aires, bulle la concentración en la subjetividad y específicamente en la del autor, además de en una serie de obras de carácter autobiográfico y textos críticos, en eventos como el ciclo de mesas redondas llamado “Confesionario. Historia de mi vida privada”⁷⁰, el proyecto de la web “Cuento mi libro”⁷¹, la muestra fotográfica de Sebastián Freire y Paola Cortés Rocca titulada “¿Qué es un autor?”⁷², y muchos

⁷⁰ El primer ciclo de mesas redondas denominado “Confesionario. Historia de mi vida privada” se realizó periódicamente entre marzo y noviembre del año 2004 en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires. Para el mismo, un grupo variado de artistas visuales, músico, escritores, etc. fue invitado a relatar una anécdota de su vida personal, privada. Las intervenciones se concretaron en una serie de textos breves que estaban barnizados con el matiz de lo auténtico, de lo verdaderamente ocurrido, que incluían en su construcción una serie de materiales también íntimos: e-mails, transcripción de conversaciones, cartas, fragmentos de diarios, etc. Los textos fueron posteriormente compilados en una publicación a cargo de Cecilia Szperling.

⁷¹ Cuentomilibro.com es un proyecto que funciona, desde el 2007, con la sistémica del videoblog y es coordinado por dos grupos *Trix Soluciones* (dedicados a la difusión editorial) y *Lleva y Trae* (se encargan de la generación de contenidos, diseño y comunicación visual). A pesar de seguir los pasos del marketing editorial internacional, en tanto incorporan el video como forma de presentar las novedades, las particularidades que distinguen a este proyecto son: que convoca exclusivamente a autores latinoamericanos (los de ficción son mayoritariamente argentinos) para que conversen frente a la cámara sobre su último texto y que, además, no se guía por un único sello editorial. La relevancia que tiene el autor y el factor circunstancial que en realidad tiene la obra nueva, se ve plasmada en la forma de definirse que encuentra el proyecto: “En una entrevista en video, los escritores comparten con los lectores sus vivencias y el contenido de su última obra.” La elección de “comparten” y “sus vivencias” como fórmula de presentación destaca el carácter intimista y de búsqueda de la subjetividad del autor que tiene el proyecto.

⁷² La muestra fotográfica de Freire y Cortés Rocca descubierta en marzo del 2010 en la galería porteña MiaoMiao y titulada “¿Qué es un autor?”, presentó imágenes de autores argentinos como Rodolfo Fogwill, Fernanda Laguna, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Gabriela Bejerman, Pola Oloixarac, Daniel Link, etc. Aquí encontramos no sólo el transparente motivo de mostrar a un autor en la síntesis de la imagen fotográfica, no sólo como un nombre sino ligado a una apariencia física real, sino también que, según explicitan los responsables de la muestra (Freire y Cortés Rocca) fueron contactados por la Galería a cargo para hacer el trabajo debido a su contacto con los escritores que posaron para las fotos. Hay una performance explícita de la subjetividad como determinante de la obra, no sólo en los autores/escritores de la muestra sino también en los autores/fotógrafos. Dice Freire sobre sus modelos: “Con ellos estamos relacionados por lo escrito y en algunos casos por lo personal, pero es gente que nosotros leemos.” (Freire 2010: s.pág.). En este caso el origen y la concreción de la muestra, resaltan el vínculo subjetivo, no sólo con quienes asisten, sino entre los que producen develando con ello una forma de sociabilidad entre ellos que repercute en la circulación de sus imágenes de artistas.

otros.⁷³ A pesar del crecimiento de estos eventos y formas de exposición directa de la subjetividad autorial dentro de espacios más cercanos la esfera de los pares (esto es, de otros escritores o críticos), Premat (2006) lee este viraje como correlato de la apreciación de la subjetividad y de la intimidad en la sociedad actual en general, “la manera en que una sociedad piensa la individualidad” (Premat 2006: 313). Si bien no negamos ese cambio en la concepción social de la subjetividad, aquí partiremos de la premisa que el retorno y reconfiguración de la figura de autor en las producciones de poesía y prosas ficcionales recientes se corresponde con lo que antes definimos como la práctica de una *literatura postautónoma*. La recurrencia a los costados de la subjetividad real del autor, poco tiene que ver con la operación que estos textos parecen proponer, aunque sí se presenta como una nueva estrategia de configuración de la imagen de autor, una que conoce, toma y no reniega la tradición anterior, pero que al mismo tiempo evita inscribirse en ella y se entiende a sí misma, particularmente en los casos que analizaremos, como perteneciente a un borde, al abismo de la literatura.

Aunque es palpable el crecido interés, en la actualidad, por una exposición de lo privado, de lo íntimo —no sólo en los géneros literarios ya consagrados como la biografía y la autobiografía, sino en otras formas de manifestación dentro de la cultura de masas como pueden ser los “reality show[s]”, las revistas de chismorreo, los programas televisivos de entrevistas, etc. (cf. Arfuch 2002)— en los textos que marcamos como escrituras postautónomas, la incorporación de ese material de las esferas privadas está sujeto a la construcción y posicionamiento de una figura pública: la de autor. La misma, en su configuración constreñida por aquellas anécdotas, detalles e imágenes de raigambre biográfica, no quiere concretar ningún vínculo personal con el público o con los pares y otros colegas —quien con frecuencia son engañados con marcas incorporadas por el autor bajo el disfraz de lo verosímil- sino establecer para ellos los parámetros de la lectura. La figura de autor construida en los textos postautónomos, no sólo conjuga el posicionamiento pretendido en el campo cultural, sino la forma concreta en que debe leerse el texto en el que se inserta. Es así, como ya no sólo el nombre de autor como proponía Genette, sino la completa construcción de autor funciona como *paratexto* (cf. Genette 1987:10), puerta de entrada a la lectura y posibilidad de decodificación de la misma. En otros términos, las figuras de autor aquí construidas no tienden a la construcción de la representación personal ahogándose en la puesta en escena del narcisismo personal del escritor, tampoco se atiende exclusivamente a la rubricación de una imagen de escritor a la que quiere verse asociado —voluntad que en su énfasis emparentaría estas escrituras con autores modernos como Baudelaire, Balzac o Flaubert- sino que construye la figura de autor conscientemente como una propiedad más del texto y que determina indefectiblemente su lectura, cómo debe ser leído, desde qué espacio imaginario, delatando en el *gestus* cierta irreverencia a los parámetros y juicios de la crítica, o al menos su ineficacia para la lectura de sus obras.

A diferencia de la supuesta autonomía literaria pretendida por la literatura moderna y los ataques postmodernos contra las formas de la “cultura de la intimidad” que pretendían sostener el mito de la intencionalidad del texto (cf. Giordano 2007), el rito propuesto por las escrituras postautónomas es

⁷³ Del abanico de muestras de ese acercamiento a la subjetividad de los autores, hemos seleccionado para nombrar sólo estos tres ciclos, pero dejamos constancia aquí que la mención de estos tres no pretende dar cuenta de la totalidad, sino ejemplificar la variedad de casos que sobre el tema podrían tratarse.

ciertamente premoderno. El mismo se concreta en textos que, sin restringirse a un solo género –van desde novelas, hasta biografías, mezclas de diarios íntimos, narraciones con cartas incorporadas a la manera del pastiche- buscan exactamente lo contrario a la modernidad y la postmodernidad; en cada texto en la que se incorpora lo privado, o bien también en cada espacio alrededor de los textos donde se busca la configuración de una determinada figura autorial, éstas se presentan para confirmar la intencionalidad de la obra, para reforzarla. En ello, cumplen los propósitos de la vanguardia, de acercamiento del arte a la vida, pero a la praxis vital del artista que compone el texto, para exponer con la estrategia los fines últimos de su escritura. La *performance* de la figura de autor en los textos postautónomos despeja la indeterminación y refuerza la posibilidad de reinventarse en el texto, dentro los límites del mismo, en la dirección deseada.

La multiplicación en la actualidad de textos que se construyen a través de la expresión de lo íntimo, de lo privado, de lo autobiográfico según Giordano (cf. 2007), sería una forma más de la inscripción de las *escrituras postautónomas* (cf. Ludmer 2006: s.pág.) de construir en la práctica una literatura desde la disolución de aquellos valores que han erigido la literatura moderna: en este caso las divisiones tajantes entre realidad/ficción, personaje/narrador/autor, público/privado. Asimismo, como fue anticipado arriba, más allá de la polémica de la crisis del autor reflejada en la crítica postestructuralista y deconstruccionista de los sesenta y setenta, perderá vigencia al enfrentarse a un corpus de literatura actual que cada vez más reafirma, no sólo la voz propia, sino también el lugar del autor en el texto, posibilitando con ello la articulación de configuraciones autoriales e imágenes de escritor que impregnan la lectura.

5.2 EL NEOBARROCO: EL AUTOR Y EL OTRO

El nudo de los debates sobre el neobarroco en la literatura latinoamericana y argentina, ha dado como resultado numerosas páginas (Calabrese 1987; Carilla 1977: 345-358; Carrera 2006, 2010; Figueroa Sánchez 2007; Pauly 1992; Sarduy 1972, 1974), entre las cuales las de Prieto (2007: 23-44) resultan efectivas en destacar a Tamara Kamenszain como una voz de articuladora fundamental en torno al neobarroco. En su libro de 1983, *El texto silencioso*, fue la primera en delinear una tradición neobarroca en la poesía argentina que en años anteriores comenzaba a afirmarse en ineludible relación con la revista literaria *Literal* y la escritura de Néstor Perlongher, y que luego de concretada la vuelta a la democracia tendrá a los nombres de Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera como coordenadas principales de la poesía neobarroca en el Río de La Plata. Podría resumirse entonces, que al menos para la poesía rioplatense, el neobarroco comienza a vislumbrarse a mediados de los años ochenta como noción inclusiva de poetas como Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro y Héctor Píccoli, haciendo a un lado nociones ya obsoletas para la época y estos sujetos como las de “experimentalismo” y “poetas del lenguaje” (cf. Genovese 1998:44). En el marco de la literatura rioplatense, el neobarroco se revestirá de su versión local: la nominación de neobarroso postulada por Perlongher.

Em sua esspresão rioplatense, a poética neobarroca enfrenta uma tradição literária hostil, ancorada na pretensão de um realismo de profundidade, que costuma acabar chapinhando nas águas lodosas do rio. Daí o apelativo paródico de “neobarroso” para denominar esta nova emergência (Perlongher 1991:25)

Desde la perspectiva de Severo Sarduy, uno de los principales impulsores del neobarroco, éste podría definirse no como un grupo o un movimiento, sino como una revolución en el paradigma de la escritura que encuentra su comienzo en el lenguaje, ya no en su función utilitaria, sino a través de

un despliegue del mismo, en continuo, que corroe de lleno las significaciones instituidas (cf. Fernández 2008: 39-40). Por ende, ese lenguaje no cuenta ya con un precedente significativo: "su sentido no precede la producción; es su producción *emergente*: es el sentido del significante" (Sarduy 1987:191). En un alejamiento del significado, el lenguaje y la escritura neobarroca se vuelven semejantes a un "delirio", similar a una "superficie espejante", que aparenta carecer de "reverso", pero que carentes de un sostén semántico, simulan reflejarse⁷⁴ en sí mismos (Sarduy 1987:191). Esa idea de reflejo, pero inconsistente, en un juego de especularidad que no parece detenerse hace de herramientas narrativas como el uso de la construcción de un doble o la repetición de motivos, las privilegiadas del neobarroco. En este sentido, el neobarroco encuentra su centro en el no-centro, en el estallido infinito y multiplicación de cualquier coordenada-eje, y no un *telos* concreto desplegado en la escritura, sino en un constante repliegue, un retorcimiento, que es idéntico a su forma⁷⁵. Aquel enunciado doble, se repliega sobre sí mismo, complicando cualquier juego de identidades transparente, y no limitándose a un doble del narrador o de los personajes, sino extendiéndose a la aparición de espacios y motivos dobles, como el doble devorador del origen en Lezama Lima (Françoise Moulin Civil 1997: 234-235) o bien también el tema del doble cósmico, como un submundo deseado e implicado de ser otro en algunos textos de Sarduy (Montes 1998: 56-60). En esta línea de postulación del lenguaje como origen y en detrimento de la mimesis platónica, Sarduy potenciará sus reflexiones sobre las formas de representación en el arte contemporáneo y en especial el neobarroco, postulando para éste otras figuras que subvierten cualquier principio dualista de realidad-representación, o significado y significante: el travestismo, la anamorfosis, los tatuajes y la *trompe-l'oeil* (Sarduy 1987:57-61). En las textualidades neobarrocas, *el doble, el otro*, es más una presencia de la ausencia de sentido preliminar, una señal de la inconsistencia de las categorías de lenguaje, realidad y representación. En el análisis que precede, contemplaremos cómo el *doble/el otro* es en las *escrituras postautónomas* una entre tantas formas de volver a posicionar al autor en el texto.

⁷⁴ Como en ningún otro lado, en las consideraciones de Sarduy sobre el lenguaje y sobre la anulación del origen fidedigno –del sentido, principalmente- puede leerse el lazo entre este autor y el filósofo francés Jacques Derrida. En la deconstrucción del *fonocentrismo*, Sarduy seguirá a Derrida, confluyendo en una idea de escritura que siempre es *traza, huella*, marca incierta no de una evolución comprobable, sino de una *archiescritura* o *archihuella*, como la presencia de una potencialidad. La misma viene a oponerse al fonocentrismo occidental y a toda la práctica de ideal de sentido estructuralista: "La notion de signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, fût-ce à la limite, selon Saussure, comme les deux faces d'une seule et même feuille. Elle reste donc dans la descendance de ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme: proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens"(Derrida 1967:23). Así, cada elemento del lenguaje, y de la escritura, se constituye en sí por las huellas dejadas en él por los demás, y no existe nada más además de ello, todo se remite a la inscripción. En esta articulación sobre la escritura se borra cualquier idea de subjetividad concreta, de estructura cerrada y sustancialidad en tanto metafísica de la presencia (Figuroa Sánchez 2007:59), diametralmente opuesta a la que postularemos para las *escrituras postautónomas*.

⁷⁵ La idea de la *retombée barroca* (Figuroa Sánchez 2007:54) de Sarduy, encuentra una imagen paralela en el pliegue (*le pli*) deleuziano. Gilles Deleuze (1988) articula una noción de barroco que de de tipo formal, por lo que se realiza topológicamente, y no sustancialmente. No hay una esencia barroca para Deleuze, sino una función operatoria que incesantemente se pliega sobre sí misma: "Un labyrinthe est dit multiple étymologiquement, parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons" (Deleuze 1988:5). La multiplicación de principios, y como consecuencia la anulación del Origen, expresado en la figura del pliegue es la forma del barroco para Deleuze (1988:67).

En el marco de un neobarroco en la literatura latinoamericana contemporánea, Arabella Pauly (1992) ha enumerado estrategias y procedimientos de la narrativa de autores latinoamericanos como Sarduy: la carencia de un argumento definido y coherente, la desarticulación de las marcas de tiempo claras, la caracterización poco consistente de los personajes, la utilización de mecanismos vinculados a la intertextualidad (parodia, carnaval, citas, collage, pastiche, etc.), pero también la ausencia del autor (cf. Pauly 1992: 143-185)⁷⁶. Las escrituras narrativas y poéticas postautónomas recientes de Argentina, que analizaremos a lo largo del libro, especialmente la de Washington Cucurto, pueden contar con algunos de esos rasgos, pero extienden como rasgo común la vuelta del autor, en sentido más literal y explícito de esa afirmación. Aunque como se desarrollará en este capítulo, autores disímiles del tipo de Cucurto, Pedro Mairal, Fernanda Laguna y el mismo César Aira practican el *travestismo* como forma de incursión en la narrativa de manera constante en sus obras, práctica por otra parte fundamental al neobarroquismo definido por Sarduy, no hay una búsqueda por subvertir la dualidad del pensamiento realista, ni de la concepción del lenguaje, ni siquiera deserción frente a la cuestión autorial; sino formas de florecimiento de la voz autorial, en unos y otros pseudónimos y personajes, para reafirmar la presencia del autor, no para denostarla ni concretar su desaparición, sino para reponerla en lo escrito. Por otra parte, las *escrituras postautónomas* argentinas recientes se diferenciarían, de lleno, del neobarroco latinoamericano - encarnado principalmente en la figura del cubano Severo Sarduy- en la supuesta "ausencia del autor", proclamada como rasgo constitutivo de una línea de escritura que encuentra en la priorización del lenguaje la fuente misma, y bloquea o anula con ello cualquier posibilidad de intencionalidad autorial. El autor en las *escrituras postautónomas* está allí, en los textos, utilizando estrategias y mecanismos lindantes a las formas neobarrocas pero para lograr su opuesto —para reafirmar su presencia, borrada o marcada como ausencia luego del paso de la crítica posestructuralista y sus teorizaciones sobre la figura de autor en la literatura.

Si hay un verdadero punto de conjunción, dentro de los poetas y narradores argentinos actuales, entre el neobarroco de los ochenta encarnado por Perlongher y otro anterior de escritores latinoamericanos, éste no está dado por la reproducción en las obras de los últimos de una serie de motivos o bien por una postulación omnipresente del lenguaje, aniquiladora de la presencia autorial. El análisis de los textos de escritores actuales —así como en el que incurre Patricio Pron para la obra de Copi⁷⁷— arrojará que la traslación neobarroca rioplatense actual tiene más que ver con un retorcimiento de la forma de la escritura, en tanto réplica a un estado de la literatura con la que sólo puede manifestarse deserción. Contrariamente a la imaginería lúdica y escapista del barroco (cf. Fernández 2008:40), siguiendo esa línea de oposición a un uso hegemónico de la literatura encarnado por Perlongher y Lamborghini en el Río de la Plata, el ser neobarroco hoy demanda

⁷⁶ Sobre la cuestión de la figura del autor, Pauly lee fielmente a Sarduy, resultando en limitaciones irreconciliables para prescribir a las escrituras postautónomas dentro del neobarroco: "Sarduy begreift die 'Abwesenheit des Autors', den Mangel einer festen Handlung und eines klaren und überschaubaren Zeitgefüges sowie den Verzicht auf eine kohärente Gestaltung der literarischen Figuren als Merkmale "neobarocker" Literatur" (Pauly 1992:181).

⁷⁷ El análisis de Pron sobre el neobarroco en la obra de Copi arroja una conclusión similar a la nuestra en su voluntad de matización frente a las categorías inclusivas de manera intransigente: el neobarroco no se hace presente en los textos del autor de L'Uruguayen, sino a través de ciertos artilugios barrocos que estarían más vinculados a la *sensibilidad camp* que los recorre y no a una comunión con el neobarroco en sí (cf. Pron 2007:42).

“amenazar y parodiar la economía burguesa fundada sobre la administración tacaña o como se suele decir “racional”” (Marcaccio 1994 cf. en Fernández 2008:40). Es entonces el programa más orientado hacia lo político y la tradición lo que posibilitaría empalmar sin dificultad a estos autores recientes, reunidos bajo lo que hemos caracterizado como *escrituras postautónomas*, con el neobarroco argentino y no, por el contrario, la conceptualización neobarroca —en todo caso, más postestructuralista— del lenguaje y la escritura, junto con la recurrencia idéntica a procedimientos y estrategias, que en realidad a veces se presentan en común, y otras desaparecen o se borran violentamente. La cuestión autorial tiene, por el contrario, como expondremos en el análisis más adelante, la forma de “acto de presencia” del autor en las obras de literatura postautónoma de Juan Terranova, Fernanda Laguna y Washington Cucurto.

5.3 VUELTAS Y MITOLOGÍAS DE AUTOR EN LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE

5.3.1 Introducción

Quiero ir a Brooklyn para escribir bien vivir sola en un cuarto alquilado componer mi primer canción tener mucha o poca plata comprar flores y lentes de sol empezar un diario: me gustaría ser escritora y vivir en otro país. (Pavón 2004: s.pág.)

Desde este período reciente, comenzado en la década del noventa en Argentina hasta la actualidad, son tangibles la aparición de una serie de prácticas literarias, críticas (y otras adyacentes a ambas) vinculadas no sólo al sujeto real autor y al retorno de su subjetividad como clave de interpretación, sino también a la concreción de mitologías autoriales que en su configuración cuestionan el estatuto y las fronteras de lo literario. En este sentido, las escrituras postautónomas que se analizarán aquí, concretan lo que Julio Premat apunta como elemento determinante de la función autor en términos de Foucault en la actualidad: ésta debe remitir, al igual que al nombre de autor, a la ficción de autor como “parte integrante de esa función” (Premat 2009:13). Esto es, la función autor en la escritura actual se efectiviza a través de una serie de prácticas que obligan a repensar los lindes de la literatura donde el nombre de autor y la ficción autorial son dos de las formas más frecuentes y relevantes en la constitución de la función.

En un recorrido sobre la problemática del autor, Graciela Speranza marca esa transfiguración del valor de la presencia autorial en el texto con las metáforas de “sale el autor” y “entra el autor” para la literatura actual. Luego de las teorizaciones postestructuralistas que desmantelaron de lleno la noción de autor como categoría analítica legítima, reivindicando en su lugar las de lenguaje y discurso intertextual, los textos actuales dejan “entrar” al autor, especialmente a través de subgéneros narrativos como la autoficción⁷⁸, las autobiografías, el uso de dobles, las referencias cruzadas, las escrituras con pretensión de íntimas, etc. Una revisión de los autores y obras propuestos por Speranza justifica su afirmación sobre la vuelta del autor en una serie de escrituras tangibles, del más variado tipo. Las repercusiones de la vuelta del autor no sólo pueden leerse en

⁷⁸ La *autoficción* en términos de Alberca (cf. 2003, 1999) se presenta en textos que se postulan como ficción pero que, paralelamente, conservan cierta apariencia de autobiografía, la cual muchas veces radica en la identificación o también en la equivalencia nominal entre autor, narrador y personaje. La autoficción se muestra en sí como un género marginal, transgresivo desde lo conceptual, ya que pretende subvertir dos principios: el de distanciamiento entre el autor y la ficción, y el de identificación postulado en el pacto autobiográfico (cf. Alberca 1999: 58-60; 2000: 6).

tres de los autores latinoamericanos contemporáneos como son Fernando Vallejo, Mario Bellatin y César Aira, en ese “híbrido” personaje-autor que es W.G. Sebald, y en escrituras argentinas contemporáneas como las de Alan Pauls, Matilde Sánchez, Juan Forn, Daniel Guebel, Martín Kohan y Sergio Chejfec (cf. Speranza 2008: 7-9). Todos ellos permiten interrogarse sobre el lugar del autor con un margen de indefinición. Por otra parte, una lectura más detenida de otras zonas de las escrituras argentinas recientes, aquellas que presentan un carácter de legitimidad más discutible en relación al canon y que identificaremos aquí como *escrituras postautónomas*, presentan una vuelta del autor en algunos puntos disímil. Si en los ejemplos abordados por Speranza puede constatar una convivencia de las vidas reales con las vidas imaginarias “en una mezcla que da mayor o menos consistencia a la persona del autor y produce efectos contradictorios”, hay un punto sobre la cuestión del autor en el cual las *literaturas postautónomas* explicitan su especificidad: si bien no permiten una reconstrucción de tipo biográfica indiscutible, se asientan en la presuposición de una lectura, un efecto y recomponen un lugar seguro. El autor está ahí, en la escritura, marcando su lugar, enseñando su práctica. Si hay un aspecto “contradictorio” en relación a las configuraciones de autor propias de las escrituras postautónomas, es que se encuentran en permanente construcción, se multiplican y vivifican a través de formas diversas, intensas e infinitas que se desplazan por igual dentro las fuentes primarias, como dentro de epitextos públicos y privados de autor (Genette 1982:9-11).

Al igual que en otros momentos de la escritura que se analizarán a lo largo del libro —como el de los trabajos con la lengua y los temas, y el de la publicación— las *escrituras postautónomas* recientes cuentan con Aira como quizá una muestra clara de su configuración autoral. La continuidad de algunas líneas de la llamada estética aireana, con diversos matices, en gran parte de los escritores jóvenes, especialmente los nacidos con posterioridad a 1973 en Argentina, es ya una admisión crítica incuestionable (Contreras 2009; Lafon 2005; Molina 2007; Montoya Juárez 2008, 2010; Prieto 2006). La declaración aireana, frecuente en sus entrevistas e intervenciones, de que para conocerlo a él mismo —el sujeto autor Aira— es necesario recorrer la totalidad de sus textos, funciona entonces como postulado para leer en constelación a otros escritores, aún más jóvenes, que constituirán la muestra de nuestro análisis. La afirmación de Aira encierra una serie de paradojas con respecto a la función y categoría de autor dentro de la crítica literaria del último siglo. Si por un lado, en esa afirmación se encierra la posibilidad de interpretación del sujeto a través de los textos y viceversa concretando correspondencias que pondrían en primer plano la significancia de la subjetividad, por el otro se configura un imposible. La práctica de la escritura postautónoma lleva al extremo la imposibilidad de configuración de un todo de producción autoral por su cantidad y su materialidad misma. Al igual que César Aira, los escritores que analizaremos, construyen su ficcionalización de autores a través de cuasi-infinitos textos —que muchas veces se repiten, mutan en algunos aspectos, otras desaparecen y se transforman en inconseguibles— a través de diversos soportes (digitales e impresos) que enfatizan la cuestión de la creación de sentido no acabado, sino a través de un continuo. Ya no sólo hay una inscripción del mito de autor en los textos, en la ficción narrativa o la poesía impresa en el formato de libro tradicional, sino que también serán fundamentales los espacios de difusión web (blogs, fotologs, E-Zines, etc.), los textos aparecidos en diversas publicaciones del periodismo cultural, las intervenciones en entrevistas, lecturas, presentaciones de libros y festivales, etc. Todos ellos configuran el tejido de construcción autoral, exponiendo así, una vez más, la *desdiferenciación* (Ludmer 2006, 2007b) de las fronteras de la literatura que es característica de la *escritura postautónoma*, una no determinación de un sistemas de esferas separadas el de la ficción (de autor) y el de la realidad (de un sujeto biográfico), y con ello el

borramiento de un espacio de significación y conceptualización literario. Es por ello que en la clave de la interpretación de la figuración autorial y la concreción de las mitologías de autor de las escrituras postautónomas se hace indispensable el recurso a todas las formas accesibles de *paratextos* y *epitextos* (cf. Genette 1987), y otras formas de intervención que con frecuencia circulan fuera de los espacios tradicionales de la literatura, aquellos que han sido determinados en las últimas décadas por las nuevas tecnologías.

La ficcionalización de autor reproduce la condición de la imposibilidad de reconstrucción de un sentido común y homogéneo. Como en el fragmento del poema de Cecilia Pavón⁷⁹ que abre este deslinde, una concatenación de elementos e imágenes en apariencia superficiales se vinculan a la narración que crea paralelamente una ficción autorial: "me gustaría ser escritora y vivir en otro país" (Pavón 2004). Esos elementos que nutren las ficciones donde el autor se vuelve, otra vez, posibilidad de decodificar, son detalles que con frecuencia podrían clasificarse como superfluos o banales, muchas veces están ligados al consumo y los medios masivos.⁸⁰ Su insignificancia nutre la eventualidad de concretar una ficción de autor: de existir una, ésta sólo puede proponerse como la de un sujeto corriente, ajeno a lo magnánimo. Esta es otra fractura de las mitologías autoriales de las escrituras postautónomas: se construyen ficcionalizando el sujeto autor desde los objetos de la cultura popular, los restos del consumo, desde las prácticas ilegales (e ilegítimas) como el robo, el plagio, etc., o bien desde experiencias que resultan liminales a la concepción de la literatura moderna y autónoma, censuradas por considerárselas impropias, como la escritura no original, repetitiva y la creación de obras por motivaciones puramente económicas o narcisistas (fama) que se explicitan abiertamente en los textos. Entonces, en estos jóvenes autores, se presenta para la configuración del mito autorial, la sistémica y las bases que han definido la escritura de César Aira, donde la masividad se da para construir esa figura y en su forma de difusión: "el procedimiento de Aira de producción masiva de novelitas se acompaña de un uso «masivo» de la cultura de masas en sus tramas" (Montoya Juárez 2010: 561).

La impostación de diversos nombres de autor ligados a esas ficcionalizaciones perpetuas de la figura de escritor, a veces inclusive a la de un personaje, es sólo otra faceta más de la misma práctica. La constatación de la influencia aireana sobre esta cuestión en autores que analizaremos,

⁷⁹ Cecilia Pavón nació en la ciudad de Mendoza (Argentina) en 1973. Es Licenciada en Letras, poeta, narradora y ha ejercido una fructífera tarea como traductora de poesía, especialmente contemporánea escrita en inglés y en español. Junto a Fernanda Laguna creó la galería Belleza y Felicidad (véase el apartado 5.3.2), espacio-referente ineludible de la reciente literatura argentina. Publicó, entre otros: *Un hotel con mi nombre* (2001), *Virgen* (2001), *No me importa el amor me importa la plata* (2003), *Ceci y Fer* (2002), *Pink Punk* (2003), *Discos Gato Gordo* (2003) y una edición que compila gran parte de esos textos anteriores, el volumen *caramelos de anís* (2004), de donde se extrajo el texto que inaugura la sección.

⁸⁰ Según la caracterización dada por Julio Premat (2009), esa configuración del mito de autor a través de lo banal y lo superfluo es propia de César Aira, otro punto en el que el autor de *Ena, la cautiva* (1981) tendría una influencia en los más jóvenes como Cecilia Pavón, Washington Cucurto, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, Dani Umpi, etc. Tanto en ellos como en Aira, ese mecanismo de construcción del mito de autor es puesto en marcha a través de operaciones y estrategias múltiples, que exceden el espacio de lo escrito (ya sea de la poesía o de la ficción). En el caso de Aira: "[...] en la inestable producción de Aira, producción que fluye poniendo en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética, no son los textos de ficción en sí mismos los que ocupan el centro del sistema, sino un "efecto Aira", hecho de procedimientos de escritura, de estrategias editoriales, de acumulación, de frivolidad, de intensas y paradójicas reflexiones metaliterarias y, sobre todo, de una figura de autor" (Premat 2009:240).

tales como Cucurto y Dalia Rosetti (Fernanda Laguna), ya ha sido señalada por Jesús Montoya Juárez (cf. 2008, 2010). Una vez más, puede leerse en esta performance de autor un síntoma de la escritura postautónoma como práctica real: ya desde los nombres elegidos con pseudónimos o formas de nombrar a los sujetos alter del autor, existe una voluntad de desacralización de la literatura y sus agentes (el autor en este caso). Se busca evitar con el *nom de plume* el tono rimbombante o grandilocuente (Dalia Rosetti, Adriana Battu, Ramón Paz, Cuqui, etc.) o inclusive se persigue una “sonoridad chabacana y ligeramente bufa” (Prieto 2008:114) (ej.: Washington Cucurto).

Aunque la misma se extiende a la práctica de escritura de otros autores más alejados de las formas aereanas, como por ejemplo Pedro Mairal⁸¹. El autor de *Una noche con Sabrina Love* (1998), ha construido una mitología autorial desde su pluma que tiene varios sujetos en su haber, cada uno distinguido no sólo por su nombre sino también por su carácter y su producción escritural. Pedro Mairal publica normalmente en editoriales grandes sus libros de ficción, también textos breves en el *Diario Perfil* de Argentina y otros en su blog “El señor de abajo”, donde encontramos por un lado una serie de textos firmados con su nombre y reconocibles como de su autoría, simultáneamente publica textos de tipo erótico y raramente sólo prosaicos bajo el pseudónimo de Ramón Paz, también escribe una serie de columnas en su blog firmadas con el nombre de autor de sus dos alter egos en el espacio virtual: Adriana Battu y Miguel U.⁸² La red de significación que alimenta esta mitología autorial es, como en otros escritores sumamente compleja. No encontramos en Mairal el uso de un simple pseudónimo, aquí nos enfrentamos a un autor que publica activamente con su nombre, paralelamente a la creación de tres alter egos autoriales que también escriben y publican en diversas instancias.

Esta presencia desarrollada y narrada del otro del autor, de su doble (o triple) y *alter ego*, no es una novedad íntegra en la literatura hispánica. Sus primeros indicios pueden rastrearse en Cervantes, y cuenta con toda una tradición que se extiende hasta Borges y, como se apuntó, hasta las escrituras actuales producidas en el Río de la Plata. El procedimiento de la utilización del *alter ego* pierde su matiz clásico en su multiplicación, en evitar remitirse a la construcción de un simple *alter ego*, de un doble o bien de una mera figuración de autor, cuestiones que, por otra parte, la literatura postautónoma a veces incorpora. En los textos que se analizan aquí y se clasifican dentro de las literaturas postautónomas, las ficcionalizaciones acompañadas por la firma ficcional, no solamente realizan un movimiento simultáneo de poner en jaque o apoyar cierta figura autorial, sino que

⁸¹ El nombre de Pedro Mairal cobró visibilidad en el campo literario de Argentina ligado a un fenómeno insólito: el autor había ganado el premio de novela Clarín a los veintiocho años por su obra *Una noche con Sabrina Love* (1998). En adhesión al impacto que generó su arribada al mundo de las letras a una temprana edad, su primera novela fue llevada al cine dos años después, en el 2000, teniendo una recepción igualmente positiva. Pedro Mairal cuenta con una obra no excesivamente grande, pero sí equilibrada, constante. Además de su primer novela, ha publicado las novelas *El año del desierto* (2005) y *Salvatierra* (2008), el volumen de cuentos llamado *Hoy temprano* (2001), los libros de poemas *Consumidor final* (2003) y *Tigre como los pájaros* (1996), y una gran cantidad de textos breves preparados para aparecer en diversos medios periodísticos de Argentina. Su obra fue traducida al italiano, portugués, inglés, francés, sueco, polaco y alemán.

⁸² Ramón Paz es el nombre que rubrica una serie de poemas eróticos titulados como *Pornosonetos* y aparecidos en tres volúmenes distintos en las editoriales *Vox* y *Eloísa Cartonera*. Además, ha aparecido un cuento con su firma en la antología de autores jóvenes que acompaña a la edición de la historia de la editorial *Eloísa Cartonera*. Igualmente, Adriana Battu trascendió las fronteras de alter ego de la blogósfera y llegó a publicar un cuento dentro de la antología de narradoras femeninas llamada *Historias de mujeres infieles* (2008).

además representan una estrategia más de fragmentación del binarismo entre realidad y ficción, cuando asocian las ficcionalizaciones o construcciones autoriales a una constelación de información que es fácilmente identificable con la persona real del autor, al mismo tiempo que niega el vínculo. Resulta, por ello, indispensable, para la concreción de ese efecto de lectura, la multiplicación, disparidad, profunda marcación y carácter permanentemente polémico de las configuraciones autoriales en las literaturas postautónomas. Esa intensidad y multiplicidad en la configuración de un alter ego para la escritura, que constituya todo un carácter supuestamente independiente, le otorga a la estrategia una complejidad que hace emparentar a estas escrituras con la tradición del neobarroco.

Otra forma de concreción del relato sobre el autor en las escrituras actuales en Argentina, se presenta bajo la narración metafictiva: la misma se incorpora dentro de la ficción, contando sobre ésta. En esta línea, es también Aira quizá la figura más influyente dentro de los nuevos escritores, para quien el juego metafictivo está con frecuencia determinado por la inclusión del autor como personaje dentro de la ficción.⁸³ Ahora bien, aunque esta formulación dentro de la ficción, que se refiere a sí misma con una estrategia de espejo, no es nueva para la literatura argentina. Si el mecanismo de metaficción fue productivo en la literatura desde la modernidad en adelante, para las escrituras postautónomas éste se implanta en la escritura como la estrategia privilegiada de la concreción de un mito de autor y, con ello, para develar el carácter postautónomo de lo narrado. A diferencia de la conceptualización paradójica que Hutcheon (1980) postula para la textualidad metafictiva, el análisis que aquí proponemos lee estas ficciones como forma de apelación al estatuto de la literatura, desmantelándolo en la práctica de la escritura misma.⁸⁴

Todas estas marcas y rasgos que definen el gesto de la invención autorial en las *escrituras postautónomas* serán nuestras líneas guías para el análisis de la misma en textos recientes (de Juan Terranova y de Fernanda Laguna), para interrogar su presentación allí, delinear sus rasgos y la dinámica con otros textos y con la práctica literaria en general, para llegar a su concreción en la obra de Cucurto. El aplazamiento del autor postmoderno, escondido, sin voz y a la deriva del lenguaje, para el retorno de la voz autorial y sus estrategias de formulación de distintos tipos imaginarios

⁸³ La trama textual de estas narraciones se torna metafictiva, no sólo a través de la posibilidad de descifrar cierta proximidad, alejamiento o identidad entre el autor, el narrador y el personaje, sino por el uso de las estrategias de la ficción (narración, personajes, focalización, tematizaciones, etc.) para concretar una performance que revele el carácter ficcional de lo escrito (cf. Orejas 2003:112). Linda Hutcheon (1980) ha definido este procedimiento desde su carácter paradójico, la ficción de la ficción, como una convención que pretende transgredir las convenciones; la teorización de la metaficción implica siempre una reducción, ya que cada forma de representarse constituye su posibilidad de ficción y su primera instancia crítica (cf. Hutcheon 1980:1-16). En la literatura argentina, el recurso de la metaficción contaría con una larga tradición, aún antes de las llamadas escrituras postautónomas, en los textos de Borges. El ejemplo de Borges y específicamente el de *Seis problemas para Isidro Parodi*, le sirve a Hutcheon para fundamentar a la perfección el carácter paradójico de la narración metaficcional: el personaje detective de la obra de Borges rompe con la convención del subgénero policial ya que no emprende investigación alguna, al menos no por sus medios, porque está en prisión. La paradoja y la metaficción también se proyecta en otras narraciones breves de Borges, como en "La muerte y la brújula".

⁸⁴ Mientras para Hutcheon, la articulación de la metaficción tiene dos focos principales: "the first is on its linguistic and narrative structures and the second is on the role of the reader" (Hutcheon 1980:6), la postulación de distintas formas para la metaficción en las escrituras postautónomas actuales de Argentina tendrá su foco en la construcción del mito de autor y en consecuencia con la práctica general de esas escrituras, en la manifestación de los lindes de lo literario como categoría imposible.

autorales como forma de violentamiento a las fronteras de lo literario serán las hipótesis que recorrerán el análisis.

5.3.2 Mi nombre es Juan Terranova

Ése es el centro del canon, no la infelicidad metafísica de Macedonio Fernández. “La realidad no existe.” Perfecto, la realidad no existe. Lo podés repetir mil veces pero la montonera lo mismo te va a pasar por arriba. Lo de la autonomía del arte, lo de la vanguardia, se arma en el '20, cuando la Argentina es el décimo país de occidente, el granero del mundo, y Buenos Aires es París. Entonces sí, la autonomía del arte, piripipí. Pero ahora no. Ahora no.
(Terranova 2002:14)

Con ya más de seis libros de su autoría publicados y algunas antologías de narrativa que lo tienen por compilador, Juan Terranova⁸⁵ sigue siendo uno de los secretos más enigmáticos de la literatura argentina reciente. Hasta aproximadamente el año 2005 Terranova fue para muchos un periodista, o bien el colaborador de un blog, porque aunque su primera publicación data de fines de los años noventa, el libro *Notas de un viaje a Italia* (1999), y en los años siguientes continuó la fructuosa divulgación de su obra, su actividad más intensa en relación a la escritura tuvo una recepción más favorable en el espacio del periodismo cultural o bien en los espacios Web, especialmente en la blogósfera⁸⁶. Sus novelas fueron leídas hasta entonces por unos pocos. Durante el período que va desde el 2005 al 2010, Terranova adquiere mayor visualización en el campo cultural argentino por dos cuestiones: sus frecuentes aportes a las páginas del diario porteño *Perfil* y sus colaboraciones a las antologías de la llamada *NNA*⁸⁷. La intervención desde un espacio alejado a la Academia, ya sea desde el periodismo gráfico como desde la esfera virtual, parece ser de predilección de Terranova, quien no abandona esta posibilidad. El prestigio dentro de un grupo más extenso, que paulatinamente ha conquistado Terranova, sigue siendo en sí relativo, especialmente si se tiene en

⁸⁵ Juan Terranova nació en 1975 en Buenos Aires. Es escritor, columnista en periódicos y blogs y también se recibió de Licenciado en Letras en la Universidad Nacional de Buenos Aires, donde trabajó como profesor. Publicó: dos libros de notas y apuntes *Notas de un viaje a Italia* (1999) y *El coleccionista* (2001); *El caníbal* (2002), *El bailarín de tango* (2003), *El pornógrafo* (2005), *Mi nombre es Rufus* (2007/ 2009), *Los amigos soviéticos* (2009), *Lejos de Berlín* (2009) y *Música para rinocerontes* (2010). También publicó dos libros de crónicas *La virgen del cerro* (2007) y *Peregrinaciones* (2008), y escribe diariamente en su blog <http://elconejodelasuerte.blogspot.com/>. Con respecto a las narraciones breves, no sólo ha sido el encargado de la selección de dos antologías de escritores argentinos jóvenes –*Hablar de mí* (2009) y *Buenos Aires, Escala 1:1. Los barrios por sus escritores* (2007)- sino que también sus cuentos han sido parte de compilaciones de cuentos similares aparecidas en los últimos años como *La joven Guardia* (2006) y *En Celo* (2007).

⁸⁶ La confirmación de esta imagen vinculada a espacios y escrituras consideradas tradicionalmente como no literarias, puede leerse en la presentación que del autor hace Patricio Pron, para la reseña a la edición española de *El caníbal*, aparecida en el blog de Pron en mayo de 2010. En la misma, Pron enfatiza cómo la recepción de Terranova tuvo, de alguna manera, un apreciación demorada en aspectos tradicionalmente fundamentales para la crítica literaria, como la relación entre escritura y política, debido a la circulación de sus textos en las formas de la web 2.0: “La simultaneización de las experiencias de lectura y escritura que es propia de la circulación de literatura en la Red impidió a muchos ver que Terranova era, además, el escritor más interesante del momento y uno de los pocos que se proponía hablar de las relaciones entre literatura y política y sabía lo que hacía.” (Pron 2010: s.pág.)

⁸⁷ Cuando mencionamos sus colaboraciones, nos referimos aquí a los cuentos de Terranova “Me das miedo, Lucía” publicado en la antología *En celo* (2007) y a “Diario de un joven escritor argentino” publicado en *Uno a uno* (2008), así como también a la compilación que el autor realizó para la antología *Buenos Aires Escala 1:1. Los barrios por sus escritores* (2007).

cuenta su abundante obra novelística y la reputación que el autor tiene, no sólo entre aquel círculo de lectores de culto que lo sigue especialmente a través de internet, sino también el reconocimiento llegado desde el extranjero. En el último año, el autor ha sido el encargado de una antología española de relatos autobiográficos de narradores argentinos jóvenes y, también, ha publicado una nueva versión de su novela *El caníbal* (2010) en España.⁸⁸ Es precisamente este texto en su versión original⁸⁹ el que abordaremos en la presente sección, ateniéndonos fundamentalmente a la figura autorial allí construida, la cual se conforma como irreverente y provocadora, no con respecto a una moral o una lengua legítima de Estado, sino hacia el sistema mismo de la literatura y la escritura en Argentina. El análisis del libro y la figura de autor allí desplegada se leerán al unísono con algunos fragmentos del cuento de Terranova, "Diario de un joven escritor argentino" (2005) y del discutible libro poemático de Terranova, *El ignorante* (2004)⁹⁰, junto con otras intervenciones del autor aparecidas en algunos medios periodísticos impresos y otros virtuales.

Antes del abordaje pormenorizado de *El caníbal* y la construcción de autor allí desplegada, surgen algunas afirmaciones que en primera instancia se cubren del tinte de lo redundante u obvio, pero que aglomeradas funcionan como primera puerta de entrada a la lectura. En primer lugar, ésta, la primera novela de Terranova, fue publicada en el 2002, en el mismo año en que la última Crisis Económica, luego de haber estallado a fines del 2001, tendría sus momentos más críticos. Este período azotaría no sólo al conjunto social en general, sino al ya precarizado mundo literario argentino, perjudicando fundamentalmente a la industria editorial con el aumento del costo del papel y, en consecuencia, a todo el sistema económico involucrado en la circulación de la literatura con la caída de las ventas de libros, el cierre de editoriales, imprentas y librerías.⁹¹ La crisis, especialmente en lo concerniente al campo literario, aparece en la novela como fantasma, sin hablarse explícitamente de ella pero haciendo sensorialmente tangible su presencia a través del despliegue de ciertos indicios: la presión de la editorial de Marconi (el afamado editor que nuestro antihéroe perseguirá) por conseguir una novela de éxito, condición inevitable para mantener su trabajo; la estudiante de Letras que se va a España a trabajar de secretaria por la posibilidad económica que le ofrece el país extranjero, mientras su país se desmorona en crisis financiera; entre otros.

En segundo lugar, *El caníbal* se presenta como una obra de ficción novelística, a pesar de que está construida en gran parte por el collage y pastiche de fragmentos de artículos periodísticos y notas provenientes de revistas de chismorreo, que se imprimen intercalados con el texto de la trama principal: "Terrible ritual con violación", "Violenta detención de narcos con extraño hallazgo", "Enano prende fuego a la carpa del circo donde trabaja", "Taxista eunuco se mata en un choque", y

⁸⁸ *Hablar de mí* (2009), con edición y prólogo de Juan Terranova publicado en editorial Lengua de Trapo y *El caníbal* (2010) de las también madrileñas Ediciones Baladí.

⁸⁹ Con versión original apuntamos para de aquí en adelante el uso del texto en su publicación argentina del año 2007, en Ediciones Del Dragón.

⁹⁰ *El ignorante* (2004) es un libro controversial, no sólo por las críticas al campo intelectual de Argentina que allí se entablan con nombre y apellido de los sujetos del ataque, sino también por su forma: es tan sólo un libro de sesenta y seis páginas, de las cuales cuarenta se utilizan para una entrevista al autor.

⁹¹ Para un desarrollo pormenorizado del tema del impacto de la crisis sobre la industria editorial y los cambios que éste han generado en el mismo, véase el último capítulo: "Los libros".

más.⁹² Estos recortes se presentan con su título resaltado en letras mayúsculas, pero sin ninguna referencia que indique su procedencia⁹³, y sin que su aparición en el texto signifique un aporte anecdótico fundamental al argumento en que se inscriben.⁹⁴ La interacción entre la trama principal y los recortes se produce recién desde la mitad del libro en adelante, pero sin resultar en una modificación visceral de la anécdota principal⁹⁵. Los pocos diálogos que conducen la acción de la

⁹² No es la primera vez que Terranova construye sus obras en articulación de materiales o discursividades que no se califican, en primera instancia, de literarias. No solamente la inclusión desbordante de un *epitexto* de autor junto a un poema breve como textualidad constituyente de un libro en el caso de *El Ignorante* (véase nota 62), sino también la constitución a través de materiales diversos como aquí, en *El Canibal*, como también de los fragmentos plagados de detalles sobre la subcultura punk a la manera de “escritura blogger” (Carelli Lynch 2008: s.pág.) que constituyen *Mi nombre es Rufus*. Esas discursividades alternas a las de la literatura, pero que justifican el acontecimiento literario para Terranova, tienen una aparición natural en su vida, según su propia definición de los mismos en una entrevista:

| | | | |
|---|---|---|---------|
|  | 42 | la palabra materiales | (1,357) |
| | 43 | para hablar (.) de: | (2,129) |
| | 44 | de las cosas con las cuales yo narro | (1,730) |
| | 45 | como las que yo trabajo para crear mi narración (.) es muy exacta | (2,927) |
| | 46 | es es esa palabra digamos | (1,597) |
| | 47 | desde mi primer novela | (1,544) |
| | 48 | desde mi primer novela que yo | (2,069) |
| | 49 | eh: | (0,878) |
| | 50 | pienso | (1,085) |
| | 51 | esos objetos esos materiales para narrar | (2,761) |
| | 52 | en este caso eh: | (1,676) |
| | 53 | digo eh esos materiales aparecen con mucha facilidad porque estan (.) muy pegados a mi vida | (5,589) |
| | 54 | a mi al recorrido de mi existencia digamos eh este | (2,661) |
| | 55 | el parque rivadavia eh | (2,661) |
| | 56 | esos discos esas bandas | (1,864) |
| | 57 | eh: | (1,011) |
| | 58 | esas actitudes | (1,277) |
| | 59 | eh esas eh situaciones sociopolíticas | (3,273) |
| 60 | o: o esas situaciones personales privadas bueno eh evidentemente | (4,790) | |
| 61 | pero eso está muy ligado esos materiales aparecen con mucha facilidad | (3,007) | |

⁹³ La ausencia de referentes se da especialmente en la primera parte del texto. En la segunda, a medida que el personaje principal y su mentor (Villegas) comienzan a revisar el archivo de textos periodísticos de Villegas, se incorporan, a veces, algunas menciones que permiten reconocer el origen del artículo, aunque esto nunca se hace de manera sólida, a lo largo de todo el texto.

⁹⁴ La edición española del texto, publicada en el 2010, hace justicia al procedimiento de *pastiche* utilizado por Terranova, dándole a los fragmentos provenientes del periodismo gráfico un formato que se parece a los originales (dos columnas y una tipografía distinta, similar a la de los periódicos) y diferenciándolo, con este recurso, del aspecto visual que tiene el resto del texto.

⁹⁵ En el uso de este recurso que reduce el espacio narrativo de la novela dándole lugar a lo periodístico hay lo que Pron detecta como una “ambición formal” (Pron 2010) en Terranova que se verá plasmada también en otros textos posteriores del autor. La construcción de la novela a partir del diálogo en el chat de dos amigos en *El Pornógrafo* o bien la concatenación de fragmentos numerados de reducidas líneas en la novela *Mi nombre es Rufus*, le servirán a Pron para sustentar la afirmación de que esas estrategias formales en Terranova : “suponían el primer intento serio en la literatura argentina contemporánea de lograr una escritura que se

novela –interludio del continuo fluir de esos recortes periodísticos intercalados, algunos de los cuales son justamente sobre la debacle económica del 2001 y 2002 ocurrida en Argentina- no son precisamente sobre las condiciones económicas o políticas del país en general, sino que versan sobre el mundo literario: escritores, editores, políticas editoriales, lo que se escribe, la literatura argentina, etc.

La tercera afirmación es prácticamente una consecuencia del aspecto formal que describe la anterior: la trama es mínima. La novela en sí podría resumirse como las dificultades y vicisitudes para publicar de un escritor joven (el narrador, llamado Terranova) viviendo en Buenos Aires; en un segundo plano aparecen unas cinco páginas que cuentan sobre la chica que será luego la novia del personaje principal. Sin embargo, la historia de amor es en sí colateral y diminuta, importa en tanto en su desenlace (cuando la chica decide irse a vivir a España) el personaje masculino principal y narrador en primera persona confirma la imagen construida y articulada en el texto: ante la tristeza por la separación, él escribe, empieza lo que prevé como una novela epistolar. Se ha convertido en un escritor. Se podría reclamar a esta síntesis anecdótica del libro que no incluye al personaje del editor, un hombre mayor llamado Villegas, pero la relevancia de este personaje está dada por la anécdota que condiciona la existencia del personaje principal (Terranova), esto es del todo argumental: el escritor joven y sus complicaciones para incorporarse al sagrado templo de las letras.

En cuarto lugar, una afirmación que ya demanda una entrada más pormenorizada en el texto: el contenido de los artículos periodísticos insertados en la novela parece estrictamente ficcional y, a veces, roza lo fantástico. Las historias de los periódicos elegidas por el autor para conversar con el resto del texto que él escribe, son rayanas a lo inverosímil por el exceso de morbo, crímenes pasionales, anécdotas truculentas y también otras formas de casos y declaraciones públicas increíbles. Paradójicamente, los diálogos sobre literatura y el mundillo de la edición en Argentina que se entablan entre Villegas y Terranova, resultan un testimonio más fuerte de la realidad —la enunciación del presente que Ludmer adjudica a las *escrituras postautónomas*. Al menos de lo real que atañe al mundo de las letras de ese país:

— ¿Y qué hacés, a qué te dedicás?

— Soy profesor, soy profesor en la universidad.

— Ah, qué bien

Me lo dijo reprimiendo el “sí, sí, claro, vivís de eso ¿no? El profesor universitario, qué maravilla, tu vieja debe estar chocha”. ¿Y él qué hacía? ¿Seguía como consejero editorial, leyendo originales, diciendo que esto sí, que esto no, dispensando la gloria momentánea y el olvido prematuro? Seguro que sí. Seguro. Pero le va a durar poco. Las editoriales grandes se están achicando simplemente porque la gente no compra libros. (Terranova 2002:65)

Teniendo en cuenta el valor de testimonio de lo real de los textos periodísticos incrustados en la novela, podría apuntarse que en la obra estos invierten claramente el proceso de generación de *efecto de realidad*, descrito por Barthes para la literatura realista moderna.⁹⁶ Los artículos

liberarse del mandato de continuidad, homogeneidad y unidad ontológica que preside la literatura "seria" pero no aquella que es producida para su circulación en la Red" (Pron 2010: s.pág.).

⁹⁶ En el tantas veces citado artículo de 1968, Barthes analiza la presencia de determinados detalles y referentes en la novelística, especialmente la del siglo XIX, a partir de su ausencia en los análisis estructuralistas, más orientados a clasificar y codificar el todo global, que habían pasado estas marcas por superfluas, inclusive como rellenos ("remplissages", "catalyses") para el mismo Barthes en un texto anterior

periodísticos no estarían como índices de lo real que quiere construirse en el texto, sino que estarían tejiendo ficciones paralelas a la principal. El material real o que se lee como verosímil en las páginas de los periódicos de Buenos Aires, ya no funciona como el barómetro sobre el piano en Flaubert⁹⁷ sino, por el contrario, crean pequeñas historias de la sustancia misma de la ficción. Sólo cuatro recortes de periódicos del total de los intercalados en la novela tienen aquella función que los exime de la categoría de detalles o accesorios del decorado. Sin embargo estos fragmentos periodísticos que sí reponen cierta área de la realidad y del presente argentino adyacente a la temporalidad de la novela, funcionan más como intervenciones que hacen ruido, dislocan, para congregarse un discurso contra las interpretaciones extranjeras sobre la crisis económica de Argentina: “Fuerzas declaraciones de un economista norteamericano”; “Argentina está económica, política y socialmente en la quiebra”; “El FMI promete plata si Argentina concreta las reformas exigidas”; “Alan Touraine: “La Argentina es un país que no existe”” (Terranova 2002: 13, 17, 125, 129). Contrariamente a lo previsible, la acumulación de notas periodísticas que podría haber servido para sustentar la trama, a la manera de *détails inutiles* (Barthes 1968: 84) que quedan fuera (pero dentro) de la estructura principal de la narración, sirve, en realidad, para multiplicar los espacios de ficción, para generar otras narraciones.

ENANO PRENDE FUEGO A LA CARPA DEL CIRCO DONDE TRABAJA

“Siempre se burlaban de mí —declara—. Dios me ordenó destruir la impureza, por eso los quemé.” (Terranova 2002:15)

El surgimiento de la ficción en la realidad cotidiana y, especialmente, en la configurada por los medios, es la tesis principal del interlocutor del personaje principal, el editor Villegas:

-No hay que decir que es “ficción”. La ficción es una coquetería insoportable hoy. ¿En qué ficción me querés interesar si salgo a la calle y pasa lo imposible, si abro el diario y encuentro toda la literatura universal resumida y en un lenguaje con un ritmo que me paraliza el corazón? La condición de la verdad, el estatuto de la verdad literaria no puede ser el mismo hoy que el de principios de siglo, atravesados por los mass-media como estamos. (Terranova 2002:19-20)

Mientras los recortes periodísticos recorren las páginas de *El caníbal*, la conversación sobre la ficción literaria —la metaficción— y el aparentemente irreal o apolítico mundillo de las letras, se vuelven descripción verosímil de un presente o al menos la posibilidad de recomponer políticamente lo real. En ello se justifica la insistencia de Villegas en que la literatura deba dejar de ser literatura, para transformarse en configurador del presente, y devenir su otro, supuestamente opuesto, los medios de comunicación mismos, para lograr una vuelta a lo real:

La literatura debe recomponer el panorama de lo real, o resignarse a pasar desapercibida. Es preciso incorporar las técnicas de los medios de comunicación, sondearlas y explotarlas en la

(Barthes 1966:1-27). La misma pretendida exhaustividad del análisis estructuralista que Barthes y otras voces de la crítica francesa articulan por esos años, demanda la pregunta por esa “notation insignificante”, cuya presencia en la narración está movida por el imperativo estético realista y no en cambio por los impulsos estructurales de la anécdota. Todos estos detalles y rellenos aparecen como un residuo del análisis funcional (estructural) completo y muestran que su función no es otra que la de denotar lo “real concreto”, ser marcas que señalan, indican, que lo que se narra es real (cf. Barthes 1968: 87).

⁹⁷ Nos referimos a aquella cita de *Un coeur simple* (1893) de Flaubert que abre y dispara el análisis barthesiano sobre la articulación del efecto de lo real: “un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons” (Flaubert 1893 cf. Barthes 1968:84).

lectura recogida. Es necesario que crucemos al terreno del 'enemigo' y le arrebatemos sus armas (Terranova 2002: 29).

La presencia de lo real en la narración y los diálogos que sirven a la trama principal cuentan con algunas referencias y detalles superfluos que condimentan el texto con marcas que, a la manera de la *notation insignifiante* (Barthes 1968: 85) descrita por Barthes para los relatos realistas, sostienen ese presente e invitan a quien lee a una lectura creíble, verosímil y posible en el contexto y época en que se enmarca. No, por el contrario, las ya mencionadas fuentes periodísticas que carecen de todo detalle que posibilite el anclaje referencial concreto y sólo truncan la posibilidad de una caracterización realista del texto. Aquí nuestra lectura difiere de un breve comentario de Sarlo sobre el texto; mientras aquella ve en la inclusión de los textos periodísticos la forma de presencia de una realidad de nuestra sociedad: la especificación de cómo "el periodismo de masas configuró no simplemente un público sino formaciones de discurso" (Sarlo 2007:481) y resulta por la crítica "interesante" el epígrafe que abre el texto de Terranova y que invierte las advertencias de las ficciones televisivas:

Por respeto al lector, todas las noticias que aparecen en este libro son reales y fueron publicadas en su momento por diversos medios de comunicación masiva. No se han cambiado nombres, ni localidades, ni fechas y se ha transcrito fielmente los textos originales. (Terranova 2002:7)

Resulta al menos llamativo, que Sarlo crea ciegamente en esa advertencia de la nota que inaugura la novela de Terranova, justificación que aunque aparentemente cierta sobre su fidelidad con respecto a las fuentes, sólo pretende una mirada irónica, dislocante, en relación con la narración que dentro de las páginas de la novela se cuentan. En la historia se destaca, tanto en los comentarios de Villegas, como en la lectura de los recortes, que la ficción actual es construida en los medios, en el periodismo gráfico sería el caso que obsesionan a los dos personajes principales, el joven escritor y el escritor mayor. Los medios no construirían el presente y habrían acaparado las máquinas de la ficción, mientras la ficción tendría la misión, y ahora en sintonía con las postulaciones de Ludmer sobre las literaturas postautónomas (2006, 2007) de construir presente.

Lo periodístico, que habría servido para configurar una impresión de lo real sobre el texto, una antigua construcción, modernista si se quiere, de lo objetivo, le sirve aquí como disparador constante de la ficción al narrador/personaje joven, quien sintomáticamente coincide con la figura del mismo Terranova. He aquí, en Terranova personaje, no sólo la figuración de sí mismo como escritor, sino la de gran parte de los escritores jóvenes, que como él en las páginas de *El caníbal* se proponen encontrar la razón y el fin del escritor: "¿Y cómo escribir entonces? ¿Qué escribir?" (Terranova 2002:45).

Si, siguiendo los análisis y teorizaciones de Premat (2007, 2009) la articulación de la figura de autor en los textos iniciáticos, no sólo le permite a quien escribe inventarse una literatura, sino también que le sirve de pretexto para resolver tensiones con respecto a su posicionamiento en tanto autor, crear sistemas de relación, paralelismos y distanciamientos (cf. Premat 2009: 16-17), los últimos en el caso de Terranova serán de bloque con las generaciones de escritores mayores. Por esto, Juan Terranova no sólo configura en su primera novela *El caníbal* una imagen de escritor en

compromiso con el presente, sino que también hace una *mise en abyme*⁹⁸ doble al respecto. Por un lado, la trama narrativa que leemos, según se anuncia en los paratextos del libro, determinados por el título y su forma de difusión, que se llama *El caníbal* y fue la primera novela escrita por Juan Terranova. Simultáneamente, en la narración se cuentan las peripecias de un joven escritor mientras termina de redactar e intenta publicar su primera novela. Las largas charlas mantenidas con su amigo escritor y maestro, Francisco Villegas, que encadenan el total de la novela, tienen como fin primero conseguir la lectura del escritor mayor, su crítica y consejo, cosa que el personaje (llamado Terranova) no consigue. Villegas sólo imparte lecciones generales a su acompañante en torno a la literatura y la relación con la realidad, pero no se muestra interesado por el manuscrito de la novela que el joven le entrega más de una vez. Asimismo, Terranova-personaje busca, a través de Villegas, acercarse al editor Marconi a quien ve primero como una oportunidad de publicar su obra, pero que luego encuentra desinteresado por su novela. Las peripecias tienen aquí una vuelta de tuerca, y lo que pasa a ponerse sobre relieve en la textura narrativa, lleva a emparentar la figura de autor hasta allí construida con lo ilegítimo, con lo ilegal: ante la desaparición de Villegas, Terranova aprovecha para entregarle al consejero editorial Marconi una novela suya, aunque le dice que fue escrita por Villegas. La estrategia, que parece un plagio autorizado, consentido o bien un plagio invertido –aquí no hay un plagio desamparado, sino un sujeto que quiere ser plagiado y acepta publicar su texto, con el nombre de otro. La *mise en abyme* aquí es de todo el proceso de escritura que supuestamente

⁹⁸ El procedimiento de *mise en abyme* puede encontrarse en las artes plásticas, como en la literatura, o en el cine, o inclusive en manifestaciones culturales como en la publicidad. En términos visuales, es una serie teóricamente infinita de imágenes, en la cual una imagen sirve de marco para una figura idéntica, de menor tamaño en ella contenida (cf. Hanney 1990: 105). El aspecto más importante es ese efecto de continuidad supuestamente infinita que hay entre ambas imágenes. A pesar de que Victor Hugo ya había delimitado el recurso en *abyme* cuando desarrolló sus reflexiones sobre la obra de Shakespeare apuntando en ocasiones el uso de „une double action“ (cf. Hanney 105-106), la creación del término y su descripción para la literatura puede encontrarse por primera vez en una entrada de 1893 del *Journal* de André Gide. Allí Gide delinea el concepto aplicando un término tomado de prestado de la heráldica y propone algunos ejemplos literarios: „J’aime assez que’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir [...] reflète à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. [...] En littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La Chute de la Maison Usher, la lecture que l’on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n’est absolument juste [...] Ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason, qui consiste, dans le premier, à en mettre un second „en abyme.“ En un estudio ya clásico sobre el concepto y su concreción literaria, Lucien Dällenbach ha definido la *mise en abyme* concreta y escuetamente: „[...] toute enclave entretenante une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient“ (Dällenbach 1977:19). Mientras Gide ha optado por la metáfora de los escudos y la heráldica, Dällenbach ha insistido en la imagen del espejo. Estas consideraciones permiten hacer varias asunciones que ampliarán el recurso de la *mise en abyme*: puede tratarse tanto de una versión en miniatura, pequeña, de la obra dentro de la obra, o bien también puede ser una imagen o fragmentos que refleje ciertos rasgos clave de la totalidad. En un caso u en otro, en general la *mise en abyme* permite arrojar cierta luz a la lectura de la obra en su totalidad, tal vínculo y su aparición de una dentro de otro, ha impulsado a la crítica semiótica a establecer que la relación entre el recurso de *mise en abyme* y la obra que la contiene es mayoritariamente icónica (cf. Ron 1987: 422-426, Bal 1978; White 2001: 49). El vínculo establecido a través de la iconicidad, permite entender una relación más lúdica y constructiva entre las dos partes de la *mise en abyme*, tanto en sus similitudes como en sus diferencias, superando la insistencia de Gide y de Dällenbach en el análisis de la distinción entre uno y otro.

subyace al libro que leemos, en el que se cuenta esa historia: la de una trampa para publicar y que justifica el título de la obra:

— ¿Quince días más? — preguntó Marconi.

— Sí—le respondí—, quince días.

Antes de que cortáramos se acordó y quiso saber el título.

—El caníbal— le dije.

Se quedó entusiasmado. Me dijo que era un título con mucha fuerza. (Terranova 2004:104)

El caníbal, nos enteramos al final, se come a su misma especie, se come a sí mismo. Aquí la puesta en abismo nos relata cómo Terranova se come el reconocimiento de la figura autorial de su otro, padre literario aquí (Villegas), para lograr publicar y de su idea de narrar a partir de los textos periodísticos, aprovechando para ello la carpeta de archivo que Terranova encuentra en la pensión del legendario escritor Villegas. Se alimenta de la misma sustancia de autor de Villegas –su nombre, sus textos, su idea de novela- pero con su propia letra, lo vuelve su cuerpo de escritura.

¿Implicaba esto una traición a las ideas de Villegas? Poco importa. Escribí *El Caníbal* en diez días. No fue difícil. Una vez armada la trama, los personajes hablaban y se movían solos. Los dejé hacer. Me importaba poco lo que hicieran. A decir verdad, me importaba un carajo lo que hicieran. (Terranova 2004:115)

Además, en segundo lugar, la *mise en abyme* funciona en un nivel interpretativo, en torno a las implicaciones de la narración. Dentro de *El caníbal* no sólo se cuenta ese proceso de escritura y publicación de una novela idéntica a la que leemos, sino que a través de ello, surge como otro nivel de la fábula la narración de la elaboración de su propia ficción autorial. Esta última narración presente en las líneas de la novela, puede pensarse como otra proyección de una instancia que, a través del juego de identificaciones subyacente a la obra, parece señalar al sujeto real, Juan Terranova. En este sentido, la forma de construcción de una ficción autorial de *El caníbal* es mucho más clásica y se emparenta con la analizada por Premat (cf. 2009: 9-32) para autores como Hernández, Güiraldes o inclusive Gombrowicz en la literatura argentina: relata ni más ni menos que una ficcionalización del yo donde esa primera persona posibilita la lectura del mito de acceso a la literatura del mismo autor.⁹⁹ En Terranova, el desarrollo de la novela determinará un mito de autor, donde la conquista del lugar en el reino de las letras se hace por la provocación, por la trampa y la oposición radical a las generaciones de escritores anteriores de la literatura argentina.

En los devaneos por diversas calles y bares porteños narrados a lo largo de *El caníbal*, se presenta a un personaje, escritor joven y argentino, que al final del primer capítulo se revela que su nombre es Terranova, el mismo apellido del nombre de autor que figura en la portada del libro, y que coincide en otros aspectos con la figura pública de aquel nombre, la de Juan Terranova. Al igual que el autor y escritor Juan Terranova, el personaje de esta obra es profesor universitario, considera que la formación dada en la academia es incompleta y que se nutre de una serie de lecturas de los productos de los medios masivos y del uso de internet y la tecnología digital, así como también de una serie de rituales que incluyen la visita de espacios de sociabilidad literaria característicos de los

⁹⁹ Mientras que en Gombrowicz la construcción de la figura de autor estará signada por primero el fingirse escritor, pero no en tanto “demiurgo”, sino como “una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos), lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito” (Premat 2009:12), por otra parte en Hernández y en Güiraldes la construcción tiene que ver con una tradición que el primero fundará en la figura del Martín Fierro y el segundo continuará, confirmando la legitimidad de esa tradición (cf. Premat 2009:17).

círculos de escritores porteños y alternativos de fines del siglo. Entre esos espacios, en la novela se hace mención a las visitas del personaje Terranova al bar y restaurant “La Giralda”¹⁰⁰, centro de tertulia de los jóvenes estudiantes de la Universidad Nacional de Buenos Aires, y también a la feria de libros usados y revistas antiguas que funciona en las inmediaciones del parque Rivadavia, en la ciudad de Buenos Aires. Todos ellos funcionan como procesos de comunión con ese ser un escritor —o no ser un escritor tal cual lo pensaron sus predecesores— que el autor Terranova, ya no el personaje, confirma en diversos textos como experiencias propias de su vida.¹⁰¹

El distanciamiento de las figuras paternas dentro del cosmos literario y la juventud como marca de valor en relación a los predecesores en el canon, son también directrices de la configuración de la figura de autor de éste y de otros textos de Terranova. Diferenciación y exaltación de la juventud no son meramente apreciaciones interpretativas, sino también tematizaciones explícitas en la obra de Terranova que funcionan, como se ha mencionado más arriba, a la manera de una *mise en abyme* de la configuración de una mitología de autor que tiene su esbozo ya en los primeros textos de este escritor.

La tematización de la figura del “escritor joven” en estrecho vínculo con la figura personal de autor, encuentra en otros textos de Terranova un mayor desarrollo, especialmente en “Diario de un joven escritor argentino”, publicado en la antología de nueva narrativa *La joven Guardia* (2006). Si bien es cierto, como señala Luciana Irene Sastre (2010) que esta tematización se realiza a través de la discusión de ciertas caracterizaciones de la juventud caras a la historia de la cultura occidental, por otra parte lo que discute en realidad Terranova es la caracterización a través de rótulos del tinte de “escritor joven” o “joven generación”, de la que comienzan a hacer uso los especialistas no sólo del periodismo cultural, sino también, en ánimos de homogeneizar categóricamente, la misma academia y la crítica literaria. Sobre ello se pregunta el escritor, qué asociaciones semánticas deberían hacerse frente a esa categoría que no sólo ha comenzado a incluirlo —a él mismo, a Juan Terranova y al personaje del cuento— sino que también es la que lo convoca a la antología donde aparece esta narración:

¿Qué significa ser un “joven escritor argentino”? ¿Se supone que hay que escribir sobre los problemas de la gente joven? ¿Sexo desaforado, noches de borrachera, drogas? Este año

¹⁰⁰ Apunta Terranova en las primeras páginas de *El caníbal*: “La Giralda, el viernes a las diez de la noche, está llena de gente, estudiantes de teatro y sociología que citan a Burroughs y a Freud.” (Terranova 2002:12). El carácter icónico de este espacio para la intelectualidad y bohemia porteña parece confirmarse con un poema de Cucurto, que también escribe “desde” ese bar de la calle Corrientes de Buenos Aires: “En el bar la Guiralda/ Pasan cosas muy extrañas/ No voy a decir mágicas/ Porque sería una lágrima./ Los mozos son muertos/ En pena o mejor dicho/ Fantasmas vestidos de blanco,/ Eso te digo, Pepe,/ En el bar la Guiralda/ Pasan cosas muy extrañas” (Cucurto 2003:15).

¹⁰¹ La experiencia en la feria de libros y revistas de viejo del Parque Rivadavia, dentro de la mitología de autor - no artificiosa y vinculada a la experiencia real de la persona de Terranova - se repite en otros textos. Sin remontarnos a textos más antiguos, en el prólogo a la antología de relatos autobiográficos de autores argentinos jóvenes, dice Terranova: “Piratería digital. Pierre-Joseph Proudhon, mil veces refutado por Marx, escribe «La propiedad es el robo» en un cartón colgado de un puesto del Parque Rivadavia y vuelve a entrar en el juego de las sillas del capital simbólico”. (Terranova 2010: 18). Aquí se retoma nuevamente la cuestión de ese espacio de circulación alternativa de los materiales literarios (la feria del parque Rivadavia) así como también el motivo del acceso por el robo a esos materiales (“la piratería”), ya común en la literatura argentina desde el episodio al robo a la biblioteca en *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, y que retomaremos aquí mismo para su reelaboración en Cucurto.

cumplo treinta y voy a tener un hijo. Con Celia nos casamos hace dos años. (Terranova 2006: 136)

El hoy mediatizado por los medios no sólo como forma de temporalidad y localización, sino también como postulación de la escritura de sí mismo en tanto autor es la solución a la que arriba Terranova-personaje a través del tutorado de Villegas. La materia de la ficción es la de la realidad, pero de la realidad mediatizada y en ese reconocimiento está la razón política del ser escritor hoy. Simultáneamente, en reconocer que la literatura, o la literaturización de la realidad mediática, le quita impacto a la anécdota, en lugar de vivificarla:

Cuando terminé me di cuenta de que Villegas tenía razón. El conjunto de textos que había salido en el diario era infinitamente superior a lo que yo había escrito. El resultado era paradójico. Los textos en el diario eran envidiablemente literarios, poseían un sentido completo [...] mientras que en la novela se deslucían bastante, se volvían horriblemente convencionales, y sobre todo se perdía un gran condimento: al convertirse en literatura, el halo de la ficción los domesticaba, los volvía débiles [...] les quitaba de un golpe una buena parte de su atractivo. Era eso o que yo soy un escritor de mierda. A niveles diferentes, las dos ideas me angustiaban. (Terranova 2002: 117)

Según las reflexiones para la escritura apuntadas por el mentor Villegas y adoptadas convincentemente hacia el final de la novela por el personaje de Terranova, la literatura hoy debe recuperar su espacio social, volviendo a adquirir uso, al ser creadora de realidad/presente. Esa poética fundacional de la escritura de Terranova, se reafirma en otros textos posteriores, como en el polémico poemario, *El Ignorante* (2004), donde la tematización del ser literario de Terranova encuentra lugar al costado de la crítica, controversia y destrucción de todo el sistema, las formas y sujetos académicos porteños en esos versos. Entre los versos de ironía y cuestionamientos, Terranova vuelve a encontrar su clave en el presente: "Ahora nos toca recuperar la idea de presente. Comprender que la vitalidad y la actualidad son valores importantes" (Terranova 2004: 29). La aquí llamada vuelta o recuperación del presente, no sólo es, entonces, una poética o proyecto estético, sino la recuperación misma de un valor social para la literatura y, con ello, para el escritor. La figura de autor aquí propuesta es entonces también comprometida, ya no con el pensamiento político de la políticamente correcta izquierda académica, ni con el pasado reciente de la dictadura, que en la generación anterior constituyó una de las formas de compromiso político más claras. Por el contrario, en *El ignorante*, Terranova divide a la intelectualidad y figuras literarias de Argentina de los últimos cuarenta años en tres grupos generacionales: los jóvenes revolucionarios de los setenta; los de la vuelta a la democracia y la generación joven en la que él se incluye. La división aquí no es tanto de edad, ni por principios estéticos, sino con respecto a los posicionamientos frente a la Historia, configurando con ella tres figuras de intelectual prototípicas asociadas a cada grupo. Para las figuras comprometidas con la izquierda resistente a la dictadura, Terranova exagera los mitos de la lucha armada para configurar una imagen indiscutiblemente crítica:

La vieja generación frustrada y aturdida de viejos libidinosos,
jinetes sin caballo, muertos de miedo, troskistas putos de mierda,
montoneros de la nada,
la caja craneana rellena de pasto pampeano,
la izquierda bien pensante,
soberbios y megalómanos
que se dejaron arrastrar por una pulsión de muerte heroica,
la clase media con culpa,
vamos a hacer la revolución con una guitarra,

con guano y estiércol,
 o con El Capital en ediciones Claridad,
 una lectura obsoleta, pero necesaria dijeron,
 para hacer la revolución lo mejor es la soberbia.
 Y los reventaron a palos,
 y los mataron como se mata a un insecto vidrioso con un diario enrollado,
 y ahora se esconden o no hablan, y cuando hablan,
 siguen pregonando el miedo y la muerte
 y todas sus imposibilidades. (Terranova 2004: s.pág.)

La figura de compromiso político que transmitieron a la generación siguiente, es la del miedo. El dogmatismo idealista fue, según estos versos, la condena de sí mismos hacia la destrucción en manos del Estado del terror. Y luego de esta generación revolucionaria, la generación intermedia, la de la restauración democrática, es para Terranova "una generación fallida", "de ineptos", que no ha logrado nada, bloqueada por el temor. Ese discurso del miedo, intenta traspasarse, impostarse en la generación siguiente, la de los jóvenes en la que está incluido el mismo Terranova:

muchos jóvenes de los '90
 [...] tuvieron que velar cadáveres que no conocieron.
 [...] Yo experimento mucho desprecio por la
 figura del desaparecido. Me parece que es una figura
 histórica muy nociva. [...] Nos los endilgaron.
 Y no es justo. Heredamos un país agujereado, con
 un nivel de desempleo y desmovilización altísimo,
 y encima, la culpa, el fantasma de los desaparecidos.
 Las abuelas de plaza de mayo, en ese sentido,
 me parecen algo fosilizado, inoperante, incluso
 malsano. (Terranova 2004: s.pág)

En estos versos, la articulación de la memoria histórica en relación a la última dictadura militar y las víctimas de la misma, se rechaza en bloque como problemática urgente de su generación. Terranova no le quita dimensión, aquí, a la gravedad de aquella situación histórica, sino que apunta la emergencia de problemáticas que exigen ser tratadas con premura, ante un país se que desmorona, en una economía precarizada. En los tiempos de piquetes, saqueos, presidentes que abandonan la casa de gobierno en helicóptero y otros de los eventos que detonaron con la Crisis del 2001, la lucha armada, las muertes de la dictadura y la utopía de la izquierda de los setenta, se han vuelto una forma de obsolescencia que impide el accionar verdaderamente político de las nuevas generaciones, los inmoviliza. El compromiso intelectual y político que se desprende de la figura de autor construida en los textos de Terranova, es con el presente, con la actualidad inmediata de la Argentina. Ese presente, en tanto realidad, no es una categoría epistemológica certera por sí misma para los tiempos actuales, sino a través del matiz que le ha sido impuesto por la apropiación y ficcionalización de los medios: "No, la realidad no existe en sus propios términos. Existe en los términos que le imprimen los que poseen los medios de comunicación" (Terranova 2001: 90).

5.3.3 Fernanda Laguna y Dalia Rosetti

Hacia mediados de los años noventa en Argentina, en plena época menemista, bajo el dictamen del consumismo y los grandes negocios empresariales, la esfera de las prácticas artísticas y de otras manifestaciones culturales se ve desplazada del campo social y pauperizada por políticas económicas que mostraron total desinterés por la gestión de las mismas. Por esta época también,

en Buenos Aires —ciudad que ha funcionado como faro y espacio de inicio de la innovación artística— el Centro Cultural Rojas¹⁰², antiguo enclave de la bohemia e intelectualidad porteña cambia su dirección artística, produciendo el alejamiento de numerosos artistas y escritores, desarticulando un espacio de sociabilidad cultural fundamental, al mismo tiempo que restringía las posibilidades materiales antes brindadas por ese espacio. Hacia finales de la década, las inevitables y desafortunadas repercusiones de estas circunstancias —intrínsecas y extrínsecas al campo cultural porteño— encontraron un remanso en la inauguración de *Belleza y Felicidad* (1999) (cf. Palmeiro 2008: s.pág.)¹⁰³, en manos de la escritora Cecilia Pavón y la escritora y artista plástica, Fernanda Laguna¹⁰⁴. La definición del espacio como galería parece remitir únicamente a su condición ligada a las artes —especialmente plásticas y visuales— por lo que resulta impreciso limitarse a ello ya que desde sus orígenes ha funcionado como galería y, especialmente, como espacio de arte y poesía. *Belleza y Felicidad* se ha permitido ser todo: galería de arte, librería artística, local de venta de objetos, etc. En su carácter de espacio múltiple, *Belleza y Felicidad* proporcionó la posibilidad, durante años, no sólo de la gestión de la producción cultural de forma independiente, fuera del circuito del *mainstream* del arte, sino la de las formaciones culturales alternativas más importantes

¹⁰² El Centro Cultural Rojas es una institución cultural argentina comandada por la Universidad Nacional de Buenos Aires.

¹⁰³ Aparentemente, esa primera configuración del espacio *Belleza y Felicidad* tuvo su inspiración, luego de un viaje al Salvador de Fernanda Laguna, en las *lojas de cordel* que mezclan la literatura con la idea de un objeto de materialidad precaria y de bajo costo. Esa puesta en un mismo espacio de materiales dispares será el principio constructivo de *Belleza y Felicidad*: “Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, exponer su carácter de mercancía. Ese carácter ideológicamente negado en un circuito cultural articulado sobre el privilegio de clase, que sostiene un modo de producción literario basado en la explotación cuasi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio —el prestigio de pertenecer a la ciudad letrada” (Palmeiro 2008: s.pág.).

¹⁰⁴ Fernanda Laguna nació en Buenos Aires en 1972. Es artista plástica, curadora y escritora. Junto a Cecilia Pavón creó primero la editorial *Belleza y Felicidad*, haciendo ediciones a partir de fotocopias, que se distribuían de forma ambulante. Un año después de la creación de la editorial, funda, también junto a Pavón, la regalería y centro cultural de nombre homónimo: *Belleza y Felicidad*. El mismo buscaba sostenerse con la venta de materiales artísticos. En 2001 Cecilia Pavón deja el proyecto, pero la agrupación que ya rodeaba a *Belleza y felicidad* continuó organizando desde el año 2000 muestras, eventos de poesía, shows de música y festivales fuera de su espacio de Almagro y colabora con proyectos de artistas. En 2003 Fernanda Laguna abrió la Galería de arte *Belleza y felicidad Fiorito* en Villa Fiorito en la sede del comedor *Pequeños Traviesos*. En el mismo año, junto a Javier Barilaro y Washington Cucurto comienzan la editorial Eloísa Cartonera y *No hay cuchillos sin rosas*, el local que albergaría a la editorial, y donde comenzaron a trabajar junto a cartoneros. Como artista plástica expuso numerosas veces en el Centro Cultural Rojas, en *Belleza y felicidad*, y en espacios de La Lili, Hangar y Casa 13 (Córdoba), La baulera (Tucumán), Vox (Bahía Blanca), El subte y la municipalidad (Uruguay), MAM (Mendoza), Departamentos (Rosario), La casa de la lana, Juana de arte, Plaza Congreso, y el Centro Cultural Borges. Como curadora, organizó cerca de 190 muestras.

Publicó poemas en diarios y revistas. Bajo las *Ediciones Belleza y Felicidad*, Fernanda Laguna publicó numerosos títulos: *Tatuada para siempre* (1999), *Sueños y pesadillas 1 y 2* (1999), entre otros. Y además ha publicado sus textos en diversas editoriales también alternativas e independientes: *La ama de casa* (1999), *Sueños y pesadillas 3 y 4* (2003), *¡Love you, don't leave me!* (2003), *Alejandra (Petit nouvelle)* (2003), *El comandante* (2003). También, junto a Cecilia Pavón publicó *Fácil y Como dos hombres*. Sus ficciones largas más reconocidas son *Durazno reverdeciente* (2003), *Me encantaría que gustes de mí* (2002, 2005) y *Dame pelota* (2009).

de los últimos veinte años en Argentina, contando entre sus amigos y participantes a los mismos que han sido los productores de la escritura más destacada de estos años.¹⁰⁵

Belleza y Felicidad ha revelado como principio fundacional implícito una serie de características igualmente aplicables a la obra de Fernanda Laguna, particularidades que la misma autora y artista reconoce como propias de su trabajo plástico y escritural: fugacidad, inclusividad, desprolijidad, rapidez, experimentalidad e informalidad. La comprobación de estas marcas escriturales se encuentra, por ello, no sólo observando las formas materiales que ha adquirido¹⁰⁶ y la productividad artística que se desprendió de los años de *Belleza y Felicidad*, sino también en los textos de Fernanda Laguna. Ese modo general de *Belleza y Felicidad* y de la escritura de Laguna, si definible con tres términos, deberían ser con los de la juventud, la novedad y la espontaneidad. Paradoja o bien correspondencia limpia con ese modo de existir joven, el texto de Laguna que más repercusión ha alcanzado, la novela corta *Durazno Reverdeciente* (2004) es la narración autobiográfica de una mujer mayor, madura y con una vida en apariencia rutinaria. Una mujer que se encuentra a sí misma como una anciana (física y mentalmente envejecida) y que quiere ser, de nuevo, la jovencita vibrante que alguna vez fue. El texto, publicado bajo el nombre de Dalia Rosetti¹⁰⁷, pseudónimo y (alter) ego literario de Fernanda Laguna, no es una verdadera retrospectiva como ocurre con las tradicionales biografías y autobiografías que recorren el pasado de un artista. Aquí se escribe, si se tiene en cuenta el anclaje biográfico y real de la autora, lo contrario: una lectura y proyección imaginaria, aunque en tono autobiográfico, de Fernanda Laguna en el futuro. El personaje principal, que a través de una serie de comentarios explícitos y otros guiños un poco más ocultos podemos identificar con la persona real de Laguna, es una mujer de unos sesenta años, sumergida en una vida de tedio, en la cual el gusto por lo juvenil y novedoso ha quedado como una incómoda etapa del pasado:

¹⁰⁵ En una breve reseña del último libro de Rosetti, *Dame pelota* (2009), el escritor y editor Damián Ríos confirma ese lazo, que parece haber trascendido la comunión en prácticas y espacios, para impregnarse de la escritura de estos autores, produciendo un vínculo más o menos sensible que configura al más que un grupo: "La literatura de Rosetti también hace pensar en Pablo Pérez, Martín García, Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón, entre otros: hay una pequeña tradición allí, que circuló en libros hechos en fotocopias, en recitales, en muestras de arte, en galerías de arte" (Ríos 2009: s.pág.).

¹⁰⁶ Además de tener una obra escrita publicada mayoritariamente en editoriales pequeñas, donde el formato de libro se reviste de una materialidad que pierde todo tipo de solemnidad y apela a un cuestionamiento a la tradición desde su objetualidad, Fernanda Laguna ha publicado mayoritariamente a través de las ediciones de *Belleza y Felicidad*. Las mismas, gestionadas por la misma Laguna, se reproducen en fotocopias, acompañadas de dibujos poco claros, que parecen bocetos hechos en lápiz, distribuidas de forma ambulante, todas características que enfatizan esa precariedad material.

¹⁰⁷ Sobre el origen del pseudónimo, a diferencia de su amigo y colega, Washington Cucurto, Dalia Rosetti parece surgir como un *nom de plume* programático, vinculado a una estética que produzca vida:

-En general, el uso de un pseudónimo responde a una estrategia de ocultación. ¿Qué hay de Fernanda Laguna que Dalia Rosetti no muestra, o al revés?

-Cuando nos pusimos nombres de flores con Gabriela Bejerman (Lirio Violetzky) y Cecilia Pavón (Margarita Bomero) queríamos, a la vida que teníamos, agregarle una vida más. Con el nombre, estábamos dando nacimiento a otra persona. Una persona diferente. Por eso no me gusta que digan que Dalia Rosetti es Fernanda Laguna. A Dalia Rosetti no le interesan muchas cosas que a mí me preocupan.

-¿Por ejemplo?

-A ella no le importa ganar plata, trabajar, curar muestras. No tiene nada que ver con el mundo de las artes visuales. Es como en los rituales. Te ponés una máscara, pero no es para ocultarte. Es para dar vida a otra identidad. Es algo que me hace sentir nueva. No es una ocultación, es un develamiento. (cf. Alemian 2009: s.pág.)

Me levanto todos los días a las 8, me tomo diez vasos de agua fría. Desayuno mate con dos o tres bizcochos y hago unas elongaciones contra la pared. Apoyo mis manos contra la ya citada y bajo mi espalda en forma de tabla. Siento que me hace bien. Y de ahí al cole. No soy una profesora mediocre, al contrario soy copada con los pibes y las chicas. Me aguantan, hasta diría que me quieren. Algunos me dan piñas en la panza o me guiñan el ojo. Me gustan. Aunque a veces me dan mucha pena. Tanta vida por vivir. (Laguna 2006: 68)

Si uno de los aportes de *Belleza y Felicidad* fue el de darle espacio y legitimidad al discurso de lo actual y lo nuevo de la cultura alternativa porteña de fin de siglo —lo que definimos como lo juvenil— contrariamente, el aporte de Dalia Rosetti en la novela *Durazno Reverdeciente* es poner en crisis ese mismo discurso, o bien dismantelarlo en la narración como construcción ligada a su persona real (Fernanda Laguna) a través de la parodia y la ironía de las anécdotas y detalles privados.

Mis amigos me dicen que me volví una vieja quejosa y mala onda, pero así soy yo loco, copada a mi manera. A veces a los alumnos, los dejo armar porros en el aula y me arriesgo a todo pero, como ya dije, todo el mundo piensa que tengo más pinta de vieja mala, que de buena onda. "Soy buena onda Gaby, cuando me haya muerto todos se van a dar cuenta". (Laguna 2006: 87)

El mandato de ser moderna y joven que sus amigos le reclaman como algo abandonado ("me volví vieja quejosa y mala onda"), es resentido por el personaje de Fernanda, y busca revertirlo permitiéndole conductas libertinas a los estudiantes de su clase. Sin embargo, el fluir de conciencia plasmado en el texto, le sigue respondiendo a sus amigos —artistas también, marcados por nombres que permiten identificarse con los de las personas reales—, a "Gaby", recordándole que es "buena onda", construcción asociativa de actualidad y juventud, valores enaltecidos por la práctica de *Belleza y Felicidad*, y que "se van a dar cuenta" "cuando se haya muerto". La remisión de este discurso, de forma cruzada, a la persona de Fernanda Laguna —quien como se describió más arriba ha sido uno de los personajes que más movilizaciones e innovaciones ha generado en el ambiente artístico porteño de los últimos años— le quita cualquier matiz verista, transformándolo en una mueca irónica, al mismo tiempo que confirma la exaltación de la juventud, la novedad y la pertenencia como valores simbólicos determinantes en la configuración de una imagen de artista legítima para esta nueva bohemia.

Esa relación, en principio paradójica y disonante entre la práctica de la vida cotidiana y la propuesta de lectura en la narración novelesca, hace el texto significativo, no como narración autobiográfica ni como testimonio del ambiente de la bohemia emergente de fines de los noventa en Buenos Aires, sino como manifiesto de la figuración autorial de Fernanda Laguna, la serie de tensiones y asociaciones en los que piensa como condición de posibilidad de su escritura.

Durazno reverdeciente por un lado habilita la lectura autobiográfica no sólo con el uso de la primera persona en tono intimista y el juego entre pseudónimos y el nombre de autor, sino también en la escritura que se supone un diario íntimo del personaje principal, el cual se presenta intercalado de conversaciones, sucesos y acontecimientos de la vida privada del personaje. La sexagenaria Laguna, personaje que en la novela es llamada explícitamente como Fernanda o Fer para reforzar la identificación, recorre sus días de la adultez agobiada porque en su vida nada parece ocurrir. El supuesto diario que comienza a escribir como proyecto para superar el tedio de la rutina y lograr algo excepcional, es el texto que al mismo tiempo leemos. Multiplicando el juego de paradojas, el texto arremete también contra la escritura autobiográfica tan proclamada por la crítica de los

noventa, así como también celebrada por sus grandes ventas a través de las casas editoriales de publicaciones masivas.

Aunque el recorrido por los textos vuelve transparencia innegable que Dalia Rosetti y Fernanda Laguna “son dos personalidades *literarias* distintas” (Mazzoni & Selci 2008), resulta igualmente indiscutible que existen ciertas trazas que conducen a un proceso de identificaciones complejo, no unilateral, ni cerrado, dentro del espacio del texto, que robustecen una determinada imagen de autor. Una manifestación de esa continuidad entre una y otra personalidad, puede rastrearse en lo ocurrido fuera del espacio del texto ficcional: la firma o *pseudo* de Rosetti, no solamente se plasma en las portadas de los textos literarios de Laguna, sino que eventualmente ha rubricado textos de artes plásticas¹⁰⁸, o bien se ha anunciado para la participación de eventos culturales a los que efectivamente, asiste Fernanda Laguna. La ficción de autor, se extiende por fuera de los límites de lo considerado literatura, más allá de todo lo escrito y la producción de la pluma.

El mecanismo de autofiguración propuesto por Rosetti en *Durazno Reverdeciente* (2006), plantea una suerte de imposible, la autobiografía hacia el futuro, la mirada del personaje Fernanda Rosetti —suerte de síntesis utópica de ambas identidades— quien reflexiona en un futuro ficcional sobre su vida pasada, recorrido que paralelamente retribuye con la ficcionalización de lo que se asume como real: componentes de la vida de Laguna en la capital argentina en la década de los noventa. *Durazno Reverdeciente* se abre con la sección titulada “Sesenta y cinco años”, que nos pone en contexto intempestivamente con un personaje ya envejecido, Fernanda, la voz narradora en primera persona, quien frustrada evalúa su presente monótono a esa edad y rememora con nostalgia su juventud, anhelando un cambio en su vida que le permita volver a enamorarse.

Fusión y doble movimiento: ficción del futuro y ficcionalización del pasado y presente en los círculos artísticos y culturales alternativos de Buenos Aires. La superposición de temporalidades (presente y futura) y de esferas conceptuales (real y literaria) está constantemente dinamitada a lo largo del texto, fluctuando, una vez más, en estas escrituras postautónomas, el tensional binomio entre literatura y realidad, para insistir en un continuo desarticulado, planteado en el texto, sin otra expectativa que ser escritura —ni literatura, ni informe preciso de la realidad. En cuanto a los espacios que se desprenden de esas temporalidades, la propuesta de la biografía futura permite a Rosetti imaginar una Buenos Aires distinta, la cual contrapone a la del pasado, la contemporánea a los lectores de la obra (cf. Repetto 2009: s.pág.). Esta especulación con un espacio definido y a la vez que se realiza un anclaje concreto con elementos de ese espacio, reconocidos por la autora y los lectores, pone en cuestión, una vez más, la indefinición de la ficción y la realidad como esferas contrapuestas.¹⁰⁹

¹⁰⁸ En la *Revista Ramona*, donde Laguna participa como miembro del consejo editor, pueden encontrarse algunas reseñas sobre muestras de artes plásticas publicadas bajo el nombre de Dalia Rosetti. La supuesta identidad literaria de Rosetti, sale de los límites del espacio de la escritura ficcional, y prescribe textos de crítica de arte.

¹⁰⁹ La búsqueda de enclaves que remitan a cierta cuestión representacional y, contrariamente, la creación de imágenes posteriores al presente, proyectivas de un posible futuro, constituyen la forma de espacialidad para lo que ocurre en sí en la trama (el contraste entre el pasado de la autora y el futuro en el que vive). El pasado de la autora, reconocido por ciertas instancias públicas, encuentra su correlato en algunas marcas del espacio porteño (la peluquería Cerini, el bar « Chevecha » y la estación de autobuses de Retiro). Por otra parte, el presente, en realidad el futuro, de la autora, encuentra su correlato en una Buenos Aires de la posteridad, donde la ciudad está destruida y la basura es recolectada por helicópteros. Merece aclararse que es tal vez un poco excesivo considerar el texto como uno de ciencia ficción, ya que no existe de ninguna manera un pacto o

Los mecanismos de la ficción se multiplican, no sólo apropiándose de y transformando los materiales que Laguna incorpora de su vida en ese presente, sino también aquellos nombres propios también de escritores que transitan la narración vinculados al del personaje principal: "Orgía con los grandes vanguardistas de la época en que éramos jóvenes, y los nuevos poetas como Christopher Miles y Juan Moletti." (Laguna 2006:106). Una vez más, las referencias utilizadas por Rosetti no constituyen en sí, la pretensión de un verosímil realista, representativo, al menos, del mapa literario de la Buenos Aires de los noventa. Aunque la cadena de filiaciones es significativa —en general las personas que nombran tienen o han tenido un vínculo real con sus actividades como escritora, artista y galerista— a veces importan en la forma en que esos nombres se vinculan con la figura autoral allí constituida (no fuera del texto, sino dentro de él) u otras, reponiendo la espontaneidad y el valor del "ser joven", están allí por pura casualidad. El muchacho nombrado en la cita como Christopher Miles, por ejemplo, no es más que un personaje de una serie televisiva británica, denominada "Skins", un muchacho adicto a las drogas y un hedonista, pero que no tiene un vínculo real con el personaje de la obra.

A lo que estos nombres propios responden es a la exteriorización en el texto de los tejidos de sociabilidad que han definido las formas de organizarse de los jóvenes escritores y artistas en la Argentina desde la década del noventa. Desde su amiga "Gabi" —quien por una serie de detalles podemos inferir que se trata de Gabriela Bejerman— que aparece desde las primeras páginas de *Durazno Reverdeciente* tratando de motivar a la amargada Fernanda, hasta una larga lista de nombres (Cecilia Pavón, Cuqui, etc.), algunos devenidos personajes, que han sido un referente dentro de aquellos grupos de alternatividad artística; la nominación sirve en todos estos casos, para construir en la ficción un pasado determinado por una imagen autoral que se ríe de sí misma, de cuando era una "gran escritora" y que busca con más ahínco la vida en la cotidianidad (con las salidas, las aventuras amorosas, las compras, etc.) que la vida en la literatura —la escritura de su diario es poco constante e incompleta, a pesar de que supuestamente es el texto que estamos leyendo. Esa búsqueda del vitalismo se vincula, como muchas veces, con objetos de la naturaleza, estrategia que en la novela aquí presentada se resume en el título: "Durazno Reverdeciente".

Una vez, la veracidad de la anécdota resulta inservible, poco importa su valor de exactitud. Si el detalle o acontecimiento biográfico aquí ficcionalizados tienen un valor testimonial, es únicamente el de testimonio de autofiguración autoral dentro de la literatura, junto con la manifestación de la clave de lectura, lo que hemos apuntado como un "cómo debe leerse" en todas las propuestas estéticas (las de escritura, las de plástica, etc.). Una muestra del código para poder decodificarse, que tiene como pilares fundacionales la novedad, lo espontáneo (y con ello lo etéreo) y la juventud.

En el caso de Laguna, esos valores se topicalizan a través de motivos que describen el goce, la libertad, las sensaciones y la ausencia de tabúes, convirtiéndose así en las líneas privilegiadas de la experiencia de la escritura, junto con los constituyentes de su configuración autoral: "Seguro que van a estar Casas, Cucurto, Aira (mi amante a los 33 años), Rubio, [...] todos los poetas que me cogí [...] quiero aclarar que[...] Aira me sigue calentando y María Moreno también" (Rosetti 2006: 106).

propuesta de lectura en este sentido. La incorporación de las marcas futuristas está determinada, fundamentalmente, por la configuración de una atmósfera extraña, ajena a la Buenos Aires presente. Asimismo, la ciencia ficción aparece a la postre del humor, como cuando la desorientada y envejecida Fernanda se enfrenta a las nuevas drogas y bebidas alcohólicas, e intenta describirlas y consumirlas para incorporarse a los dictámenes de las nuevas modas sociales.

La tematización, aquí a través del aporte de la invención y la ficcionalización de la supuesta anécdota, reconstruye una figura de autor que se muestra a sí misma como una amante, participante de la cópula, de quien es una de las influencias más significativas en términos de la tradición de la literatura argentina contemporánea, César Aira. El personaje de Fernanda recuerda que en esa época en la que ella formaba parte activamente de la bohemia porteña, César fue su amante; ella construye una metáfora de memoraciones literarias, que tiene una posibilidad de lectura que trasciende el mero homenaje. La mención a Aira, es por esto, multireferencial.

El reconocimiento de un vínculo entre la escritura de Aira y la de Rosetti no sólo ha sido apuntada por la crítica (Jesús Montoya Juárez 2007, 2008), sino que aparece también en la lectura que el mismo Cucurto hace de la obra de Dalia Rosetti, en el texto publicado bajo la web de *Eloísa Cartonera*, “¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?”, donde el autor del realismo atolondrado interpreta a Rosetti en la inscribiéndola como contraparte de César Aira:

Inventemos un arbolito genealógico de Arlt en adelante: Arlt-Copi-Aira-Rosetti. Los dos últimos son contemporáneos. Muchas cosas que puso en práctica César Aira aparecen en Dalia. ¡No veía la hora de llegar acá! Se forma una pareja extraordinaria, la primera de la literatura argentina moderna. Ambas obras funcionan como si fuesen una sola, se me hace imposible pensar a Rosetti sin Aira, y sin embargo no es Aira el que le da aire, sino exactamente al revés. Y esto es debido a que Rosetti, casi inconscientemente llevó al límite el “artilugio ariano de producir literatura”. Esta joven autora está inventando toda una nueva tradición. (Cucurto 2006: s.pág.)

Aquí Cucurto invierte el signo, no le niega el tributo a la tradición en el sentido corriente y propone una lectura donde Dalia Rosetti haya sido quien ha influenciado con algunas de sus técnicas y estrategias narrativas al mismo César Aira. En la lectura de Cucurto, Rosetti aparece como verdadera artíficia de una narración de la circunstancia, de lo espontáneo, “la reivindicación del hecho inédito” (Cucurto 2006: s.pág.). Este uso de lo espontáneo, lo circunstancial en una concatenación narrativa que tiene siempre un carácter inédito, novedoso, que prefiere la notación continua a la perfección de la frase, no sólo repone la imagen de una subtradición de la literatura argentina del último medio siglo, la cual estaría signada por la “mala” escritura de autores como Copi, Aira, Perlongher, Zelarayán y Laiseca entre otros (Pron 2007, Prieto 2006). También, reafirma la contigüidad arriba planteada, entre la práctica artística de Laguna y la propuesta cultural de la Galería y espacio Belleza y Felicidad —aquella que nucleó a algunos de los artistas más destacados de los últimos casi quince años—, y su escritura; una contigüidad que se rememora a sí misma con la novedad y la juventud como aliados. La novela da cuenta varias veces de la primacía de esos valores entre los agentes de aquella nueva bohemia de los noventa. Al mismo tiempo, el tiempo, la memoria, ha hecho de esa “moral del estilo” convertida en una “moral de la forma” (Gramuglio 1992:39) asociada a una imagen de escritor, la de Fernanda Laguna, un asunto discutible.

- ¡Genial! Entonces quiere decir que aún estás en la onda.

- ¿Qué onda?

-No sé. Con la juventud. Igual siempre fuimos distintas, a vos siempre te gustaron los chicos en forma de masa. La juventud... los gatos...los animales. El ser humano en general... A no ¿Era al revés? Creo que la visión de masa y las ideas de la revolución eran mías y vos la que ponías la atención en los particulares... Y mirá, lo máximo que hice fue un manifiesto que lo leyeron las 150 personas que compraron *Cecilia y Fernanda*. La memoria... (Rosetti 2006: 89)

En esa charla con su amiga, el personaje de Fernanda Rosetti afirma con el dato de anclaje real¹¹⁰ al mismo tiempo que discute o cuestiona la atribución errónea o tajante de una moral. Ni sus propios recuerdos de las épocas del activismo artístico le recuerdan ese supuesto "ethos" del arte, la memoria se interpone develando el carácter histórico de esas creencias.

Dentro del texto de Laguna, la referencia a la supuesta figura paterna, a César Aira, que concretaría una filiación literaria y la ubicación de la figura autorial de la autora en adyacencia con la del maestro, es mucho más compleja por la imaginación que convoca. Si por un lado, permite cierta filiación escrituraria con la obra de Aira, al mismo tiempo sirve como autorreferente, para constituir una determinada imagen de autora seria, según la ironía plagada en el texto, que se crea por la ficcionalización del hecho y no por el enunciado de una poética:

Pienso en César, mi gran amor de los 33. Con él nos pasaba lo mismo. Él escuchaba música Tontipop y a mí me parecía que él era un poco hueco. Igual lo amaba así como era. Escribía y escribe bien pero yo me he vuelto una mujer mucho más intelectual y quiero relaciones serias. Aparte él estaba casado, tenía hijos y yo era su segunda mujer. No pude soportarlo y la música nos alejó definitivamente (...) ¿no sabés quién es César? Buscalo en el diccionario por Aira, César" (Rosetti 2005: 107).

La figura de autor aquí plasmada no recurre a los guiños intertextuales, a los homenajes, ni a la desacralización de las figuras que podrían marcarse como la génesis de su escritura, sino que se configura a través de un vínculo de deseo, indiscutiblemente erótico, y se piensa a ese otro como amante; su relación con el sector de la tradición con que la crítica la ha asociado es carnal, lleva al cuerpo y a los sentidos antes que a la literatura. Esa forma de entender la escritura según Laguna, es una proyección de su forma de entender el arte en general:

Las obras para mí son una forma de comunicación, pero los objetos para mí, sinceramente, no tienen ningún valor. Yo no amo las obras de Da Vinci, amo la cabeza de Leonardo Da Vinci... como un enamoramiento de la persona y de todo lo que sale de esa persona. Pero si no hubiera ni una obra de Leonardo Da Vinci, podría amar lo que se contó de él. (Laguna cf. en Krochmalny 2007).

Hay aquí no sólo una afirmación de una estética que pone primero el cuerpo y luego la letra, la construcción de las obras, sino también una desjerarquización de los constitutivos del concepto de arte (y literatura) autónoma: no importa el arte, "las obras", sino que interesan con "forma de comunicación", en tanto cuentan algo de quien las hizo. En el mismo enunciado es desplazado el concepto de obra independiente, mientras se legitima el de intencionalidad y el de sujeto creador determinante desde su personalidad y vida para la creación, esto es la ficción de autor que las piezas u obras convocan.

El arte, si es que aquello existe aún para Laguna/Rosetti, es una práctica donde lo ínfimo, lo minoritario, lo no-legítimo, así como también lo intrascendente y lo banal se unen, cuestión que vuelve a tender un puente entre la autora y la escritura de César Aira. Lo que aparece en lugar de la solemnidad de los temas, es lo pequeño, que cruza la idea de la escritura poética con lo superfluo de lo cotidiano:

¹¹⁰ El título *Cecilia y Fernanda* se refiere a la revista y panfleto, titulado en verdad como *Ceci y Fer*, que circuló hacia el 2002, firmado por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna. Aquel, debajo de la pátina de humor y cierta imaginación que roza lo incoherente, instala la crítica del arte actual como punto esencial de su agenda y hace sin reparos una propuesta de cambio radical.

Triste
Hormiguita, hormiguita, ¿cuál es tu nombre?
mi nombre es maria y soy una hormiguita.
Chau, buen viaje hormiguita.

Corazón
no me dejes
no te alejes de mí.
Poesías para mí
que me calman
y me alegran

Cruzo la calle

¡Cuidado!

Los coches pasan veloces y uno salpica mi hermoso vestido

¡Cuidado con los coches!

Soy una mente y un corazón

Mi mente es tonta
y mi corazón no sabe lo que siente.

Mi diosa reina

Mi, sólo mi.

Sin límites
mi imaginación crece.

Florencia
Silvana
Mariana
Karina
Jane
Gabriela
cecilia
Gabriela
Cecilia
Gabriela
Gabriela
y yo (Laguna 1998: s.pág)¹¹¹

¹¹¹ La percepción detallada de los colores, el lenguaje simple, plagado de diminutivos, la narración de los juegos de la amistad con otras amigas, la mención de los trajes y vestidos, la fascinación por los objetos, el hedonismo lúdico y la carencia de prejuicios morales, construyen, entre otros contenidos semánticos, una imagen que Sylvia Molloy ha observado en determinadas escritoras mujeres de comienzos de siglo. Según apunta Molloy, la estrategia del infantilismo sería una manera de cubrir la voz narradora identificable con la

Aquí se ensamblan la pequeñez e insignificancia del insecto y del vestido, con la cursilería romántica del abandono del amor, con el listado de los nombres de las amistades (referencias cruzadas de otras escritoras contemporáneas a la autora y amigas reales), para poder hacer enunciar con firmeza la voz propia: "y yo". O ratificar la omnisciencia de los sujetos, objetos y anécdotas propias: "Mi, solo mi". Todo entra intensificado pero por igual, inclusive la convocatoria o mención de otros autores, en la configuración del yo autorial. Este mecanismo de nominación o tematización de la sociabilidad estética que es adyacente a la construcción de la figura de autor en los textos de Rosetti/Laguna, la acerca, especialmente en *Durazno Reverdeciente*, a la escritura de Cucurto, quien también construye sus ficciones narrativas contiguamente a la cimentación de su figura de autor. Una vez más, tanto Laguna como Cucurto, no establecen un corte entre esa aparición de las "ecologías culturales" (Laddaga 2006:21) tematizada en sus ficciones, y lo que ocurre fuera del espacio de la ficción.¹¹² Lo que aparece allí tematizado se desvela como extensivo de la práctica cultural diaria:

Era una muestra donde cada uno podía traer lo que quería, hacer lo que quería y escribir lo que quería. Entonces ahí estaban los problemas porque no es que uno escribía encima del otro... Entonces, ¿cuáles son los límites? O, por ejemplo, uno ponía un cuadro y otro le escribía un epígrafe, entonces... ¿cuándo es con el otro? ¿cuándo es sobre el otro, contra el otro? (Laguna cf. en Krochmalny 2007)

En las propuestas de la galería dirigida por Laguna, *Belleza y Felicidad*, la posibilidad del arte comienza con la abandono de su apariencia autónoma, y enunciando las formas de sociabilidad presentes en los jóvenes escritores de la época. Dentro de esa dinámica social de los nuevos grupos artísticos porteños, la consideración de la figura de autor en tanto categoría delimitadora de la pertenencia, de propiedad legal, tampoco es importante para Laguna. Práctica que se reproduce en la forma de circulación que Cucurto y Laguna han propuesto para *Eloísa Cartonera*, donde los

autora, para abordar temas prohibidos, vinculados a lo sensual y al erotismo. Funcionaba por ello como una estrategia de integración en las orillas del campo cultural. Y uno de los rasgos del "hacerse personaje" es para algunas escritoras el "añiñamiento", estrategia que Molloy ha trabajado en la figura de Delmira Agustini y que como observa Moreno es también posible de pensarse en algunas de las autoras jóvenes como Fernanda Laguna (cf. Moreno 2006: s.pág.). El infantilismo en las nuevas escritoras como Cecilia Pavón, Romina Freschi o Gabriela Bejerman, podría ubicarse más cerca de la intervención sobre la categoría misma de la literatura, antes que como forma de enunciación legitimadora frente a un canon dominado por estéticas legitimadas por hombres, como si ocurría en el modernismo de Delmira Agustini. Ese hacerse personaje infantil toma dimensiones impensadas, vinculadas, por parte, al exhibicionismo monstruoso en el último libro de Rosetti, *Dame pelota* (2009), aunque se encuentra presente como constante en casi todos sus textos: "Se sentía la euforia que irradiaban las payasas que estaban listas para salir detrás del telón. La maravilla del mago, de la banda de rock, de los solistas, los imitadores, los bailarines. Detrás del escenario a la derecha se abría la puerta ventana que daba al jardincito. En el medio de éste la fuente de la primavera emanaba lágrimas de felicidad. Otros niños más grandes que el mío mojaban sus manitos en el agua brillante. Las mamás más niñas que los niños no lloraban esa noche y no llorarían nunca más porque la fiesta era un portal hacia otra dimensión. La dimensión rosada." (Laguna 2007:48)

¹¹² Las "ecologías culturales", propias de las "estéticas emergentes", se caracterizan por articular la producción estética con las formas de la vida social común entre los agentes de la producción (cf. Laddaga 2006:21). A diferencia de las producciones o rechazos de la vanguardia, estas formaciones emergentes intensifican el vínculo con lo ajeno al arte, tanto en la producción como en su forma de sociabilidad, haciendo en sus obras una representación de esa dinámica: "donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio y que apunten a la constitución de formas artificiales de la vida social, [...] modos experimentales de coexistencia" (Laddaga 2006: 21-22).

derechos de autor son donados por los escritores, para abaratar costos a la editorial y donde la publicación de textos de autores inéditos, huellas recónditas del ambiente literario, se encuentra a la orden del día, omitiendo con ese *gestus* las imposiciones de nombre o de autor dictaminadas por diversas instancias de legitimación de la crítica y el periodismo cultural.

La ficción que avanza con las anécdotas más o menos frustradas de Fernanda Rosetti por hacerle batalla a la vejez y a su tedio frente a la vida cotidiana, se vuelve independiente de la escritora real, Fernanda Laguna. Se recrea un distanciamiento, una separación más tangible entre el personaje de Fernanda Rosetti, el pseudo escritural de Dalia Rosetti, y el de la persona pública real que encarna ambos, Fernanda Laguna. El texto juega con esa instancia identitaria triple, más de una vez (“Dalia, mi hermana menor”, Rosetti 2005:148) imposibilitando el quiebre total de las identificaciones y el borramiento completo de la figura autorial de Dalia Rosetti. Es precisamente ese develarse en el texto como construcción sostenida a través de estrategias de ficcionalización, lo que la hace interesante, más allá del anclaje con la figura pública de Laguna. Los tres se asocian y se disocian, a pesar de los trazos que los unen, y sólo son relevantes en tanto instancias de articulación de la ficción.

Ante los insistentes llamados de Gaby, amiga de Fernanda, ella comienza a realizar la escritura de un diario que, en la paradoja inherente a todo texto de ese género, se inscribe prometiéndose el secreto, la inmersión en lo privado, mientras presupone en sus líneas la presencia de un interlocutor que rompa esa esfera de lo íntimo, y que para nuestro personaje constituye la única posibilidad de trascendencia:

Y ahora no sé, se me dio por escribir esta especie de diario nouvelle porque a pesar de que borré el mensaje del contestador algo se me movió por dentro. Como que si salgo tendré algo para contar. Algo que esté haciendo por mí misma, aparte de los ejercicios de elongación” (2005:49).

Al igual que los nombres de personas y de espacios, el ingreso al diario privado que propone el texto, constituye otra instancia de ficcionalización, otra forma de lo que Jesús Montoya Juárez (2008) ha definido como “realismos de simulacro”, sólo que aquí, la realidad que propone exponerse es, según el juego de identificaciones propuesto, la de la autora, Dalia Rosetti. El “simulacro” tendría su motor en configurar una ficción que, como el diario, pretenda mostrar el cotidiano del personaje principal, pero que en la práctica caiga en la construcción de configuraciones imaginarias en torno a la figura del autor y que, como todo simulacro, se articulan con un fin otro del enunciado. Esto es, la revelación de verdad que propone el diario de la autora dentro del texto, debe entenderse como simulacro, y como estrategia narrativa que encierra en realidad, las pretensiones de lectura del texto y una configuración autorial que es postautónoma: borra en su enunciación el discurso en el que pretende inscribirse, el de la literatura.

5.4 CUCURTO

5.4.1 Cucurto: escritor, narrador y personaje

El nombre de Washington Cucurto refrenda una construcción pública y literaria que es multifacética y no acabada, como ha reconocido, entre otros, Sandra Contreras (cf. 2009: s.pág.), excediendo el mero uso del pseudónimo como forma de encubrimiento, para volverse un personaje y una imagen autorial que directamente ficcionalizan la persona biográfica o la camuflan al punto, paradójico si se quiere, de lo indistinguible en simultáneo con la delación de su artificiosidad. La exposición en la figuración de autor desplegada en los textos de la continuidad entre la realidad y la

ficción —no su contraposición, ni tampoco su complementariedad— sino su unión, su encadenamiento, su *desdiferenciación* en un todo único de presente continuo en las literaturas postautónomas (cf. Ludmer 2006, 2007).

Como se desarrolló en el apartado 5.3.1 de este capítulo, la lectura de los textos incluidos en la literatura argentina de los últimos veinte años nos indica que la apropiación de un pseudónimo (Cucurto) no es exclusiva, ni se agota en el escritor Santiago Vega. Tanto la presencia de marcas biográficas de autor y la construcción de un personaje fuertemente vinculado a la vida real de quien escribe —como ocurre en las obras de Terranova, en las de Cecilia Pavón, en las de Fernanda Laguna, entre otros— como también el uso del pseudónimo asociado a una imagen de autor, y a un personaje determinado, pero artificioso —como puede leerse en Pedro Mairal y en Fernanda Laguna— se encuentran todos, presentes y en constante construcción, modificación y destrucción en la obra Cucurto. Es precisamente, esa operación que elige y destruye simultáneamente, haciendo imposible una caracterización definitiva o concluyente en el marco de las esferas conceptuales de la literatura autónoma (realidad/ficción, autor/personaje/narrador, material real /material ficticio, novela/autobiografía, etc.), la que permite comprobar el carácter postautónomo de la escritura de Santiago Vega: que efectivamente se propone una imagen de autor con la postulación de Washington Cucurto, pero que ello no lo reconoce devoto de la misma estrategia dirigida en los escritos de la literatura autónoma y moderna. A diferencia de ésta, impide una lectura única, en términos de una ética estética o de la escritura. En su opuesto, Cucurto despliega una imagen autorial debido a la combinación de múltiples estrategias, deshaciendo el gesto que pretende enmendar y, también a diferencia de una larga tradición en la literatura argentina, evita y rehúye, con su construcción autorial, ser ubicado en los nichos simbólicos imaginarios tradicionales ligados a la figura de autor de manera relacional (por asimilación u oposición). Cucurto, en tanto su imagen de escritor y esa operación simbólica que construye y repara, sólo será legible en su diferencia no literaria. Esto es, su destino como autor y escritor puede ser sólo el afuera de la literatura, o la *postliteratura* si se prefiere.

La operación se inicia en Cucurto con la construcción de una imagen de autor ficticia que acompaña al pseudónimo, postulado por primera vez en *Zelarayán* (1998), y que es también, posteriormente, narrador y personaje de sus obras. Nos referimos a la construcción rubricada bajo el nombre de Washington Cucurto, reclamada para sí y para sus obras por el escritor Santiago Vega, como alter-ego autorial a partir de un *peritexto* falso¹¹³, que se incluye en una nota biográfica sobre el supuesto autor del volumen, incluida al final de su segundo libro de poemas, *La máquina de hacer paraguayitos* (1999):

Acerca de Wáshington Elphidio Cucurto

Nació en San Juan de la Maguana, ciudad costera al Sur de Santo Domingo, República Dominicana, en 1942. A comienzos de la década del setenta llega a Buenos Aires. Escribe *La máquina de hacer paraguayitos*, primer boceto que se continúa con los poemarios *Como un*

¹¹³ La distinción aquí hecha como *epitextos* falsos es porque tienen la apariencia y están enunciados a la manera de los *epitextos* (cf. Genette 1987:16-17), esto es como si hubieran sido escritos por un publicista o editor encargado de la edición del texto, pero en realidad no es el caso. Su clasificación es conflictiva porque han sido redactados por el autor, pero en la firma del texto decide utilizar diversos nombres para encubrirse (Santiago Vega, Humberto Anachuri), pero que confirman una clasificación que no responden al criterio genettiano de que estos textos son propios del encargado de la edición.

paraguayo ebrio y celoso de su hermana y la antología *Veinte pungas contra un pasajero*. En 1989 escribe la novela *Las miles de tramoyas de las truculentas tragavergas*, que inaugura una nueva corriente en la literatura argentina: el realismo atolondrado. Verdadero hispanista este Wáshington Cucurto. Sus poemas y novelas arman un recetario de giros del habla popular del interior argentino y de países vecinos, como Perú y Paraguay. (Cucurto 1999: 53)

La fundación de un personaje que acompaña el pseudónimo, no se limita a la nota biográfica del final de este texto, en tanto pueden encontrarse otras notas biográficas, ficcionalizaciones y representaciones (escritas y fotográficas también), de Washington Cucurto. El segundo *epitexto de autor* –aunque como vemos, esa categoría se desestabiliza cada vez que pretende afirmarse en un sujeto-personaje como Cucurto– que conlleva un aporte de datos sobre Cucurto, es del 2002 y lleva la firma de Humberto Anachuri, el “antologador”, “un poeta, electricista y académico paraguayo”:

Esta es la primera selección seria de la obra de Wáshington Cucurto (San Juan de Maguana, Rep. Dominicana, ¿1942? ó ¿1973?), estos poemas provienen de los libros *La Máquina de hacer paraguayitos* (Sello Editorial Siesta, 1999), *Veinte pungas contra un pasajero* y *Treinta negras en la cresta de una ola* (ambos inéditos). De su primer libro *Zelarayán* no pude rescatar ni medio poema, por malos y quilombos [...]. Igual me veo en la obligación como crítico y amante de la poesía, de aclarar que de estos diez poemas se salvarían menos de la mitad de la mitad. No obstante, lo más mínimo que se pueda rescatar de estos poemas, tal vez sólo versos, son sin duda alguna, lo mejor que se escribió en la literatura dominicana de todos los tiempos. (Cucurto 2002b: s.pág.)

Esta segunda nota biográfica, dispara, una vez más, el carácter apócrifo de la configuración autorial, e infame para el canon de la literatura argentina, de Cucurto. Los recursos para ello son evidentes: el nacimiento en un lugar inexistente de la República Dominicana; la postulación de dos fechas de nacimiento totalmente divergentes, separadas por un período de casi treinta años; la aclaración del escaso valor de su obra literaria simultáneamente a la categorización como “lo mejor” de la literatura dominicana; la coronación de este *peritexto* con la firma de un ignoto trabajador y crítico paraguayo. Todo ello se dispersa en esta configuración autorial, que tiene un carácter, un nombre y un apellido propio, y que funciona como la imagen de autor de Santiago Vega, dentro y fuera de los textos, aunque no admite una identificación regular con la persona biográfica.¹¹⁴ El nombre es lo único que se sostiene como rasgo común para los tres vértices —el del autor, el del personaje y a veces, el del narrador— de esta mitología. Como colofón de este intrincado proceso de identidad y desdiferenciación, es indispensable desdiferenciar la operación de pseudonimia tramada por Cucurto, de la conceptualización hecha por Leujeune para este proceso: “[L]e pseudonyme est un nome d’auteur. Ce n’est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume [...] un dédoublement

¹¹⁴ En este punto nuestra lectura difiere de la de Pron, quien delimita el impacto y la trascendencia de la construcción autorial de Cucurto al espacio de los textos literarios: “Esta imagen de escritor no es exterior a los relatos mismos, puesto que Cucurto –al igual que Aira– produce una autoficción de acuerdo a la cual el lector debe asumir la identidad entre autor, narrador y personaje: sus narradores –en su mayoría, intradieгéticos homodieгéticos en la variante autodieгética– se llaman Washington Cucurto o Santiago Vega, se adjudican la autoría de los libros del autor, a los que citan y promocionan [...]”. (Pron 2007: 199). La interpretación de Pron refugia la escritura de Cucurto en el marco de lectura de la literatura, mientras que la aquí apuntada pretenden desglosar, a través de la imagen y configuración autorial de Cucurto, la particularidad de las escrituras postautónomas como la de Cucurto. Dentro de esa especificidad postautónoma, la exterioridad de la identidad creada, el sustentarse en peritextos y epitextos que evaden lo literario (y que en Cucurto se concreta, por ejemplo, en una serie de fotografías con él mismo disfrazado para las portadas de sus novelas), es esencial.

du nom, qui ne change rien à l'identité" (Lejeune 1975:24). Aquí la pseudonimia trasciende el mero desdoblamiento y encubre con frecuencia al sujeto real, mostrando cómo la ficción se despliega sobre lo real, modelando distintas lecturas. Como indica Prieto, el *nom de plume* elegido por Cucurto retoma el tono exagerado de sus motivos y su escritura, es revestido por una cubierta que empalma con un exotismo desconocido para el Río de la Plata:

hiperbólico, cucurbitáceo, que combina el imaginario onomástico de la telenovela, la exuberancia barroca del fruto tropical y un simulacro de identidad híbrida, en hiato –una suerte de quiasmo identitario que se enrosca en la extranjería de las lenguas y nacionalidades cruzadas. (Prieto 2008:114)¹¹⁵

El uso de pseudónimo depara aquí una estrategia de configuración de la mitología de autor que se propone, desde el comienzo, dentro de los textos como en los *epitextos* y *peritextos*, como una figura singular, que repone un espacio de vacío semántico dentro de la literatura escrita en Argentina hoy. Hay en la construcción autorial, simultánea de la de personaje y narrador, el reconocimiento de un "margen cultural, que "no sólo escribe 'sobre' sino que escribe 'desde'" (Bueno 2009: s.pág.). Cucurto entiende la ausencia del imaginario (in)migrante reciente en la literatura argentina actual¹¹⁶, lo vislumbra como un margen semántico y se aprovecha del convencionalismo que subyace a ese vacío, para revestirse de las investiduras del inmigrante dominicano, amante de la cumbia, de las mujeres y las formas del hedonismo más banales.

Vega se define como Cucurto como única opción y no es esa confirmación de la construcción autorial que el autor hace en epitextos como en textos ficcionales la que lo incorporaría como *escritor postautónomo*, sino es la paradoja de sostener una construcción autorial única (la de Cucurto)¹¹⁷, mientras que los rasgos y caracteres de esa identidad y mito de autor van a ir modificándose, en un proceso de constante resemantización.

Indicio de la intencionalidad confusa pero explícitamente tendida para esa construcción autorial, que se asocia a un personaje y voz narradora de igual nombre, es la difusión de un folleto desplegable que ha acompañado la circulación del libro *Cosa de Negros*.¹¹⁸ En esta pieza gráfica

¹¹⁵ Prieto extiende mucho más su interpretación del pseudónimo, proyectando una intencionalidad de intervención política mucho más extensa que la que el autor mismo reconoce en la elección del nombre: "Washington Cucurto, escrito con acento, sugiere un simulacro de poder dis-locado, inverosímil, donde el locus del poder y el capital norteamericano sería quien hablaría de o por la otra América –la América latina, pobre, cosa de negros o máquina de hacer paraguayitos que se cuenta y canta en esta escritura. Nombre burlón, así pues, que a la vez es reflejo deforme de las grandes firmas de la poesía hispanoamericana, y apto umbral de la escritura que rubrica, cuyos rasgos principales –escarnio de la literatura, comedia, hiato y simulacro identitario, entonación kitsch– contiene y anuncia." (Prieto 2008:115).

¹¹⁶ Sobre esta apropiación del imaginario (in)migrante reciente en el Río de la Plata por parte de la escritura de Cucurto se versará en el capítulo 6. "Lo real".

¹¹⁷ Norberto Santiago Vega confirma el Cucurto como construcción autorial y personaje-narrador, no sólo en la firma que rubrica sus textos, sino también en la ficción. Por un lado, en entrevistas ha hecho afirmaciones contundentes al ser interrogado sobre la posibilidad de publicar a través de sus nombres y apellido reales: "No, no creo. Me divierto con Cucurto, con lo que él hace y cómo se mueve. Cucurto hace lo que nunca haría yo." (Frieria 2007: s.pág.). Por el otro, las ficciones continúan esa animadversión con la persona real. En la persona totalmente real, sujeto biográfico, está el fin de la escritura, eso puede leerse en el final del relato "El hombre del casco azul" (Cucurto 2005: 65-72), en la coincidencia entre el fin del relato y la enunciación del nombre verdadero del personaje: "¡Vega!" (Cucurto 2005: 72).

¹¹⁸ Para la reproducción gráfica y detalle descriptivo del folleto, véase la el apartado 10.2.1. "Evolución cucurtiana".

desplegable, puede verse una especie de infografía que imita el esquema de la evolución darwiniana, sólo que en lugar de utilizarse imágenes de un prototipo del hombre prehistórico hasta convertirse en *Homo Sapiens*, se presentan en su lugar fotografías de Cucurto imitando aquel esquema original de Darwin. En lugar de una evolución natural, lo que se describe en el folleto es la evolución cultural, la toma de la autoconciencia literaria de Cucurto y su progresiva conformación como escritor, desde su nacimiento hasta el 2002. Así como conforma su evolución con detalles puntuales que tienen un anclaje biográfico, ese contexto de inserción gráfico y caricaturesco de la evolución darwiniana, así como “las lecturas disímiles (“Bomba en la catarata salvaje” y “El Antiedipo”) y escuetas que acompañan cada uno de los pasos evolutivos”, permitirían cuestionar el valor de la mitología allí plasmada, como si cada paso estuvieran advirtiéndolo: “cuidado, esto no es serio. Y esta falta de seriedad no es extraña en alguien que dice, cada vez que puede, que escribe para divertirse.” (Porrúa 2003: s.pág.).

Hasta aquí hemos desarrollado los nudos y vasos comunicantes entre Washington Cucurto (como pseudónimo, narrador y construcción autorial) y Santiago Vega, a pesar de que Cucurto es también un personaje que comienza a desplazarse y especificarse como tal, en los textos ficcionales del autor, a partir de la novela corta *Cosa de Negros* (2003), y que tendrá singular prestancia en sus textos en prosa. Este volumen está compuesto por dos pequeñas obras. Por un lado, encontramos la nouvelle que constituye la primera parte y que se titula *Noches vacías*, de la misma forma que un canción de la mítica cantante popular de Argentina, Gilda. Las *Noches vacías* se aglomeran en cuatro secciones: “Tres noches sin ella”, “Despertar en San Miguel”, “Maternidad” y “Postscriptum”. Desde el nivel de la narración como el del discurso este texto presenta al menos dos rasgos sobresalientes que serán definitorios para la obra de Cucurto: el uso de la primera persona protagonista, que por una serie de estrategias comienza un doble movimiento de acercamiento y alejamiento con la persona real del autor y, la incorporación definitiva de ciertas áreas temáticas que podrían identificarse con los bordes o imágenes ilegítimas de la cultura popular argentina actual —podrían sintetizarse como: el mundo de la (in)migración reciente en Argentina (bolivianos, paraguayos, dominicanos) junto con una topografía urbana, recorte de la magnánima Buenos Aires, que es asociada a ellos¹¹⁹; la cumbia; los salones para bailar cumbia (bailantas); la lujuria y el sexo.

El personaje que recorre las cuatro secciones de *Noches vacías* es, no casualmente, caracterizado con dos únicos intereses: “Dormir y bailar”. Tal vez, debería agregársele un tercero, teniendo en cuenta que las noches de baile cumbiantero en el Samber, el local para bailar al que asiste, terminan, mayoritariamente, en un affaire con una “ticki”¹²⁰, estos encuentros sería la tercera razón de su vivir. Como fue mencionado, el personaje es al mismo tiempo el narrador y, a lo largo de sus narraciones, tiene como oyente demandante a un comisario de policía, quien lo obliga a detallar sus noches de

¹¹⁹ En *Noches Vacías* será principalmente, junto con algunos hoteles de dudosa reputación, la bailanta “El Samber”, que el autor ubica en la zona del conurbano bonaerense, en San Miguel, fuera de la ciudad de Buenos Aires. La topografía vinculada a la inmigración en *Cosa de Negros*, la segunda novela corta, es mucho más icónica, está marcada en el discurso social como espacio del linde, de la periferia del centro de la Capital Federal; se trata del barrio de Constitución, del monumental centro de baile (otra bailanta) “El Rincón del Litoral” y los conventillos (hospicios, alojamientos precarios ubicados en la ciudad), que rememoran el imaginario de la otra inmigración, la que hoy forma parte del imaginario legítimo, de origen europeo que llegó al Río de la Plata entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

¹²⁰ Sobre la invención de esta palabra por parte de Cucurto, véase la discusión planteada en torno al tema de la lengua de los textos de este autor, en el apartado 6.3.3 de nuestro texto.

baile, amores pasionales, experiencias con las drogas, sueños, etc. Entre los relatos que el personaje nos brinda está el de un asesinato el que, aparentemente, fue obligado a cometer por el mismo ritmo de la cumbia:

Justo en la radio, como música de despedida, sonaba una cumbia del Cuarteto Imperial. La cumbia les ponía música a sus muertes y las despedía de este mundo con una melodíaailable... Y me mató, bulla miski, lo que me mató es esa cumbia, esa cosa salvaje que tienen los acordeones cuando suenan todos juntos. Son una música del demonio, una música capaz de hacerte matar, una endemoniada música luciferina. (Cucurto 2006b: 41)

Eugenio, el personaje principal de *Noches vacías*, construye una historia en donde el ambiente de la cumbia y los locales para ir a bailarla son una mezcla de espacio de perdición y de redención frente a la vida diaria. Nuestro héroe se escapa de las obligaciones de su casa, su familia y sus hijos para cada noche bailar cumbia y soñar con otras mujeres. La cumbia es lo que le da sentido a su vida y a la de todos los otros que concurren noche tras noche a la "bailanta".

La segunda parte del libro, de nombre homónimo al volumen, construye una narración aún más caótica y disparatada que la primera, que a medida que avanza se parece más a una superposición de anécdotas, que a una concatenación consecuente de éstas, en tercera persona testigo. A pesar de contar con un narrador en esa posición, el libro anticipa algo que posteriormente se volverá mucho más consecuente, especialmente con obras como *El curandero del amor* (2006), aquello que Beatriz Sarlo ha identificado como "narrador sumergido": "[...] indistinguible de sus personajes, incluso porque declina el poder de organizar visiblemente la ilación del relato: todo pasa azarosamente, ese orden u otro no cambiarían en nada el efecto estético." (Sarlo 2007:479).

En *Cosa de negros*, esta perspectiva todavía no se encuentra totalmente realizada como en libros posteriores como la antes nombrada *El curandero del amor*, en *1810. La Revolución vivida por los negros* (2008) y en la narración breve "El amor es mucho más que una novela de 500 páginas" (2008), todas estas últimas construidas a partir de una primera persona protagonista que intensifica el carácter "sumergido" descrito por Sarlo, y como consecuencia inevitable, la aglutinación por un lado, entre el autor, el narrador y el protagonista¹²¹ y, por el otro, los vínculos entre ese autor y la imaginaria marginal que revisten al narrador y protagonista.

En *Cosa de negros*, la cuestión de las posibilidades de identificación entre autor, narrador y personaje se envuelve de una nueva complejidad: aunque el nombre (Washington Cucurto) que refrenda estas nouvelles es el mismo que el del narrador, los sujetos y personalidades que se asocian a ese nombre corresponden con dos identidades bien distintas, simultáneamente conectadas. En el *peritexto editorial* de *Cosa de negros*, se describe a Washington Cucurto con datos y referencias a la persona real de Norberto Santiago Vega: "nació en Quilmes, Argentina, en 1973. Es poeta, narrador y editor."; de igual manera, el personaje de *Cosa de negros* tiene el mismo nombre, pero repone a un

¹²¹ Cuando nos referimos a aglutinación, no pretendemos la identidad sin conflictos entre las tres instancias (narrador, autor, personaje). Precisamente, es a través del proceso de figuración autorial permanente, que se contradice y no se detiene, por lo que no es sensible de analizarse sin problemas por las categorías de la literatura moderna (narrador, autor, personaje) y es percibido por el lector como un todo amorfo. Es aquí pertinente, una vez más, la reflexión de Ludmer (cf. 2006a, 2007) sobre las literaturas postautónomas, aquella que deja constancia de la inoperancia de binomios de análisis como el de realidad/ficción para el sujeto autor; aquí cual no importa si el vaivén de imagen de autor de Cucurto, plasmado también en su personaje y narrador, tiene correspondencias con la vida del sujeto real, Norberto Santiago Vega.

sujeto totalmente distinto.¹²² Al igual que lo que describíamos para Fernanda Laguna/Dalia Rosetti, no hay aquí un sistema de identificaciones y correspondencias indiscutibles entre la figura de Washington Cucurto como escritor y personaje, ya que el protagonista de *Cosa de negros* es un cantante dominicano, conocido como el "sofocador de la cumbia".

El argumento en sí es bastante simple: la afamada estrella de la cumbia actual, un tal Cucurto, llega a Buenos Aires a dar un concierto con motivo de cumplirse los quinientos años de la ciudad y también por los festejos del natalicio del presidente de la Argentina. Teniendo en cuenta que la ciudad fue fundada por primera vez en 1536, no podemos sino situar en el futuro la historia que en esta obra viene a narrar Cucurto. Luego de ser perseguido en el interior del país por haber tenido un affaire con una jovencita y ya en la caótica Buenos Aires, las aventuras que atraviesa el cantante dominicano son sumamente delirantes, una superpuesta a la otra y con un desenlace más cercano al de un *deus ex machina*, que a la lógica de los relatos modernos. El protagonista dominicano tiene incontables affaires con cada una de las muchachas que se le cruzan en su camino, en su intempestivo recorrido porteño, incluyendo entre sus amantes a la supuesta hija de Eva Perón, una dominicana llamada Arielina. Además de eso es llevado obligadamente con los miembros del grupo de cumbia "Los palmeras" en una camioneta, a un paseo de excesos varios, para luego realizar su concierto en un local de bailanta, donde genera un furor sin proporciones en todos sus espectadores.¹²³ Finalmente, se ve involucrado en el secuestro de Don Palmiro Palito Pérez¹²⁴ -el supuesto presidente de los argentinos - organizado, en realidad, por los miembros de una célula revolucionaria dominicana. La historia termina con un Cucurto totalmente lastimado -agotado luego de las luchas finales, y de su último encuentro sexual y orgiástico con Arielina- tocando el saxofón, pero ya a punto de morir insiste con su música para despertarla a ella, quien está en verdad muerta a su lado. La imagen final del libro es el conventillo -por donde tantas historias ocurrieron a lo largo de la nouvelle y donde habitan muchos inmigrantes- alzándose por sobre el suelo y volando por los cielos de Buenos Aires hacia Paraguay mientras se escucha la voz inconfundible del "sofocador de la cumbia".

¹²² Diana Irene Klinger también ha llamado la atención sobre esa imposibilidad de lectura totalmente autorreferencial y de identidad entre el personaje, el narrador y el autor Cucurto, bloqueando con ello las consideraciones etnográficas que, con su caracterización, arrastraría el personaje de Cucurto. Al mismo tiempo que Klinger reconoce que "não é possível traçar uma linha divisória clara entre o sujeito "real" e o personagem "fictício"" (Klinger 2007:128), hay un intervínculo entre los dos, ocurre, paradójicamente, que "o jogo estabelecido entre narrador e autor complica a categoria de auto-etnografia" (Klinger 2007:128). Su exposición como constructo artificial, que toma los restos de lo real pero lo ficcionaliza y que, paralelamente, traslada la ficción a lo real, sería lo determinante en ese borrado de la mirada etnográfica (cf. Klinger 2007: 128-129).

¹²³ La imagen de la bailanta desbordada, repleta de espectadores que han asistido a lo que se propone como la fiesta más grande de todos los tiempos, es no solamente una muestra palpable del "realismo atolondrado" de Cucurto, sino también uno de los momentos donde su escritura admite ser considerada como epígono del barroco, que en el colmo de los usos hiperbólicos que la caracteriza, ha sido bautizada por Porrúa como un "barroco gritón" (Porrúa 2003: s.pág.): "Después pidió la colaboración de Mil Pilas y cantaron a dúo, abrazados y acucillados como dos cotorras, "Arielina, alma mía". El Palacio de la Cumbia parecía un Odeón. La locura del público se desbordaba. El escenario era un embudo donde la gente depositaba toda su energía. Las luces caían sobre el rostro de los músicos, dándoles una apariencia simiesca y a su vez fulgurante." (Cucurto 2003:122).

¹²⁴ Llamativamente, el personaje es llamado "Palito" como el actor y cantante argentino "Palito Ortega", también ex-gobernador de la provincia de Tucumán y ex-senador.

La ruptura con el discurso de estéticas y subgéneros consagrados resulta entonces múltiple. Por un lado, transcurre en el futuro, pero la historia no responde a los protocolos y formas de la ciencia ficción. Por el otro, la concatenación de eventos insólitos y desbordantes pero dentro de un contexto topográfico reconocible y asociado al presente de Buenos Aires, el final de la historia con el vuelo del conventillo de los inmigrantes, y el juego especular de acercamientos y distanciamientos entre el escritor y el personaje principal, quiebra cualquier posibilidad de realismo representativo o inclusive con el verosímil, aunque caótico y frenético, del verosímil postulado al comienzo de la obra.¹²⁵

El recorrido argumental por las historias de *Noches vacías*, tanto de la primera como de la segunda sección del libro, nos posibilita la reconstrucción del personaje Cucurto quien, como fue mencionado más arriba, empieza a consolidarse con este volumen y tendrá una caracterización mayor en las ficciones en publicadas con posterioridad a esta obra. A la pregunta por la mitología autorial aquí desplegada, se hace imposible elidir el margen, el afuera de lo liminal como primer eje vertebrante claramente expuesto en la caracterización y ubicación imaginaria del personaje Cucurto en *Cosa de negros* (2003a) y del narrador (Cucurto) en *Noches vacías* (2003a). Para ellos y para confirmar la mitología autorial que se pretende, es esencial el material de los restos de la cultura capitalista y neoliberal, las zonas del borde de la cultura popular legítima: la cumbia, los inmigrantes, los espacios del trabajo asalariado y fuera del mundo intelectual (como el supermercado), etc. Este aspecto de desecho de estos materiales se encuentra doblemente estigmatizado en la escena cucurtiana, ya que no sólo representan lo ilegítimo en el intercambio de bienes simbólicos, sino que el autor las utiliza para escenificar "la muerte y la violencia que irrumpe en cualquier episodio amoroso, erótico o de intercambio social" (Schettini 2008:27). Esto es, su apropiación como elementos de personificación y escenificación de experiencias también marginales, que implican la pérdida, como la de la muerte o la violencia sexual. La consecución de este recurso, no es otra que el interpelar las zonas delicadas, censuradas de la cultura rioplatense. Su forma más común, es la explicitud de la enunciación homofóbica, racista, violenta, sexista que incomoda a quien lee hasta el punto de la repugnancia:

¡Y vuelta a empezar el culipandeo culinario, el metafórico singe gastronómico! Y a esta altura lo que estaba sucediendo era la mayor corrupción sexual en la historia del país, ¡y todita llevada a cabo por inmigrantes! (Cucurto 2003a:151)

Yo soy el Curandero del Amor, nací en el Perú en Lima y por el barrio Miraflores anduve vendiendo inciensos. Cuando el Turco ganó las elecciones en el 89, me vine para Buenos Aires, "la ciudad de la plata dulce". Por avatares del destino me dediqué a los abortos caseros. Las pasé todas, pero tengo el orgullo de decir que pocas cholas se me murieron. Yo les bajo la sangre y les salvo la vida, Es un trabajo de puta mierda, putas cochinas, [...] Este sistema de las tijeras, sangriento pero infalible, me lo aprendí por ahí, que ya ni me acuerdo. (Cucurto 2006b:154-155)

¹²⁵ Todo esto a pesar de la insistencia de Cucurto, especialmente en sus textos de intervención de los comienzos, hasta el 2003 aproximadamente, en declararse el fundador de la variación de la estética realista, bautizada por él mismo, como "realismo atolondrado": [...] una literatura basada en el ridículo, en el absurdo, en el despepite de vivacidades estrafalarias, de dominicanas sensuales, en un descenso estruendoso de caribepeguas, en un conventillo volando, en el gesto karadajanesco de arrebatos bonapartianos, en el tickigarche con cariño. Una poesía sin más ambición que la de vivir". (Cucurto cf. Prieto 2002:s.pág.)

No obstante el junglerío, el negrobarderío que se llevaba a cabo arriba del barco era fatal. Como estar en una gran bailante, en el siglo XX (antes de Cromagnon), en el barrio mítico de Constitución.

Cuando las aguas subieron, el barco se alzó con ellas. Pero acá pasó algo que atenta contra la biografía de nuestro prócer. Y uno de los motivos centrales por lo cual todos los morochos, todos sus esclavos, lo tildaron con el nombre de El Puto. (Cucurto 2008a: 76).

La repulsión como respuesta a un desfile de imágenes que se impregnan de los clichés y discursos sociales más cuestionables, como el de la xenofobia o la homofobia, es quizá la forma de recepción más frecuente frente a la obra de Cucurto. El mecanismo de identidades continuas pero dislocadas entre autor-narrador-personaje no hace más que profundizar, llevando al extremo en las narraciones en primera persona protagonista, la imagen vívida del rechazo que estas imágenes de la obra de Cucurto provocan. La lectura de este tipo no es catalizadora de un receptor no iniciado, sino también parte del círculo de la crítica que, de entre las voces que han impugnado este recurso en Cucurto, ha sido quizá Beatriz Sarlo quien más directamente ha dirigido el ataque signado por una moral (no sólo social, sino literaria) que subyace a su discurso: "A Cucurto le interesa mucho más mencionar culos y tetas que las vueltas de la subjetividad: le interesa un mundo táctil, donde las superficies corporales se tocan, rebotan, se humedecen, levitan." (Sarlo 2007:479).

La construcción a través de esos restos de la cultura legítima y del afuera del mundo de las letras, presume una imagen de autor que, aunque no se quiera, resulta familiar en la historia de la literatura argentina: la del antiintelectual. Sin embargo, ese material del resto, desperdicios si se quiere, de la industria cultural son materiales de primera mano en la construcción autorial de Cucurto, aunque en él también coinciden emblemas de la cultura letrada: la enumeración constante de otros escritores, especialmente los más nuevos, asociados a una vanguardia artística; el uso esporádico de recursos considerados literarios, etc.¹²⁶ Diana Irene Klinger entiende este gesto como una "performance autoral, o autor se inscribe num duplo registro: o letrado e o popular" (Klinger 2007:129). La apropiación del margen y del desperdicio es, por ello, también aquí, paradójica y no resulta simplemente en la imagen de un autor marginal como lo había concebido la crítica y la literatura moderna.¹²⁷

Como segundo eje, la construcción eficaz y sólida de ese mito sobre el autor, que es también narrador y personaje, en simultaneidad a su ruptura, a su quiebre. El movimiento de pliegue y repliegue autorial sobre lo mismo, neobarroco en sí mismo¹²⁸, adquiere otra potencialidad en el

¹²⁶ En numerosas ocasiones, las intervenciones que Cucurto realiza a partir de entrevistas o comentarios periodísticos de su autoría, no aportan una solución a esta cuestión, sino que la vivifican. Es particularmente contradictorio y único dentro de todo el registro documentado para este análisis, la opinión expresada por Cucurto en una entrevista sobre la escritura en los espacios web: "Eso de escribir rápido, en el momento, de alguna manera tiene mucho que ver con la forma en la que escribo yo, sin preocuparme demasiado. Siempre aspiré a ese tipo de escritura medio automática. Pero los bloggers me dejaron atrás hace mil años. Yo todavía tengo una relación con la literatura, con los libros. En el fondo sigo siendo formal, vengo de la literatura. Los bloggers no: son el fin de la literatura. Con los bloggers, a Aira se le cayó el futuro encima..." (Capelli 2006:s.pág.).

¹²⁷ Para el desarrollo de la deconstrucción de otra de las mitologías de autor efectuadas por Cucurto, la del escritor en el borde del canon y de la convención social, véase el siguiente apartado: 5.5.2. Cucurto, el escritor maldito (L'enfant terrible).

¹²⁸ Una de las cuestiones desarrolladas en el apartado 5.2 (Neobarroco: el autor y el otro de este capítulo), donde al mencionarse los aportes al tema hechos por Deleuze y Guattari, se dejó sentada la recurrencia del

marco de las literaturas postautónomas en el que se reflexiona, desde aquí, sobre la obra de Cucurto¹²⁹. Ese componer y desmembrar la figura de autor, como dos facetas de un mismo proceso postautónomo, que emergen con frecuencia, de manera simultánea y apropiándose de la *parábasis*¹³⁰ como mecanismo de concreción. La recurrencia a la *parábasis*, que interrumpe la ficción e impone la reflexión sobre lo narrado, se vuelve un pilar fundamental de la estrategia de configuración autorial de Cucurto—aquella que crea el personaje, el pseudónimo, la figura autorial y el narrador en un juego de identidades y diferenciaciones que se aglomeran y separan constantemente— a partir de la publicación de *El curandero del amor*. En esta obra los cortes son abruptos, y pueden significar una simple indicación al lector, un señalar el rumbo de la narración: “Y ahora rapidito que no hay tiempo. Volvamos literariamente al hotelito con mi ticki y ella, en tiempos actuales.” (Cucurto 2006b: 53), “Uy, los envolví en mi rollo, ya borro el párrafo al pedo de arriba, o mejor no lo lean y chau, no sé si es tan al pedo.” (Cucurto 2006b:56). También hay aquellos que, aún más breves, recomponen la trayectoria escritural de Cucurto, funcionando como marcas autorreferenciales dentro del conjunto de su obra: “— ¡A no dudar, viejo, y vaya con Dios!— me dijo el Lobizón Endemoniado, un personaje del Once, ustedes ya lo conocen, protagonista principal de *El Señor Maíz*. Y a todo esto, qué habrá pasado con el Señor Maíz, ¿en qué andará?” (Cucurto 2005e:83). O bien breves interludios que responden a la concreción de su mitología autorial, siempre en un posicionamiento diferencial al resto, y que demandan una reflexión más pormenorizada sobre las políticas culturales en Argentina y fuera del texto. En otros términos, son estas últimas formas de *parábasis* las que deslizan la reflexión sobre la literatura, el canon y el valor literario, prefigurando la imagen autorial de Cucurto, el tipo de escritura que legitima y confirmando su inscripción fuera del radio de lo literario. Por ello, en este tipo de *parábasis*, el Cucurto personaje, que cuando hace este tipo de excursos se devela como casi idéntico al autor, no teme en atacar a los valores de la literatura moderna, al mismo tiempo que los reconoce, en un gesto doble, que expone la falta del criterio de *literaturidad* en su juicio:

motivo del pliegue y la curvatura como pilares del estilismo barroco, especialmente en las iglesias y en los cuadros de la época del barroco histórico (cf. Deleuze & Guattari 1988:38-78).

¹²⁹ Schettini también reconoce el vínculo entre esta apropiación barroca de Cucurto y su potencialidad política: “Todos sus textos (inclusive aquellos poemas que publicó en *La máquina de hacer paraguayitos*) muestran el tópico barroco del doble y de los espejos enfrentados. Siempre se trata de poner en la boca de los personajes (y de sí mismo, el protagonista, héroe y animador cultural) las voces de aquellos que la cultura mira con pudor, asco o miedo.” (Schettini 2008:26).

¹³⁰ La *parábasis* (del griego, *παράβασις*) tiene sus orígenes, como recurso de apelación al público en la tragedia y también en la comedia griega, siendo insertada no en un momento en particular, sino cuando el poeta creía que la acción lo demandaba. En un sentido amplio, la *parábasis* constituye un espacio para el circunloquio: “Die Parabase – oder Parekbase [= Heraustreten], wie Schlegel häufiger schreibt und damit den Charakter des Heraustretens unterstreicht – bezeichnet ein Element der griechischen Komödie, das [...] eine Unterbrechung des Stücks inszeniert, die Raum für Abschweifungen, Ausfälle und Überraschungen gibt.” (Schumacher 2000:238). Ya en la última parte del siglo XX, Paul de Man, también siguiendo a Schlegel, definió la *parábasis* tomando la ironía como forma permanente y fundamental de la *parábasis*, que llama la atención especialmente en el acto del decir, cuyo fin último es la interrupción de la ilusión narrativa: “Parabasis is the interruption of a discourse by a shift in the rhetorical register. It’s what you would get in Sterne, precisely, the constant interruption of the narrative illusion by intrusion, or you get in *Jacques le Fataliste*, which are indeed Schlegel’s models. Or you get in Stendhal, still later on, or (which is specifically where Schlegel refers to) extensively in the plays of his friend Tieck, where the parabasis is constantly being used” (De Man 1989: 178).

Creo, lo cual quiere decir que es probable que sea una verdadera garcha como un poema del turco Asís o uno mío. Y ahora que lo pienso: ¿y si la Divina Comedia es una verdadera garcha, y los versos de Lorca son una auténtica porquería como realmente creo, salvo el de la casada infiel que es una obra maestra? ¿Y si algún vivo onda Jorge Luis Borges nos hizo creer abusándose de nuestra gran ignorancia de que Whitman, Stevenson, José Hernández, Lugones, Carriego, Coleridge, Robert Browning, ¡Robert Browning!, eran unos genios y no son más que unos maderones? (Cucurto 2006b:138)

A manera de síntesis, el conjunto de procesos y matices que participan de la configuración y la mitología autorial en Cucurto se despliegan en sus novelas a través de tres imágenes, que nunca se terminan de definir como sólidas y que contradicen, al mismo tiempo que afirman su discurso: el autor (Norberto Santiago Vega, alias Washington Cucurto), el narrador/la voz poética y el personaje, estos dos últimos a veces coinciden en muchos rasgos con la persona real de quien escribe, otras sólo en algunos pocos puntos como el nombre, pero hacen referencia a un sujeto —el cantante de cumbia dominicano, por ejemplo- totalmente disímil. En cualquiera de estas especificaciones, la hipótesis de lectura aquí presenta, aquella que ve en la construcción un continuo, aunque no identitario, entre autor, narrador y personaje como una forma característica de la escritura postautónoma, en el rechazo a las categorizaciones sobre el yo que escribe propias de la literatura moderna. En nuestros deslindes sobre la caracterización de Cucurto en su trinidad de autor-narrador-personaje, resulta una hipótesis fundamental, para su escritura como para la de muchos de los autores de las escrituras postautónomas, la construcción de un personaje anterior a lo escrito y ese personaje es el autor, que aunque se presenta en los textos envuelto en referencias, no importa la densidad real de éstas. La continuidad, en el espectáculo de lo íntimo, lo autorreferencial, de la ficción y la realidad.

Las lectura de Sarlo (2007) que señala un “narrador sumergido”, o bien la de Diana Irene Klinger que parte de la hipótesis de la dificultad de una lectura etnográfica sin trabas para la obra de Cucurto, funcionaría como síntoma de esa desdiferenciación propia de las literaturas postautónomas (Ludmer 2006, 2007), que repele un abordaje a través de un sistema de esferas, que vea al narrador, al autor y al personaje como categorías autónomas o, inclusive, que proponga una indecibilidad sobre esas figuras.

En el proceso de constitución de estas formas de identidad autorial, que no admiten ser incorporadas sin más a las categorías de la literatura moderna, la incorporación de numerosas y extensas *parábasis* del autor en las narraciones de Cucurto, especialmente a partir de la novela *El curandero del amor* (2006b), resultan determinantes como forma de extensión del resultado de la lectura: la parábasis permanente que es la ironía, definida por De Man (1989), y en este caso esa causticidad estaría delimitando la inviabilidad de una apreciación única y contingente de Cucurto. Por otra parte, y siguiendo las anotaciones de Benjamin en *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (1980), en sí esa misma parábasis que es ironía repondría una destrucción de la forma (cf. Benjamin 1980: 85), y para el caso aquí tratado, el de las intervenciones en forma de parábasis en la obra de Cucurto en relación con su construcción autorial, ese efecto dismantelador no tendría que ver con la narración ni con una disrupción en el nivel discursivo, sino con el atentado, el “terrorismo” como forma de extorsión, hacia las categorías de autor, personaje y narrador.¹³¹ Esta

¹³¹ Esa forma de autoreflexión del arte, de la literatura, acarrea para Benjamin su propia discontinuidad, su término y fin en tanto desaparición: „Es ist also bei dieser Art der Ironie, welche aus der Beziehung auf das

violencia destructiva en la *parábasis*, la reflexión como ironía, es la causa política primaria del terrorismo postautónomo de Cucurto como autor. Un atentado tramado por claramente por este autor contra los materiales desde los que ha partido la literatura (autor, narrador, personaje): "Reflexiv ist auch die Ironisierung des Stoffes, doch beruht diese auf einer subjektiven, spielerischen Reflexion des Autors. Die Ironie des Stoffes vernichtet diesen; sie ist negativ und subjektiv, positiv und objektiv dagegen die der Form." (Benjamin 1978:85).

5.4.2 Cucurto, el escritor maldito

La constitución, concreción y puesta en práctica de la imagen y mitología autorial de Cucurto, surgen como respuesta, frente a una zona semántica de interpretación, y han resultado en una nueva cara para la multifacética firma de Cucurto: la del *escritor maldito*. La zona de interpretación que evocamos puede leerse, simultáneamente, como consecuencia resultante de lo mismo: la inclusión y absorción, a pesar de su desenfadada práctica de escritura postautónoma, de Cucurto en el mundillo, los círculos y las instituciones literarios. Como cualquier figura más clásica de *escritor maldito* —en un espectro amplio temporal, geográfica y estilísticamente, figuras como François Villon, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y el Comte de Lautréamont representarían el prototipo— Cucurto se afirma y se niega mientras escribe; se concibe y se da muerte en el mismo gesto. Coincidentemente con ese movimiento, es criticado y acusado bajo el mote de *escritor maldito* (o *poète maudit*, *enfant terrible* y tantos otros)¹³² al ser interpretado por esa área semántica: la de la relación del escritor con su profesión, actividad laboral y con la política.

De igual forma, la caracterización se concretará en un autor siempre ligado a otras actividades, propias del régimen económico capitalista y neoliberal, y no a la exclusividad de las tareas literarias. Esta cuestión viene de la mano con una caracterización de autor, ligada al oficio y al trabajo: Cucurto será siempre, antes que un poeta o un novelista, un trabajador. Escritor, pero definido por el trabajo como fuente de caracterización primaria. En esa definición y autofiguración de sí mismo, Cucurto

Unbedingte entspringt, nicht die Rede von Subjektivismus und Spiel, sondern von der Angleichung des begrenzten Werkes an das Absolute, von seiner völligen Objektivierung um den Preis seines Untergangs" (Benjamin 1978:85). Sin embargo, nuestro punto, al encontrarnos frente al objeto postautónomo, no coincide en todo con las consideraciones. Mientras para Benjamin: „Diese Form der Ironie stammt aus dem Geiste der Kunst, nicht aus dem Willen des Künstlers. Es versteht sich von selbst, dass sie, wie die Kritik, sich nur in der Reflexion darstellen kann" (Benjamin 1978:85); en nuestra lectura nos interesa llamar la atención sobre esa ironía, *parábasis* reflexiva, no como parte de una esencia del arte que las literaturas postautónomas vendría a negar, sino como una operación subjetivamente construida, por el autor, como forma de terrorismo, de ataque, a la institución de la literatura autónoma.

¹³² La mitología de la *maldición literaria* tiene sus primeras manifestaciones entre la Antigüedad y los comienzos de la Edad Media, teniendo una configuración similar hasta comienzos del siglo XIX cuando se transforma en un mito autorial subjetivo, ligado con ciertas áreas de la bohemia, transformación que desembocará en el nombre de *poète maudit* o *poeta maldito*, forma de enunciarse consolidada hacia la época, a través de la obra de Verlaine de 1884 con título homónimo. Además de este texto, como indica Myriam Bendhif-Syllas, el discurso de la crítica se ha puesto de acuerdo en la presuposición de la existencia de un "mito" del poeta o el escritor maldito, a pesar de la falta de tratamiento del tema, siendo el texto de Verlaine y un texto de Baudelaire sobre Poe, las únicas fuentes secundarias fundadoras del concepto (cf. Bendhif-Syllas 2005: 35). La vinculación de los poetas y escritores con el mote de malditos, estaría dada no sólo con una mitología autorial que se supone alimentada por su realidad biográfica, sino con ciertas áreas de la experiencia consideradas liminares, marginales, a las convenciones sociales. Sexo, drogas, alcoholismo, excentricidades, violencia, suicidio, etc., son sólo algunas de aquellas experiencias que con frecuencia se asocian a la imagen del *poète maudit*.

afirma su mitología autorial de *escritor maldito* —casi *enfant terrible* como algunos han dado a llamarlo— de las letras argentinas, al mismo tiempo que se proscribe a sí mismo de la ciudad letrada.

Si genérica y materialmente la obra de Cucurto se inicia con un libro de poemas, *Zelarayán* (1998), su surgimiento como escritor y origen de su figura autorial se inicia con un cruce de imágenes, aparecidas en este texto, que funcionan a la manera de prolegómenos, replegándose en una metáfora que sirve de puerta de entrada a la lectura de su obra: la del repositor de supermercado. Desde aquel pequeño primer libro, la escritura de Cucurto se inscribe fuera del canon y de cualquier idea de pertenecer a la práctica literaria, recurriendo a una imagen que reproduce la lógica del capital: a partir de un supermercado. De existir una posibilidad de hacer poesía o literatura en general, éstas se escriben, para Cucurto, a partir del mundo mercantilista del supermercado, aprovechando para ello su dinámica de funcionamiento laboral, sus personajes característicos y la experiencia personal en este rubro comercial. Inclusive, en los epitextos públicos del tipo de las entrevistas, Cucurto desplaza su tarea de escritor y pone en el centro sus otros trabajos, llaando la atención con leve ironía de que sólo escribe por el dinero:

| | | | |
|---|-----------------|--|---------|
| 9 | 377 público: | and do you still have time to write as a writer and poet | (4,770) |
| | 378 TBerger: | si queda tiempo para escribir | (2,678) |
| | 379 comentario: | ((es la voz de timo?)) | (2,678) |
| | 380 Cucurto: | ehm sí poco pero yo siempre (.) soy muy activo | (4,058) |
| | 381 | eh yo: tengo tres trabajos | (2,597) |
| | 382 | además de mi familia tengo | |
| | | tres trabajos más | (3,247) |
| | 383 | así que estoy todo el día haciendo | (2,110) |
| | 384 | cosas y sí sí a veces escribo | (3,111) |
| | 385 TBerger: | sometimes i write but it's for me it's normal that i have a lot of work i have in fact three works eh | (6,607) |
| | 386 | and the familiy so ahm | (2,381) |
| | 387 | ehm | (2,002) |
| | 388 | i find my time to write sometimes | (2,864) |
| | 389 Cucurto: | sólo para sobrevivir ((risas)) | (1,650) |
| | 390 TBerger: | i only write to life ((risas)) he said | (2,868) |

Como toma de conciencia del rol del mercado y su cotización en él, Cucurto se muestra como agente privilegiado de las literaturas postautónomas, en el sentido que no diferencia, como si ocurría en muchos escritores de la literatura autónoma, entre los planos: todo lo cultural es económico y viceversa. Por eso, la provocación y la risa que busca interpelar ese imaginario de que el “ser escritor”, exhime al sujeto de un interés por el dinero.

No deja de ser coagente de la consolidación de una imagen de escritor como trabajador, especialmente como uno de un supermercado, la forma en la que Cucurto decide abrir su intimidad, su mundo privado. En el marco de las charlas organizadas bajo el título *Confesionario. Historia de mi vida privada*, al ser invitado a participar, Cucurto leerá, paradójicamente, textos de autor, esto es público, que no remiten en realidad a una vida privada más allá de la de escribir. Paradójicamente, tres de los seis textos breves que presenta para la ocasión lo retratan como un trabajador de un

supermercado. El vínculo de Cucurto con el trabajo o la profesión de escritor, es exclusivamente laboral. La forma de pensarse a sí mismo es el supermercado y como un empleado más de este. No como un escritor profesionalizado, lidiando con las dificultades de la obra, los problemas editoriales. Esa visión del trabajo de un escritor, más vinculada al trabajo no profesional y signada por la heteronomía del capitalismo contemporáneo, se despliega también hacia los resultados de su actividad como escritor: la publicación en sellos editoriales grandes y la venta masiva de ejemplares. Es esa transcripción de sí mismo y de su labor, como un trabajador más, en el gran supermercado literario, que debe vender y reponer productos, la que le ha valido el mote, en algunos círculos, de *escritor maldito*.

Las repercusiones por la masividad que revistió a la obra de Cucurto en los últimos años, junto con algunas afirmaciones explícitas en sus textos, han concretado que también sea prefigurado como un escritor maldito, interceptado en su relación con la política. Por un lado, lo político opone a Cucurto con los otros autores de su generación, una posición política que se une a lo escrito y a lo que se lee: “Los poetas finos y politizados de mi generación siguen leyendo a Ashbery. Yo con poco los paso por arriba. Piensan que estoy acabado. Sí, estoy acabado. Ellos se darán cuenta diez años después, cuando yo esté en Hollywood.” (Cucurto 2006c: 52). El autor divide las imágenes de autor, en relación con la política y la política de la escritura: por un lado están los “politizados”, por el otro, se representa a sí mismo, a futuro, como un artista consagrado en Hollywood. La lectura en oposición —por un lado los “politizados” y por el otro, él mismo— define una interpretación apolítica como forma de posicionamiento y configuración autorial, que en algunos pasajes de sus obras, lo acerca más hacia lo postulado por Terranova en *El Ignorante*. De igual manera que en aquel autor pero con otro asunto como núcleo narrativo, Cucurto aprovecha la historia del affaire con la estudiante de sociología de la Universidad de Buenos Aires, contada en *El curandero del amor* (2006b), para dismantelar de llano todo el idealismo ligado a la política revolucionaria de izquierda que marcó a los autores de los setenta, y que ahora congrega a los jóvenes estudiantes, especialmente a su heroína:

Le hablé de cualquier cosa, más que nada que mi ticki no se cebe con la política, algo que es muy común en ella. Sobre todo cuando habla de Fidel Castro y de Cuba. [...] Ella cree en los piqueteros, en Aníbal Verón, en la línea no kirchnerista de las Madres de Plaza de Mayo [...] Y a mí francamente me importan nada las Madres ni Aníbal Verón, ni Teresita Rodríguez ni los piqueteros, ni nada que esté relacionado con esa forma de la política. (Cucurto 2006: 16)

La única acción política revolucionaria que el personaje de Cucurto describe para sí, en esta novela, es por hedonismo y el vínculo amoroso que siente por su novia, la joven estudiante:

Que no me importa nada de todo eso, sólo quiero que a ella no le pase nada, que la yuta no la cague a palos y si ella me dice Cucu agarrá un fusil, Cucu tirá una piedra a un vidrio, yo lo hago pero por ella, no por la liberación de los pobres, sólo por ella y el amor que le tengo, que no tengo nada personal con nadie” (Cucurto 2006b: 56)

Sandra Contreras ha reconocido también esta configuración autorial de Cucurto en *El curandero del amor*, aquello que, como describimos, puede ser visto en primera instancia como una farsa al mito de los escritores e intelectuales revolucionarios de los setenta, y que Contreras lee en otros autores contemporáneos, porque la obra de Cucurto “habría que leerla, en este sentido, en la serie de novelas que se precipitaron a desmitificar, seriamente, los 70: por caso, *Historia del llanto*, de Alan Pauls, *A quien corresponda*, de Martín Caparrós” (Contreras 2009: 9). Como contraparte de esas novelas que desmitificaron la postura política imperante en la intelectualidad y los escritores de los setenta, Cucurto prefiere una mirada “en clave de farsa y de cinismo” (Contreras 2009: 9). La

conflictividad, el choque con la recepción que lo lee desde —ya no sólo por su actividad de escritor sino también por su trabajo como editor y sus afirmaciones públicas— una variedad de la imagen de escritor maldito, la conjurada por el mito de “l’Ecrivain prolétarien ou révolutionnaire” (Bendhif-Syllas 2005:359), se presentaría en la puesta en escena, en los textos y fuera de ellos, de una actitud que reniega de la ética subyacente a ese mito. En otros términos, Cucurto se encarga, dentro y fuera de la ficción, de tematizar la ausencia de potencial revolucionario de su trabajo como escritor y como editor, bloqueando o suplantando esa versión de su imagen de *escritor maldito*, como escritor proletario, filósofo mártir de la revolución (cf. Bendhif-Syllas 2005:290).

Mientras que la actividad editorial emprendida por Cucurto y sus compañeros en la cooperativa *Eloísa Cartonera* es vista y leída como una forma de revolución cultural que tiene un peso político innegable, el personaje de Cucurto aprovecha la narración de la novela para dismantelar, también, aquel mito y concretar una imagen de escritor maldito: indefendible, ajeno a la relación entre política y literatura y vitalista.

Y como yo fabrico libros cartoneros, ella pensará que soy una especie de líder proletario, un escritor comprometido como Walsh, Urondo, Santoro, Conti, y a mí lo único que me gusta es bailar cumbia y tomar cerveza en la Cubana mirándole el culo a las putas dominicanas. Ella me educa, me enseña de qué facción política venía Santucho, cómo empezó Fidel en México... Todo eso lo sabe mi ticki y por eso la amo: ¡por su cultura popular! (Cucurto 2006b: 109)

No es origen de la conflictividad en la recepción o apreciación cuestionada de otros agentes de las instituciones literarias, la desencadenada por la elaboración en tono de farsa de los ideales revolucionarios de los setenta, que como Contreras señala no es exclusiva a Cucurto y está presente en otros autores contemporáneos. Tampoco es el tono de farsa, cinismo y sátira que opta para enfocar estas cuestiones en su obra. Sino toda la relación que Cucurto deslinda en sus textos con la política y con la profesión de escritor. Mientras algunas de sus experiencias han derivado en la consolidación de esa imagen y mitología de *escritor maldito*, proletario y revolucionario, su práctica escritural postautónoma se niega a una interpretación política del presente y se reafirma orgulloso como un agente más de la economía neoliberal actual, poniendo en tensión, revelando una doble ética, con aquella configuración revolucionaria, vinculada a la izquierda, que lo ha interpretado desde los comienzos. De esta forma, la contraparte del “supermercadismo”, descrito al comienzo de este apartado, aquella fuente de trabajo anterior al ser escritor de Cucurto, la imagen que él mismo repondrá asociada a su figura de autor, será el “bestsellerismo” que el autor celebrará, como otra forma de concreción de su trabajo asalariado. En mentada dislocación de esa mitología, Cucurto reconoce abiertamente en *El curandero del amor*, la interpretación de la factura, del libro que nos llega, su percepción del cambio de las editoriales independientes al sello multinacional EMECÉ:

¿Soy feliz? —pregunta el escritor ahora famoso y multinacional— Ya lo creo que no. Era feliz fabricando aquellos libros de cartón martí, en aquellas enloquecidas épocas de hambre. Ahora soy un burgués más, la otra cara de todo revolucionario, o mejor dicho, en lo que termina a la larga un revolucionario. (Cucurto 2006b: 166)

La interpretación y experiencia actual del peronismo, el enclave de la izquierda de los setenta, que se suma a una actividad contradictoria, mercantilista para los pares, que expresa aquello que definíamos como “doble ética” en relación a la imagen de autor maldito, es lo que distinguirá a Cucurto, relegándolo al lugar del segregado, del outsider. En un texto posterior a *El curandero del amor*, el autor vuelve a interpelar la imagen de *escritor maldito*, donde el foco se invierte y es él quien

cuestiona una "doble ética" en los escritores actuales de Argentina, sus antes amigos, "amigos peronistas":

Ya no me saludan, ayer,
 en un festival de poesía me los encontré a todos, cuántos días sin verlos,
 poetas peronistas del 90, buenos muchachos...
 admiradores de la Montaña Mágica, de la credibilidad
 de la realidad que se
 rompe.
 [...]
 Mas mi amigos peronistas ni un "hola",
 yo andaba como siempre pensando en mis hijos
 con mi compañera cartonera hablándole a gente de Gonzalo Millán,
 de la importancia para el mundo que tiene la alegría de La Casa de Cartón,
 Martín Adán...
 para el mundo del Instituto Goethe del centro de la Ciudad...
 Ayer, con mis amigos peronistas
 comíamos pizzas,
 jugábamos al fútbol, hablábamos de poesía, la mente burguesa
 no inundaba la esfera de las atrocidades
 ¿qué fue de los crecimientos libres, de las estéticas liberadoras?
 ¿Qué fue, dónde carajo está la poesía del futuro que cambiaría
 el mundo? ¿Qué hacen con la
 cabeza llena de formalidades, vanguardias y
 retaguardias?
 Siguen envueltos en la seda de la poesía igual que en un capullo...
 [...](Cucurto 2007a:179-180)

En este poema, Cucurto refuerza la imposibilidad de autfiguración acorde con la construcción autorial en relación con la política concretada en el Curandero del amor (2006), una que les permita a sus lectores, críticos y colegas leerlo en clave de decodificación, de interpretación del autor en relación con su pretendido lugar en la literatura. Cucurto, en su escritura postautónoma, confirma, una vez más, la imposibilidad de ser leído desde la literatura, o al menos desde un solo lugar o a través de un concepto de literatura autónoma, desde el binomio polarizado entre intelectuales y antiintelectuales, paradójico si se lo piensa como categorías irreconciliables, que ha signado a la literatura argentina (Altamirano 2006) hasta el fin de las autonomías. El mito del escritor maldito, revolucionario y proletario, con una actividad y experiencia que confirma un vínculo activo y de izquierda con la política y la realidad social, es desmantelado a través de enunciaciones precisas que desmitifican la izquierda revolucionaria de los setenta y otras afirmaciones que se regocijan en la entrada del autor a la multinacional EMECÉ, en las cantidades de libros vendidos y en la fama. En un segundo lugar e intrincando una vez más la interpretación, el autor reafirma su imagen de *escritor maldito*, comprometido con la política y señala a sus colegas, a los otros escritores, como envidiados en un discurso político e ideológico falso, que no se sostiene en la práctica.¹³³

¹³³ Esas ideas y vueltas de la imagen de autor que se identifica con el personaje, se refuerzan con las intervenciones de Cucurto a través de epitextos públicos de autor, como las entrevistas. Ahí expone la paradoja, diferenciándose del narrador que usa su mismo nombre y que es mostrado gráficamente con una apariencia similar a él, al mismo tiempo que confirma esa "despolitización": "El personaje Cucurto refleja cómo somos los argentinos: hablamos mucho, pero después no actuamos. Como es un personaje muy despolitizado,

El primer movimiento, que se contrapone en la configuración autorial propuesta por el segundo, desmiente su mito autorial y su vínculo con la realidad política, es posible de interpretarse también como la toma de conciencia de su lugar como autor y su intento de desbaratarlo. Este proceso de autoconciencia literaria es descripto por Contreras (cf. 2009: 8-10) como el inverso al de los procesos de la ficción en la narrativa de Cucurto: a medida que avanza el primero, los argumentos, la línea de la narración de Cucurto, entra en todas sus obras en prosa, en un ritmo acelerado, que aglomera anécdotas, casi sin sentido, y cae abruptamente en el final.

Como lúcidamente fue expuesto por Iglesias y Selci, la imagen de escritor maldito de Cucurto es una construida sólo por y para los intelectuales, mientras que el autor se encarga de desbaratarla a cada paso, reafirmando como su ethos político una izquierda que hoy se practica dentro del capitalismo. En ese gesto, revestido de la más profunda crítica a sus cohortes generacionales, repite un gesto borgeano, el de desinscribirse de la tradición —política en este caso— a la que la imagen de autor fue sentenciado. El gesto al que nos referimos data de más de medio siglo y es el que significó la polémica conferencia "El escritor argentino y la tradición" (1951) de Jorge Luis Borges, donde el autor se encarga no sólo de dismantelar las contradicciones de los argumentos nacionalistas que embanderaron la literatura argentina del primer tercio del siglo XX. En esta conferencia, en la que Borges se distanciaba para siempre de cualquier forma de nacionalismo cultural, el anclaje histórico político reclama leer también un rechazo hacia las formas de dogmatismo y totalitarismo que acompañaron algunos momentos del primer y segundo peronismo en Argentina. Paradojas de la historia literaria, casi sesenta años después, Cucurto se distancia de los dogmatismos y totalitarismos elitistas del peronismo entendido intelectualmente, revirtiendo los argumentos de ese discurso del peronismo hoy. Con los mismos argumentos que la izquierda peronista, opuesta a las políticas económicas y de difusión de los grandes sellos editoriales, Cucurto reconfirma, a pesar de sus defendidas posiciones mercantilistas, de la literatura actual como producto económico, su lugar lejos del escritor maldito hundido en su mito, y cerca de la *praxis* política de la izquierda:

¡Es otoño, muchachos salgan a la calle,
no me hablen más de rimas!
Este poema es para que quede bien en claro...
qué es el peronismo... peronismo, sagrada palabra...
Mis amigos peronistas tienen el peor concepto del
peronismo,
creen que el peronismo es la interpretación,
la intelectualidad burguesa,
muchachos, viejos del orto, el peronismo es
juventud....
no se puede ser peronista sin ser joven.
Regla número 1:
En el viejo y revolucionario Partido
no se aceptan viejos chotos pelados
pálidos sin vida. E incapaces de
agarrar una pala, poner agua en un termo.

se corta individualmente con sus gustos Pero vuelvo a aclarar que muchas de las cosas que él dice no son las que pienso. En un reportaje reciente señalan que critiqué a las Madres de Plaza de Mayo en este libro, como si lo que escribí en la novela fuera lo que pienso. Y mucha gente se quejó porque supuestamente había hablado mal de las Madres." (Frieria 2008: s.pág.).

Regla número 2:
 El Viejo Partido, no acepta
 poetas sicoanalizados.
 [...]
 Yo aplasto el culo diez horas y otras 20 corro, corto,
 cojo, boxeo y escribo poemas a favor
 de mis amigos peronistas.
 Mi día tiene 40 horas.
 [...]
 y tengo dos compañeras de este pueblo, ellas
 no escriben versos, no pierden el tiempo en
 reuniones de poetas o presentaciones de libros
 mis dos compañeras trabajan cada día [...] (Cucurto 2007_a: 182-184).

5.4.3 Cucurto, el ladrón

La autofiguración en los textos como estrategia discursiva para la concreción de una mitología que se adhiera al cuerpo biográfico de autor, a comienzos del siglo XX, con las vanguardias históricas, se revierte con el alejamiento del sujeto biográfico y el borramiento de la figura de autor como fuente de sentido, plagando el texto de marcas generadoras de incógnita, de ausencia de un autor indiscutible.¹³⁴

Desde fines del siglo XIX, y como fue consignado en el primer apartado de este capítulo, la literatura argentina no ha sido ajena a la práctica de autofiguración como forma de concreción de la mitología de autor elegida, al punto que en algunos casos esa mitología ha persistido, inclusive, fuera de los textos, como un relato autosuficiente, siendo al respecto uno de los ejemplos más notorios el escritor polaco, pero incluido también en el canon argentino, Witold Gombrowicz.¹³⁵ Esas mitologías autoriales en la literatura argentina — con frecuencia sustentadas a través de *epitextos públicos y privados*, así como de textos que permeabilizan las fronteras entre lo real y lo ficticio— han funcionado, hasta la actualidad, como una forma de posicionarse al lado de o contra el canon, pero como una forma de ingreso al mismo. En la era de las *literaturas postautónomas* en Argentina, la mitología de autor se concreta, no para crear las condiciones de emergencia en el canon o cuerpo de la literatura argentina. Tampoco para asegurar la imagen de un autor de intachables características, ni un modelo de político, tampoco una figura autorial legible a través de otra constelación de figuras

¹³⁴ Véase el apartado 5.3 de este capítulo.

¹³⁵ La mención de Gombrowicz no es azarosa, pretende dar cuenta de un vínculo entre el autor polaco exiliado en Argentina y su mitología autorial, con Cucurto y otros de los escritores postautónomos. Con Gombrowicz se asienta la construcción de autor, para volverse escritor, cuestión que heredarán los nuevos autores de las escrituras postautónomas. En la construcción del relato de identidad de autor, está la construcción de una posibilidad de escritura. En el caso de los autores actuales de la escritura postautónoma la polémica, externa pero interconectada con el mundo de la literatura, es un pilar fundamental de la ficción de autor. Como ejemplo de la continuidad en este sentido, entre Gombrowicz y los nuevos autores, es de extenso conocimiento la anécdota en la que el escritor polaco, luego de vivir 24 años en Argentina, antes de partir llegó a gritar desde el barco que lo llevaría devuelta a Europa un candente «¡Muchachos! ¡Maten a Borges!», cuando fue interrogado por un periodista sobre cuál creía que era la obligación de los escritores argentinos para llevar a la madurez la literatura argentina. Aquí hay una doble marcación de la ficción de autor: por un lado a través de la polémica y del escándalo que lo alinea fuera de la imagen de un escritor formal, tradicional, por el otro, oponiéndose a la figura central del canon (Jorge Luis Borges), y de diagnóstico del estado de la literatura actual a través de la necesidad de renovación radical (la muerte) de las figuras más importantes.

de autor. Las *literaturas postautónomas* suscriben sus identidades de autor fuera de los márgenes conceptuales de la literatura y sus instituciones, aunque dentro y fuera de su práctica al configurarse dentro y fuera de los textos. La configuración de esas identidades se articula como criterio de posibilidad de una escritura externa al mundo de la literatura entendido bajo los criterios de la autonomía.

Configurarse como escritor, fuertemente presente en la obra, y violentar el mundo de la literatura autónoma son dos formas de la misma actividad: la práctica de una *escritura postautónoma*. Para ello, las estrategias fundamentales de la inscripción de la figura del escritor postautónomo en Cucurto en relación a la tradición, el canon de la literatura argentina y el canon actual son: la tematización de la tradición literaria, de sus figuras y agentes, y la defensa del plagio con forma legítima de la escritura.

Al uso de la parábasis que describíamos como forma de quiebre de la ilusión narrativa, estrategia que vuelve a poner al autor en el centro del texto, también le corresponde otra lectura: estos interludios, cada vez más extensos y complejos a partir de *El curandero del amor* (2006b), le sirven a Cucurto para reconfirmar la única literatura que entiende como *legible* (cf. Barthes 1972). Esa tematización puede formularse como una breve referencia que se inscribe en la complicidad del lector:

Defensa y Alsina. Fui al diario Perfil, con mi notita prolija, tipeada a máquina, para entregársela al señor Terranova, figura de nuestras letras, en el bondi le di los últimos retoques con mi bic. (Cucurto 2006_b: 127).

Por la calle San Luis la chistó un hombrecito que cargaba bajo el brazo un libro gigante del niño de Flores, *Mil Gotas*, yo me sorprendí. (Cucurto 2006_b:39)

Dentro de las menciones a la constelación de su elecciones, a aquello que Cucurto considera los nombres valiosos de la literatura argentina actual, sin ser por esto una construcción relacional que desacredita al resto, la lectura permite entender una mitología autoral que se nutre, al igual que el personaje cumbiantero de Cucurto, de los bordes o restos de la tradición. Mientras Aira ha conquistado un espacio incuestionable en el canon de la literatura argentina actual y dentro de la recepción de la crítica, su figura ha funcionado como escritor-faro especialmente para toda la nueva poesía y narrativa argentina, de la cual Cucurto, y el mencionado Terranova, forman parte. En el sistema referencial paradójico que Cucurto construye con la narración, mientras ambos se inscriben como autores cerca de Aira, no se inscribe, como hasta aquí hemos visto, en tanto autores de la literatura argentina, se reconocen a sí mismo como confeccionadores de una práctica externa a esa esfera.

El poema ("Una mañana terrible"), que abre el primer libro de Cucurto, hace despegar su obra y reclamar su lugar de escritor en el marco de una mitología autoral propia, postautónoma e infundida del reino del capitalismo, definida por un posicionamiento en el borde de lo legítimo y lo ilegítimo, eligiendo para sí una conjunto de referencialidades que por su contraposición violentan cualquier diagramación o posibilidad de alineamiento con los enclaves de la literatura canónica del país, y también dificultan un acercamiento incuestionable de su figura autoral con la llamada *tradición alternativa*. Ese acercamiento, esa lectura de la tradición, será por las vías no de la literatura, sino de las escrituras postautónomas, inscribiendo la relaciones filogenéticas en espacios desacralizados, mercantilistas, donde son sometidas no a la dinámica de los bienes simbólicos o literarios, sino a la dinámica del capital:

A las diez

de la mañana
recitando sus mejores
poemas
asustando a cajeras y viejas
con su aullido
Ricardo Zelarayán
era arrastrado de los pelos
por los guardias de seguridad
por tirar las espinacas
al piso
la bandeja de kiwis
al piso,
por destapar los yogures
de litro.

En los corredores de las tiendas de víveres, comienza el poema, y se marca con ello un origen preciso, vinculado a una frontera-otra, la del consumismo en la era del capitalismo tardío, que desafía las inclusiones y exclusiones de la literatura argentina tradicional y su canon. La aparición virulenta de Ricardo Zelarayán es marcada como evento en una temporalidad concreta ("las diez/de la mañana"), y también como momento de la catástrofe, del atentado: "una mañana terrible". Por otra parte, el espacio de origen es, como mencionamos antes, el supermercado, el espacio comercial para la venta de productos de consumo diario; es así como el lugar de su escritura se impone como lugar de compra y de venta, donde ya no hay libros, ni llanas referencias intertextuales a otras obras, sino productos, bienes comercializables. El supermercado como espacio de origen (de la escritura y del comienzo de la obra) vinculado al autor refuerza el complejo semántico que rubricará la pretensión de una mitología liminal plasmada en los textos de Cucurto, en tanto es un espacio que funciona en las antípodas, por su constitución comercial, de la literatura autónoma tradicional. El gesto resulta violento, porque aunque en la práctica de escritura aparenta ser solamente el autor, la lengua o algún tema en especial, y los libros los que aparecen *desterritorializados*, puede leerse en realidad como una modificación de la territorialidad de la literatura entera, despojada de su esfera autónoma, atentada y colocada íntegra dentro un espacio que parece no corresponderle a su forma de entenderse clásicamente, y que en Cucurto toma la materialidad de un supermercado.

Dentro de la *desterritorialización* y *reterritorialización* (Deleuze et. Guattari 1975) de la obra y del origen de la escritura en un supermercado, no encontramos ya textos literarios, sino productos para la venta que Zelarayán arroja al piso, desacomodando la mercadería ("por tirar las espinacas/ al piso/ la bandeja de kiwis/ al piso,/ por destapar los yogures/ de litro"), provocando el caos y siendo por ello echado por los "guardias de seguridad", los que se encargan de mantener el orden, que cada producto ocupe su lugar y que cada sujeto cumpla su función. En esta cosmogonía del supermercado, Cucurto realiza otra inscripción que juega con los lindes del canon literario: Zelarayán es el origen de su literatura, proyectando un halo de relaciones filogenéticas con toda una tradición de la literatura alternativa de Argentina (cf. Pron 2007: 198). La aparición del nombre de Zelarayán en la portada y desde la primera página a lo largo de todo el libro despierta, al menos, dos lecturas: por un lado aquella que rastrea la filogénesis y con ello la construcción de un *tradición* (cf. Williams 1977; Hobsbawm 1983) que Cucurto pretende reconocer como legítima y claramente

preexistente, y por el otro lado la autofiguración a través de la concreción de mitologías de autor específicas, que este referente convoca inevitablemente.¹³⁶

Este primer poemario que tiene por título un nombre propio que coincide con el nombre del autor Ricardo Zelarayán, encuentra también en sus páginas la oportunidad de darle al poeta entrerriano un lugar primordial en la fundación del mito de autor de Cucurto. Zelarayán aparece en los versos de Cucurto y en el supermercado que allí funciona como metáfora del espacio literario como lo entiende el autor de *El curandero del amor*, desordenando todo, tirando los productos, siendo expulsado del recinto comercial. Por el contrario, la imagen que Cucurto elige para sí, con respecto a esa tradición que es Zelarayán, es la de repositor del supermercado: en el mundo de la literatura como mercancía, donde ya no hay un espacio sagrado, específico y estético, sino un supermercado donde todo se vende, Cucurto es un empleado que viene a volver a colocar lo que se había acabado o lo que simplemente no estaba a disposición en la tienda. Las dos imágenes, aunque no complementarias, se cruzan y rubrican el mito fundacional de autor: Zelarayán que como intruso, irrumpe en el supermercado, generando violencia y desconcierto, reafirmando su lugar apócrifo en el canon de la literatura argentina como Cucurto ha decidido leerla; Cucurto que se perpetúa a lo largo de textos como un empleado, un trabajador, que vuelve a proveer a las estanterías de los productos agotados.

Esta metáfora fundante de la mitología de autor de Cucurto se desplaza con naturalidad, especialmente por las páginas de los textos de la primera época y por las distintas piezas que constituyen los *epitextos públicos* del autor (cf. Genette: 1987)¹³⁷. Mientras en *Zelarayán* el espacio del supermercado sirve para abrir la obra —en el sentido más explícito, ya que se encuentra en el primer poema— y los mitos de autor que con ella se construirán, en los libros siguientes se consolidará la metáfora del repositor de supermercado que articula nuestra lectura y que volverá bajo diversas formas en *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) y *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005).

Junto con el poemario *Zelarayán* (1998), y algunos fragmentos de *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005e) y de *El curandero del amor* (2006b), el texto de Cucurto que mejor ejemplifica esta cuestión

¹³⁶ Pron (2007: 198-200) señala la incorporación productiva en los textos narrativos y poéticos de Cucurto de esta tradición “alternativa”, promovida por Perlongher, Libertella, Fogwill, Aira, y resalta los vínculos y coincidencias con otra figura de esa tradición alternativa, el objeto de análisis de Pron, la obra de Copi. La lectura de Pron de la obra de Cucurto, sigue a la realizada por Minelli para la obra de Perlongher, para uno y otro caso ambos críticos insisten en que la productividad de esta filogénesis con la tradición alternativa viene fundada por la busca del “desafío a las “buenas maneras” del decir argentino” (cf. Pron 2007:202). El sólo hecho de apropiarse en los textos de referentes literarios que han funcionado por mucho tiempo como referencias marginales al canon y el circuito de lo legítimo inducido por éste, aunque en la actualidad cuentan con el reconocimiento crítico nacional e internacional, significan el gesto y las elecciones como un reto. La orientación de este fragmento de nuestro texto no niega esta significación que aparece casi como evidente, sino que leerá su productividad desde la consolidación de una mitología de autor, que en Cucurto no es en absoluto estable y que se funda en la paradoja de la apropiación de esa tradición alternativa, al mismo tiempo que se inscribe como orgullosa vocera de los íconos más queridos de la cultura de popular (Gilda, Rodrigo, Roberto Carlos, Ricky Maravilla, etc.) y de la literatura actualmente desprestigiada por el discurso de la crítica (Vargas Llosa y, fundamentalmente, Jorge Asís).

¹³⁷ En este caso nos referimos y serán analizados no tanto las entrevistas y otras formas de intervención del sujeto biográfico, como sí, en cambio, la serie de materiales que, en pleno manejo de la función de su discurso autorial, Cucurto ha decidido incorporar a sus ediciones: folletos, fotos de promoción, notas biográficas apócrifas, entre otros.

de la tematización de la tradición y del canon literario al mismo tiempo que trasluce los vértices de su mitología autorial, es la narración larga “El amor es mucho más que una novela de quinientas páginas” (2008b). Este cuento integra y cierra la antología *Uno a uno*, un florilegio realizado bajo la orientación de Grillo Trubba, con la intención de mostrar las producciones de nuevos narradores bajo la temática de “los años noventa en Argentina”. A pesar de la predictibilidad de algunas de las temáticas elegidas por los autores -como por ejemplo la aparición de los predios para jugar al Paddle en la Argentina de esa década, así como la de los negocios de “Todo por \$2” a lo largo de la ciudad con el dominio de una economía liberal, entre otras- Cucurto nos sorprende con una temática que se destaca entre todas: los escritores argentinos jóvenes en los noventa. Sin embargo, como todas las narraciones cucurtianas, el aquí presente, a pesar de algunas referencias cruzadas que pueden tener un peso en la vida personal del autor, es un relato exento de cualquier tipo de intención testimonial.

No deja de ser un elemento relevante para la lectura de la tradición el título utilizado para el cuento, el cual parece hacer una referencia burlesca, irónica, a la novela *El pasado* (2003) del escritor argentino Alan Pauls, publicada y premiada con el Premio Novela Heralde el mismo año en que Cucurto comenzaba a obtener reconocimiento en los círculos literarios alternativos de Argentina con su primer novela breve, *Cosa de negros* (2003). La novela de Pauls es justamente una novela de 550 páginas que trata de una historia de amor entre dos jóvenes: Rimini y Sofía. *El pasado* fue valorado positivamente desde varios sectores: si bien el público joven la leyó identificándose y rescatando la historia de amor entre los personajes, obteniendo así un éxito inesperable en ventas, también la crítica especializada le dio su visto positivo rescatando otras cuestiones que estaban más allá de la mera historia de amor, y que tanto en el nivel del discurso como en el de la anécdota resultaban impecables. A pesar de esa recepción mayoritariamente positiva, es casi inevitable no leer ironía y burla a esa novela en el título del cuento de Cucurto. La referencia a *El pasado* y al mismo Pauls, parece sostenerse también dentro del texto cuando Cucurto (personaje) y otros de los personajes de la narración debaten sobre el valor de la literatura hoy y defienden la anulación del criterio de calidad literaria:

- Sí —saltó Jaime—, se escribe sólo por inspiración y no todo el día como locos. Disfruten un poco de la vida.
- ¡Basta! El mundo está lleno de Obras Maestras, qué aburrido escribir otra más— dijo Margarita Bomero descalzándose una teta.
- Sí, qué poca imaginación.
- En escribir bien ya no hay riesgos. Escriban algo bueno pero mal.
- ¡Seamos todos malos, pésimos, horrendos escritores! —gritó Sangai Beiby. (Cucurto 2008b:269-270)¹³⁸

¹³⁸ Esta apreciación de la actividad de la escritura como independiente del valor, donde el “escribir mal” pasaría a ser el valor de la productividad, aparece no sólo en los discursos de los personajes de Cucurto, sino es el mismo autor el que aprovecha los espacios de las entrevistas, para reafirmar esta perspectiva que es, en definitiva, una identidad autorial: “Para mí, la literatura es un entretenimiento; el día que me aburra no escribo más. Ya para trabajo tengo mi laburo. La “alta” literatura me aburre. No me gusta cuando se la pone por delante de la vida, cuando cobra un valor trascendental. Prefiero algo más precario. No tratar de escribir superbien, sino buscar una voz propia y trabajar desde otro lugar, una cosa más de pastiche. Esa liviandad me permite meter en juego otras cosas, desde otro lugar. En general escribo rápido, en poco tiempo... También así quedan después los libros, ¿no? (risas).”(Capelli 2006:s.pág.). El hedonismo, la escritura veloz, casi automática, la precariedad de lo escritos, pasan a ser rasgos de la definición de lo literario en la postautonomía.

La historia comienza con personaje de Cucurto viviendo en Berlín —dato en parte tomado de su vida real— y mostrándose insatisfecho con esa vida. El personaje es entonces una versión ficcionalizada del escritor Cucurto; ya no hay aquí mezclas con cantantes de cumbia ni otros inmigrantes latinoamericanos: el Cucurto-personaje viene de Argentina, tiene unos treinta años y es escritor. Al comienzo de la narración nos cuenta que estaba hace tres años viviendo en Berlín, que había llegado allí a través de un proyecto que tenía que ver con el teatro y que se había enamorado y convivido con una mujer alemana hasta que ella, enamorada de otro sujeto, lo echa de la casa. Toda la primera parte del cuento consiste en el relato de sus desventuras, pobreza y tristeza por Berlín; de cómo de la casa de su enamorada pasa a la calle, vende droga con otros inmigrantes, termina en una fiesta latina, se vuelve a enamorar —esta vez de Lolita— y de cómo termina en la casa de ella. La historia se vuelve recurrente cuando Lolita lo traiciona y lo echa, Cucurto vuelve entonces a las calles. La segunda parte de la historia y la más interesante en relación a la antología que la convoca, comienza con Cucurto viajando en un tren en Berlín, en donde lee un periódico que anuncia que Carlos Menem ha ganado las elecciones. Ésta es la única referencia histórica a la década de los noventa en Argentina a lo largo de todo el cuento. Durante su viaje en tren, Cucurto se encuentra con un “agente editorial de las estrellas de la literatura latinoamericana”, llamado Luciano Perezlindo. El agente dice haberlo estado buscando, que sabe de su pasada gloria y actual decadencia como escritor y que lo invita a reactivar su carrera trabajando en su proyecto editorial. Cucurto parece desconfiado y se niega aduciendo que ya no escribe absolutamente nada, pero finalmente acepta motivado por la sensual imagen de su futura secretaria y por la posibilidad de volver a Buenos Aires. Al llegar a la agencia editorial descubre que hay alrededor de 180 escritorios con un nombre pegado para identificarlos, en donde cada autor escribe sin parar, acompañado de una secretaria/o de su gusto. Naturalmente, los escritorios son, en su mayoría, autores que Santiago Vega se dedica a editar en la actualidad en su propio proyecto editorial (*Eloísa Cartonera*) o bien que reconoce en entrevistas u otros textos como influencias o valores dentro de su canon de la literatura latinoamericana: Fresán, Reynaldo Arenas, César Aira, Pedro Gutiérrez, Dalia Rosetti, Lemebel, etc. También se encuentran entre sus “colegas” del cuento algunos escritores que la crítica especializada ha repudiado y que Cucurto insiste en reivindicar como Vargas Llosa y Jaime Bayly. El personaje de Cucurto, devenido obrero de la escritura, avanza satisfactoriamente en su trabajo, intercalando procesos de escritura intensos con encuentros sexuales con su secretaria. Paulatinamente, el espacio de trabajo de los escritores se va volviendo más caótico, las relaciones personales entre todos aumentan, bailan, juegan con papel, copian música clandestinamente por internet, etc. Entre la juerga y la fiesta, muere, en el medio de la escritura de una obra, el peruano Mario Vargas Llosa. Entre todos los escritores se dan cuenta que Vargas Llosa estaba redactando la vida de todos ellos y que si no continúan escribiendo sin parar sus vidas se detendrán y morirán. Su vida está en la escritura y va del texto hacia la realidad. El caos reina entre los escritores que no saben cómo continuar, entremedio muere también César Aira y los jóvenes se plantean cómo llevar adelante la ficción dejada por los padres-autores, “Marito” y “César”. Finalmente, deciden ir a reclamarle a Perezlindo, quien los está esperando con la primer ministra de Alemania en un bar. Allí reunidos, les es explicado que ellos (escritores) son los personajes de la historia, la del “género humano todo” y que toda la Historia se construye a partir de la ficción. Aquí aparece una idea que coquetea con lo borgeano: la realidad toda, reunida en un mismo texto. En este caso, ese texto es el archivo Word dejado por Vargas Llosa. El texto que contiene todas las historias ocurridas y también las posibles. De esta forma, la Primer Ministra, llamada aquí Merkin, les anuncia que su legado no es sólo escribir sus vidas, sino la historia de sus países, imaginarla por ellos mismos y llevarla al texto. Como último

desafío, la ministra les anuncia que tienen que salvar al género humano del apocalipsis que ocurrirá luego de treinta minutos. Mientras Merkin y Perezlindo anuncian estos desafíos a los escritores, estos comen desafortunados hasta darse cuenta que deben comenzar a actuar de inmediato, es ahí cuando salen corriendo dispuestos a continuar la historia. Mientras tanto Cucurto se distrae teniendo un encuentro sexual con la ex-secretaria filipina de Mario Vargas Llosa; luego del encuentro, la joven le declara que Vargas Llosa murió envenenado por ella. Cucurto corre y ella le dispara. Sin embargo, Cucurto no muere porque en el archivo Word dejado por Vargas Llosa estaba en ese momento en manos de Dalia Rosetti, amiga del autor, y ella se encargó de borrar lo último ocurrido rápidamente. Luego, Dalia es atacada por Perezlindo y Merkin, pierde el control de la computadora y es amordazada, todos los otros escritores mueren y Cucurto es perseguido por un tigre. Finalmente, Cucurto consigue llegar a la computadora y la destroza enfurecido al grito de: "Me tienen podrido con esa máquina!". Después de romper la máquina, todo se desvanece, incluyendo Perezlindo y Merkin, sólo quedan Cucurto y Dalia que escapan del edificio; en un claro él se sienta bajo un árbol y ella se trepa a una rama para mirar el amanecer.

Además de las líneas de ironía trazadas hacia las formas de consagración literaria, específicamente de legitimación de la obra de Pauls como buena escritura, frente a un Cucurto que escribe mal, hay otras cuestiones que retoman la tematización del canon y la tradición, para construir una determinada figura de autor. Por un lado, aquella que tiene que ver con los "padres", si el vínculo con los escritores mayores que han sido faro demanda el "parricidio" de la figura, Cucurto da un paso más adelante en su práctica postautónoma. Aquí no hay una intención de superar al padre, de mostrar la perseverancia de una ética de autor que el gesto del parricidio demandaría como prueba. La propuesta de Cucurto revierte la frontera, una vez más, de la realidad y la ficción, y literalmente mata, a sus padres (Cesar Aira y Mario Vargas Llosa en esta ficción). Además de ello, Cucurto personaje en medio de la ficción sobre este "Castillo de los Escritores" en Berlín, reconoce asociaciones literarias, se pone "junto a" en la ficción, tanto las figuras que lo acercan más hacia lo que Pron ha denominado tradición alternativa, como a otras figuras del canon literario latinoamericano actual. Esta imagen es literal en la entrada de Cucurto a la oficina literaria del agente Perezlindo:

Mientras caminamos hacia mi máquina yo iba leyendo los stickers de todas las computadoras. Jaime Bayly, no tocar. César Aira, no tocar. Pedro Gutiérrez, no tocar. Rodrigo Fresán, no tocar. Y así se sucedían los nombres de los escritores más talentosos del mundo. Algunas estaban tapadas con un manto negro. Hemingway, Reynaldo Arenas, Octavio Paz, eran los que había estado acá y se habían muerto. (Cucurto 2008b:265).

Aquellas menciones de otros escritores, la muerte de los patriarcas (Vargas Llosa del canon más tradicional y legítimo; César Aira de una tradición alternativa), para luego narrar la muerte de todos los otros, viene desnuda, despojada de la reflexión densa, como si no tuviera implicancias. La cuestión del "enfrentamiento al padre" determinante para toda la literatura moderna, cobra aquí otras dimensiones, ya que simultáneamente al reconocimiento de la admiración y respeto por la figura del otro (escritor), hay un asesinato, una muerte de la filiación tematizada en la ficción.¹³⁹

¹³⁹ En su recorrido teórico sobre el concepto de autor, Premat apunta que la precedencia es el sostén de cualquier ficción de autor y de las imágenes de autor que de ella se desprenden: "Escribir es enfrentar al padre, es marcar la hoja con una ley transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones edípicas, de los parricidios y las expiaciones. El autor es esa

No persigue una muerte contra un padre, metafórica del quebramiento frente a la poética de uno o unos escritores antecedentes, que construya una imagen de autor. Por el contrario, al igual que otras formas de la escritura postautónoma, el parricidio tiene que ver con la literatura, por completo, por eso mismo la tematización se extrema hasta lograr que mueran en la ficción las supuestas figuras paternas, al igual que mueren todos los personajes-escritores dentro del relato. Solamente sobreviven Cucurto y Dalia Rosetti, en una suerte de paraíso donde quedan ellos solos. La construcción de autor, aquí, no quiere inscribirse claramente en una tradición, simplemente escenificarla como muerte, como fin de la literatura, cuando en la era de la postliteratura queden sólo figuras de la escritura postautónoma como Cucurto y Dalia Rosetti.

La segunda forma de vínculo con la tradición y el canon que describíamos para la configuración autorial de Cucurto, aquella que postula en el plagio el origen de la escritura mientras valida el uso de esta estrategia, se perpetúa en sus textos como forma de legitimizar lo ilegítimo. Esto es, aquello que desde un comienzo ha tenido cierta conflictividad con las áreas e instituciones de la crítica que han cuestionado su valor literario y no lo han leído en tanto literatura postautónoma: su escritura.

La significación que adquiere la configuración autorial de Cucurto, liminal a la literatura, se hace explícita en la recurrencia de la mención y defensa del plagio —Cucurto lo llama el robo o el “choreo”¹⁴⁰— como única forma legítima de escribir y como forma de interpelar la tradición para él válida, la que hemos llamado *tradición alternativa*. La constelación de nombres integrantes de esa tradición (Perlongher, Fogwill, Aira, Copi, etc.) se nombra, explicita, amplía y se defiende con frecuencia a lo largo de los textos de Cucurto, al mismo tiempo en que se justifica el delito del hurto a esa tradición como el medio para la escritura propia. Ante la hipotética pregunta “¿A quién le robé en Zelarayán?” que titula un texto posterior, el autor no duda en escribir:

¡A todos! Comienzo a garabatear mi precoz obra maestra de la poesía: Zelarayán, escrita para todos los muertos del ambiente, que son muchos y ahora me odian. Resentidos. Más yo no veo la hora de terminar con esto. Soy claro: *¡lo mejor que hago es reponer verduras!*¹⁴¹ Yo leía de todo y desparejo. Gelman, Durand, Lamborghini, Rojas, Millán, Cisneros, Lhin, Cardenal, Gerardo Deniz, Apratto, Nogueras, Zelarayán, Wilson Bueno, Lewis Carroll, Tom Sawyer, Martínez el nicaragüense, Desiderio, Girri, Arenas, Gambarotta, Elvira Hernández, Circe Maia, Perec, Schowb, Fogwill, Borges, Lemebel, Parra, Carrera, Perlongher, Casas, todo eso y más lo mando en la licuadora de mi cabecita cumbiantera, más un par de paraguayos y listo. ¡Nace una estética del choreo! Me doy cuenta que el plagio, la reinención es fundamental para una literatura del futuro. (Cucurto 2005e: 44)

Los prolegómenos a la manera de dedicatoria que inauguran el segundo poemario de Cucurto, *La máquina de hacer paraguayitos*, delimitan, más allá de cualquier *epitexto público* de autor de la suerte de entrevistas o comentarios, la configuración autorial desvinculada a una imagen del escritor moderno, esto es con una supuesta originalidad y en relación de pertenencia con el texto que su nombre rubrica. Cucurto decide abrir su libro con las siguientes anotaciones:

Lo que escribo es tuyo

figura que legitima la creación, la asocia a una propiedad y a una producción” (Premat 2006:315-316). La observación de Premat sigue siendo enteramente para la literatura entendida como tal, como fue distinguida desde la modernidad. El viraje que impone la configuración de la postautonomía tiene que ver con un “oponerse”, “un parricidio” a toda la literatura como concepto, como marco creacional y no a una figura.

¹⁴⁰ Americanismo coloquial que se utiliza con el mismo valor que las voces “hurtas” o “robar” (DRAE 2010)

¹⁴¹ El resaltado es nuestro

Pero ahora es mío
Porque yo te lo robé. (Cucurto 1999:11)

Van dirigidas estas líneas a quien poseyó:
La Belleza, sin la arrogancia.
La Virtud, sin la gazmoñería.
La Coquetería, sin la liviandad.
El Desinterés, sin la desesperación.
El Ingenio, sin la mofa.
La Ingenuidad, sin la ignorancia.

Todas las trampas de la femeneidad, sin usarlas. (Cucurto 1999:13)

Este fragmento copia en forma y estructura el famoso poema-epitafio de Lord Byron, "Epitaph to a Dog" (1808)¹⁴², inscripto en la tumba del fallecido perro del poeta, donde se idealiza y alaba al animal en oposición a los "vicios" del hombre. Cucurto se apropia del difundido texto, suplantando la leyenda hecha de la mascota del poeta romántico inglés, para poner en su lugar una suerte de inscripción hacia una mujer, no sabemos si viva o muerta. El lugar del reemplazo, del compañero canino a la fémina, no deja de ser significativo si tenemos en cuenta la imaginería que nutren los personajes femeninos en la obra de Cucurto, textos en sí inexistentes en ausencia de esas figuras de mujer. En la dedicatoria-epitafio —paradoja de la intertextualidad, en el texto fuente marca un cierre, el de la vida y en la fuente que se apropia del original, el fragmento sirve para dar origen, abrir el libro— no existe esa contraposición entre lo animal y lo humano, el vicio y la virtud, pero sí queda en su frase final, resonando como un eco en una caverna, la idea de las "trampas de la femeneidad". Lo femenino —el otro-opuesto de Cucurto, fuente del deseo de su personaje-autor y, al mismo tiempo, origen de casi todos sus escrito— como trampa, treta y riesgo.

El gesto de la copia reelaborada se vuelve doblemente relevante en tanto conformación de una idea de la literatura y, con ella, de un autor-escritor, al poner de relieve que las primeras líneas del poema de Byron, las tomadas por Cucurto, se suponen escritas no por el autor inglés del *Don Juan* (1824), sino por un amigo del mismo, el político inglés John Cam Hobhouse. Aquí la imagen, desde un nivel metadiscursivo es totalmente barroca, se repliega, una y otra vez sobre sí misma, anulando la postulación de un origen claro, distinguible.

El plagio como estrategia legítima de apropiación de la tradición literaria y como única posibilidad de escritura hoy, encuentra su metonimia en el acto de la copia, y su metáfora moderna más cercana a la cotidianeidad presente tomada por Cucurto, en las máquinas fotocopadoras. El poema "La fotocopadora" puede pensarse así, no como un conjunto de versos a la máquina, sino como una tematización de la actividad de la copia, al único devenir posible de la literatura para Cucurto¹⁴³:

¹⁴² Es el comienzo del largo poema de Byron lo que aquí se encuentra reformulado. Dice en las primeras líneas: "Near this Spot/ are deposited the Remains of one/ who possessed Beauty without Vanity,/ Strength without Insolence,/ Courage without Ferocity,/ and all the virtues of Man without his Vices". (Byron 1808)

¹⁴³ En realidad existen dos poemas de Cucurto titulados "La fotocopadora". El primero, pertenece a una edición-folleto publicada por la Casa de la Poesía de Buenos Aires y patrocinada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Es una edición muy breve, que contiene tan solo cinco poemas, entre los cuales aparece un primer poema llamado "La Fotocopadora", que es más breve y no contiene el tema de la imagen de la copia y

Mañana cuando me muera
 Dejaré de ser negro
 Y al ratito (por sobre mi negritud)
 Volveré al mundo convertido
 En una fotocopidora.
 [...]

Seré una máquina copiadora
 y volaré como un pájaro.
 Copiaré al mundo entero,
 Soltaré eructando por la boca
 y cagando ¡si es necesario!
 copias y copias, a todos
 y a todos los inmortalizaré
 en una copia. (Cucurto 2005_e:21)

En la medida en la cual Cucurto no opta por una imagen definida, sino un pastiche de imágenes vinculadas al autor, se entreleen en estos versos aquellas estrategias de autofiguración permanente que describimos desde el principio como forma de concreción de una mitología autorial que sólo puede leerse postautónomamente, en presente, en el *hic et nunc*. Cucurto retoma tópicos de trayectoria literaria — el poeta como pájaro, la inmortalización con lo escrito— que simultáneamente desmiembra conquistándolos para el reino de la postautonomía, donde el valor literario ha perdido peso, y ahora el poeta no es pájaro, sino pájaro-máquina fotocopidora. Y tampoco inmortaliza a lo que lo rodea en sus escritos, sino que expulsa hasta escatológicamente copias y más copias, como forma de apropiarse de todo, la tradición y el mundo en sí, en un intermitente juego de producción escrita, que no encuentra esferas de regulación que lo detengan.

5.5 UN AUTOR ES UN AUTOR, ES UN AUTOR, ES UN AUTOR...

Partiendo de las afirmaciones teóricas y críticas especialmente orientadas hacia la literatura argentina de Premat (2006, 2009), el autor es en la literatura autónoma y moderna una figura diacrónica y relacional. En el extremo opuesto, la literatura postautónoma, que se gesta en el desplazamiento de la lectura estrictamente literaria, presenta, más fuerte que nunca, una figura de autor que se violenta o revela al ser interpretada relacionalmente y que demanda una lectura sincrónica, esto es en presente. Que se define performativamente, en sí misma, en su lugar de enunciación. Si, como anticipaba Ludmer, el autor cambia su estatuto, se revela más que nunca como escritor profesional que realiza diversos trabajos —no solamente su obra, sino también otras formas de trabajo como apariciones mediáticas, periodismo no relacionado con la literatura ni con la política, presencia en festivales, etc.—, el escritor de las literaturas postautónomas se define junto a su escritura y su trabajo (y no únicamente *antes* o *a partir de* su obra) y traza una serie de líneas simultáneas en su definición, que son siempre válidas para el presente y, con ello, pierde el concepto de autor su valor como categoría analítica trascendente.

La desvinculación relacional se presenta en los escritos que analizamos, contradiciendo el cliché o paradigma interpretativo —en Terranova el mote de escritor joven; en Dalia Rosetti el estigma de la artista vanguardista que revolucionó la Buenos Aires de los noventa; en Cucurto, el compromiso

la máquina de la copia. El segundo poema, del que se presenta un fragmento arriba, pertenece a una antología poemática posterior, *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005).

político— que pretende rotular a estos nuevos escritores en imágenes de escritor fundacionales para la literatura autónoma: el escritor recién llegado al campo literario; la escritora de vanguardia; el escritor maldito.

La vuelta del autor es entonces una experiencia innegable, presente en cuerpo, en la literatura argentina actual, que se afirma en los textos, no sólo desde la apertura íntima que pueden facilitar ciertos géneros y subgéneros de las escrituras del yo, los cuales se han multiplicado intensamente en las publicaciones de los últimos años en la literatura escrita en Argentina (Giordano 2008), sino también en la acumulación de marcas de supuesta autorreferencialidad (Speranza), cuyo valor de verdad, especialmente para el caso de las literaturas postautónomas, es totalmente intrascendente y tampoco realmente verificable, porque se presentan como un continuo entre realidad y ficción (Ludmer 2006, 2007). El constructo *realidad/ficción*, especialmente en la obra y en autores que escriben recurriendo a la estrategia del doble pero de forma inconsistente (como Pedro Mairal, Fernanda Laguna y Santiago Vega), de seguir utilizando sin reparos las categorías modernas de autor, personaje y narrador. Estos autores de las escrituras postautónomas, al pensarse fuera de una noción de autoría tradicional, buscan escapar del orden de la coherencia conceptual que parecía regir al autor de la literatura autónoma (cf. Ludmer 2012).

A pesar de su aspecto contingente, único, no relacional, la multiplicidad de textos que cobran la forma de los géneros íntimos, de las escrituras del yo, fue la causa que incentivó las primeras esquematizaciones de Ludmer (2006) de la literatura postautónoma. En ellas estaba aquella marca de desdiferenciación, no marcación ni análisis a través de un sistema de esferas, que repercute directamente en la categoría de autor, como hemos visto en Terranova, Laguna y Cucurto. Y esto no sólo en el nivel de la figuración autorial, sino también en el de autoría de lo escrito: ¿quién ha escrito *El caníbal*? ¿Es una ficción o es realidad? ¿Dónde empiezan y terminan las ficciones de Dalia Rosetti y dónde las de Fernanda Laguna? Las mismas preguntas podrían hacerse sobre casi toda la obra de Cucurto, la cual, como se ha delimitado, aparece escrita a través de un proceso que rechaza el moderno concepto de originalidad autorial, para reponer el de lo ilegítimo: el plagio como marca de agua de autor. Como Ludmer insiste, en su texto del 2012, en el régimen de las literaturas postautónomas, donde no hay diferenciación y sólo continuidad entre realidad y ficción, “habría otra propiedad y otra juricidad para la literatura” (Ludmer 2012). Por esto también la multiplicación en simultáneo de los dos extremos, aparentemente opuestos, de ese nuevo estatuto: por un lado la proliferación de formas de institucionalización de la figura del escritor y por el otro el aumento de prácticas vinculadas al borrado de la figura de autor (producciones colectivas, plagio, ocultación de la identidad biográfica-real).

En las obras en prosa de Cucurto de los últimos años, la aparición de un personaje con nombre homónimo al nombre de autor, construido y narrado a través de una serie de anécdotas y referentes más o menos cercanos a la persona real de quien escribe estos textos, estaría ampliando y confirmando una operación autorial ya iniciada en los primeros libros de Cucurto, en los poemarios. En aquellos, se había iniciado la construcción de un *nom de plume* acompañado de una serie de notas y comentarios biográficos apócrifos que, aunque no se extienden a la voz poética como personaje, empiezan a configurar un terreno, donde a pesar de toda marca de referencialidad o dato posible de identificarse con la persona real del autor (Norberto Santiago Vega) se anula, desmantelando el anclaje en lo real en el mismo acto en que se enuncia, desborda y encubre el resto de realidad: la persona biográfica de quien escribe estas obras. Esta operación, a diferencia de las configuraciones autoriales de la literatura autónoma moderna, repone el lugar de la literatura de Cucurto en el adentro y afuera, pero nunca permite extender sobre ella, cómodamente, la lectura literaria. Sino,

por el contrario, impone una lectura que demanda que los textos sean leídos dentro y fuera de la categoría de valor y literario, y la de literaturidad.

En contraposición a los movimientos de las segundas vanguardias artísticas, aquellas infundadas del discurso postmoderno y el arte pop, Cucurto bloquea, contradice y transgiversa, cualquier configuración autorial vinculada al potencial revolucionario de su discurso y sus prácticas: así sea una revolución política, o una que trastoque las concepciones del arte y del artista. Reniega de cualquier vinculación política concreta, rechaza el interés por las causas políticas que son parte de la realidad social de la Argentina actual, en simultáneo a su ferviente etiquetarse como "peronista", hasta llegar al punto de usar las fórmulas de la izquierda revolucionaria de los setenta, acusando a otros escritores de enunciarse con un discurso de izquierda que no se transmite en la práctica.

La observación completa de los diversos ejemplos de textos de las escrituras postautónomas argentinas de hoy, permite configurar algunos rasgos recurrentes en la construcción de un mito autorial, aquel que como dijimos será no relacional, debe leerse dentro de la propia obra de cada autor y sincrónico, en presente. La recurrencia temática a la autorreferencialidad del mundo literario—referencias frecuentes a otros autores amigos como personajes, espacios ícono de la intelectualidad o de las nuevas bohemias porteñas, señalamiento de los vínculos de sociabilidad— se presenta en todos los autores analizados y representa la exposición de una *ecología cultural* (Laddaga 2006), desde donde puede leerse a cada uno. El revisionismo tematizado en las obras de la izquierda revolucionaria de los años setenta (presente en el "El ignorante" de Terranova y en *El curandero del amor* de Cucurto), junto con la postulación de la juventud y la novedad como marcaciones definitorias en la configuración autorial, son también líneas vértices del autor en la literatura postautónomas. La propuesta de una escritura que forma parte, conscientemente, del reinado del mundo capitalista y que se inscribe en él, forma parte de otro de los rasgos puestos por escrito enlazado a la construcción autorial. Todas estas formas se construyen a través de recursos que tienen su origen en el análisis literario: parábasis, *mise en abyme*, desdoblamiento, autorreferencialidad, por sólo nombrar algunos.

Esto no representaría una contradicción para el carácter postautónomo de estos textos, como fue definido por Ludmer (2006, 2007), que con frecuencia se escriben a través de esas formas de la modernidad literaria; su carácter postautónomo estaría en su construcción de presente (el del autor), en su imposibilidad de desdiferenciación entre la realidad y la ficción y su exhibirse como escrituras inapelables desde la categoría de valor literario—esta última característica se concreta, en relación a la configuración autorial, en la caracterización del autor y de los personajes desde la precariedad como metáfora de ese fin de la literatura.

Como el fraseo popular en inglés reza "a talk is a talk", la definición por el concepto, el análisis de los textos de la literatura postautónoma aquí trabajados nos permitiría reponer su equivalente para la cuestión del autor en este corpus: "un autor, es un autor". Se define y redefine en cada texto, pero esa operación, junto con una presencia muy cercana a la presencia de lo íntimo o lo autorreferencial, aparece en casi todas las obras de la literatura postautónoma. Configura y también desmiembra la imagen de autor, y hace lo mismo para las relaciones de filiación con las tradiciones y otras figuras del canon.

6 LO REAL

6.1 INTRODUCCIÓN

6.1.1 La cuestión de la nueva inmigración

Por eso enfiló hacia Florida, rogando no cruzarse con ningún mutiladito guitarrero. Hacía tanto calor. Los cuerpos sudorosos y apurados lo rozaban. Dos manos mugrientas le ofrecieron una caja de maní con chocolate. En Corrientes decidió tomar el subte, evitando una mendiga boliviana que le extendía la mano sentada en las escaleras. (Enriquez 1995: 17)

La cita que abre este apartado no se destaca en sí por la anécdota narrada sino por su contexto de implosión, el cual excede los límites de su textualidad narrativa para en cambio comenzar a contar otra historia: la de la fábrica de presente, un nuevo presente, que es la imaginación pública de los últimos 20 años en Argentina, donde —ya desdiferenciada de sus esferas autónomas— se inscribe también la literatura.

Si para la autora de la cita que nos sirve de epígrafe, la entonces precoz escritora Mariana Enriquez, era fundamental el detalle de los devaneos callejeros bajo los efectos de las drogas de su personaje, Narval, aquí será nuestro punto de partida exactamente el contrario: lo que en ese paseo apenas se nombra, la nominación y construcción de un presente, un real, marcado por lo ausente en relación con las migraciones. El personaje de *Bajar es lo peor* flota por las calles atontado por un sopor etílico-narcótico y ante la presencia de la vendedora ambulante no duda en identificarla como una inmigrante latinoamericana (boliviana) en la postdictatorial y neoliberal Buenos Aires de los años noventa: "(...) después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesta y trazan otras fronteras" (Ludmer 2004: 103; 2010:127).

A pesar de la referencia que la lengua popular no dejaría de calificar como "al paso", el texto de Enriquez carga con un valor agregado en la reconstrucción del imaginario público argentino desde los años 90 en adelante. Obra de culto y casi inconseguible, *Bajar es lo peor* se presentó a los lectores como una de las nuevas voces de la literatura argentina en una década donde la transformación de lo que se consideraba literatura y sus protagonistas era inminente y, bajo nuestra perspectiva, aquí se visualiza la falta o carencia de un tema en la literatura postdictatorial a través de la mención explícita: la novela de Enriquez es una de las pocas obras argentinas contemporáneas donde hay al menos una mención a la nueva inmigración que hace ya décadas configura el mapa político, social y económico de Buenos Aires.

En el fragmento de *Bajar es lo peor*, la voz narradora realiza una identificación casi automática de la vendedora como inmigrante latinoamericana, consignando, por escrito, las exclusiones que recubren a las últimas corrientes inmigratorias establecidas en Argentina: si por un lado, dicha identificación, compone en el discurso y en la elaboración simbólica el ya clásico prejuicio de la clase medio-burguesa argentina que tiende a vincular la marginalidad económica y social con el otro

migrante, por el otro, remite a la fracción económica empobrecida de lo real, donde estos inmigrantes suelen estar resignados dentro de la Buenos Aires actual. Esto sería, en términos de Ludmer: en un "adentroafuera verbal y narrativo, y no solamente social y humano" (Ludmer 2010:134). Estos sujetos se sitúan en lo que Ludmer da a llamar "la isla urbana" de las ciudades latinoamericanas de fines del siglo XX. En estas ciudades construidas en las literaturas postautónomas, el territorio es siempre abismo y contacto con otro límite y fragmento. Los fragmentos que dentro se ubican son las islas urbanas, que tienen límites pero simultáneamente se encuentran abiertas: se puede cruzando el límite natural llegar a esa isla, que tiene un cimientito, un subsuelo común, con el territorio principal (continental). Por esto, estas islas tienen límites precisos que permiten identificarlas y con ellos a sus habitantes:

Los habitantes de la isla (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación. Se definen en forma plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en función. (Ludmer 2010:131)

Como habitante de un territorio provisorio y ambivalente, el personaje de la boliviana de la cita de Mariana Enríquez que abre este capítulo, sale de la isla urbana y se sienta en las escaleras del subterráneo donde al mendigar, al extender su mano para pedir una limosna, entra en contacto con los otros habitantes de la ciudad latinoamericana. Esa mano encuentra al personaje de Narval, en quien focaliza la narración, que la significa y conceptualiza como perteneciente al territorio de la isla, donde él no necesariamente habita: el de los bolivianos en Buenos Aires y de mendigos empobrecidos. Narval también es un sujeto marginal y perteneciente a una isla urbana, y aunque no es la misma que habita la boliviana de la entrada al subterráneo, se unen en una forma de igualdad "por un fondo natural compartido por todos (vida, sexo, amor, sangre y lenguaje), preindividual y desdiferenciante" (Ludmer 2010:137). Cómo la mano de la boliviana se extiende desde los peldaños de la escalera y Narval busca evitarla, no representa sino que forma parte de la constelación sobre la imaginación pública del presente que se construye en la literatura. Aquí no hay posiciones políticas o ideológicas, sino la fábrica de un presente que ya no busca disolver las injusticias y marginalidades sociales, sino que simplemente construye cómo los distintos sujetos y territorios del presente se borran, se encuentran y se mezclan en la ciudad Latinoamericana, más precisamente en la Buenos Aires actual.

Según el censo oficial realizado en el año 2001, de una población total de 2.776.138 que habita en la ciudad de Buenos Aires, unos 316.739 habitantes son extranjeros. A fines de octubre de 2010, el último Censo Nacional de Argentina, registró un total de 1.805.957 de habitantes no nativos en el país. Una comparación de cifras muestra que la presencia de inmigrantes provenientes solamente de diversos puntos de Latinoamérica (y principalmente de los países limítrofes) establecidos en la totalidad del territorio de la República Argentina, es de más de un millón personas; más precisamente del total de la población no nativa un total de 1.245.054, un 68,9% provenía de países limítrofes.

El lugar común encuentra la motivación de esta migración proveniente de los países limítrofes en el mercado laboral informal y transitorio, que se registra cada vez con más fuerza en los años posteriores a los gobiernos militares y con la vuelta a la democracia, cuando el cambio conveniente con la moneda argentina y el modelo económico comenzaron a absorber a un colectivo de trabajadores desfavorecidos por las condiciones económicas de sus países de origen. Evaluando los distintos momentos de la inmigración de los países limítrofes hacia Argentina, teniendo como

referencia a casi todos los países, este grupo migratorio empieza a reconocerse hacia los años treinta como una respuesta frente a la escasez de mano de obra en el sector primario de las economías fronterizas argentinas (Benencia/ Karasik 1994: 262). De esta manera, podía calificarse a esta inmigración, durante la primera mitad del siglo XX, como *fronteriza* (limitada a las áreas de frontera) y *estacional* (vinculada con las cosechas), cuando en la actualidad es una inmigración inminentemente *urbana* (se dirige hacia Buenos Aires y, en algunos casos, a los cinturones verdes de los grandes aglomerados urbanos) y *permanente* (en la mayoría de los casos estos inmigrantes tienden a establecerse) (Benencia/ Gazzotti 1995: 578-579). Esta segunda etapa que se acentúa durante los años noventa, alejada ya de los proyectos y economías regionales de frontera, es vinculada casi infaliblemente con la escasez y pobreza en los países de origen y con la favorecedora convertibilidad y paridad monetaria con el dólar estadounidense, que posibilitaban que el ingreso obtenido a través del trabajo en Argentina significara un rédito mucho mayor en los países de donde provenían los inmigrantes. Sin embargo, el fenómeno es actualmente lo suficientemente complejo como para ser relegado únicamente a estas motivaciones y no aparece como un evento aislado de una época de aparente bienestar económico en la Argentina –el propugnado por las ya mencionadas políticas económicas del gobierno de Carlos S. Menem- sino que continúa hasta la actualidad, persistiendo, a pesar de las crisis económicas de Argentina, como la ocurrida hacia fines del 2001 (Benencia/Gazzotti 1995, Benencia/ Karasik 1994, Grimson 1999)¹⁴⁴.

Este movimiento poblacional tiene, en la actualidad, como principales países emisores a Perú, Paraguay y Bolivia; en segunda instancia la inmigración latinoamericana hacia Argentina proviene de Chile, Uruguay y Brasil, y más recientemente incluye también a inmigrantes de otros países no latinoamericanos como China, Senegal y Cabo Verde. Contrario a esta demarcación actual, tradicionalmente eran los inmigrantes de los países Chile, Uruguay y Brasil los más abundantes en términos de migración latinoamericana en Argentina y, a pesar de no ser estigmatizada como una inmigración “invasiva” en términos de competencia dentro del mercado laboral, fue mayoritariamente motivada por razones económicas. Asimismo, la inmigración china ha tomado una gran importancia y visibilidad desde la segunda parte del siglo XX, especialmente vinculados a determinadas actividades económicas, como los comercios dedicados a la industria alimentaria (o “el chino” como la lengua popular a marcado metonímicamente a los supermercados de dueños provenientes de China). Atendiendo a estas variadas presencias del grupo migratorio latinoamericano y del chino en la imaginación pública de Argentina, se hacen necesarias unas notas a la postre de un deslinde caracterizador del flujo migratorio de cada país.

Chile

En la actualidad se calcula que el número de inmigrantes chilenos viviendo en Argentina es superior a 200.000 (*Censo Nacional de Población 2001*). A diferencia de otras corrientes inmigratorias, la chilena tiene una historia de movimiento poblacional hacia Argentina que se remonta hacia mediados del siglo pasado. Se toma como una de las primeras inmigraciones chilenas

¹⁴⁴ En esta presentación que pretende brindar un panorama general de la situación de las últimas corrientes inmigratorias en Argentina, se dejarán de lado otras corrientes inmigratorias países pertenecientes a la ex Unión Soviética -4156 documentados- o de la ex Yugoslavia -3210 registrados- y otros tantos provenientes de distintas partes del mundo como de Cabo Verde, Polonia, etc. (todas las cifras del *Censo Nacional de Población y Vivienda 2001*).

la ocurrida en los años '40 cuando se produjo un gran movimiento sísmico en la provincia de San Juan en Argentina. Los desastres y derrumbes originados por esta catástrofe natural motivaron una serie de obras de reconstrucción que convocaron a muchos trabajadores de este sector provenientes del país vecino. Otra gran oleada inmigratoria proveniente de Chile encuentra su razón en las circunstancias políticas del país de origen y ocurre hacia 1973, después del golpe militar en Chile. En la primera mitad de los años ochenta, hacia 1983 y 1984, cuando Argentina había vuelto a tener un gobierno democrático, se produce nuevamente una oleada de inmigrantes chilenos, en este caso por motivaciones de tipo económico: Chile se encontraba en un proceso de reconversión económica, con un índice de desocupación superior al 25% (Rodríguez 1997: 98). Si bien los últimos dos momentos descritos en la evolución de la inmigración chilena hacia Argentina estuvieron destinados a la zona central de la provincia de Buenos Aires, paralelamente, a lo largo de esta historia, se mantuvo una inmigración constante hacia la Patagonia Argentina. Esta inmigración es históricamente una de tipo laboral ya que sus protagonistas cruzan la frontera para trabajar temporalmente, a veces por un año, para luego volver a su tierra natal. Gran parte de los casos lo constituyen sujetos indocumentados y, aún aquellos que deciden permanecer y establecerse, debido a esta condición, se encuentran fuera de los censos y estadísticas oficiales (Rodríguez 1997: 98).

Uruguay

La real cercanía geográfica, como una serie de diversas razones históricas —en tanto circunstancias y cambios políticos y económicos— determinaron que el intercambio migratorio (no sólo inmigratorio en una dirección) entre Uruguay y Argentina fuese periódico y constante. Las primeras sociedades y agrupaciones oficiales de inmigrantes uruguayos en Argentina datan de fines del siglo XIX (Rodríguez 1997: 105). Las últimas cifras publicadas por el *Censo Nacional de Población y Vivienda* (2001) muestran que hay un total de 117.564 uruguayos, oficialmente registrados, viviendo en Argentina.

Brasil

A diferencia de la inmigración impulsada por otros países latinoamericanos a Argentina, la de origen brasilero es cuantitativamente mucho menor en relación al total de la población extranjera. En las últimas estadísticas se han contabilizado unos 34.712 brasileros como residentes permanentes en Argentina (*Censo Nacional de Población y Vivienda* 2001). En el caso de Brasil, la inmigración de tipo laboral de las últimas décadas fue facilitada por las circunstancias desencadenadas a través de la constitución del MERCOSUR, a comienzos de los años noventa, permeabilizando un modelo económico que se proponía como regional y promulgando una relativa modernización en la industria agropecuaria, por ejemplo en las explotaciones rurales arroceras, las que necesitaron incorporar nueva mano de obra (Carballo/ Pagliettini 1998: 472).

Paraguay

Siendo una de las colectividades más estigmatizadas, la población paraguaya actual en la República Argentina es, al mismo tiempo, la más numerosa con respecto a las otras colectividades extranjeras, contando con un total de 325.046 paraguayos en el total del territorio argentino (*Censo Nacional de Población y Vivienda*). La inmigración proveniente del Paraguay, al igual que la chilena o, como veremos, la peruana, cuenta con una historia de diferentes momentos, cada uno caracterizado por una región de destino y motivaciones diversas. La primera gran inmigración paraguaya a la Argentina tuvo lugar hacia 1947, año en que se produjo la Guerra Civil Paraguaya o Revolución de los

pynandí y cuando entre los resultados de dicho levantamiento social se contó no sólo el devastamiento general del país, sino también unos 30.000 muertos. Fue así que por razones políticas y económicas unos 800.000 paraguayos se trasladaron, en ese entonces, hacia la República Argentina, siendo en su mayoría campesinos que se instalaban principalmente en las provincias aledañas a su país: en Misiones y en el Chaco (Rodríguez 1997: 101).

Una segunda etapa de la inmigración paraguaya en Argentina puede describirse a partir del golpe militar en el que fue derrocado el presidente Chávez y que permitió el ascenso al poder de Stroessner, en el año 1952. La mayoría de estos inmigrantes eran de clase media, se trasladaron desde su país por razones de tipo político y se instalaron en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores (Rodríguez 1997: 101). Finalmente, lo que podríamos denominar la tercera etapa inmigratoria de paraguayos a Argentina, se produce desde los años sesenta en adelante en forma de pequeñas pero constantes oleadas inmigratorias que se mueven ante todo por razones económicas, a veces puntuales, ante determinadas ofertas laborales –como, por ejemplo, las de las obras de infraestructura de la represa Itaipú, que convocaron a miles de trabajadores extranjeros- o bien para comenzar una nueva vida en Argentina, buscando dar solución a sus problemas de desempleo y carencias materiales en el Paraguay. En un análisis dentro del grupo, puede comprobarse que luego de cinco años de haber llegado al Gran Buenos Aires, la mayoría de los inmigrantes paraguayos siguen dentro del mismo trabajo y con una remuneración casi idéntica, lo que reflejaría una movilidad laboral casi nula. Como consecuencia inevitable de este indicio y otras situaciones, como pueden ser las de discriminación y xenofobia a las que regularmente es sometido el colectivo paraguayo en Argentina, un 50% de estos inmigrantes vuelven a su país de origen (Cerrutti/Parrado 2001: 374).

Perú

Contrario a la creencia argentina generalizada de que los inmigrantes peruanos constituyen un grupo igualable, cuantitativamente, a los colectivos paraguayos y bolivianos, las cifras oficiales de inmigración desde este país son mucho menores a las de aquellos grupos. El último registro oficial señala un total de 88.260 peruanos viviendo en Argentina (Censo Nacional de Población y Vivienda 2001). La inmigración peruana hacia Argentina tiene sus orígenes en los años cuarenta y tuvo como agentes a jóvenes estudiantes de clase media que llegaban a la provincia de Buenos Aires para ingresar a las universidades argentinas, debido a que las universidades peruanas, aunque gratuitas, tenían muy difíciles condiciones de ingreso. En la mayor parte de los casos, regresaban a su país de origen luego de concluidos sus estudios. Si bien este tipo de inmigración se mantuvo de forma constante, hacia 1976, disminuye debido a las políticas nacionalistas de la última dictadura militar que tuvieron como víctimas a los extranjeros que vivían en Argentina y, especialmente, a los peruanos (Rodríguez 1997: 102). Esta reducción en el flujo positivo de inmigración peruana a Argentina se compensa hacia fines de los años ochenta, cuando ya en un período de democracia en Argentina, llega un nuevo movimiento inmigratorio del Perú, orientado por razones económicas y, en algunos casos, por razones políticas vinculadas a la amenaza generada debido, entre otras cuestiones, al accionar del grupo Sendero Luminoso.

Bolivia

Luego del paraguayo, el colectivo boliviano en Argentina figura entre los más abundantes en comparación con otros grupos inmigratorios establecidos en el país y cuenta con 233.464 personas registradas de esa nación (*Censo Nacional de Población y Vivienda 2001*). Esta inmigración es

definitivamente una novedad en términos de las corrientes inmigratorias hacia Argentina, ya que, históricamente, el colectivo boliviano no tenía ese país como destino. Como se comprueba comparando estadísticas de diversos años, Bolivia no se comportaba, en términos de migración hacia Argentina, según el patrón esperado. La migración interdepartamental en Bolivia representaba la primera opción frente a los problemas económicos. Si bien la inmigración boliviana hacia Argentina empieza a tener un flujo más regular a partir de los cincuenta, en comparación con Paraguay y Chile, es un movimiento relativamente tardío (Benencia & Karasik 1994: 264). En general, la inserción de los bolivianos en la Argentina actual se da en la región del Gran Buenos Aires, sigue determinada por *camino de mano de obra* (Benencia & Karasik 1994: 279) indicados por compatriotas (datos concretos de parientes, amigos ya instalados en Argentina) y se efectiviza con la incorporación del inmigrante a toda una *red social de migración* que beneficia la estabilidad laboral al mismo tiempo que garantiza cierta conservación del patrimonio cultural:

La fortaleza, los vínculos con el país y la zona de origen, la importancia del parentesco como organizador de la vida social, y la marcada endogamia son parte importante de la vida de los bolivianos en Buenos Aires y el correlato de su nucleamiento territorial. Los bolivianos tienen en el barrio la oportunidad de hablar en la lengua de origen en la casa y con bolivianos de diferentes regiones; dentro del barrio y a través de las redes vinculan a la población, pueden asociarse con otros paisanos para el trabajo, o para la realización de diferentes aspectos de la vida cotidiana (Benencia & Karasik 1994: 287-288).

China

La inmigración desde el país asiático hacia Argentina comienza a transformarse en una corriente sistemática y de numeración considerable durante la segunda mitad del siglo XX. Los primeros grupos que iniciaron la oleada migratoria china hacia Argentina se instalaron en zonas semirurales cercanas a la ciudad de Buenos Aires, para agruparse en pequeñas cooperativas agrícolas. Durante los años noventa, el flujo de migración china percibe un cambio drástico en su tasa anual, aumentando hasta superar a la inmigración japonesa en Argentina, que desde siempre había sido la primera en términos cuantitativos de los países asiáticos en tanto inmigración hacia el Cono Sur: se calcula que hoy en día hay unos 29.000 inmigrantes chinos en Argentina, de los cuales un 80% llegó al país después de 1930. La inmigración de chinos comenzada en la década del noventa trae consigo algunas características novedosas: comienza la inmigración desde Taiwán, además de continuarse la inmigración desde la China continental¹⁴⁵; tendrá un asentamiento fundamentalmente urbano, centrado en la ciudad de Buenos Aires; la mayoría de sus agentes se dedicará al comercio minorista, con una tendencia en incremento al rubro de los supermercados. La expresión más evidente de la incorporación —aunque no siempre integración— de la comunidad china al imaginario social de la Buenos Aires de hoy puede pensarse a partir del crecimiento y consolidación del Barrio Chino/China Town (en el Barrio de Belgrano) como espacio legítimo de la comunidad china inmigrante, que además de estar asociado a esta comunidad étnica, es un foco creciente de interés comercial y turístico para el resto de los habitantes de Buenos Aires.

¹⁴⁵ Actualmente, el 60% de los chinos en Argentina son de Taiwán, y el 40 % restante de la China continental y de Hong Kong.

El recorrido por las características de los países latinoamericanos que representan la principal fuente de inmigración a Argentina, tal como se ha propuesto en los párrafos anteriores, esclarece que la inmigración de Latinoamérica no es solamente reciente y originada por el modelo económico neoliberal de los años noventa, sino que tiene un anclaje histórico en el primer tercio del siglo XX, cuando los saldos de la histórica migración europea a Argentina disminuyen significativamente en oposición a las décadas anteriores. Esa trayectoria histórica ha expuesto también que en todos los casos la inmigración no puede reducirse a motivos económicos o verse relegada solamente a la zona de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, sino que ha tenido un fundamento político o también social –por ejemplo, en búsqueda de seguridad o bien un estudio universitario- en numerosas ocasiones. Por otra parte, en todos los casos en que la migración ha sido motivada por razones económicas o laborales, no existe el perseguimiento de la realización de una gran fortuna, sino en primer lugar el garantizarse el sustento y la viabilidad de la economía familiar¹⁴⁶.

En numerosos testimonios, intervenciones televisivas y periodísticas y otras formas de intervención, la comunidad inmigrante de los países limítrofes ha expresado que con frecuencia es objeto de prácticas discriminatorias y víctima de un discurso racista. Un grupo importante de inmigrantes de este colectivo ha señalado como causa principal de estas formas de discriminación razones de tipo físico, indicando, especialmente aquellos de rasgos y fisonomía andina, que son maltratados por sus características raciales¹⁴⁷. En números específicos, en Capital Federal existen los mayores índices de tolerancia hacia comunidades tradicionalmente estigmatizadas, como la judía – que en el interior del país ha recibido un gran índice de rechazo- mientras que los mismos estudios indican que la ciudad de Buenos Aires es la más discriminatoria en relación con las nuevas corrientes inmigratorias. Los porcentajes de rechazo hacia los extranjeros son los más altos y los niveles de rechazo llegan al 67% en el caso de los coreanos y al 66% en el de los paraguayos (Chaher & Spina 1995: 33).

Es posible que en muchos casos estas manifestaciones del racismo no tengan que ver con las “razas” construidas de diversos modos sino en las representaciones sociales que de una comunidad se tienen, así como de diferencias étnicas que son, mediáticamente y en el discurso social, reproducidas como insondables. Este tipo de construcciones en relación a una comunidad étnica, lo que podría definirse como marcación de etnicidad, no se construye a través de la racionalidad o la experiencia empírica concreta, sino que con frecuencia se articula los valores e interpretaciones puestos en el discurso de los medios, creando en torno a las comunidades inmigrantes una muy limitada identidad grupal (cf. Barth 1969) en la que se hayan proscritos¹⁴⁸. Esto es, la concreción del

¹⁴⁶ En una edición especial de la revista cultural y literaria *La Maga*, dedicada al tema de la inmigración latinoamericana en Argentina, una integrante del Servicio Ecuménico de Apoyo y Orientación a refugiados y migrantes (CAREF) declara: “la Argentina es el país más amplio en cuanto a su política migratoria entre todos los del hemisferio sur del continente, más que Chile, Brasil o Bolivia. El proceso que se está dando actualmente es especialmente de carácter económico pero no con la expectativa de *hacer la América*, sino de satisfacer las necesidades básicas” (Chaher/Spina 1995: 32).

¹⁴⁷ Señala un inmigrante joven boliviano: “Yo estoy seguro de que si acá viene un boliviano de la zona oriental, analfabeto, pero rubio y de ojos celestes, el trato con él sería diferente del que hay con nosotros” (Chaher/Spina 1995: 32).

¹⁴⁸ La organización de la diferencia del otro es, según los estudios de Barth, en las comunidades multiculturales o con problemas de estructuras poli-étnicas, en base a la asignación imaginaria de una identidad a los grupos étnicos. Barth cuestiona la viabilidad, para los tiempos actuales, de sociedades que se dividan a través de colectividades. En este argumento, Barth devela e insiste en el carácter artificial de todo el

racismo y la discriminación no se da, únicamente, en actividades puntuales, sino a través de construcciones discursivas, masivamente difundidas, que de alguna manera más o menos directa intervienen en el imaginario social y en la configuración del otro inmigrante con un enemigo o, hasta algunas veces, como otro demonizado. Concretamente, en Argentina, según lo señala Van Dijk, las formas de racismo político y mediático tienen cinco vertientes principales:

- (a) El genocidio histórico y el racismo presente contra la población indígena mapuche.
- (b) Los prejuicios y la discriminación actuales de la población mestiza pobre, llamada "cabecitas negras".
- (c) El antisemitismo.
- (d) El prejuicio y el racismo existentes contra los trabajadores inmigrantes, en particular de Perú, Bolivia y Paraguay.
- (e) Los prejuicios y la discriminación contra los coreanos. (Van Dijk 2003: 132)¹⁴⁹

De las distintas direccionalidades que Van Dijk descubre en las formas de racismo discursivo en Argentina, dos tienen como víctimas a las comunidades inmigrantes. Como veremos para el caso de la literatura, la apropiación del tema de la inmigración por parte de algunos agentes políticos o de los medios masivos, no implica en absoluto su compromiso con estas minorías étnicas y no llega a contrarrestar las imágenes mediáticas negativas que se incorporan, cotidianamente, al discurso de los ciudadanos corrientes. Coincidiendo aquí también con lo que ocurre en el ámbito literario, las formas de racismo totalmente abiertas hacia los inmigrantes en Argentina no suelen estar consensuadas, pero la ausencia de un pensamiento crítico y coherente con políticas de integración, junto con investigación y mediatización sobre la realidad del problema, denotan que éste es un tema aún pendiente en la discursividad de los medios y la política argentinas.

Contra los clichés y lugares comunes de la xenofobia y la discriminación, el análisis comparativo de la población ocupacional inmigrante en Argentina frente a la población ocupacional de origen argentino muestra que el nivel de desempleo y de subempleo no refleja cifras diferenciales entre uno y otro grupo (Benencia/ Gazzotti 1995: 595). Además de ello, las tasas de ocupación son más altas entre la población inmigrante por estar más abierta y dispuesta a cualquier tipo de empleo, bajo remuneraciones no tan beneficiosas, las cuales serían impensables para la población argentina. Este tipo de cuestiones, junto con la configuración de una identidad nacional en el imaginario popular a través de distintas lecturas del extranjero¹⁵⁰, han poblado la existencia del inmigrante limítrofe en Argentina de situaciones ligadas al racismo y la discriminación. Esa situación se vuelve aún más paradójica si se tiene en cuenta que simultáneamente al crecimiento de la inmigración hacia Argentina en los noventa, hacia el año 2000, se intensificará el movimiento de emigración de diversos grupos de argentinos hacia Brasil, Europa y Estados Unidos. En otros términos, a la par del momento en que Argentina comienza a ser un país con una corriente emigratoria fuerte a distintos

constructo identitario articulado imaginariamente alrededor de determinados grupos étnicos, especialmente aquellos en situación de inmigración o exilio. La impostura del *boundary/ frontera* de la comunidad receptora frente a la comunidad inmigrante será una piedra fundacional para la integración de esta segunda (cf. Barth 1969:3-15).

¹⁴⁹ A la clasificación propuesta por Van Dijk convendría agregarle la salvedad, al quinto epíteto, de que es un tipo de discriminación y racismo orientado, en general, a los inmigrantes asiáticos, sin una distinción muy precisa entre chinos y coreanos.

¹⁵⁰ Véase 6.1.2. El mito recobrado.

centros, especialmente del primer mundo, en términos generales primero por razones de tipo político y luego por razones de tipo económico (Castles & Miller 2004: 178-181)- recibe cada vez más un aluvión inmigratorio proveniente de sus países limítrofes, originada por las mismas razones que conducían a los argentinos fuera de su país: estabilidad económica, política, social.

Podemos afirmar, entonces, que en la actualidad Argentina forma parte de los países en los que puede verse, simultáneamente, un importante movimiento de población, tanto de entrada como de salida de sujetos migrantes. El consenso general determina el punto de comienzo de este trasvase poblacional en la última dictadura militar (1976-1983), que se ve profundizado durante los primeros años de democracia. Por lo tanto, este paralelismo ha determinado que tanto los flujos de emigración hacia Brasil, Estados Unidos y Europa Occidental haya sido constante en las últimas tres décadas, como los de inmigración, hayan sido tan intensos desde principios de los noventa. Con respecto a estos últimos, el movimiento de personas hacia Argentina, ha arrojado cifras impactantes: más del 50 % de la población extranjera en el país procede de los países limítrofes (Vior 2005).¹⁵¹

¹⁵¹ En un breve texto con un enfoque desde los estudios sociológicos, Sebastián Bruno insiste en el carácter "imaginario" de las cifras que en los medios se publican sobre la población limítrofe inmigrante hacia Argentina. Esa insistencia repone y refuerza los constructos identitarios entre "nosotros" y los "otros", y con frecuencia viene acompañado por una serie de "diagnósticos" periodísticos que magnifican la situación real: "Los extranjeros que invaden en silencio la Argentina ya son más de 2 millones", "Bolivianos en Argentina [...] son entre 1,5 y 2 millones", etc. Por eso, aún frente a la realidad del fenómeno —es innegable la presencia migrante en Argentina, y según el último Censo de Población del 2001 se registraron 923 mil migrantes limítrofes viviendo en Argentina hoy — la presencia de la inmigración de los países limítrofes debe seguir estudiándose con las precauciones que merece el caso.

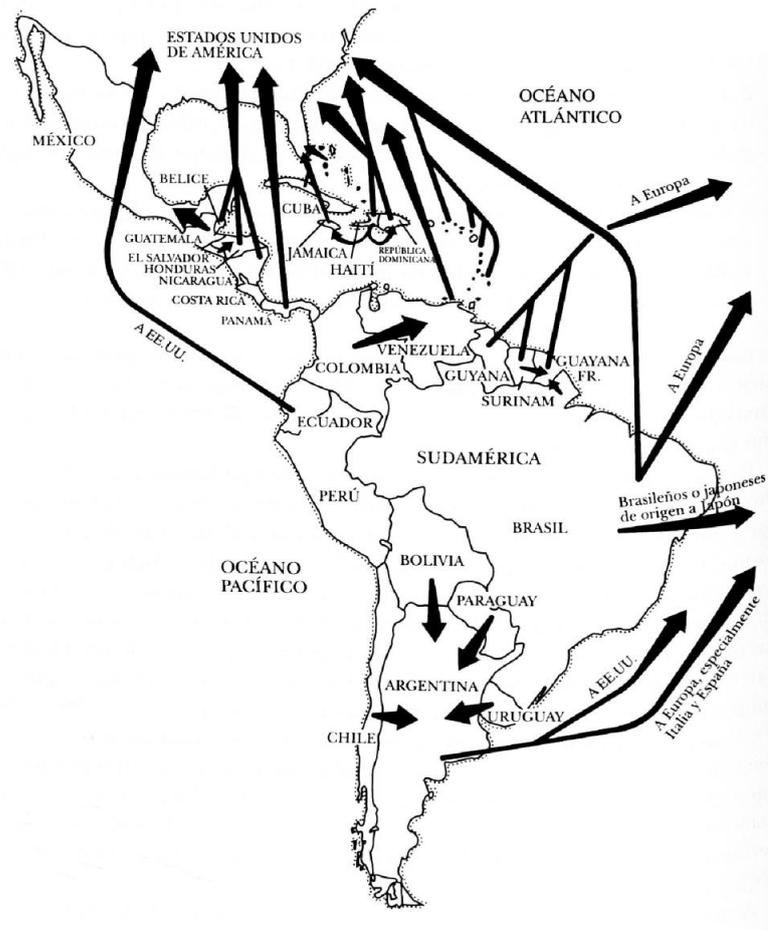


IMAGEN V. Migración dentro y desde Latinoamérica, 1970-2000¹⁵²

Sin ahondar en el tema de la emigración argentina de las últimas décadas, el proceso inmigratorio que aquí nos interesa ha producido un cambio demográfico, estructural, económico y social en el país, resultando en un 10% de la población argentina como nacida en Perú, Bolivia o Paraguay (*Dirección Nacional de Migraciones* 2009). La magnitud de tal repercusión en la modificación concreta del conjunto social argentino no debería verse independientemente de la manera en que este fenómeno ha sido representado e interpretado en los distintos materiales culturales de las últimas décadas.

Si bien la inmigración europea de fines del siglo XIX y principios del XX ha ocupado un lugar privilegiado en el imaginario y la cultura argentinas —excediendo la apreciación inmediata para resurgir una y otra vez, especialmente en momentos de crisis económica, como forma de rastreo de una biogénesis legítima (Wamba Gaviña 2006, 2008; Ennis 2009), la más reciente inmigración latinoamericana y también la inmigración china y coreana han tenido un espacio relegado y casi ausente en las letras de Argentina. Notoriamente, este vacío representacional no será ajeno a las artes cinematográficas y a la televisión, donde esa ausencia que significa el conflicto con la presencia es en sí la regla, y la excepción la constituyen algunas producciones como *Bolivia* (2001), *El abrazo*

¹⁵² Esta imagen es una reproducción parcial de la presentada por Castles/Miller (2004:180)

partido (2005), *Happy Together/ Felices Juntos* (1997)¹⁵³, *Habitación disponible* (2004), *Los simuladores* (2002, 2003)¹⁵⁴, *Vientos de Agua* (2006)¹⁵⁵, de entre muy pocos ejemplos. Hay indudablemente, una forma de resistencia a la creación de presente en las pantallas (grandes y pequeñas), una tensión con lo real, poblado de sujetos de las últimas corrientes inmigratorias, y una configuración del presente en la imagen masiva de la televisión y el cine que, como el personaje de la cita de Mariana Enríquez del comienzo, busca que el lente de la cámara esquive.

Deberán pasar algunos años y unas pocas referencias aisladas como la de Enríquez, para que la obra de Washington Cucurto produjera un verdadero quiebre en la construcción del presente en relación con esta temática en la literatura producida en Argentina, no sólo por la mera incorporación de la referencia a este colectivo migratorio en sus obras sino por hacerlo un elemento indispensable en la configuración de su escritura entendida como terrorismos postautónomos y de su imagen de escritor, junto con la marcación de un precedente en el mapa literario de ese país. Entre algunas zonas de la crítica especializada y el periodismo, se toma como primer libro de referencia sobre la relación entre la escritura de Cucurto y las migración actual en Buenos Aires, el volumen *Cosa de Negros* (2003) publicado por la prestigiosa editorial independiente Interzona, que consiste en dos narraciones extensas: "Noches vacías" y "Cosa de negros". Sin embargo, debe resaltarse que la configuración del presente de la escritura de Cucurto incluye desde su primer texto los sujetos de la isla urbana migrante en la Buenos Aires de hoy. Esta marcación de *Cosa de Negros* como hito

¹⁵³ Nótese que en *Happy Together/ Felices juntos* el tema de la inmigración encarado por el director Wong Kar-wai sirve como excusa o bien como escenario para narrar la historia de amor entre los dos protagonistas. No hay aquí una narrativa de la inmigración reciente sino una identificación a través de lo *border*: si la situación de inmigrantes les depara a Ho Po-Wing y Lai Yiu-fai un destino marginal, éste es solamente un doble de la vivencia de su historia amorosa, a priori estigmatizada y censurada por ser una pareja homosexual.

¹⁵⁴ Lejos de cualquier pretensión realista, el programa *Los simuladores* logró poner en la televisión nacional argentina a distintos personajes que ya eran comunes al mapa social de la Buenos Aires actual. Entre ellos, no solamente los argentinos que se veían hundidos en distintas facetas de la crisis económica Argentina, sino también a los extranjeros pertenecientes a la inmigración más reciente, todos ellos configurados a través de una representación positiva. En varios capítulos de la serie pueden verse estos personajes inmigrantes que son siempre, sujetos honestos y trabajadores que se ven sometidos a distintas formas de injusticia o, inclusive, de discriminación. Aunque la clave de interpretación del programa es totalmente ficcional –ya que se trata de un grupo de personas que *simulan* dentro de un operativo para lograr solucionar los problemas de otras personas– la representación está marcada por indicios de realidad que se legitiman en la situación de los inmigrantes recientes en la Buenos Aires actual. Por ejemplo, el inmigrante chino que aparece estafado por su póliza de seguro, tiene un supermercado –actividad económica que reúne a gran parte de la colectividad china en Argentina, como documenta Vetter (2011)– que fue destruido y robado durante los saqueos producidos durante la crisis del 2001/2002. Otro ejemplo, podría ser el personaje boliviano que al comienzo del capítulo convoca a "los Simuladores" por tener problemas habitacionales con sus vecinos del edificio. En este caso, la construcción del personaje es realista en los términos de asignación de actividad laboral –es obrero, como muchos de sus compatriotas bolivianos en Buenos Aires, en su carácter –correspondiendo un poco con el estereotipo, el personaje es una persona de pocas palabras, pero amable y trabajadora– y en sus costumbres –por la tarde prefiere reunirse con su familia y comer con ellos un buen chicharrón casero.

¹⁵⁵ El caso de *Vientos de Agua* será ejemplar para pensar el espacio que tiene este colectivo migratorio en el imaginario cultural argentino en donde la narración de la identidad argentina en torno a Europa seguirá teniendo un lugar definitivo (Wamba Gaviña 2008) y el colectivo inmigrante latinoamericano en Buenos Aires tendrá un segundo lugar y el carácter de mera circunstancia histórica. Mientras el mito del inmigrante europeo que logra el éxito a pesar de la desventura, presente a lo largo de toda la mini-serie, sirve para alimentar la búsqueda de una renovación del vínculo identitario de Argentina con Europa (Wamba Gaviña 2008), la imagen del inmigrante latinoamericano no solamente queda muy desplazada sino que también se reconstruye en el show desde el lugar que actualmente le confiere el imaginario social argentino: el del borde.

inaugural que ignora otras zonas de la obra de Cucurto anteriores —que había sido mayoritariamente poética y había sido publicada en ediciones alternativas, de muy escasa difusión— deja abierta la pregunta sobre la validez de ciertas políticas de lectura que jerarquizan el prestigio y el canon crítico en relación con los géneros y los mecanismos de difusión editorial.

Una paradoja que, como se verá a continuación, recubre nuestro tema, se vincula especialmente con las formas de canonización y con ideologías político-lingüísticas en la literatura argentina: luego de numerosas publicaciones y de la consagración por parte de un sector de la crítica, especialmente la que circula por espacios contrahegemónicos y emergentes, la obra de Cucurto obtuvo —y tiene en la actualidad— una visualización y reconocimientos tangibles a pesar de que el tema de la migración latinoamericana sigue siendo por lo menos conflictivo y los escritos de inmigrantes en Argentina son prácticamente inexistentes y de escasa o nula circulación.

6.1.2 El mito recobrado: inmigración y el discurso de la identidad argentina

Resulta rayano a lo imposible imaginar Buenos Aires y, por medio de un proceso metonímico bastante reduccionista, a Argentina, como espacios ajenos a la imagen cosmopolita, urbana y poblada de referencias a la cultura europea, tal como los discursos e imaginarios sociales —no sólo los locales, sino también los de alrededor del mundo— han dado en caracterizarla. Buenos Aires, como la comunidad más híbrida, donde se unen prolijamente, en un *melting pot*¹⁵⁶ permanente, las tradiciones y marcas locales con las cosmopolitas y europeas. Argentina, como la más europea de las naciones latinoamericanas. Quizás lo más interesante de este proceso de creación de la tradición es, por un lado, que se efectivizó en un período de sólo tres décadas, entre 1880 y 1910, cuando se pusieron en marcha una serie de acciones tendientes a la concreción de lo que dio a llamarse *modernización*, y, por el otro, que no fue un proceso lineal y homogéneo, sino que implicó una negociación con el *elemento extranjero*, dentro de la esfera pública en general y en el discurso literario. Por último, como veremos en este apartado, tal vez el elemento más significativo en este proceso sea que la misma negociación con el elemento extranjero produjo una suerte de sincretismo entre la modernización y poblamiento cosmopolita impulsado por las élites letradas y una conciliación de un modelo de tradición que busca sus orígenes en lo rural. Con el surgimiento del

¹⁵⁶ Recurrimos a esta metáfora/concepto que, aunque ya cristalizado, sigue siendo viable al menos como imagen para describir aquellos entornos sociales compuestos a través de la fusión de diferentes nacionalidades, etnias o culturas. En el ámbito hispánico, la más visual conceptualización del *melting pot* anglosajón fue reemplazada por la del *crisol de razas* que intentaría sostener, como ideal asimilador, el discurso del Centenario de la Revolución de Mayo que se orientaba a la xenofilia, en oposición a las primeras manifestaciones xenófobas del nacionalismo cultural que por esa época también florecieron con mayor fuerza. Esta visión xenófila en su versión más armónica e idealizante, ve un encuentro pacífico entre el inmigrante y el nativo a través del cual se va conformando, cuasi-naturalmente, el *crisol de razas* (Villanueva 2000: s.pág). Su expresión en la literatura se ha articulado en diversos textos que puede rastrearse ya en el cambio de siglo, como por ejemplo *Bianchetto* de Adolfo Saldías (1896), *Promisión* de Carlos María Ocantos (1897), *Libro extraño de Francisco Sicardi* (1894-1902) y *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff (1910). Entre esa perspectiva y aquella del nacionalismo cultural, pueden rastrearse distintas representaciones de la metáfora del *crisol de razas* como la consecuencia de un encuentro positivo pero que se desarrolla como tal a través del conflicto y la superación del mismo. Esta forma de tesis del crisol de razas se ha hecho presente, con frecuencia, en el teatro y pueden ser ejemplos de la misma *La gringa* de Florencio Sánchez (1904) y *Marco Severi* de Roberto Payró (1905).

mito de la Argentina europea y cosmopolita, se consolida el imaginario mitológico de una Argentina rural.

Partiendo de la continuidad con la herencia europea brindada en los tiempos coloniales¹⁵⁷ y tomando el viejo continente como modelo civilizatorio, Juan Bautista Alberdi será uno de los principales promotores de la incorporación de grupos masivos de inmigrantes europeos como sistemática en el proceso de modernización para la Argentina:

¿Cómo, en qué forma vendrá en lo futuro el espíritu vivificante de la civilización europea a nuestro suelo? Como vino en todas épocas: la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe. (...) ¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí. (Alberdi 1966: 62)

La clase dirigente que se propone organizar políticamente y modernizar al país, ve en Europa el modelo necesario para la concreción de un determinado proyecto de nación. Este elemento en el proyecto liberal de la primera mitad del siglo XIX se formulará no sólo en algunos de los textos de Sarmiento y Alberdi, sino que también tendrá un lugar en las líneas de la *Constitución Nacional Argentina* firmada en 1853¹⁵⁸. La concretización de este proyecto se dará, unos años después, luego de la promulgación en 1876 de la *Ley 817 de Inmigración y Colonización* y del fin de la llamada Campaña del desierto, aquellas expediciones de conquista del territorio indígena del sur de país a cargo del General Julio Argentino Roca.

En el texto de la *Ley 817* se confirma el perfil de inmigrante deseado por la oligarquía intelectual argentina: desde una procedencia geográfica como desde una pertenencia social y laboral. Se buscaba que, ante todo, llegaran "en una nave de inmigrantes", dejando afuera con ello las llegadas por tierra, desde los países vecinos y que se dedicaran o bien a las actividades agrícolas e industriales o bien a la educación.

Si la *Ley de Inmigración y Colonización* planteaba un perfil de inmigración concreto, la finalización y resultados de la "Campaña del desierto" lo demandaban: en el sur se abría el enorme espacio de la Patagonia ganado por la matanza de las tribus indígenas durante los años de la campaña (1876-79). Estos miles de kilómetros de tierra que habían significado la expropiación injusta de un espacio perteneciente a los indios, también significaban, por contraste con las grandes ciudades y la civilización, un vacío cultural (Sarlo 2007_a: 25). Esta imagen del desierto entonces desafiaba no sólo como espacio geográfico que era necesario incorporar a la civilización moderna sino como frontera cultural, como "verdadero abismo" (Sarlo 2007_a: 26) que enfrentaba a la clase dirigente de la época: "Comparadas con Europa, Buenos Aires y toda la incipiente nación era un desierto" (Sarlo 2007_a: 26).

Tras la demorada unificación nacional, la sanción de la Constitución y, posteriormente, la realización de esta campaña en la Patagonia, junto con la promulgación de la ley 817, comenzará

¹⁵⁷ Razona Alberdi en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*: "Nosotros los que nos llamamos Americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América". (Alberdi 1966: 61).

¹⁵⁸ Naturalmente, nos referimos no solamente al preámbulo de dicha Carta Magna -en el que se abre el texto asentando todos los propósitos y objetivos para los argentinos y para todo aquel que quisiere habitar en Argentina- sino también a lo estipulado en los artículos 20, 21 y 25 con respecto a los extranjeros. El espíritu que se plasma en dichos fragmentos del texto no puede verse individualmente y ajeno al lema alberdiano de "Gobernar es poblar", asentado también en sus *Bases* (Alberdi 1966: 178).

hacia los años ochenta la llegada de colectivos inmigratorios masivos provenientes, fundamentalmente, de Europa.

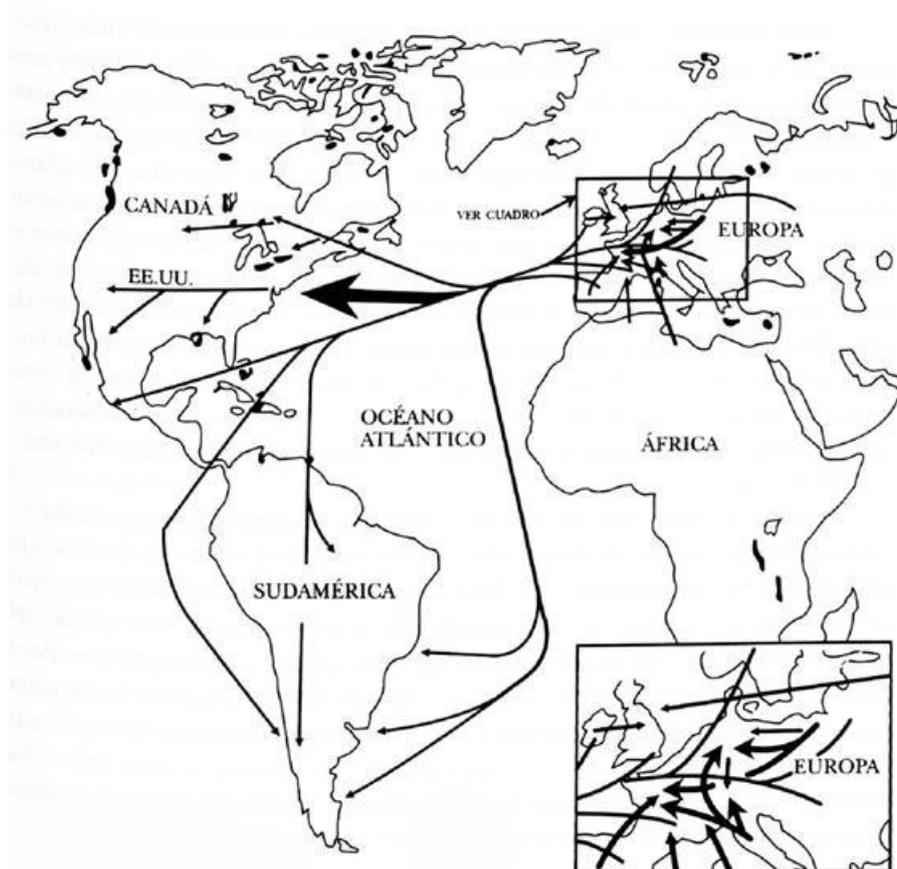


IMAGEN VI. Migraciones laborales relacionadas con la industrialización, 1850-1920¹⁵⁹

Fue una continuación lógica de este acelerado proceso de modificación de las características y dimensiones de la población Argentina, el hecho de que hacia fines del siglo XIX la mitad de la población tuviera un origen extranjero¹⁶⁰. Fueron, empero, los devenires de la misma Ley de inmigración y de la "conquista del desierto" los que harán desembocar el proceso inmigratorio desde Europa en un giro insospechado por la clase dirigente. Por un lado, inspirándose en el modelo de Estados Unidos cuya inmigración había sido de origen sajón y teniendo como expectativa a las clases altas y cultas de Europa, fue considerado un "fracaso" del proceso que la gran mayoría de los inmigrantes fueran de países empobrecidos de origen latino: un 50% provenía de Italia y un 30% de España (Germani 1965). Por el otro, el proyecto liberal se considerará como incompleto si tenemos en cuenta la distribución de la población inmigrante. Las grandes parcelas de tierra obtenidas a

¹⁵⁹ Esta imagen es una reproducción parcial de la presentada por Castles/Miller (2004:77)

¹⁶⁰ Para un desarrollo más pormenorizado de las dimensiones de la migración en este período ver: Ramella (1992); Hipperdinger (1996/97: 629-630); Giacomazzi (2002:580); Di Tullio (2003: 73-74) y Kailuweit (2004: 47-48).

través de las “Campañas del desierto” y que estaban en gran parte prometidas a los inmigrantes como porciones de tierra a trabajar, pasaron rápidamente a manos de un grupo reducido de latifundistas. En la mayoría de los casos, los extranjeros que llegaban a Buenos Aires se encontraron con la realidad de no obtener “la tierra prometida” y se asentaron en esta ciudad en donde había mayores posibilidades de trabajo, debido también a que había sido ganada como capital federal y allí se condensaban los vaivenes políticos y económicos del país (Riekenberg 1995: 201, Schlickers 2003: 60, Prieto 1988: 16).

La concentración de población en la zona de la capital federal y sus alrededores produjo una paralela concentración de los conflictos sociales, la puesta en relieve de las características no deseadas de esa inmigración y la configuración de un nuevo escenario social, en donde las élites dirigentes perdían el poder económico y político. El proceso de modernización exponía el lado oscuro de los procesos urbanos bajo las formas de capitalismo moderno, “mostrando en sí no sólo las huellas del progreso y la prosperidad, sino también las de la superpoblación, el hacinamiento, la criminalidad, los conflictos laborales y demás problemas sociales y urbanos” (Ennis 2008: 194).

Los sentimientos de xenofobia y racismo articulados en distintos textos escritos a fines del siglo XIX y de comienzos del siglo XX hasta el Centenario, surgieron sin dudas a partir del choque con esta realidad inesperada de la inmigración, de su falta de instrucción, su desproporcionado crecimiento urbano en una ciudad que no estaba físicamente preparada para alojarla, junto con la pérdida de poder. Junto con las nuevas posibilidades económicas que el colectivo inmigratorio acaparaba lentamente, palpando posibilidades de ascenso homogéneas y realizables, también encontrábamos la significativa politización de este grupo que, contando con una experiencia pasada de anarquismo y otras orientaciones políticas aún desconocidas en el país, comenzaba a organizar en torno a sus reclamos¹⁶¹. Así, el inmigrante circulaba por la Buenos Aires moderna, no sólo como un fantasma más o menos indeseable, sino que se deslizaba por zonas de la economía y de la política a las que antes sólo tenían derecho a acceder los miembros de la oligarquía criolla.

De este modo, la inmigración constituirá un elemento fundamental para la construcción del estado liberal, tal como los intelectuales y políticos de la primera parte del siglo XIX lo pensaron y convencionalizaron en los diversos textos a los que hicimos referencia al comienzo de esta sección. Para la Generación del 37 y sus sucesores, en el proyecto de conformación del estado liberal proyectada a través de la dicotomía presentada por Sarmiento en su *Facundo*, aquella de “civilización y barbarie”, la inmigración y, más concretamente, Europa, eran la imagen viva del primer término de la oposición, la posibilidad de concretizar un determinado proyecto de nación. Pasados los primeros años de las oleadas inmigratorias y con las consecuencias que ya mencionamos se abrirá en la primera etapa del estado liberal un abanico de discursos que, bajo diferentes voces y matices, configurarán el “nacionalismo cultural” (Ludmer 1999: 43) o también llamado “nacionalismos clásicos” argentinos (Gramuglio 1991: 25). En un tiempo de décadas, la representación del inmigrante en el discurso de las élites dirigentes y los intelectuales del país había

¹⁶¹ Debe recordarse que la influencia inmigrante en la organización de partidos políticos en general y, específicamente, para la formación de sindicatos y uniones, no fue menor. Algunos habían sido “líderes obreros expulsados de sus países por cuestiones sociales, y obreros ya entrenados en la lucha de clases. Ellos fueron los fundadores de las primeras asociaciones gremiales y los dirigentes de las huelgas iniciales: en 1878 se produce la primera huelga del país” (Onega 1969:20). Como bien señala Prieto, la cantidad de huelgas aumentará en proporción a la cantidad de inmigrantes; prueba de ello las 9 huelgas de 1894 y las 19 en 1895. (Prieto 1988: 169).

cambiado diametralmente: “en un tránsito gradual de la xenofilia del primer liberalismo a la xenofobia del nacionalismo cultural del Centenario” (Di Tullio 2003: 83, Ennis 2007: 194). Mientras que el proyecto de construcción del Estado nacional argentino se hizo en oposición a cualquier nacionalismo —entendido como aquello que excluye todo lo que no pueda ser considerado autóctono, étnicamente puro o ligado a las tradiciones culturales propias— las realizaciones concretas y, si se quiere, sus consecuencias desencadenaron una serie de prácticas y discursos de tipo nacionalista que surgieron como formas de disconformidad o bien señales de alarma frente a los efectos no deseados de la inmigración.

El discurso del nacionalismo presente en las clases altas de Buenos Aires hacia el Centenario se articuló en dos tipos de prácticas: aquellas que sirven de instrumento organizativo y jurídico del Estado —como las leyes de educación común, de servicio militar y la Ley de residencia¹⁶²— pero también aquellas que se articulan en distintos tipos de textos —ficionales y no ficcionales— que recuperan la figura del inmigrante desde sus aspectos más negativos¹⁶³. Si bien hacia el Centenario no encontramos solamente textos en donde la figura del inmigrante es demonizada —como por ejemplo la propuesta que empalma con la idea integradora de *crisol de razas* presentada en *Los gauchos Judíos* (1910) de Alberto Gerchunoff—, existen también una abundancia de textos en donde, frente a la presencia extraña, urbana e “invasiva” del inmigrante, configuran un discurso de la identidad nacional en donde el campo y el gaucho tendrán un lugar central. Hacia el Centenario se produce el surgimiento de una serie de textos que configurarán un imaginario rural, ligado al pasado anterior a la modernización y a la llegada de los inmigrantes, aliado de la figura del gaucho.

El recorrido es de idas y vueltas. A mediados del siglo XIX, el inmigrante era una pieza esencial en la configuración de un Estado moderno. El paso del siglo XIX al XX en la Argentina puso en marcha un tiempo nuevo, acelerado con un espacio de fondo que se urbanizaba a cada paso, dejando atrás la vida, la cultura y el paisaje rural como muestras de un vetusto pasado colonial. Menos de medio siglo después, la figura del inmigrante se encuentra desvalorada tanto en los discursos como en las prácticas sociales y, en pos de la consolidación de una mitología de la nación, se consagra el mundo del campo como Cádiz que deben reconocer aquellos que se suponen argentinos. Lo rural aparece entonces no sólo como contenido, sino como un conglomerado de sentidos que se tensionan en relación a un presente urbano, moderno y cosmopolita (Montaldo 1993: 12). Cuando años antes la dicotomía de Sarmiento entre civilización/barbarie marcó un proyecto de construcción de un Estado moderno, en las décadas por venir, luego del Centenario, la dicotomía campo/ciudad será el eje para la configuración de una supuesta identidad nacional, en la cual el inmigrante (ya sea de forma

¹⁶² La “Ley de Residencia”, o “Ley Cané” (debido a que fue presentada por Miguel Cané en su calidad de senador), o la ley 4.144 fue sancionada en 1902 en Argentina y le permitía al Estado expulsar a inmigrantes sin efectuar un proceso legal o juicio previo. La ley establecía: “El Poder Ejecutivo podrá, por decreto, ordenar la salida del territorio de la Nación a todo extranjero que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales nacionales o extranjeros por crímenes o delitos de derecho común”.

¹⁶³ Dentro de estos discursos, el de la línea higienista será el más intenso y aquel que más ataque a la figura del inmigrante, llevándolo a ser el prototipo del criminal social. Para el higienismo el cuerpo moral y “físico” de la Nación debe protegerse o “sanarse” de la presencia “enferma” del inmigrante. El uso de un discurso pseudocientífico, vinculado a la medicina, le otorgó al higienismo cierta autoridad y legitimación en la sociedad porteña de la época. El paradigma del texto higienista de la época lo constituiría la obra *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich, donde se da cuenta del rechazo y la segregación a la que estaba expuestos los inmigrantes.

incluyente o excluyente, de manera representacional o denunciante) nunca queda afuera del complejo de sentidos que ambos términos arrastran.

6.1.3 Inmigración y literatura argentina

Insistiremos aquí en la idea de ausencia, de espacio discursivo semi-vacío, en el espectro de las textualidades primarias y de las secundarias en relación al tema de la (in)migración reciente en Argentina. Si bien, como se verá en este apartado las producciones primarias en torno al tema, durante el siglo XX, no son precisamente escasas, su recurrencia a los mismos tópicos y temas (el inmigrante casi siempre europeo y el vínculo de Argentina con Europa), a los mismos estereotipos para sus personajes (el inmigrante como sujeto poseedor de una lengua marcada por el error frente a una lengua estándar, el inmigrante como víctima de la deferencia plasmada ante su presencia por el país huésped, el inmigrante como fuerza de trabajo infinitamente laboriosa, etc.), y a los debates entre opuestos insondables, remarca justamente en ese exceso la ausencia que su silencio, sobre esta zona temática de la literatura, está, simultáneamente, develando.

En términos generales, los textos secundarios al respecto no han ahondado sobre esa ausencia, sobre esa no-superación de la recurrencia implícitamente pautaada en todas estas novelas, especialmente en toda la literatura argentina escrita a lo largo del siglo XX. Así también, salvo algunas menciones asiladas y bien delimitadas dentro del análisis de un reducido grupo de textos secundarios sobre la obra de Washington Cucurto y de la novela *Bolivia Construcciones* de Bruno Morales, no se encuentran desarrollos, señalamientos y caracterizaciones sobre la imagen, tematización y representación de las corrientes (in)migratorias recientes en la literatura argentina actual. Esto es, a la escasez dentro del imaginario de la literatura argentina de los últimos años, se le corresponde con un casi total silencio dentro de las fuentes secundarias, por demás paradójico si se tiene presente el papel fundamental que han tenido las últimas corrientes migratorias en la vida cotidiana de Argentina, como se ha intentado exponer en el ex curso sobre el tema anteriormente presentado. Es de destacar que no todo ha quedado sin enfrentarse, sin postularse y que especialmente a partir de la década del noventa, pueden encontrarse una serie de textos de bibliografía secundaria que se proponen como reflexión polémica sobre la construcción de un "nosotros" y un "otro" inmigrante en la literatura argentina y que resaltan que, como toda construcción, no ha permanecido intacta a lo largo de las décadas que nos ocupan.

Un trabajo fundador de la discursividad crítica en torno al problema de la inmigración y la literatura argentina es el de Gladys S. Onega de 1965, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. El mismo tiene a su favor el hacer elegido como corpus de trabajo la franja temporal quizás más compleja sobre el tema y la que se hace inevitable comprender y desarrollar para cualquier estudio de la literatura de este corpus escrita con posterioridad. Onega propone una mirada diacrónica y descriptiva sobre los textos que toma como punto de partida, naturalmente, los conflictos que dieron motivo a la batalla de Caseros (1953) y, posteriormente, a los procesos de organización y modernización estatal en Argentina. Sus deslindes buscan unificar el recorte temporal/generacional con algunos aspectos ya sea estilísticos, de género o bien de tipo ideológico-políticos imbricados por quienes escribieron estos textos: "Los proyectistas antes de 1853", "Los proyectistas después de 1853", "Los Ejecutores Liberales del 80", "Los Naturalistas", "Los Positivistas", "Visión favorable de algunos cuentistas y novelistas", "El Teatro", "El Centenario". La trayectoria trazada por su corpus comienza con los nombres de Alberdi y Sarmiento, para finalizar con los de Lugones, Rojas y Joaquín V. González. A pesar de contar con algunos años, el trabajo de Onega resulta valioso en sus aspectos descriptivos, en trazar ciertas similitudes entre los textos, en

rastrear específicamente qué grupos de inmigrantes se encuentran retratados (italianos, vascos, gallegos, etc.) y en remarcar la repetición de ciertos estereotipos vinculados a la inmigración en la literatura argentina a lo largo de todas sus lecturas.

De la inmigración y la literatura argentina también se ha ocupado Andrea Pagni en su ensayo de 1984: ““Hacer la América” Inmigrantes italianos en la novela argentina 1880-1980”. Si bien su título anuncia restringirse a los inmigrantes italianos, ese rastreo en una serie de textos lleva a una reflexión más amplia, que pretende reconstruir el sendero que el pasado inmigratorio ha recorrido en tanto material e imaginario de la literatura en tres momentos históricos que condicionarán la elección de su corpus de análisis: fines del siglo XIX, mediados del siglo XX y la inmediata post-dictadura, a comienzos de los años ochenta. Pagni registra cierta continuidad y repetición a fines del siglo XIX de la fórmula literaria al comprobar la proliferación de las “novelas del inmigrante” —en la que el mismo es definitivo protagonista— ya sea encaradas desde una percepción negativa (*En la sangre*, 1887) o positiva (*Bianchetto. La patria del trabajo*, 1896), las que sirven para articular el discurso de la clase dirigente. En el segundo recorte temporal, a mediados del siglo XX, conduce a Pagni a realizar una lectura de novelas escritas por una nueva generación de intelectuales, descendientes de los inmigrantes, tales como *Adán Buenosayres* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961). Las mismas son agrupadas como novelas “sobre la Argentina inmigratoria” (Pagni 1984:40). El tercer recorte configurador del corpus rastrea las novelas escritas con contemporaneidad al texto de Pagni, de los años ochenta. Tanto en *El frutero de los ojos radiantes* (1984) de Nicolás Casullo, como en *Composición de lugar* (1984) de Juan Carlos Martini, Pagni reconoce una vuelta, probablemente consecuencia de las circunstancias históricas de la dictadura y postdictadura, a la reflexión con respecto al tema de la identidad argentina marcada por la inmigración.

En su obra del 2003, la llamada *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, la filóloga y crítica literaria alemana Sabine Schlickers emprende un análisis y estudio de exhaustividad admirable sobre las realizaciones literarias del naturalismo en América Latina, entre las cuales se encuentra sus formas en Argentina y, especialmente, ligadas a la temática de la inmigración. El corpus de novelas argentinas de corte naturalista sobre inmigrantes seleccionado por Schlickers abarca textos donde la representación de la inmigración es positiva y otros donde es negativa: *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich, *Bahía de silencio* y *Nocturno Europeo* de Eduardo Mallea, *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, *Bianchetto. La patria del trabajo* (1896), de Adolfo Saldías, *Teodoro Foronda* (1896) de Francisco Grandmontagne, *Promisión* (1897) de Carlos María Ocantos, *Irresponsable* (1889) de Manuel Podestá. De cualquier forma, la autora insiste una y otra vez sobre el hecho de que la lectura no debe ser lineal ni tampoco pautada por opuestos irreconciliables, ya que las imágenes, voces y formas de representación dispuestas en estas novelas develan claramente la serie de tensiones y conflictos que en su momento conllevó el tema de la inmigración.

Desde la lingüística y la filología, no son pocos los estudios que han abordado el tema de la inmigración recurriendo a un corpus literario, motivados principalmente por la búsqueda de la recomposición de un objeto (el español del Río de La Plata que entró en contacto sistemática con diversas lenguas y dialectos inmigrantes hacia fines del siglo XIX) cuya longevidad y circunstancias de acceso (no hay de ello grabaciones y ni ningún corpus escrito privado sistematizado) hacen inevitable su rastreo en las fuentes literarias. Dentro del conjunto de estos estudios los más numerosos son los que remiten a la influencia y el contacto entre el italiano y el español en la variedad rioplatense, más específicamente el cocoliche. De entre todos, los estudios al respecto, pueden establecerse como mínimo dos subgrupos. El primero de ellos, parte de una

conceptualización abstracta del cocoliche, intenta clasificarlo de manera que pueda distinguírsele de sus apariciones literarias y llega a la empiria y los datos para intentar sistematizar los rasgos que lo caracterizaron y su evolución. Entre estos textos, podemos destacar los ya clásicos estudios de Goluscio de Montoya (1979) y de Meo Zilio (1986), los de Cara-Walker (1986) y más recientemente los de Cancellier (2001) y de Kailuweit (2004). El otro grupo, parte en sí de la empiria para el desarrollo abstracto posterior y el intento de una conceptualización teórica del cocoliche como objeto de estudio, los alcances y posibilidades del mismo, junto con su consideración dentro de los debates sobre las políticas lingüísticas en Argentina. Son ejemplos de esta orientación el texto de Ángela Di Tullio (2003) y el libro de Juan Ennis *Decir la lengua* (2008). Entre todos estos estudios, de un grupo y de otro, se ve esa insistencia en la subclasificación del cocoliche como variedad de contacto y el cocoliche como lengua o representación literaria de aquella variedad. Por ello, por ejemplo, Goluscio de Montoya distinguirá entre "cocoliche" y "cocoliche scénique", Cara-Walker entre "cocoliche" y "mock cocoliche", y Kailuweit y Di Tullio optarán por la diferenciación entre "cocoliche" y "cocoliche literario". Esa necesidad de distinción entre uno y otro, al mismo tiempo que señala la complejidad del fenómeno, devela la inevitable realidad de un objeto casi totalmente perdido: las muestras empíricas de la época en la que se inicia y florece el contacto entre el italiano y el castellano en el Río de La Plata. Si bien todos estos autores parten del reconocimiento de un cocoliche prototípico, real y otro de materialidad ficcional, también todos recurren para sus muestras al objeto literatura. En este caso el estudio de la inmigración en determinadas piezas literarias sirve para el rastreo de algo que se sabe pero sólo como huella y de lo que sí se tiene el resultado final: el cambio lingüístico en la variedad rioplatense, la cual presenta, efectivamente, numerosas muestras del contacto entre el italiano y el español.

Un artículo de alguna manera atípico, que desde la lingüística ha abordado los textos literarios para analizar el impacto de la inmigración en el español del Río de la Plata, es el de John Lipski "Panorama del lenguaje afrorioplatense: vías de evolución fonética" y su singularidad radica, justamente, en el rastreo de la influencia africana en la variedad del español rioplatense.

Finalmente, encontramos en los últimos años algunos textos secundarios breves que se limitan a una zona específica de la discursividad literaria en torno al tema de la inmigración en Argentina, la misma tiene una lectura menos abarcadora y exhaustiva, pero tal vez más productiva por entablar una lectura desde los estudios culturales y proyectar la realización del tema hacia la actualidad social argentina. En la última década aparecen algunos estudios al respecto dentro de la publicación del instituto *ALHIM*, entre ellos se destacan el texto de Fernando Ainsa, "Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en Argentina" (2000) y el texto de Isabel Santi, "Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina" (2002).

Asimismo, con motivo de un Coloquio Internacional celebrado en la Universidad de Neuchâtel en marzo de 2002, la publicación *Migración y literatura en el mundo hispánica* reúne, entre otros, al menos cuatro trabajos de relevancia para el estudio del vínculo entre inmigración y literatura argentina, a saber: "La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea" de Ilaria Magnani, "Italianos en Argentina, argentinos en Italia: de exilio e inmigración" de Evangelina Soltero, "Hector Tizón: migrantes, desterrados, errantes" de Gabriela Stöckli y "Los textos nómadas y la migración de las lenguas" de Esperanza López Parada.

Otro trabajo de los últimos años que congrega líneas de análisis similares y que ya hemos mencionado en el presente estudio, es "La literatura y el cine en el cruce genérico. Acerca de un conflicto entre dos culturas: Argentina y España y el problema del migrante (pasado y presente)" de Graciela Wamba Gaviña (2002).

Cercanos a nuestra perspectiva de abordaje, estos últimos trabajos se proponen en general analizar la construcción del otro inmigrante, su evolución a través de diferentes materiales culturales y finalmente rastrear qué operación de resemantización y de cambio de signo se opera dentro del binomio "nosotros"/"otros", o bien entre lo foráneo y lo nacional como elementos (i)legítimos en la constitución de una supuesta identidad cultural nacional articulada y desarticulada en el imaginario de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX.

El texto de Ainsa (2000) se centra en la lectura de obras que ya son un clásico en relación al análisis de la inmigración en la literatura argentina y, al igual que muchos textos anteriores, parte justamente del período organización nacional, hacia 1853, cuando la inmigración adquiere una dimensión programática y nacional en términos de consolidación de un determinado tipo de Estado. Una cuestión sobresaliente de este estudio es el análisis diacrónico de tópicos en torno al tema de la inmigración, tópicos que el autor demuestra recurrentes a lo largo de la historia de la literatura argentina, desde fines del siglo XIX hasta los años setenta del siglo XX: la inmigración como piedra fundamental del proyecto argentino, el mito babilónico, la inmigración criminalizada y demonizada por el discurso xenófobo, el tradicionalismo contra la inmigración, la exaltación del inmigrante como recurso de la literatura popular, el mito de la tierra prometida y, finalmente, la articulación entre memoria personal y familiar del pasado inmigrante e historia colectiva.

Del otro lado, el trabajo de Santi (2002) no hace un estudio de corpus exclusivamente literario y tampoco una trayectoria diacrónica lineal, sino que toma textos periodísticos bonaerenses y dos franjas temporales especialmente productivas para el análisis: fines del siglo XIX y fines del siglo XX. Si bien carece de un abordaje más cercano a lo literario, es un estudio relevante para cualquier investigación posterior dentro de un corpus literario porque reconstruye en el corpus periodístico la construcción de un "otro(s)" ajeno a un "nosotros", que se cree legítimo e idéntico a la voz enunciante, como forma de relación privilegiada para el anclaje textual en el tema de la inmigración en Argentina. Probablemente, los mayores aciertos de la autora de este trabajo -y unas líneas retomaremos a lo largo de nuestro análisis- son el focalizar también en las últimas décadas para interrogarse cuál es la representación de los colectivos inmigrantes de los países limítrofes y, también, el delinear que tanto a fines del siglo XIX como hasta fines del XX, la constitución de ese "nosotros" tiene que ver con una imagen de lo privado (de la lengua y experiencia familiar privada) pero que se asume en el discurso público como identidad colectiva, general, natural e igual a la del resto de los habitantes del país. Santi concluye en que es frecuente la interpretación del inmigrante desde su supuesta "otredad" radical, y la justificación de ésta en una no-integración, la cual no es en sí misma "integración" sino una pretensión de "identidad total" con el "nosotros" legítimo (Santi 2002: s.pág).

El primero de los trabajos mencionados del Coloquio de Neuchâtel, "La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea", emprende un análisis a partir de asunción de ciertos rasgos paródicos y denigrantes dados en la literatura de inmigración por excelencia, es decir la literatura cocoliche, para contrastar con la aparición de la misma inmigración y su lengua, especialmente de origen italiano, en la literatura argentina de los últimos tiempos, principalmente en la obra de Raschella. La autora del texto lee las marcas de la lengua inmigrante (es decir, un *etnolecto*, la lengua huésped hablada por inmigrantes, con todos los errores, marcas de contacto o sesgos palpables de la lengua materna) en un conjunto de novelas de diversos autores contemporáneos como la articulación de un idiolecto de la memoria. Sin ahondar en la hipótesis idiolectal, la cual será asumida para nuestro análisis más adelante, Ilaria Magnani plantea el *idiolecto de la memoria* como estrategia de alejamiento de la perspectiva de análisis filológico y,

paralelamente, que evita denominar la lengua de los personajes inmigrantes, en obras como las de Raschella, bajo una categoría que correría los riesgos de lo políticamente incorrecto en la marcación o señalamiento de un *otro* inmigrante a partir de su lengua-*otra*; esto es la categorización a través de la hipótesis del etnolecto como estrategia de categorización de los personajes inmigrantes. Así, la redefinición del personaje inmigrante italiano y de su lengua en un conjunto de novelas argentinas aparecidas durante la década del noventa contempla una redefinición temática, junto con un nuevo proyecto estético: el de la memoria. Es innegable, cómo estas tramas se tejen por el oficio de la memoria mismo y a partir de la reconstrucción del pasado personal migratorio, pero no por ello debería descartarse que la isotopía de estos textos está construida a partir de una mediatización etnolectal, en los diversos personajes y formas en las que la autora del análisis ve plasmado un idiolecto.

Tal vez la propuesta más interesante de Evangelina Soltero y su texto sobre inmigración italiana en la literatura argentina, tenga que ver con la elección del género de su objeto, el teatro y, en segundo lugar, con la articulación del tema de la inmigración con el de una crisis como momento de periodización. Soltero analiza las ideas y venidas entre Italia y Argentina de una familia de ascendencia –y descendencia por razones políticas- e/inmigrante en la obra “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa. Como claramente establece Soltero, la elección de Cossa del tema inmigrante dentro de un arte como el teatral, en donde ya tanta trayectoria ha tenido el tema inmigrante hasta casi un punto desgastante, en los comienzos de la década del ochenta, años dictatoriales y por ende de crisis política y social general, no es una decisión ingenua ni tampoco azarosa. Esta elección temática ya conocida y trabajada, la del pasado inmigrante italiano de algunos argentinos y la relación con ese pasado, acarrea un *rema* que implica siempre el hablar de otra cosa, el usar la inmigración como puerta de entrada para una lectura de un aspecto del presente. En el caso de Cossa, ese presente era el de la dictadura, el de la violencia y el de la censura que impedía poner en escena en forma directa las numerosas narraciones del exilio que, como indica en el texto de Soltero, él conocía de primera mano. Subyace, por último, al análisis de Soltero Sánchez, la constatación de una relación de correspondencias entre el exilio íntimo de los personajes y sus situaciones de exilios reales, estrictamente territoriales, convirtiéndose por esto, el primero –el exilio privado, íntimo- en el verdadero motor de las acciones de la obra, el que establece el vínculo, constante, entre Argentina e Italia.

Como el artículo de Soltero Sánchez, el texto de Stöckli está especialmente centrado en la obra de un autor, en la de Héctor Tizón y analiza sobretodo la novela *La casa y el viento* (1984). Esta novela es ubicada por la estudiosa dentro del conjunto de lo que sería una segunda etapa de la escritura de Héctor Tizón, la cual coincidiría en la relación más externa y biográfica, con el exilio forzado del autor y en la relación interna, narratológica, con un despojamiento de las referencialidades y un alejamiento de los tópicos más convencionalizados vinculados al viaje y también a la inmigración (algunos de los cuales fueron representados en novelas del autor como *Luz de las crueles provincias* (1995) y *La mujer de Strasser* (1997), entre otras). Si bien nuestro objeto de estudio está orientado al análisis de la renovación del imaginario en la literatura argentina reciente en relación a la inmigración, especialmente las corrientes recientes, y no las representaciones y proyecciones del exilio (objeto del texto de Stöckli), resulta valioso el aporte de la autora en términos de resaltar en estas nuevas formas de relatos de viajes, en concreto en Tizón, los planteos que exceden la motivación de la búsqueda, metáfora cristalizada en la literatura occidental en relación al viaje, sino bien la reconventionalización del tópico, haciéndolo productivo para la exploración de otras cuestiones, como la relación entre el mundo y las palabras.

El texto que cierra el florilegio *Migración y literatura en el mundo hispánico*, "Los textos nómadas y la migración de las lenguas", parte de un corpus más amplio en relación al tema de la inmigración y la escritura, que incluye diversos autores latinoamericanos, entre los que se encuentran nombres incluidos en el canon de la literatura argentina, en concreto Héctor Bianciotti, Juan Rodolfo Wilcock, Juan Gelman, Guillermo Enrique Hudson y Copi. Los representantes autoriales de los textos incluidos bajo la categoría de "textos nómadas" cuentan en su recorrido biográfico una relación más o menos conflictiva con el país de origen, en su práctica, que se trasluce en apropiaciones lingüísticas transversales en una escritura que rompe, en su práctica, con el binomio lengua-patria. Para este grupo de escritores, tanto los incluidos en el canon argentino como en los cánones nacionales de otros países latinoamericanos, la autora deslinda el concepto de "escritores tránsfugas" reforzando el vínculo entre el autor (real) y su poética, resultando en una escritura "incómoda", en dos espacios culturales: de la cultura adoptada y el de la que provienen (López Parada 2004: 378). La clave de lectura de estos "textos nómadas", transnacionales, planteada desde términos marcadamente deleuzianos¹⁶⁴, está en la disidencia practicada de forma explícita en la no adopción de una de las marcas por antonomasia del ideologema "identidad nacional" y "literatura nacional", esto es la lengua considerada legítima para esa identidad y esa literatura, afirmando su imposibilidad de adscripción.

Finalmente, a diferencia de desarrollos como el de Onega o el de Pagni, el recorte de materiales propuesto por Graciela Wamba Gaviña (2008) es más acotado en su periodización, pero con la ventaja que esto permite una mirada de tipo sincrónica que tiende a resaltar la intensidad de un tópico en la producción cultural argentina de las últimas dos décadas sobre la inmigración/emigración: la puesta en conflicto de los personajes, o bien del yo narrador, de la supuesta identidad cultural argentino-criolla y el retorno a las raíces personales inmigrantes –en todos los casos que la autora analiza esas raíces son europeas- como forma de resolución de ese conflicto. Otros dos grandes aportes de este trabajo son por un lado el tender un puente hacia la relación de inmigración específicamente con España -país que ha cobrado nuevamente relevancia en la historia de inmigración de Argentina, ya que se ha convertido, después de la Crisis de 2001, en uno de los principales de recepción de inmigrantes argentinos- y, por el otro lado, el considerar tomar como perspectiva teórico-metodológica la intermedialidad, tendiendo un puente entre los materiales literarios, cinematográficos y televisivos, enfatizando, una vez más, la constancia y vigencia del tópico analizado en distintas áreas culturales. De los materiales literarios considerados por Wamba Gaviña cabe destacar que se remite a fuentes contemporáneas, sino recientes: *Manual del caníbal* (2005) de Balmaceda; *Mamá* (2006) de Jorge Fernández Díaz; *Países Bajos* (2003), *Papá* (2003) y *La Patria* (2005) de Federico Jeanmarie; *El infierno prometido* (2006) de Elsa Drucaroff; *El río sin orillas* ([1991] 2003) de Juan José Saer.

Tanto Ainsa (2000) y Santi (2002), como Wamba Gaviña (2008) retoman la idea de continuidad sobre el tema y la representación de la inmigración en diversos materiales culturales –idea que ya estaba presente en el pionero trabajo de Onega (1965)- más allá del análisis dentro de la obra de un mismo autor/productor, para ratificar con ello el alcance e impacto social de la temática, más allá de las modas o de los éxitos del marketing editorial o televisivo, También aciertan estos tres trabajos en

¹⁶⁴ Estamos pensando en la ya desarrollada categoría de desterritorialización que convoca, en tanto posición dentro y fuera del sujeto que escribe frente a una lengua mayoritaria, la escritura de una literatura menor de la que Kafka sería el ejemplo paradigmático de las teorizaciones de Deleuze y Guattari (1975).

extender el análisis a la última parte del siglo XX y en interrogarse sobre el cambio operado en la representación del inmigrante en relación a la supuesta identidad cultural argentina dentro de los diversos objetos de análisis.

El conjunto de textos literarios y periodísticos que abordan la cuestión de la inmigración de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX es heterogéneo y complejo como el fenómeno mismo, consecuente con ello es el hecho de que no pueda abordarse en este espacio la totalidad de las representaciones de los distintos discursos escritos. La dificultad de sistematizar este corpus es mayor si se tiene en cuenta que la cuestión del inmigrante, mayoritariamente del europeo, no se limita a una serie de obras más o menos contemporáneas al fenómeno del primer gran aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX, sino que persiste en la actualidad en la literatura argentina, siempre como forma relacional de algo más:

Como el rosismo, como el peronismo, como el exilio, la inmigración pertenece a esa categoría de acontecimientos históricos que han dejado su marca profunda en la sociedad argentina. (...) funcionan como núcleos productivos del imaginario social. Sobre ellos han vuelto y vuelven, una y otra vez, la reflexión, la evocación, la memoria. Y los leemos en la literatura contemporánea: en ensayos, en puntuales conmemoraciones periodísticas, en interrogaciones históricas y sociológicas; los leemos sobre todo, en el tejido vivo de la ficción. (Gramuglio 1984: 13)

La inmigración surgirá así como un tópico permanente en la literatura argentina, hasta la actualidad, develando una serie de obsesiones y espacios semánticos recurrentes en el entramado social y cultural del país. Como anteriormente hemos resaltado, un nivel que constata la complejidad del fenómeno, se constituiría en el giro frente a esta cuestión dentro de la literatura y en el *imaginario social*, una transgiversación completa de los elementos que han definido el discurso de la identidad nacional en la literatura, las discursividades xenófilas y xenófobas (Di Tullio 2003: 83, Ennis 2008:194-198). Dada esta dificultad extensiva como también su pluralidad enunciativa, presentaremos a continuación un panorama de tipo diacrónico sobre el tema de la inmigración en la literatura argentina, recurriendo a algunas fuentes que puedan servir de ejemplos o muestras representativas de la forma en la que se ha abordado el tema en la época trabajada. En muchos casos, los ejemplos propuestos coinciden con aquellos trabajados en los estudios anteriormente reseñados, en otros hemos recurrido a nuestras propias muestras y selecciones de corpus. Este panorama, que no es en realidad más que una serie extensa de notas, se resiste a cualquier forma de totalidad o exhaustividad y pretende sólo que el recorrido diacrónico sirva de base o fundamento para abordar y comprender luego lo que significa nuestro verdadero tema, esto es: las nuevas corrientes inmigratorias y la literatura argentina reciente.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, a la primera representación del inmigrante como portador de una cultura y civilización ajenas al tradicionalismo heredado del imperio colonial español, le seguirán los discursos de rechazo que verán a los inmigrantes como invasores culturales de los cuales es inminente diferenciarse. Entre los primeros, aquellos que articulan una serie de imágenes y símbolos de signo positivo en torno a la inmigración, se encuentran los que constituyeron la puesta por escrito del programa de nación. Integran este grupo las obras de los autores de la llamada Generación del 37: E. Echeverría, J.B. Alberdi, J. M. Gutiérrez y D.F. Sarmiento. Esta discursividad se propone el complementar un espacio vacío, el de las condiciones de la nación como *comunidad imaginada* (Anderson 1983:5-6) que no tenía una cultura propia a la que aferrarse o bien quería distanciarse de ella tanto étnica y lingüísticamente —ya sea de España como también del

sustrato cultural de los pueblos originarios americanos— por lo que busca articularse como una entidad moderna, progresista y “europea”¹⁶⁵:

¿Cómo, en qué forma vendrá en lo futuro el espíritu vivificante de la civilización europea a nuestro suelo? Como vino en todas épocas: la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe. (...) ¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí. (Alberdi 1943: 62)

Paralelamente al crecimiento en la visualización del inmigrante en el espacio urbano, comienzan a aparecer con más frecuencia tramas textuales que tematizan la inmigración, desde un punto de vista negativo, asociada a una serie de estereotipos cuestionables que confeccionarán significativamente la imagen de un “otro” inmigratorio en oposición a un “nosotros” criollo, portador auténtico de la identidad nacional (Ennis 2008; Santi 2002). Esta tematización, anteriormente descrita como el paso de la xenofilia del período de organización constitucional a la xenofobia del cambio de siglo, tendrá como espacio privilegiado la narrativa ficcional novelesca. La mayoría de estos textos tendrán como autores a los llamados “hombres del 80”, cuyo contexto de intervención es suficientemente distinto al de la generación anterior, y por ello estaba alejados “de la urgencia de sentar las bases de la organización nacional del país, no necesitaban de una escritura que se justificara por su función pragmática ni de una lengua que tuviera que recortarse todavía en relación con el español peninsular” (Di Tullio 2003: 65). Con este grupo de escritores e intelectuales comienza a gestarse un ideograma (Kristeva 1969:116, 120) que convivirá con las letras y la cultura argentina, aunque cargado de otros signos, hasta la actualidad. El mismo pone en tensión la historia nacional con la historia personal, familiar y la lengua nacional con la lengua aprendida. En el caso de la Generación del 80, la historia del país es la de sus familias y la lengua es la de su hogar, construyendo así un “nosotros” que remite a un grupo y a una clase social muy específica: la criolla y acomodada (Di Tullio 2003:65-66, Santi 2002: s.pág.).

No todos ellos abordarán directamente el tema de la inmigración, sino que algunos presentarán algún personaje que sería representante de este colectivo inmigratorio, ese “otro” excluyente del colectivo enunciador. Dentro de este corte temporal que va desde fines del siglo hasta aproximadamente el Centenario de la Revolución de Mayo, encontramos novelas como: *¿Inocentes o culpables?*(1884) de Antonio Argerich, *Bahía de silencio y Nocturno Europeo* de Eduardo Mallea, *En la*

¹⁶⁵ En la categoría de “europeo” o bien de “Europa” hay un recorte implícito que selecciona algunas naciones como influencia preferenciales frente a otros, develando el patrimonio simbólico prestigioso que algunos países tenían. El mismo Alberdi enunciará en un texto posterior, de 1871, la diferencia entre lo que él considera una inmigración provechosa, oportuna para el plan de progreso, y otra inmigración de carácter dañino, perjudicial; no hace explícitas, sin embargo, las naciones que se verían vinculadas con cada grupo: “Gobernar es poblar... pero cuando se le puebla con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados; es decir, educados. Pero poblar es apear, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más salubre, cuando se lo puebla con inmigraciones de la Europa más atrasada y corrompida” (Alberdi 1983:27). En este sentido, acierta Di Tullio al señalar que esta visión negativa de Alberdi se debe a un desfase en el “estereotipo del foráneo” construido imaginariamente por la Generación del 37 con una serie de rasgos supuestos, idealizados. De esta forma, la forma con que el inmigrante es incorporado a la sociedad huésped depende del prestigio del que goza la colectividad, cuáles son los rasgos supuestos a ella asociados, y en esta dirección ha sido la colectividad italiana la que padeció en mayor grado una recepción y mirada de recelo (Di Tullio 2003:82).

sangre (1887) de Eugenio Cambaceres, *Bianchetto. La patria del trabajo* (1896), de Adolfo Saldías, *Teodoro Foronda* (1896) de Francisco Grandmontagne, *Promisión* (1897) de Carlos María Ocantos, *Irresponsable* (1889) de Manuel Podestá. A pesar de los puntos en común y la repetición de ciertos estereotipos, existen algunas diferencias entre estos textos, algunas de ellas serán desarrolladas a continuación, pero en términos generales casi todas dan testimonio del lugar del bárbaro —siempre en oposición al criollo— que por esas épocas pasa a ocupar el inmigrante (Svampa 1984).

La novela de Cambaceres puede tomarse como prototipo representacional del inmigrante en tanto caracterización que allí se realiza del personaje de Genaro y su entorno familiar. El protagonista de *En la sangre*, es, aunque hijo de inmigrantes italianos, nacido en Argentina y educado en lo que el autor describe como un ambiente de avaricia y miseria. Ya mayor y luego de la muerte de su padre, sale de su círculo social original para cursar estudios en la universidad que no solamente lo permiten acercarse a una clase social más elevada, sino que también en caso de triunfar podría lograr trascender los vicios y miserias que han perjudicado a su familia. Él, “hijo de dos miserables gringos”, busca una y otra vez insertarse en una clase, la de la aristocracia porteña, que insiste en rechazarlo o en la lectura que el texto incita, una clase a la que él no puede acceder porque sus impulsos naturales son corruptos y más poderosos que las oportunidades dadas por el destino. Más adelante, Genaro será una vez más víctima de los estragos de “su sangre”, si hasta se plantea el entrar a la carrera política utilizando los beneficios económicos de su mujer, pero rechaza esa idea con certeza de no querer esforzarse tanto por algo así:

Sí, le habría quedado ese recurso a falta de algo mejor, dedicarse a la política, embanderarse en cualquier partido, podía, con sus pesos hacerse de influencias en la campaña, venir de diputado por donde tenía la estancia que le había tocado a Máxima en la herencia, ser Ministro y hasta llegar a Gobernador, ¿qué extraño no? Otros más brutos que él lo habían sido...

Pero no le daba por ahí, no entraba en su reino, no era su fuerte la política, polainas, bromas de otra clase, quebraderos inútiles de cabeza ¿con qué necesidad? (Cambaceres 2006:109)

Ya casado con Máxima, luego de la muerte de su padre, todo termina en el destino ruin anticipado en la configuración de su historia familiar del inicio. Genaro utiliza el dinero y bienes de su padre para realizar diversas manipulaciones financieras y que lo llevarán a deudas, por lo cual seducirá a la hija de un estanciero (Máxima) con la esperanza de recuperarse económicamente, cosa que tampoco logrará volviendo, una vez más, a su estado de pobreza y marginalidad inicial.

De claro corte naturalista, esta novela ofrece una mirada claramente degradante de los personajes inmigrantes, cuestionándolos en sus valores éticos y morales a través de la ficción creada con un personaje de origen extranjero. La tendencia al aleccionamiento amalgama esta obra con aquellas *novelas de tesis*¹⁶⁶ ya que hay en ella un intento de demostrar, a través de la no

¹⁶⁶ En este sentido, la novela de Cambaceres encajaría perfectamente con la caracterización de novela de tesis. Graciela Villanueva elabora su análisis en este sentido, a partir de las teorizaciones de Susan Suleiman: “Je définis comme roman à thèse un roman ‘réaliste’ (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifiques ou religieuse” (Suleiman 1983: 14). No sólo el tono realista de la obra de Cambaceres la acercan a este tipo de novelas, sino la intencionalidad que subyace a la anécdota, la de mostrar una supuesta tendencia en el colectivo inmigratorio, una tendencia que no coincidiría con las valoraciones éticas y morales del autor quien se yergue, por otra parte, como representante de un “ser” argentino, teóricamente lejano a tales tendencias avarientas.

ejemplaridad de las acciones de Genaro, una cierta idea, cercana al determinismo que conduciría indefectiblemente al personaje a su ruina, ya que sus valores y destino moral no pueden cambiarse, están en él¹⁶⁷. Dentro de este mismo marco de novela de tesis puede leerse *¿Inocentes o culpables?* de Argerich. En lugar de la de Genaro, encontramos en la novela de Argerich la genealogía, crecimiento, desarrollo y fracaso de José, otro hijo de inmigrantes en la Argentina de entre siglos. Tanto en una novela como en la otra se repite el esquema fatalista que apunta a la repetición de la historia familiar en las generaciones jóvenes, a quienes ese pasado les sigue como marca de sangre, herencia genética inevitable¹⁶⁸. Si bien ambas obras pretenden demostrar a través de la ficcionalización una forma de entender la inmigración en la Argentina de la época, la novela de Argerich se sirve de diversos recursos para demostrar la visión objetiva, científica y de carácter probatorio de su texto, esto mismo se encuentra enunciado en el subtítulo¹⁶⁹ que remite a su carácter documental: "Novela naturalista".¹⁷⁰

A través del análisis de la ya descrita *En la sangre*, Andrea Pagni (1984) ha reconstruido que a pesar del rechazo hacia el inmigrante extendido en las clases altas de fines de siglo, esa clase dirigente, la élite argentina sigue siendo europeísta. A través del contraste de la novela de Cambaceres con una de signo ideológico disímil como es *Bianchetto. La patria del trabajo*, Pagni

¹⁶⁷ Sabine Schlickers cuestiona la posibilidad de la inclusión de estas ficciones naturalistas porteñas dentro de la caracterización de novela *de tesis*, apuntando que la realidad textual y la realidad anterior al texto han sido por demás ajenas a la lectura maniquea, descartando con ello una lectura, la que sí estaría presente en el prototipo de "novela de tesis". Schlickers insiste en que estas obras del naturalismo hispanoamericano ponen de relieve una serie de tensiones, contradicciones, rupturas internas y omisiones que oscurecerían la lectura unívoca necesaria en la "novela de tesis" (Schlickers 2003:377). Sin entrar en un análisis y caracterización del corpus novelesco naturalista del Río de la Plata, tarea que excede los límites y líneas de este trabajo, apuntaremos sin embargo que la asociación que nosotros aquí sostenemos entre novelas como *En la sangre* e *¿Inocentes o culpables?*, y la novela de tesis apunta fundamentalmente a remarcar aquel aspecto que Suleiman señala de "desmontar" determinadas verdades dentro de la textualidad ficcional ofrecida al lector. En el caso de las novelas aquí mencionadas, lo que se está deconstruyendo es justamente el mito xenófilo de la inmigración como progreso indiscutible, fuertemente entramado textualmente por los autores de la generación anterior, esto es la Generación del 37'. Las novelas que hemos marcado como *novelas de tesis* se proponen derrumbar o bien criticar ese imaginario transmitido a por la generación anterior que, más allá de las diferencias en la percepción o la apreciación del impacto de la inmigración, tenían una autoridad política e intelectual reconocible en los intelectuales de la Generación del 80'. Asimismo, otras de las razones que nos llevan a insistir en la etiqueta de *novela de tesis* son la mala recepción y la cantidad de críticas que estos textos despertaron, entre las que se encuentra principalmente la exageración en la que caen, las extralimitaciones y el ridículo de sus personajes, con el fin de sostener la "tesis" (Rusich 1974: 90) que se proponen demostrar.

¹⁶⁸ Schilckers (2003:377) afirma que ya en el título de algunas de estas novelas (*Irresponsable, Herencia, Inocentes ó culpables*) se encierra la clave de lectura en términos de *determinismo biológico*.

¹⁶⁹ Además del subtítulo que anuncia el carácter "naturalista" de la obra, el prólogo remite también a esa visión supuestamente auténtica y verificable, así como también los comentarios que el autor inserta a lo largo de la obra y que interpretan los efectos de lo narrado.

¹⁷⁰ Es significativa la trasposición ideológica que la estética naturalista verifica en Argentina. Mientras en Europa, especialmente en Francia, donde se origina, se yergue como portavoz de las clases explotadas y más sufridas de las consecuencias del primer desarrollo industrial, redimiéndolas, en el Río de La Plata sirve para entramar la discursividad de las clases dirigentes frente a lo que ve como peligros debido al avance de la inmigración: "El itinerario del modelo naturalista en la Argentina significará, finalmente, el traspaso y la mudanza de un movimiento literario de fuerte reivindicación de las clases condenadas y humilladas (basta recordar como Émile Zola imbrica su adhesión epistemológica con el modelo positivista y el socialismo decimonónico) pasa a ser una fuente de legitimación discursiva del disciplinamiento social y, en sus manifestaciones más extremas (como es el caso de Antonio Argerich), una forma estigmatización paranoica del peligro inmigratorio y una cristalización de la persecución xenófoba." (Berg 2007: s.pág).

confirma que tanto en la primera —la cual roza la discursividad xenófoba— y como en la segunda, — que por su parte tiende al otro extremo, el de xenofilia— se articula literariamente el discurso de una clase dirigente ya que, desde distintos recorridos argumentales tanto Saldías como Cambaceres: “definen ante la inmigración (...) la integridad del grupo que detenta el poder en la Argentina de fin de siglo” (Pagni 1984: 37). Este grupo dirigente seguía siendo esencialmente el mismo que luego de la Batalla de Caseros se había propuesto en la carta magna de 1853 modernizar al país a través de la inmigración fundamentalmente europea. A pesar de que el imaginario social en relación al inmigrante se había modificado el horizonte seguía puesto en Europa: en Francia como modelo de la cultura y la política liberal y en Inglaterra como ícono del capital y paradigma económico industrializado (cf. Jitrik 1968: 59 y ss., Halperin Donghi 1983: 212 y ss.).

La misma pretensión científica que en las novelas de Cambaceres y Argerich se encumbra en el subtítulo del folletín novelesco denominado *La Bolsa. Estudio social* de Julián Martel. En esta obra - centrada en la corrupción y envilecimiento la sociedad porteña debido a la especulación monetaria en torno al mercado bursátil, no tiene, a diferencia de las otras contemporáneas como personajes principales a los inmigrantes españoles e italianos frecuentemente criticados y injustamente representados en la literatura de la época. Por el contrario, *La Bolsa* se destaca porque su decadente personaje principal, el Dr. Glow, es descendiente de ingleses, es decir de la inmigración prestigiosa y deseada por la Generación del 37', y además sus amigos son también algunos de ellos sujetos de la inmigración más anhelada, como el marqués Fouchez, y otros son miembros de la oligarquía criolla. Más que recurrir a la estigmatización de los grupos de inmigrantes menos favorecidos, Martel se propone retratar un estado de decadencia moral de los grupos sociales medios y altos contextualizando la obra en el crack bursátil de la Buenos Aires de fines de siglo. Desde este breve panorama, la obra parecería tener cierto aspecto reivindicativo de las corrientes inmigratorias, especialmente aquellas de los estratos sociales más bajos, aunque esto no es lo que en el texto se concreta, sino, una vez más, una lectura demonizante de la influencia de la inmigración. Es aceptada en diferentes textos secundarios (Fishburn 1981:104, Schlickers 2003: 212-213) la hipótesis que insiste en que la lectura de la fuente primaria, de la novela *La Bolsa*, lleva a una mirada cuestionante sobre la inmigración en general que no se resume en los comentarios del personaje principal, Glow – quien expresa con frecuencia que los inmigrantes son los causantes de la irresponsabilidad moral y cívica, junto con el aumento de las actitudes materialistas- sino también en diferentes párrafos que desde el comienzo de la obra constituyen la escena que “justificará” al corrupción final del héroe:

A lo largo de la cuadra de la Bolsa y en la línea que la lluvia dejaba en seco, se veían esos parásitos de nuestra riqueza que la inmigración trae a nuestras playas desde las comarcas más remotas.

Turcos mugrientos, con sus feces rojos y sus babuchas astrosas, sus caras impávidas y sus cargamentos de vistosas baratijas; vendedores de oleografías groseramente coloreadas; charlatanes ambulantes que se habían visto obligados a desarmar sus escaparates portátiles, pero que no por eso dejaban de endilgar sus discursos estrambóticos a los holgazanes y bobalicones que soportaban pacientemente la lluvia con tal de oír hacer la apología de la maravillosa tinta simpática o la de la pasta para pegar cristales; mendigos que estiraban sus manos mutiladas o mostraban las fístulas repugnantes de sus piernas sin movimiento, para excitar la pública conmiseración; bohemias idiotas, hermosísimas algunas, andrajosas todas, todas rotas y desgredadas, llevando muchas de ellas en brazos niños lívidos, helados, moribundos, aletargados por la acción de narcóticos criminalmente suministrados, y a cuya vista nacía la duda de quién sería más repugnante y monstruosa: si la madre embrutecida que a tales medios recurría para obtener una limosna del que pasaba, o la autoridad que miraba

indiferente, por ineptia o descuido, aquel cuadro de la miseria más horrible, de esa miseria que recubre al crimen para remediarse [...] (Martel 1898: 7)

Esta descripción del centro porteño con los inmigrantes más empobrecidos como un elemento más de la escena, figura entre los momentos en los que realmente, al igual que en las obras de Argerich o de Cambaceres, se hace una crítica más directa a la inmigración que tradicionalmente se caricaturizaba y se juzgaba desde las pautas más abyectas. A pesar de que la lectura general deja la impresión del fracaso de la ola inmigratoria y de los cuestionamientos que por ella surgen, resulta al menos una innovación que el autor focalice la acción, la narración de la corrupción y de los desmanes por la ambición. No en los márgenes de la sociedad sino en el centro mismo de la entonces oligarquía porteña, siendo por ello un antecedente distinto en el relato de la inmigración en la literatura argentina.

De las novelas de la inmigración englobadas en este período, las novelas de Grandmontagne y de Carlos María Ocantos se destacan por mostrar el lado positivo y una visión optimista de la inmigración en Argentina. Coincidimos con Onega (1965:100) en que son, en términos generales, obras relativamente mediocres, sin una complejidad mayor, que además anuncian su fórmula de esfuerzo del inmigrante-triunfo del inmigrante-óptimo futuro argentino en sus títulos: *Los inmigrantes prósperos* y *Promisión* (1914). El retrato aquí propone grupos de inmigrantes que llegan bajo la pobreza a América con esperanzas de triunfar y de conseguir un ascenso social rápido pero legítimo, y que se encuentran con una realidad de duras condiciones frente a la cual su única salida es la convicción en el trabajo, el ahorro y las astucia para tener mayores posibilidades en el país al que llegaron. Acierta Onega al señalar que la búsqueda de apología es tal en estas obras que en *Promisión*, por ejemplo, se cuenta la vida armónica de una comunidad de inmigrantes en una casa de inquilinato que nada tiene que ver con las estampas de los conventillos que nos han dejado las distintas formas de prosa, letras de tango, fotografías y pinturas de la época. El mismo argumento o idea que movilizaba las textualidades de Cambaceres y Argerich, se presenta aquí pero con signo invertido: si en aquellos la responsabilidad de los males sociales de la época puede achacárseles a los inmigrantes y todo lo referente a ellos está vinculado a las miserias, en el caso de Ocantos y Grandmontagne, en sus mundos de inmigrantes todo está bien, allí no hay luchas ni frustraciones, ni intrigas y son justamente ellos, los inmigrantes, la esencia necesaria para el futuro del país:

¿Sabe usted cuál será el tipo argentino del porvenir? Poned en una caldera al fuego lento un alemán, un ruso, un dinamarqués, un portugués, un italiano, un noruego, representantes todos de la raza caucásica... de ahí saldrá el arquetipo del argentino futuro. (Ocantos 1914: 11)

Esta imagen de la caldera y todas las diferentes etnias que se aglomeran componiendo armónicamente un todo, argentino e intercultural, remite sin más a la utilizada metáfora del *melting pot/ crisol de razas* que tantas veces se ha utilizado para describir los aspectos étnicos de la composición social y demográfica de Argentina, imagen que tiene sus primeros frutos en las discursividades que surgieron con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Esa metáfora puede pensarse como la forma retórica ideal para circunscribir varios textos de la época en la que la idea de coalición del estado primará sobre la anterior diferenciación y demarcación del "otro" migrante. Otro texto ejemplar de esta línea será *Los gauchos judíos* (1910), que desarrolla, como su título lo indica, la vida de una colectividad judía en las pampas de la cual se destaca su carácter integrado. En esa imagen que remite a la fusión, al *melting pot/crisol de razas* donde la diferencia se funde en un todo compacto, linear y prolijo es por ello el correlato de las políticas y discursos del Centenario que propagaban una mirada triunfante .y por ello tendiente a buscar la

incorporación del inmigrante- de los procesos de modernización que se habían dado durante las últimas décadas en Argentina.

Paralelamente a estos desarrollos del tema de la inmigración dentro de las formas en prosa de la literatura argentina, se expresa también en el teatro el impacto social de la inmigración a través de diversos géneros: el sainete, el drama rural, el drama gaucho, la obra de tesis y otras formas (Onega 1965: 103). La mayoría de los subgéneros más populares dentro de las artes escénicas y también algunas producciones culturales fuera de ella, pero consideradas menores o marginales a lo literario —entramos aquí en una esfera que abarcaría no sólo al teatro costumbrista y al circo sino también al periodismo y otras formas de literatura oral— de la época, posibilitaron una visión contrapuntística, donde ya no sólo estaba bien o mal retratado el inmigrante, sino también los mismos criollos y aún con ello, no existía un mensaje explícito o una toma de posición única. Un texto que clarifica esta cuestión entre muchos de la época, es la *Payada de Contrapunto. Entre Cocoliche y "El Criollo de las Carreras". En el antiguo almacén del tropezón*. (1909) de Francisco Mantera. La payada, género de la tradición oral rioplatense, publicada en un folleto titulado *El Cocoliche*, intercala la voz del inmigrante "Cocoliche" y la voz del criollo, entonando cada uno sus críticas hacia el otro y, simultáneamente, reconociendo sus propias proezas en cada una de las intervenciones.

"Cocoliche":

No lo potesa negaré
cá sose rá la carreta,
pó lo moro ré cantare
larcando tanta direta.

Aúnca yó gazíngo gringo
songo no poco résende;
peca estongo acostumbrato
á trataré con la quende!

Y no te crece yerbarme
como terniero rélande,
á meberece vestido
omo nó pobre atorrante.

Perca entonse saperrase
coma se baila no rato;
y el valore ré Franchisco
rabioso como no gato.

"El de las carretas":

No digo, yó...que los tanos,
quieren ser hoy argentinos;
y hasta competir en tino
con los criollos...campechanos. (Mantera, 1909: 12-14)

Aquí se permeabiliza, como en pocos textos, la visión contrapuntística a la que nos referíamos antes. El "gringo" o "tano" se defiende con un lenguaje marcado por su origen —y pero también por su situación de contacto, el cocoliche— ante el criollo, quien lo acusa de querer parecerse. El argentino, que en las textualidades de mediados del siglo XIX soñaba con las luces provenientes del viejo continente, luego de medio siglo y un intensivo proceso de inmigración, se ríe de su par inmigrante y de sus múltiples intentos de integrarse, no sólo a la vida social en general, sino también

de acercarse, de parecerse al criollo. Naturalmente, en textos de este tipo, en donde se encierra una contradicción tan compleja, la risa y el efecto cómico funcionan como recurso desestabilizador de los opuestos y de la interpretación lineal:

Esté á tratar con laj ente
ya dice: -está acostumbrado
será porque no ha encontrado
quien le voltee los dientes.

Ya no más seré su padre
Si es que bon mígo se pasa,
Porque quien le ve la trasa
al tano pá ser compadre. ((Mantera, 1909:12-14)

Por lo menos un ejemplo confirmaría esta imagen del italiano como ya codificada en la literatura argentina, es decir que “ya presente en la cultura desde hacía por lo menos dos décadas” a partir de algunas muestras de la literatura gauchesca, específicamente en el *Martín Fierro* (1872). Allí también, aunque no como objeto central del poema, leemos que el gaucho se topa con al “gringo”, quien era “bozal” y “Que nada se le entendía”, mientras que aquí en el folleto el personaje del “Cocoliche” vuelve a ser asociado con la posesión de una lengua rara, que no se comprende: “yó gazíngo gringo”.

Al igual que en el folleto aquí utilizado, en donde el género tradicionalmente criollo, la payada, es el punto de partida para la confrontación del personaje local (el de las carretas) con el foráneo (el cocoliche), un subgénero teatral local surgirá a través de las mismas motivación de contraste entre unos y otros y, especialmente, por el crear un efecto cómico de ello: el *sainete criollo* o porteño (Cancellier 2001: 74-77; Goluscio de Montoya 1979: 59). En sus orígenes, esta forma teatral tomará el ya popular personaje de la representación circense de la compañía de los Podestá y también hará de la cuestión de la lengua su marca de agua, ya que “ridiculizaba afectuosamente el habla de los diversos inmigrantes” (de León 1981: 188), poniendo en evidencia, como mencionamos antes, una contradicción que manifiesta relaciones ambivalentes con el objeto de la burla, el inmigrante. La asociación del popular personaje inmigrante del circo de Podestá, el “Cocoliche”¹⁷¹ con esa puesta en escena en términos cómicos de su habla, produjo una serie de paralelismos insospechados entre ficción y realidad, resultante en la denominación otorgada, primero en el hablar popular y luego

¹⁷¹ Son numerosas y diversas las anécdotas que narran el surgimiento del personaje del “Cocoliche” y su posterior asociación a la lengua de los inmigrantes italianos. No nos extenderemos aquí sobre el tema por encontrarse esta cuestión fuera de nuestro espectro de trabajo, sin embargo merece ser destacado que en la actualidad se considera la versión más probable aquella narrada por José Podestá. La misma cuenta que una noche, durante la representación que en cada función se hacía de distintos episodios adaptados a partir del popular folletín *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez, Jerónimo Podestá comenzó a hacer bromas y a jugar “haciéndolo hablar” (Podestá 1986:62) a uno de los peones del circo, un inmigrante italiano aparentemente llamado Antonio Cocoliche —Cancellier (2001: 74) señala que este nombre proviene del apellido calabrés Cocolliccio— cuyas respuestas —no ingenuamente incitadas por Jerónimo Podestá— provocaron la risa del público. La positiva recepción de este personaje y su intervención en la representación, le garantizaron su incorporación como un número fijo de las noches circenses que cada vez fue alcanzando más popularidad y convirtiéndose con ella en un estereotipo para la representación del inmigrante (Ennis 2007: 293-294, Cara-Walker 1987: 42-43; Lipski 1994: 177; Cancellier 2001: 74).

adoptado como objeto de estudio lingüístico¹⁷², a la forma de hablar de los inmigrantes italianos en Argentina: también, cocoliche.¹⁷³ Tanto del lado de los estudios lingüísticos como de los literarios se han esbozado numerosas y prolíficas caracterizaciones y categorizaciones tendientes a dirimir, en términos generales, lo real y lo ficcional —qué porción es auténtica y cuál no lo es en los materiales que se cuentan para el análisis— en esa figura, tópico teatral y también variedad lingüística de contacto (Kailuweit 2004, Lipski 2001, 1994) que fue el cocoliche.

El uso no sólo de este personaje, sino también de la voz y lengua del inmigrante italiano, no será exclusivo de este texto, el origen del término “Cocoliche” y su evolución en términos de paradigma burlesco de la imagen del inmigrante italiano de fines del siglo XIX en Argentina, se debe a numerosos desarrollos y apariciones que este conjunto imaginario tuvo en diversas producciones culturales (teatrales, periodísticos, cancioneriles, etc.) de la época. De ello se desprende que aquella primera aparición del personaje del cocoliche dentro del teatro de los hermanos Podestá y su posterior estabilización (su imagen como su lengua) vinculada a la inmigración dentro la comunidad argentina, funda no sólo eso, no sólo un personaje y una lengua que definirá en parte el estilo de escritura, sino toda una *tradición imaginaria* —especial pero no únicamente productiva en las formas teatrales— sobre el tema inmigrante en la literatura argentina, la cual tendrá proyecciones hasta la segunda mitad del siglo veinte. Al igual que cualquier tradición cultural, esta *tradición imaginaria* del personaje inmigrante en relación a la constelación semántica del cocoliche no es estable, está sometida por ella a permanentes (re)negociaciones con los términos que le definen desde sus mismos orígenes. En la lectura hasta aquí presentada, la incorporación de la *tradición imaginaria* del inmigrante cocoliche adquiere relevancia, a pesar de su claro costado denigratorio, en los términos similares en los que la adquiere el imaginario inmigrante latinoamericano en la obra de Washington Cucurto: por la productividad de una visualización—otra. Esto es, no por la recepción más inmediata en la obra teatral que claramente ridiculizaba la figura del italiano, sino por el impacto en términos culturales a largo plazo y en función de la renovación de la *tradición imaginaria* de la literatura sobre inmigración. Lo que, desde sus análisis, Rama (1976) y Cara-Walker (1987) han definido como la función doble del cocoliche: aunque opera como una forma de discriminación social en la burla al otro y en la repetición de los estereotipos sociales a ese otro vinculados, simultáneamente, le confiere un lugar relevante en la escena (literaria). En el caso del cocoliche, ese lugar relevante es junto a Juan Moreira e intentando apropiarse de los enclaves de la identidad cultural del criollo (Ennis 2008: 295; Rama 1976: 68). En los términos de Cara Walker, el cocoliche implicaría así la apertura de un espacio para la negociación que no puede leerse a priori desde un lado, ni como típicamente criolla ni típicamente inmigrante; el cocoliche estaba entre ambas y era ambas (Cara-Walker 1987: 43-44) sino como carácter contradictorio que reproduce, en un juego de espejos, la misma posición conflictiva que tenía en su incorporación el italiano en la Buenos Aires de fin de siglo y la reticente aceptación de los inmigrantes por parte de los criollos.

Al mismo tiempo que se le otorga un espacio para darle una voz que es satírica, burlesca y que tienda a denigrarlo, se deja entrever su condición marginal en torno a un núcleo social (criollo) que lo

¹⁷² Ennis marca como punto de ingreso del término —y con él, su transformación en objeto de estudio— a la lingüística en las investigaciones desarrolladas por Meo Ziglio a partir de los años cincuenta, acerca del contacto entre el español y el italiano en el espacio rioplatense.

¹⁷³ Junto con el lunfardo, el cocoliche es incluido en los fenómenos de contacto producidos a partir del encuentro entre el español de la variedad rioplatense y los dialectos y variedades italianas de los inmigrantes llegados a fines del siglo XIX a las costas de Buenos Aires (cf. Di Tullio 2003:92; Ennis 2008: 293).

rechaza y, con ello, se comienzan, por primera vez, a develar las contradicciones de su existencia, con su propia voz –ya no siendo objeto de análisis positivistas como los de los discursos higienistas y naturalistas ya analizados. En resumen, al mismo tiempo en que se ponía en ridículo al inmigrante, se le dio espacio a la expresión de su contradicción y a su drama social.

Esta *tradición imaginaria* del tema inmigrante en el teatro, si bien en gran parte ha contado con representaciones del tipo más exagerado, o de realismo costumbrista -que como mencionamos se orienta a (re)afirmar el estereotipo estigmatizante del inmigrante al mismo tiempo en que negocia nuevas posibilidades de definición para sí mismo - es de destacar que ha sido dentro de este género y dentro de esta tradición discursiva donde, por primera vez, se hace espacio a una visión conflictiva, en tensión con sus propios términos de definición y caracterización, del inmigrante. Paralelamente a los desarrollos que el tema y el personaje inmigrante tuvieron en las obras más cómicas, satíricas o inclusive circenses como las de los hermanos Podestá, contaron asimismo con un emanar más problemático dentro del género teatral, especialmente a partir de las obras de Discépolo (Soltero), que implicaría un nuevo repliegue en el relieve de la *tradición imaginaria* del tema. Si en los géneros en prosa de las dos primeras décadas del siglo XX y entre los autores más reconocidos por el canon prevaleció, en general, una mirada crítica hacia la inmigración, encontramos por el contrario que el teatro se convierte en un espacio productivo para establecer una “multiplicidad de enfoques” (cf. Onega 1965:103), siempre en tensión, en cuanto a la construcción del imaginario inmigratorio en Argentina. La obra de Discépolo es tal vez el ejemplo más ilustre al respecto, la misma desglosará una y otra vez en escena la problematicidad de personajes que desde su condición inmigrante reclaman –de una manera, en general, menos cómica que la que veíamos en los folletos cocoliches- un reconocimiento legítimo:

PASCUALITO- (Alejándose por foro) ¡Vetroncello!... ¡Pa-morirse!... (medio mutis.)

DON PASCUAL- Pascualite...

PASCUALITO- ¿Qué?...

DON PASCUAL- Sí; na fija que Ventroncello no e uno apeyido moy fino...Ma co este apeyido se puede sere gente tambiene. ¿Qué te parece? No e pa morir. No crea, hijo mío... (Cariñoso, tocándolo) ¿Pe qué le hace esta comprada a so padre?... ¿Le gusta verlo chivato al vieje? Tiene que pensare a lo porvenire, hijo mío, que la vita e seria... (Desaparecen por foro derecha, abrazados.) Tu hermana ya está arreglada, e osté todavía... (Mutis.) (Discépolo 1990: 278)

Recordando aquel reclamo del “Cocoliche” que decía estar a la altura de la situación por estar “acostumbrato/ á trataré con la quende!” y aquella burla del criollo, “El de las carretas”, quien señalaba risueño “que los tanos,/ quieren ser hoy argentinos”, podemos establecer entre aquellas primeras apariciones satíricas de la imagen de la inmigración en el teatro y los subgéneros escénicos, una serie de continuidades con la obra de Discépolo y una nueva topicalización del tema inmigrante en la literatura argentina. Al igual que el simpático “Cocoliche”, en la obra de Discépolo el personaje de Don Pascual tiene como principal motivación la integración, en este caso de los suyos, en la sociedad huésped. Don Pascual insiste en ello, sin la necesidad de caer en el desdén de la cultura y el pasado propio (como sí ocurría con, por ejemplo, el personaje de Genaro en la novela *En la sangre*). Naturalmente, su manera de comprender la integración, tiene caminos que responden a ciertas tradiciones y costumbres de la sociedad de esta época (“Tu hermana ya está arreglada”), pero detrás de ello hay sin lugar a dudas, el simple reclamo de un espacio legítimo, la no reducción de sí mismo y los suyos a la figura de fuerza de trabajo o inclusive a la animalización –presente, como vimos, en numerosas imágenes de la novela argentina naturalista del cambio de siglo. Porque

aunque la carga del indefectiblemente italiano "Ventroncello" es lo que a su hijo lo horroriza, su padre, Don Pascual, le recuerda que con ese apellido "se puede sere gente tambiene".

La reconventionalización del tópico, renovaría no sólo la *tradición imaginaria* del tema inmigrante en la literatura argentina en general, sino además impacta indefectiblemente en el imaginario social criollo sobre el tema y, por ello, en una lectura diacrónica, podría adjudicársele el valor de factor relevante para el cambio que tangiblemente se operó en el seno de las discursividades sociales sobre el inmigrante europeo, entre los comienzos del proceso inmigratorio y, contrastivamente, el final del siglo veinte. Esto es, el cambio producido entre una visión negativa, que rechaza la influencia inmigratoria, plasmada en textualidades producidas mayoritariamente por la oligarquía criolla hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX y, en el otro extremo del arco diacrónico, una visión positiva, cuasi laudatoria, que rastrea la inmigración europea como pasado legítimo, común a diversos textos de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

Como se ha indicado anteriormente, el uso del tema inmigrante —y aquí sigue siendo la inmigración de fines del siglo XIX, pero revista y actualizada— le sirve a Roberto Cossa para traspasar los límites impuestos por el gobierno totalitario de la última dictadura militar y poner en escena justamente lo que la censura pretende escatimar: una narración sobre hombres exiliados, desgarrados de su propio país y tradiciones culturales. De ahí que la sujeción de su texto a la *tradición imaginaria cocoliche* sea intensa en los aspectos lingüísticos y en algunos temáticos, manifestando acercamientos y parecidos estilísticos numerosos, que aparecerían justificados por la necesidad de codificación de una realidad (la de la dictadura) inenarrable:

ABUELO—Cucá osté, don Pacual. Spada e triunfo. Termenamo el partido e dopo no vamo a piazza Venechia, ¿eh? Agarramo por Almirante Brown... cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute baco lo árbole. Cuando era cóvene, sempre iba al Parque Lezama. Con el mío babbo e la mía mamma... Mi hermano Anyelito... Tuto íbamo al Parque Lezama... E il Duche salía al balcón... la piazza yena de quente. E el queneral hablaba e no diceva: "Descamisato... del trabaco a casa e de casa al trabaco". E eya era rubia e cóvena. E no diceva: "Cuídenlo al queneral". E dopo el Duche preguntaba: "¿Qué volete? ¿Pane o canune?" E nosotros le gritábamo: "Leña, queneral, leña queneral". (Toca acordes de "Canzoneta") Ma... dopo me tomé el barco. E el barco se movía e el mío hermano Anyelito mi diceva: "A la Aryentina vamo a fare plata... mucha plata... E dopo volvemo a Italia". (Ríe.) Así diceva mi hermano Anyelito, que Dio lo tenga en la Santa Gloria. Una tarde de sol se cayó del andamio. (Toca y canturrea.) "Canzoneta gri de ausencia, cruel malón de pena vieca escondida en la sombra de mi alcohol... Soñé Tarento, con chien regreso..." ¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pacual? ¿Cuándo vamo a volver a Italia? (Cosa 1981:135)

Es decir, como en "Gris de ausencia", en otros textos teatrales más actuales, se continúan algunos de los lineamientos de la *tradición imaginaria cocoliche*, pero profundizando lo que Cara-Walker señalaba como la doble función del cocoliche y su carácter intrínsecamente paradójico: una exaltación de las virtudes del inmigrante y su vida cotidiana en Argentina (la sencillez de sus gustos, sus barrios modestos, la alegría ante las miserias, el fuerte lazo con la familia, la capacidad para el trabajo, etc.) mientras se escenifican también aspectos que lo denigran (como el mal uso de la lengua, su avaricia, etc.). A diferencia de la novela que hasta el primer tercio del siglo XX parece dirimirse entre una mirada positiva o bien una negativa del inmigrante y su trayectoria en Argentina, podemos afirmar que el teatro desde comienzos del siglo XX, en sus distintas formas, dio espacio a una imagen sincrética del inmigrante que renovó todo el sistema semántico a él vinculado en la literatura.

Dentro de este espectro de géneros y textualidades *menores* que, en contrapunto con la literatura canónica y de los géneros más clásicos, propusieron una representación conflictiva de la inmigración, se encuentran también los textos periodísticos, los cuales cuentan con numerosos y reconocidos autores abocados a ellos dentro de la literatura argentina, entre estos Roberto Payró, Fray Mocho y Roberto Arlt son quizá los nombres más sobresalientes.

El caso de Arlt probablemente sea el más conflictivo, si se tiene en cuenta que la recurrencia al tema de la inmigración en la Argentina de comienzos del siglo XX se hace en su obra de forma asistemática. Existen en sus novelas algunas referencias cruzadas a la inmigración, aquellas que no se entablan de manera explícita, sino que a través de la asignación de ciertos atributos o cualidades, retratan a un inmigrante que, en una lectura de contexto, se entiende como una figura en los márgenes sociales de la época. Así como el hombre joven, aparentemente homosexual, quien intenta abordar a Silvio en la pensión en aquel episodio de *El juguete rabioso*, se presenta como "gringo", otras figuras extranjeras en Arlt se asocian con naturalidad a ideologías políticas "foráneas" para la época: "[...] pensando luego en el hombre de los ojos verdosos se le ocurrió que podía ser el anarquista Di Giovanni [...]" (Arlt 1931: *Los Lanzallamas*). Si bien él mismo contaba con un pasado inmigrante, las novelas de Arlt no funcionan como un espacio discursivo apropiado para el testimonio de las narraciones de inmigración ni tampoco para la polémica o el debate de la misma. Es quizá dentro de la obra periodística de Roberto Arlt, donde más referencias pueden encontrarse al tema de la inmigración, pero especialmente al vínculo entre Argentina y Europa, remarcando la mirada idílica que aún persiste entre los criollos y el viejo continente: "Así como el prototipo del mediocre literario va a buscar sus motivos a orillas del Tíber o en los escombros del Foro, el prototipo del vago hijo de estancieros va a París" (Arlt 1960: 33).

A partir de la década del 50', hay para Pagni (1986: 40) una nueva bifurcación dentro del espectro semántico de la inmigración en la literatura argentina, relegando ahora la escritura de "la novela del inmigrante" para comenzar a efectuarse una reflexión fructífera en distintos textos literarios sobre "la Argentina inmigratoria". De este grupo de novelas es paradigmática *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, en la cual la trayectoria durante el mes de abril de un año incierto del personaje principal resulta propicia para hacer desfilar por sus páginas a inmigrantes de diversas procedencias (catalanes, gallegos, sirios, calabreses, turcos, ingleses, alemanes, etc.), sin por ello hacer de la historia individual inmigratoria la línea argumental principal del texto. La subjetividad por la que se filtra y la que retrata cada una de las individualidades inmigrantes es ni más ni menos que la de Adán, quien no se caracteriza por una unidad de su identidad que lo ate a una nación o identidad nacional y si se puede vincularlo a un estereotipo, es al del desarraigo. Durante el Segundo Libro los personajes discuten sobre los responsables y las víctimas en la historia de la inmigración en Argentina, dividiendo los argumentos según la ya clásica oposición entre "gringos" y "criollos". El personaje encuentra y resume en este episodio parte de su busca y destino:

[...] si al llegar a esta tierra mis abuelos cortaron el hilo de su tradición y destruyeron su tabla de valores, a mí me toca reanudar ese hilo y reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando. Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual. (Marechal 1948:166)

El reanudar "ese hilo" es el movimiento estético que caracteriza a las narrativas argentinas que vuelven abordar el tema de la inmigración de esa época: el reconocimiento del origen como pasado legítimo y el retomar "el tejido" de la reflexión sobre el pasado inmigratorio. Aunque entre los escritores de fines del siglo XIX prevaleció la "novela del inmigrante", con narraciones intensamente detalladas, tendientes a reflejar o exponer una idea a través de la reconstrucción de la vida de

diversas ficciones sobre extranjeros viviendo en Argentina, en las novelas de mitad del siglo se trata de reflexionar sobre el vínculo propio con respecto a la condición inmigrante, junto con su impacto en la formación de una identidad que se piensa a sí misma como indiscutiblemente vinculada a los procesos inmigratorios, que efectivamente cambiaron la constitución demográfica del país. Ya no entra en discusión la trascendencia de ese proceso inmigratorio, no sólo a nivel social sino también personal.

Si bien es cierto, como indica Pagni que en la estela de textualidades que constituyeron el tema hubo, hasta este momento, una cierta predominancia de la narración del trayecto del inmigrante en Argentina –su llegada, sus fortunas, sus miserias, etc.-es en el abandono de estas convenciones ligadas a la novela del inmigrante, justamente en este momento, a mediados de siglo, en el que se afirma, paulatinamente, el puente entre la reflexión de “la Argentina inmigrante” y la historia personal de esta generación de intelectuales que se entienden como emergentes del proceso inmigratorio. En otros términos, un puente entre historia personal (pasado familiar inmigratorio) e historia nacional (el de una supuesta Argentina inmigratoria) que con diverso signo ideológico reaparecerá en la literatura argentina hasta ya iniciado el siglo XXI. Por otra parte, a nuestro juicio, parecen existir hacia los '50 todavía muchas ficciones que trazan la clásica “novela del inmigrante” en la que, aunque es cierto que se incorpora simultáneamente la reflexión de “la Argentina inmigrante”, sigue existiendo el relato de la trayectoria del sujeto inmigrante:

¡Dejar la casa hecha piedra sobre piedra por los abuelos de mis abuelos. Dejar mis hermanas, mi padre, mi madre. Dejarlos en la puerta del chiquero, en las callecitas miserables, miserables para toda la eternidad. Dejarlos prisioneros de esa vida oscura y pobre para siempre, mientras yo....! (Albamonte 1942: 13).

En esta novela llamada *Puerto América* (1942), Albamonte recurre a toda una serie de tópicos que ya estaban presentes en la literatura sobre inmigración de fines de siglo y comienzos del XX, especialmente en aquella que postulaba una imagen apóloga y santificada del inmigrante. Encontramos aquí, una vez más, el abandono de la tierra originaria en la mayor de las miserias, en busca de un futuro mejor, de aventura y, otra vez, la estampa de una América benefactora:

-¡América! ¡Si usted supiera cómo se sueña en mi aldea con partir!...Mis paisanos sólo viven para salir un día.... aunque se mueran en el mismo lugar en que nacieron (Albamonte 1943: 14)

Diferencialmente al tratamiento que la inmigración europea tuvo a fines del siglo XIX en la literatura, las crisis políticas y económicas de fines del siglo XX repararán aún más ese vínculo con el pasado europeo en la literatura y en las representaciones elaboradas por la misma, haciendo que se tematice esta cuestión dándole un aura en la mayoría de los casos positiva. Es la crisis, el desbaratamiento de un Estado, los restos de un país “saqueado” (Massuh 2003), lo que hace volver a los escritores a su pasado inmigrante:

Mi abuela paterna llegó a Argentina antes de la segunda guerra mundial. Había atravesado el mundo, desde el pueblo en el que había nacido. Cuando era chica, contaba, antes de la primera guerra mundial, en la cocina-comedor-sala de su casa campesina había un retrato de Elizabeth, la emperatriz Sissi (¿la Evita austríaca?). Mi abuela había nacido y pasado sus primeros años de vida en el Imperio Austrohúngaro. Cuando en los años sesenta pudo volver a visitar a los parientes que le quedaban vivos, viajó con su pasaporte checoslovaco. Su “país” de la infancia había desaparecido. Hoy, Checoslovaquia tampoco existe. Pero mi abuela ya está muerta y no se enteró de esa última -y tal vez no definitiva- transferencia del municipio Traplice de la ciudad Uherské Hradiste (la misma de la que era nativo el compositor Leos

Janacek, 1854-1928) a la República Checa. De todos modos siempre supimos que ella era "checa" y no "austríaca" ni "eslovaca" (por citar unidades más bien burdas). (Link 2002:s.pág.)

En ese lejano y pluricéntrico vínculo inmigrante, encuentra Daniel Link, las razones para fundamentar la arbitrariedad a los vínculos con un Estado, una supuesta "patria", frente a la lealtad unos vínculos personales, familiares, que se encuentran más allá de las fronteras políticas:

Mi abuelo paterno era bávaro (por extensión, alemán, pero fundamentalmente bávaro), pero su ascendencia era tirolesa. Los primos bávaros de mi papá reconstruyeron en el sótano de su casa de las afueras de Múnich con rigurosidad de museo (ellos se dedican a la restauración de castillos alpinos) un ambiente tirolés. Mi abuela materna era de ascendencia calabresa. Manifestaba siempre una profunda animadversión contra los sicilianos. Mi abuelo materno era criollo, con un alto componente de sangre amerindia. Era, por decirlo mal y pronto, cordobés hasta la médula.

En una familia como la mía, todas las historias que se contaban servían para abonar la tesis del desajuste permanente entre nación (o patria, o ciudad) y Estado (incluidos, claro, el justificado desdén mediterráneo hacia "los porteños" y la insoluble rivalidad entre cordobeses y rosarinos). De modo que la desaparición (o aparición) de un Estado siempre me pareció un avatar más del precario equilibrio político del mundo.¹⁷⁴

Del segundo corte temporal, aquel enfocado en el último tercio del siglo XX y en comienzos del XXI, se destacan las obras de Raschella, las de Jeanmarie, autores en los que la temática de inmigración europea y la emigración hacia Europa es un *leitmotiv* permanente de su obra, junto con algunas espaciadas representaciones en obras de Piglia, Tizón y Rivera.¹⁷⁵

El recorrido por el tema de las corrientes inmigratorias en la literatura argentina reciente que se hará más adelante dejará afuera un texto que, aunque es en sí una producción de las voces literarias más jóvenes de Argentina, remite a una lectura del tema más cercana a las propuestas de Raschella, Jeanmarie, Link. Y, tampoco sigue el eje de análisis propuesto para las literaturas postautónomas. El mismo ha sido un texto de tal vez poca repercusión pero de compleja caracterización en nuestra lectura, es el cuento "Comido por las hormigas", incluido en la antología de nuevos narradores intitulada *Un grito de corazón*¹⁷⁶, la cual reúne una serie de cuentos en torno al tema del peronismo. La narración describe la historia de una familia de descendencia inmigrante europea a un barrio del

¹⁷⁴ El resaltado es nuestro.

¹⁷⁵ Nótese que el leitmotiv aquí señalado es el de la emigración, en la mayoría de los casos, vinculado a una búsqueda de la identidad y no, por el contrario, el del exilio, que sí tiene numerosas representaciones y formas en la literatura de Piglia, Tizón y Rivera, tristemente originadas por las condiciones que circunscribían a su escritura, esto es: la última dictadura militar ocurrida entre los años 1976 y 1982.

¹⁷⁶ *Un grito de corazón* es el cuarto y último volumen de la colección de antologías cuentísticas temáticas publicadas en los últimos años por el sello Mondadori/Reservoir Books y compilados por Diego Grilla Trubba. Los volúmenes anteriores fueron: *En celo* (2007) con cuentos de sexo, *In Fraganti* (2007) con cuentos sobre casos policiales reales, *De Puntín* (2008) con cuentos sobre fútbol y *Uno a uno* (2008) con cuentos sobre los años noventa en Argentina. Esta serie de antologías sigue el mismo camino que aquella que dio comienzo a esta modalidad de publicación y que abrió el debate sobre las posibilidades de delimitar una nueva generación, la anteriormente publicada *La joven Guardia* (2005). Al igual que *La Joven Guardia* y que otras antologías de la época como *Buenos Aires Escala 1:1*, las antologías temáticas de Mondadori/Reservoir han desatado no pocas polémicas por proponerse a sí mismas como muestras o reunión de las voces más sobresalientes de la "joven literatura argentina", despertando un sinfín de cuestionamientos ante los criterios para la configuración de la muestra e, inclusive, al concepto mismo de "joven literatura argentina".

conurbano bonaerense, el desarrollo de su historia generacional y, con la llegada del peronismo, la irrupción de sujetos migrantes y de clase baja (“los cabecitas negras”) que irrumpían con la espacialidad en la que habían anclado su construcción identitaria las varias generaciones de esta familia:

En los setenta, mis padres vendieron a un precio ridículo las pocas hectáreas que tenían en Morteros y se vinieron para acá. Encontraron gente como ellos, parejas jóvenes con hijos chicos. Descendientes de inmigrantes piamonteses expulsados por la miseria de la Segunda Guerra. Dicen que en esa época era un barrio tranquilo, un buen barrio para criar a tus hijos. Los gringos vivían como si la guerra no hubiera terminado, trabajando de sol a sol, ahorrando centavo por centavo por si llegaba a suceder una catástrofe, almorzando de parados una lengua a la vinagreta o un mondongo al perejil. A la siesta, los gringos soñaban con sus padres, los antepasados que sobrevivían en las viejas historias y en una lengua muerta, y en el sueño los padres tenían largos bigotes y sombrero, y descansaban luego de una extenuante jornada con la azada bajo el brazo, solos en medio del campo, reyes del vacío infinito. (Lamberti 2009: 47)

Hay una guerra en mi barrio. Una guerra de blancos contra negros. O mejor dicho: una guerra de gringos contra negros. (Lamberti 2009: 47)

Y de un día para el otro, el barrio se llenó de negros. Todo cambió entonces. (Lamberti 2009:47)

La narración breve de Lamberti resulta por demás interesante para cerrar el recorrido aquí propuesto como panorama del tema de la inmigración en la literatura argentina. Si al comienzo de nuestro *racconto*, especialmente hacia fines del siglo XIX, la masividad y características de la inmigración europea que impactaba en el espacio urbano de Buenos Aires se traducían en un miedo e, inclusive, una xenofobia ficcionalizada por las élites intelectuales en una serie de novelas, a mediados del siglo XX, con la llegada del peronismo, podemos advertir, nuevamente, una inversión de las construcciones de etnicidad ligadas a los inmigrantes europeos. Si en los textos de Cambaceres, entre otros autores de fines del siglo XIX, el inmigrante europeo recién llegado a la Argentina era mirado a través del abanico de sus defectos y estereotipado a través de las limitaciones en su uso del lenguaje local, las malas costumbres con las que “contaminaba” el espacio cultural criollo y la avaricia que supuestamente movía sus acciones, etc., se producirá en menos de un siglo un cambio en esta forma de construcción simbólica sobre la inmigración europea como colectivo en los márgenes de la sociedad. Esa misma construcción simbólica de los europeos recién llegados al Río de La Plata hacia fines del XIX y comienzos, será transmitida y transplantada —irónicamente, por esos mismos descendientes de europeos— para configurar la identidad de los nuevos otros de la sociedad criolla rioplatense: los migrantes del interior y los inmigrantes de los países limítrofes.

Estas últimas escrituras que retoman el pasado personal inmigrante, ahora glorificado y santificado a la luz de la última Crisis Económica, son difícilmente adscribibles a la categoría de literaturas postautónomas. Su construcción textual es mucho más clásica en el sentido literario: pretende narrar, ficcionalizar un pasado. En este sentido, sigue inmanente la frontera, a pesar de la fuerte presencia de material autobiográfico (como en Jeanmarie o en Raschella, o inclusive en Link), entre realidad y ficción y, mucho más clara aún, la voluntad de hacer literatura, cuestión que se verá desarticulada en la mayor parte de los textos de literaturas postautónomas que escenifiquen el tema de la inmigración, especialmente de las nuevas corrientes hacia Argentina.

6.2 LA INMIGRACIÓN RECIENTE Y LAS ESCRITURAS POSTAUTÓNOMAS DE ARGENTINA

A través del recorrido por la crítica y las obras literarias que tematizaron la inmigración en Argentina, se trasluce la sensibilidad del tópico en la historia de la literatura de este país: sus permanentes versiones como distintas formas de discursos opuestos, que reafirman el carácter residual de la cuestión. Como se ha evidenciado a través de los apuntes sobre la inmigración reciente hacia Argentina, la cuestión de la integración y visibilidad de estos colectivos es polémica: su presencia es numéricamente marcada, tienen gran participación en la vida económica, pero su incorporación más allá de su *otredad*, es muy limitada.

La necesidad de un cambio, una renovación de las voces y temas de lo que se escribe en Argentina hoy, una que entienda lo inminente de incorporar a los protagonistas de esas nuevas (in)migraciones, se constata también fuera de la literatura: en el marco de la recepción y la circulación de textos de autores de origen inmigrante, fundamentalmente de los pertenecientes a las nuevas corrientes inmigratorias hacia Argentina. A diferencia de lo que puede observarse en otros países, como en Alemania, en Francia o en Inglaterra, en Argentina sigue privilegiándose un incómodo concepto de literatura nacional, dato que se constata junto con la ausencia de autores de origen inmigrante (con excepción de los de origen europeo). Esa dinámica de los bienes culturales, estaría reproduciendo una dinámica política y económica. Los autores que nacieron en los países limítrofes y que escriben y publican hoy en Argentina, circulan en ediciones pequeñas, alternativas o pagadas por ellos mismos; trabajan especialmente con la poesía:

Emigré a ti...
 en busca de sueños
 como tantos hijos
 tuyos
 que adoptaste con amor
 sin distinguir
 razas, credos, ni fronteras
 Hoy me siento
 parte tuya
 Argentina mía (Ana Zuasnabar *apud* Rodríguez 1997: 103)

Estos escritores de origen inmigrante conciben la escritura como una actividad en la que, quien se involucra, debe construir desde el subjetivismo. Elementalidad de su condición, esa subjetividad se expresará siempre e indefectiblemente como en exilio. Los tópicos son, mayoritariamente del desarraigo, la añoranza por la tierra y no trascienden prácticamente nunca el tono melancólico de la condescendencia:

Tantas cosas suceden/ que ya no puedo cantar; apenas puedo contar/ sobre la refracción del sol en estos pueblos dormidos,/ que hay una paz terrible en los corredores,/ que el aire se ha dormido en un cántaro seco/ y que todo el mundo está sordo/ y está mudo/ y ya nadie mira el amanecer, ni canta el amanecer (Romero 1984: 291)

El intento de configuración de un corpus de escritores inmigrantes en Argentina y pertenecientes a las últimas oleadas inmigratorias, especialmente las que llegan de los países limítrofes, ha arrojado

esa condición: la inmigración se halla proscripta del imaginario público y de las prácticas de intercambio de bienes culturales.¹⁷⁷ Esa proscripción a resultado en producciones, como las que vemos arriba, de poco desarrollo, que a menudo se encierran en el esencialismo de la inmigración, evidencia de un estado de la escritura que aún le cuesta diagramar sus propias condiciones de posibilidad, frente a un paisaje cultural que, en gran parte, la repele. La escritura por inmigrantes funciona, en el mapa cultural de Argentina, como una presuposición o un acto de fe, algo que se cree en su existencia como idea, pero que no puede comprobársele empíricamente salvo a partir de una serie de indicios confusos.

La proscripción temática, simbólica, de la cuestión de la (in)migración reciente, también se traduce en un corpus que es ínfimo en comparación con su predecesor (el corpus de obras argentinas que tratan el tema de la inmigración europea). Dentro de las escrituras actuales, aquellas que pretendemos analizar desde su condición postautónoma, son pocos los ejemplos con los que contamos. A continuación, presentaremos un breve análisis de algunas de las obras que han incorporado a su imaginación la presencia de los inmigrantes recientes a Argentina y desarrollaremos, a partir de ello, sus posibilidades de enmarcarse dentro de las literaturas postautónomas. Finalmente, el cierre del capítulo estará destinado a la obra de Cucurto por ser la que más firmemente ha forzado estos límites escuetos de la discursividad literaria sobre el inmigrante reciente, respondiendo con un imaginario que es indispensable para leer la escritura argentina actual.

6.2.1 Exotismo migrante en las novelas de Aira

-El arte está buscando siempre lo nuevo, y lo nuevo ha terminado identificándose con lo distinto. Se ha producido una reversión de causas y efectos, y ahora basta con que sea distinto. Y la realidad se define por lo distinto. Pero el crecimiento vegetativo de la población, y el aumento relativo de artistas en la sociedad contemporánea, ha multiplicado lo distinto artístico a tal extremo que hoy casi puede asegurarse que cualquier configuración de la realidad ha sido anticipada en el arte.

(Aira 2004: 126-127).

¹⁷⁷ En el marco de una investigación de campo realizada en 1998 en Argentina por Timo Berger, orientada en relación a la escritura de su trabajo de conclusión del estudio, el poeta alemán se enfrentó a esas dificultades material y simbólicamente complejas de la escritura de los inmigrantes recientes en Buenos Aires. Mientras, en el proceso de resemantización y relectura que ha atravesado la inmigración europea llegada a fines del siglo XIX le ha garantizado a ésta un lugar legítimo en la literatura y en la crítica, por el otro lado, la inmigración reciente no cuenta con espacios y condiciones materiales que le permitan difundir su escritura y, sumado a ello, la inmigración en tanto tema de la crítica, es vista frecuentemente como un gesto de esnobismo europeo o de consecución de lo políticamente correcto. Esa condición que liga el tema de la literatura de los (in)migrantes recientes a la afectación eurocentrista o la moda académica, es la que vemos encriptada en líneas como las que, a manera de contestación, elaboró el poeta Daniel Durand, ante las investigaciones que en su momento realizó Timo Berger:

yo no sé quién te mandó a investigar literatura,
vienen los extranjeros a decirnos que escribamos de los negros, pero
acá ya no escribimos de los negros hace rato, porque somos negros los que
escribimos, todos o casi todos, menos las chicas que son rubias
y siguen galateando. (Durand 1998: s.pág)

Gran parte de los estudios críticos sobre la obra de César Aira parten de una fractura supuestamente inherente a dicha obra, aquella que divide las publicaciones del autor entre los textos clásicos y más significativos en su diálogo con otras obras de la literatura argentina y aquellos de menor extensión, marcados por la improvisación y de una temática ligera. Hay entonces para la crítica una subdivisión del conjunto de la obra de Aira, que jerarquizaría en estratos los materiales que la componen, en una división que no es nueva y que remite a ideologías de la literatura del siglo XIX: entre aquella que podría considerarse alta literatura y baja literatura, literatura culta, literatura popular. El *Aira-canónico* de novelas como *Ema la cautiva*, *Una novela china*, *La liebre*, *El llanto*, *Cómo me hice monja* o *Varamo* y el *Aira-Serie B* (Montoya Juárez 52-53), integrada por textos como *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Yo era una chica moderna*, *La mendiga*, *Haikus*, *Las noches de Flores* o *El pequeño monje budista*. Tal enfoque contradeciría por completo el tratamiento de la sustancia misma de las obras de Aira, sus componentes, tematizaciones, junto con sus rasgos formales ya que ambos tienen por principio la omisión de esa jerarquización, el repudio a la separación diastática de lo incluíble y presentable en la literatura, amalgamándose en la totalidad de la obra de Aira. En este sentido, no sería errada la percepción que Sandra Contreras elabora de la misma, representándose cada obra como una manifestación diversa de un mismo proyecto estético (Contreras 2002). La obra de Aira asentará su singularidad —e interés— precisamente en su carácter de *continuo*: perceptual (en los materiales que la componen) y en lo formal (en la manera en que se presenta a los lectores).

En su artículo del 2008, Jesús Montoya Juárez hace un repaso de la obra de Aira en su conjunto, en relación a su incorporación de lo masivo y a su posicionamiento en la literatura Argentina, no sólo en relación a ciertos antecesores o ancestros más o menos reconocibles (Copi, Osvaldo Lamborghini, Puig, etc.) sino también en relación a los escritores argentinos más jóvenes, los "airianos" (Montoya Juárez 2008: 55), que absorbieron para sí ese objeto indivisible que constituye la obra de César Aira. La perspectiva de lo masivo en la obra de Aira implicaría no sólo una forma de publicación errante (en diversas editoriales) y cuantiosa (que produce tres a cuatro novelas por año) sino en la escritura a través del uso de elementos de la cultura de masas, más propios de la televisión, en un simultáneo confirma literatura y producción de masas en, valga la redundancia, una forma masiva.

Se trata de la evasión de la distribución jerarquizante, de la gran división que supone un gran arte separado de la cultura de masas (Huysen 1986), y revela en sí misma una compleja relación entre ese *gestus social* (Barthes 1995: 97) que más tiene que ver con las utopías de la vanguardia histórica, pero que se aleja de éstas en el vínculo casi carnal con lo masivo¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Según Huysen ya a partir de los años '30 puede constatarse una mutación del concepto más tradicional de vanguardia artística que no se limitaba al arte, sino que incluía, indefectiblemente un radicalismo político vinculado al rechazo a la vida de las masas, la prosperidad burgues y el capitalismo industrial. En los posteriores desarrollos de esas formas de capitalismo mordaz y de burguesía mercantilista, la vanguardia se encuentra sin posibilidades de mantener esa posición confrontal, esa relación dialéctica con la cultura de masas que estas formas político-económicas implicaban. Como la empresa de Aira, las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX en adelante encuentran su vitalidad en, justamente, no en un enfrentamiento de lo masivo, sino en una relación de copia y apropiación de los mecanismos y formas de la industria cultural masiva, para lograr así la vieja utopía de las vanguardias históricas: la transformación cultural de la vida cotidiana, el impacto de arte en la vida privada y social (cf. Huysen 1986: 3-16). En resumen, tanto en Aira, como en cualquier forma de arte de vanguardia, que se proponga una intervención real en la praxis social, sería impracticable sosteniendo una distinción rotunda entre la cultura de masas y el arte.

Es la clave de lectura de su obra, por todo esto, el juego de acercamientos y distanciamientos frente a lo masivo en un sentido temático, formal y metodológico (Montoya Juárez 2008: 54). Como clave de lectura tiene la misma cualidad que su referente: es medial y por ende, no hace un anclaje estático en la realidad ni en la ficción de los medios, sino que se desplaza siempre como *realidad desrealizada* (Bourdieu 1992)¹⁷⁹, tamizada simultáneamente por la cultura masiva y por la literatura.

A pesar de la presuposición académica de que la obra de Aira no ha sido suficientemente tratada o bien profundamente analizada, debemos reconocer que en los últimos años se han multiplicado los trabajos sobre el autor, en donde el análisis de los materiales que componen la obra de Aira como fragmentos y desplazamientos de la realidad. y su estatus en la obra, consisten en el foco de atención. Entre los diversos estudios, se coincide en enmarcar los textos de este autor, junto con las de otros contemporáneos, en un grupo de ficcionalidades que se pretenden como *variaciones no realistas*, es decir que no se resuelven en términos de realismo o bien sobre los tópicos del realismo, siendo éstas las formas en que esta literatura presenta el problema del salto a lo real (cf. Contreras 2002).

Brevemente, podría decirse que la literatura de Aira evoca una nueva noción de lo real en tensión con lo escrito e inventa para ello una nueva forma de expresarlo que no sólo se serviría de los materiales de la cultura de masas, sino de su dinámica de aparición: breve, fragmentada, especular. Como el zapping. Como las historietas. Así, esos supuestos índices de lo real se multiplican a un ritmo acelerado, especialmente en los primeras partes de sus novelas, para luego aparecer truncados por una serie de elementos más o menos incoherentes con ese supuesto real y que impedirían el desarrollo de la trama hacia un desenlace. Un joven porteño asiduo de la actividad física en el gimnasio que decide ayudar a gente empobrecida de la villa de Flores y que es, sin saberlo, casi un ángel, protegido por hadas y otros seres celestes; un joven actor que se ve involucrado entre una guerra de gimnasios chinos con ninjas y otras artimañas que lo arrastran a un evento multitudinario en donde puede ver su propio cerebro encerrado en un frasco; un matrimonio de la tercera edad, más apto para la jubilación que para el trabajo, se dedica a la entrega a domicilio de pizzas por el barrio de Flores y termina apareciendo entre los culpables de un negocio de estafa inmobiliaria organizado alrededor de un misterioso convento de monjas, junto con el secuestro y asesinato de un jovencito; y la lista podría continuar casi indefinidamente. Las porciones de realidad se aglomeran sin cesar en sus textos, evocando la impresión de lo masivo por sus características intrínsecas y por su multiplicidad.

Desde su punto de vista creativo como artista contemporáneo, Aira procede por fabricación de obras-detalle, válidas en sí mismas. La cultura de masas que Aira hace ingresar en la escritura desde sus comienzos, está implicada con las nuevas tecnologías que nos proponen renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento: el comic, el folletín y la literatura popular en *Moreira* (1975), o en *El bautismo* (1991); la comunicación de masas en *La mendiga* (1998), o en *La villa* (2001).

Los elementos que se reconocen como fragmentos de lo real, se dinamitan por su obra como en un campo de batalla, aunque impidiendo que su explosión permita identificaciones transparentes;

¹⁷⁹ La noción de "realidad desrealizada" pertenece a Bourdieu y estaría dando cuenta de cómo la desrealización de la realidad se transforma en efecto que posibilita decir desde la literatura algo más sobre la realidad que lo dicho en otros discursos como el de la ciencia. El énfasis estaría puesto no en el concepto de realidad, sino en la estrategia, en el modo de ponerla en la literatura: los textos de ficción vendrían a enunciar la realidad de un modo en que no la enuncian realmente (cf. Bourdieu 1992:68-69).

esto es, un efecto realista que se niega a cada página y que se yergue en *espectáculo de realidad* (cf. Laddaga 2007: 7-23)¹⁸⁰. La intención representacional se juega sólo por el espectáculo, por la performance y no por crear un puente hacia la realidad concreta que habilite la lectura en la historia. En líneas generales este estallido de lo real en diversas novelas del autor y su incursión en lo masivo como forma privilegiada de presentarse, se da especialmente hacia los noventa en un momento doblemente significativo, para la historia político-social de Argentina y para la historia de la trayectoria del autor:

Como parte de un proyecto consciente o no, resulta interesante en el debate por la significación de la obra airiana pensar que la radicalización del uso de lo masivo trabaje en los finales del ciclo de novelas inmediatamente posterior, el llamado “ciclo de la liebre” de Aira, con los mitos fundacionales argentinos, transmutados a menudo en Apocalipsis intersistémico nacional, barrial o personal, en una versión postmetafísica que proyecta una utopía, el continuo airiano, al tiempo que sustrae el sentido; es decir como acceso y sustracción, simultáneamente, de la realidad, en el que el humor y las formas en que la cultura audiovisual construyen el verosímil remiten a una explicación oblicua de lo político y lo social: el éxtasis de la comunicación en la Argentina de la postdictadura. (Montoya Juárez 2008)¹⁸¹

En ese despliegue de trazos de lo real, la imaginación de Aira, como señalamos anteriormente, se desparrama en un continuo que todo abarca o todo pretende. En ese todo, y especialmente en el ciclo de las llamadas “novelitas” (Laddaga 2007: 128) o de la *Serie-B*, son la sustancia privilegiada la Argentina de los noventa, sus seres sociales más comunes, los resabios del menemismo y luego de la crisis junto con los barrios de Buenos Aires, particularmente el de Flores.

Dicho esto, la cita que ha encabezado esta sección anuncia lo que este detalle confirmaría: es un todo que busca para sí los referentes o marcas de lo real que son de alguna manera novedosos —al menos través de su barroquización, mezcla o exacerbamiento— como componente de la marca de lo distinto, la cual es pretendida como marca poética. La presencia de personajes pertenecientes a las nuevas corrientes inmigratorias en algunos textos de Aira — *La guerra de los gimnasios* (1992), *La villa* (2001), *Las noches de Flores* (2004) — respondería, como se hizo evidente en toda esta introducción a la obra del autor, no tanto a una voluntad representacional o de efecto de realidad,

¹⁸⁰ La noción de „espectáculos de realidad“ le sirve a Reinaldo Laddaga para agrupar o remarcar una confluencia entre una serie de „escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos de milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan —como se imagina un objeto de deseo— figuras de artistas que son menos los artifices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de “espectáculos de realidad” empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (Laddaga 2007: 14)

¹⁸¹ Con “el ciclo de la liebre” Montoya Juárez se refiere a otra delimitación o acuerdo común de la crítica en torno a la obra de Aira, aquel que ve un antes y un después en una serie de publicaciones que tienen su epicentro en la novela *La liebre* (1991), la cual al igual que las otras integrantes del grupo recurre al diálogo con otras obras del canon argentino, especialmente aquellas que en la segunda parte del siglo XIX entramaron las textualidades de los llamados mitos de identidad. En el caso puntual de *La liebre* es evidente la reescritura de *Una excursión a los Indios Ranqueles de Lucio V. Mansilla* (1870) y *Callvucura: la dinastía de los Piedra* (1884), de Estanislao Zeballos, los cuales “(...) representan dos formulaciones antagónicas de la dicotomía entre civilización y barbarie que estructuró el extenso campo discursivo de la literatura de frontera en la Argentina del siglo XIX” (Garramuño 1998: 150).

sino a la explosión de ecos de la realidad con el fin del efecto especular, el de lo sorprendente, el de lo distinto.

En el *excurso* previo sobre la función de los elementos de lo real en la obra de Aira y su dinámica en la misma conlleva que la aparición de estos personajes de contexto inmigrante no tendrá, una vez más, relevancia representacional, sino que en efecto será solamente parte de la misma dispersión de fragmentos de lo real que escapan de la interpretación realista, del acercamiento a lo masivo en tanto formas de la cultura popular¹⁸² y del gesto de búsqueda de lo inédito como única forma de validarse en el reconocimiento como escritor actual. Por ello, los personajes inmigrantes de las *novelitas* de Aira no serán en absoluto auténticos personajes, sino parte del procedimiento ficcional que confirma su proyecto poético que se confirma en la práctica de la escritura. Las apariciones de inmigrantes en las obras serían por esto fragmentos de lo real masivo y tendrían las mismas cualidades que su sistema de publicación masivo: tendría una presencia breve, poco profunda y legible sólo en relación con el conjunto, sin pretensión de trascendencia.

Las noches de Flores es, como mencionamos, parte de la constelación de las *novelitas* airianas y como indica Laddaga posee como todos los libros del autor la resistencia al resumen (cf. Laddaga 2007: 7). La ya mayor pareja compuesta por Aldo y Rosa ante los ajustes económicos desencadenados por la crisis económica del 2001 deciden incorporarse como trabajadores para la entrega de pizzas (*delivery*) a domicilio de un local gastronómico del barrio de Flores. A diferencia del resto de los jóvenes que se dedican al rubro, Aldo y Rosa ostentan ser en varias décadas mayores y hacen su reparto a pie, no en motocicleta. La primera parte de libro nos introduce mayoritariamente en esta historia, el sistema de *delivery* que domina el barrio de Flores y el crimen de un jovencito que también se había dedicado a este trabajo. El detalle del crimen junto con el contexto aportado por la escena laboral del *delivery*, nos sitúa claramente en los resabios de la crisis política-económica del 2001-2002 la cual aparece, una vez más, bajo el filtro de lo masivo:

La delincuencia sí era una consecuencia directa de la crisis. Había aumentado tanto que salir a la calle ya era arriesgar la vida, sobre todo de noche. La población estaba amedrentada, y no era para menos. El medio por el que fluía el miedo era la televisión, que últimamente había hecho de la criminalidad su tema exclusivo. De no ser por la ocupación que los sacaba de su casa, Aldo y Rosa también habrían quedado reducidos a la información de la pantalla. Pero veían tal como era: familias durmiendo en la calle, bandas juveniles haciendo destrozos, viejos y niños abandonados y borrachos. (Aira 2004: 25).

¹⁸² No resulta menor observar el funcionamiento de *lo masivo* o bien de los productos de la *cultura masiva* como equivalentes de lo que hace décadas fue encarado, desde la antropología, como *cultura popular*. La misma, se traduce en la actualidad, mayoritariamente, en las producciones de la *cultura de masas*. La apropiación de lo masivo repite entonces las implicaciones que dispersa la noción de cultura popular: "La cultura popular es una categoría académica" (Chartier 1995:121). De aquí que lo popular, en nuestra época contemporánea se lee en lo masivo, sea principalmente un modo de relación, una manera de utilizar objetos o normas que circulan en toda la sociedad pero que son recibidos de diferentes modos. La cultura popular/cultura de masas vendría a designar un conjunto de fenómenos a los que los sujetos implicados –los verdaderos protagonistas- nunca designan con ese nombre y se propondría describir prácticas situadas fuera de la cultura letrada. Así, a pesar de esa apropiación de lo popular/masivo como elementos privilegiados de sus *novelitas* que conllevaría un gesto de centramiento de lo dejado fuera de la cultura culta/letrada, el juego de Aira de acercamiento y distanciamiento entre esos elementos de la cultura masiva que esquivo el efecto representacional debilita ese gesto.

Es en esta escena de repartos de pizzas, de una pareja mayor, de crimen y crisis, donde aparece un pequeño personaje, casi un enano, que tiene apariencia de loro y viste un traje similar al del héroe de cómic, Batman. El personaje se llama Nardo y, según nos enteramos más adelante, es un espía policial que recorrerá caminando y saltando por las ramas de los árboles las calles de Flores, siguiendo especialmente a Rosa y Aldo, en búsqueda de información para esclarecer el caso del joven secuestrado y asesinado, Jonathan.

La segunda parte del texto se centra en la investigación que realiza el fiscal constitucional Zenón Mamaní Mamaní para esclarecer el caso de Jonathan, focalizándose no sólo en sus actividades públicas, en los pasos del procedimiento de investigación, sino en algunos aspectos de su vida cotidiana, privada, en la que entra en escena un viejo amigo que llega a visitarlo, el escritor Ricardo Mamaní. En la figura de Ricardo, Aira desmantela en parte el lugar de subordinación que el discurso racista de la opinión pública y de los medios le adjudica a la inmigración limítrofe en Argentina: el espacio de la delincuencia y de la ignorancia. La elección de Aira en la caracterización de su personaje es, al menos, llamativa ya que en lugar de apropiarse del estereotipo del inmigrante boliviano que ha llegado en circunstancias económicas enclenques a la Argentina, aprovechando las bonanzas de la convertibilidad monetaria de los años noventa, el autor elige aquí a un visitante, un turista boliviano, que no sólo está emparentado con una figura de la legalidad (el juez Mamaní) sino que además es escritor:

En realidad Ricardo no era un escritor, al menos no lo era en el sentido tradicional. La literatura debía de haber cambiado sensiblemente en sus paradigmas para que alguien como él hubiera llegado a ser reconocido como la figura sobresaliente de la literatura de su país. Se había especializado en informática, y con la colaboración de lingüistas había inventado un sistema de identificación de textos que se pretendía infalible. En realidad no era un asunto muy científico, y los pocos folletos publicados hasta el momento (en los que consistía toda la obra de Ricardo) no hacían más que anunciar, en términos vagamente apocalípticos, la exposición completa. Todo quedaba en el campo de la fantasía y probablemente era eso lo que lo ponía en el campo de la literatura. (Aira 2004: 102)

Como bien apunta Laddaga, en esta novela hay varios personajes escritores. Uno de ellos es el mismo Ricardo quien, como explicita la cita, trabaja con un tipo de textualidad que se ubicaría, mínimamente, en los márgenes de lo considerado literario y cuya obra real consistiría en una serie de fragmentos (folletos) anunciantes de su verdadera obra. El otro personaje escritor es leído por Ricardo Mamaní y su nombre es Pedro Perdón, alias Prix. Al igual que el escritor boliviano Mamaní, Prix no es un escritor en el sentido convencional y su obra consiste en guiones para castings de espectáculos de realidad en la televisión y en textos críticos sobre obras de vanguardia inexistentes. Tanto Mamaní como Pedro Perdón tienen en común que lo que *escriben* no existe en realidad. En el caso del primero porque sus pequeños folletos —al igual que las pequeñas novelas de Aira en la interpretación de Contreras (2002) — son anuncios de su proyecto de obra y en el segundo, en Perdón, porque su escritura es sobre guiones para castings, no para el espectáculo mismo, sino en la selección que lo constituirá y sobre trabajos artísticos inventados con la finalidad de encubrir el desvío de fondos financieros. Finalmente, los uno que, como señala Laddaga, exhiben una naturaleza de la figura de escritor tradicional ha mutado por otra, ajustada a las nuevas reglas del mercado de la literatura, que ya poco tienen que ver con las que regían la literatura moderna, y en donde la muestra de la obra y su autor es más significativa que la obra misma. Como parte contingente de numerosas obras de Aira, la reflexión sobre las condiciones actuales de la literatura y el arte no se presenta solamente codificada en esos dos autores/personajes sino también se

intercala con la trama. Casi al final del libro, en una conversación al atardecer entre Ricardo y la mujer del juez, se dice:

-Uno de los ganadores de ese año en el rubro "escultura" presentó poco después su obra, y una de sus "esculturas", entre comillas, era una frase.-Silencio-. Una frase.

-¿Una frase esculpida en algún material, como en el Alph-Art?

-¡No! Una frase escrita, o dicha, como si fuera...no sé...un proyecto de escultura, salvo que según él ésa era la escultura. (Aira 2004: 130)

La idea de obra como proyecto, como bosquejo o *skizze* es entonces constante en ésta y otras obras de Aira, proponiendo así un trabajo literario que nunca realmente empieza, ni realmente se presenta, ni realmente se termina. Ahora bien, cabe preguntar si la visualización de las nuevas corrientes inmigrantes y se estos sujetos que él propone en sus textos tienen también la misma presencia inacabada, esquemática, pero sin problematizar.

La llegada del amigo y escritor boliviano Ricardo, encuentra la juez Zenón en medio del ajetreo por la investigación del caso Jonathan y debido a un accidente automovilístico que ha tenido su propio hijo. En uno de los ratos de tranquilidad y distracción que los amigos tienen en Buenos Aires se acercan a un bar en donde se disponen a beber algo y a fumar un habano que no logran disfrutar ante la queja del cantinero del local que les dice que allí no pueden fumarse habanos. La prohibición genera un pequeño malestar en los amigos que en el texto sirve para señalarlos como sujetos subalternos, sometidos al poder de una hegemonía de una etnia que no es la de ellos:

El pequeño incidente había cristalizado toda la depresión de esas últimas horas difíciles. Se quedó hundido en la silla, con la mirada perdida en el vacío; él y su amigo extranjero, representantes de una raza subyugada, aplastada, pasajera clandestina en el gran tren de la modernidad. Por suerte, Ricardo no percibía nada; su insensibilidad lo acorazaba. (Aira 2004: 99)

En ese fragmento se visualiza esa *otredad* perpetrada en estos personajes y significada no por razones verdaderamente políticas (la extranjería o bien el nacimiento en otro país), ni económicas sino de tipo meramente racial de los dos amigos: Ricardo y Zenón¹⁸³. Si bien no hay en el texto explícitas codificaciones del discurso racista, la mirada de estos personajes desde su diferencia, principalmente por su tipo racial y las características corporales que lo señalarían aparecen en algunos momentos del texto. Esta mirada reproduciría el enfoque más corriente de la opinión pública argentina, que en una operación de reivindicación de la genealogía europea, adjudica un lugar de otredad, paradójicamente, a los sujetos distanciados del modelo racial europeo, especialmente, a los de origen americano.

En un encuentro entre Aldo, uno de los principales sospechosos del caso Jonathan, y el juez constitucional Mamani, el primero visualiza al otro en una asociación entre etnia y origen territorial que no denota rasgos negativos:

¹⁸³ En el fragmento expuesto el narrador asocia la etnia de Ricardo con la de Zenón, delatando el origen andino del segundo, el cual será confirmado más adelante, en el medio de algunas reflexiones sobre sus responsabilidades como padre: A veces se preguntaba si el error no estaba en querer demasiado a su hijo. Tanto, que solía decirse «no debería haber tenido un hijo». ¿Para qué tenerlo, si no podía darle la medida justa de amor? El engendramiento siempre es una apuesta, y en su caso se complicaba con el pago de una deuda (su madre, embarazada de él, había hecho a pie el camino entre Santa Cruz de la Sierra y Buenos Aires) (Aira 2004:108).

El rostro que se le antojaba de piedra lo paralizaba. Rasgos antiguos, tallados en el Ande, el color terroso acentuado por el blanco prematuro de los cabellos, el bigotito de rata, los ojos secos y ardientes. (Aira 2004: 119)

Empero, la percepción del *otro* en tanto desvío o fuera de lugar de un conjunto identitario argentino, se puede leer en la representación de la lengua de Ricardo:

En su mal castellano con acento aymará, Ricardo se puso a hablar. Decía haber dejado atrás el identificador de textos, ya no le interesaba (con lo que saboteaba el único interés común que podía tener con Pedro Perdón), absorto en una nueva idea: obtención del "hombre sin archivo". (Aira 2004: 103)

Quizá la idea era buena, pero su castellano era demasiado malo para verla con claridad. (Aira 2004: 103)

La diferencia que se le remarca a la lengua de Ricardo no solamente es diatópica (es un castellano con acento aimara, esto es de la región andina) sino también de tipo diglósica: hay una jerarquización entre una lengua buena, aceptable y otra mala, contaminada, la del otro migrante, híbrida en su mezcla con las lenguas indígenas. La inclusión de esta referencia confirma el carácter postautónomo de algunas narraciones de Aira, como la aquí estudiada: crea presente como éste es creado en los medios, a través de la representación. Lo que aquí se representa y luego se mediatiza para crear esa imagen de presente del Buenos Aires actual y que no nos permite entrever, como todas las literaturas postautónomas, es una verdadera interpretación que nos deje determinar cuál es la postura o propuesta del autor. Aira mediatiza el discurso social y mediático sobre la lengua del otro, extranjero, y con ella confirma los límites y fronteras bien marcados de la lengua legítima en la vida cotidiana. Como todos los materiales de la *realidadficción* (Ludmer 2006, 2007) de los que se componen las narraciones postautónomas de Aira, esa mediatización del otro migrante está ahí, en un continuo indiferenciable, que escapa a la representación como también a la interpretación simbólica de las minorías.

6.2.2 La polémica no esperada: *Bolivia Construcciones* (2006)

-(...) Ya verás muchacho cómo querrás esta bonita tierra. Argentina es ingrata con los inmigrantes y todavía más con los bolivianos. Pero Argentina, como las mujeres, fue hecha para ser querida y no para comprenderla (Morales 2006: 20).

Considerando el reducido panorama de publicaciones literarias que incorporaban de una u otra manera la figura del inmigrante limítrofe –sin tener en cuenta en ella la controversial y políticamente incorrecta obra de Washington Cucurto– esto es en tanto temáticas de migración actual, es al menos comprensible, que una novela como *Bolivia Construcciones* (2006) haya generado, en un primer momento, tanta aceptación e interés por tres instancias de recepción diferentes, pero no totalmente ajenas: el público, los medios masivos, junto con una editorial perteneciente al *mainstream* (*Sudamericana*) y la academia. Esta primera instancia de reconocimiento le valió a Di Nucci, alias Bruno Morales¹⁸⁴, el premio Novela 2006/2007 de La Nación/ Sudamericana que incluye,

¹⁸⁴ Di Nucci nació en 1974 en Avellaneda y vive en el barrio de Barracas, Buenos Aires. Trabaja como traductor y es profesor de la facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y periodista *free lance* en el diario *Página 12*. Conseguir más que estos datos sobre Di Nucci es ciertamente una proeza. En la solapa de la edición de *Bolivia Construcciones* puede leerse que el autor ha preferido la seudonimia a la anonimidad colectiva,

entre sus beneficios, una suma de dinero considerable que el autor prometió donar a una sociedad sin fines de lucro boliviana. Ahora bien, si nos remitimos a la novela en términos de formas y *construcciones*, la evaluación de la misma no ha sido unánimemente positiva, habiendo sido secundada, luego del primer aplauso, por una serie de *destrucciones* que no solamente acusaron al autor (Sergio Di Nucci) de plagio y de oportunista, sino que terminaron por dividir el campo de las letras argentinas también en sus tres instancias diferenciales: público, medios / editorial y academia.

La novela de Sergio Di Nucci se publicó en octubre del 2006 bajo la supuesta autoría de un incógnito Bruno Morales de quien se sabe, sólo por la solapa de la edición que se comercializó, que es de origen boliviano. Como su título en parte anuncia, la trama novelesca presentada tiene que ver con Bolivia y con las construcciones: su personaje principal es un jovencito que llega a Buenos Aires desde el país del altiplano, de la región de Potosí, acompañado por un compatriota (Quispe) de quien, aunque no sabemos a lo largo de toda la novela si realmente es o no su tío –como a veces el joven da en llamarlo, podemos aseverar que aparece a manera de maestro o guía en una serie de aventuras/desventuras que tienen como trasfondo el trabajo en el ámbito de la construcción. No sólo la relación de tipo paternalista que desde las primeras páginas se expone como vínculo entre los personajes, sino también la anécdota narrada cuyo comienzo es un viaje a un mundo desconocido (Argentina) que incluye una serie de actividades y rituales que significarán el paso a un mundo adulto, permiten leer esta obra en clave iniciática. En otros términos, la novela vendría a servir de ejemplar o al menos trataría de inscribirse en la ya robusta tradición del *Bildungsroman*.¹⁸⁵

representando por ello al seudónimo de Bruno Morales. Llamativamente, en el mismo paratexto se bosqueja una breve biografía sobre el desconocido Bruno Morales, de quien se dice que viajó a Bolivia por primera vez en 1993 y que en 1996 conoció el Bajo Flores, el famoso barrio de inmigrantes porteño. Además, se agrega que en el 2005 redactó –nótese que no se utiliza la palabra escribió– la historia de vida de un inmigrante boliviano en la Argentina que fue publicada en el periódico argentino *Vocero Boliviano* y que en el 2006 obtuvo el premio *La Nación/Sudamericana* con su primera novela, *Bolivia Construcciones*. Este mismo recurso, ya no del uso de un seudónimo sino, en todo caso, el de la construcción de un alter ego del escritor para ejercer, a través del mismo, la función de autor es un recurso que emparentará, una vez más, a Di Nucci con Cucurto.

¹⁸⁵ El término *Bildungsroman* fue adoptado por primera vez por el filólogo Karl Morgenstern para referirse a un subgénero novelesco que tendría sus precursoras manifestaciones en algunas obras de la tardía Edad Media o bien del Renacimiento en donde el personaje principal muestra un desarrollo u aprendizaje a lo largo del texto, siendo un ejemplo clásico en literatura hispánica el del *Lazarillo de Tormes*. La consolidación del género como tal parece ligada a la configuración de los estados modernos y el Iluminismo alemán, ya que el ejemplo paradigmático de la *Bildungsroman* estaría dado por la clásica *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) de Goethe (Jacobs 1972: 14) Los protocolos del género parecen requerir, siempre, un desfase entre el sujeto y su estado actual o natural frente a un mundo o estado desconocido y desequilibrante en el cual, a través de la novela, recibirá una serie de aventuras que le depararán un aprendizaje. Aún en los más inesperados desarrollos de esta forma novelística, obras que se desvían de los rasgos principales del subgénero, hay una dirección originaria en el mismo que está ligada, indefectiblemente, con el didactismo y la posibilidad, a través de éste, de la educación del sujeto lector. La concreción de esta intencionalidad didáctica no puede, como decíamos, verse desligada de su contexto de surgimiento: el Iluminismo y la confianza en la educación del ciudadano a través de las letras como forma de integración en el proyecto de las naciones modernas (Selbmann 1994: 37, 39). Si el contenido pedagógico propulsado por la *Bildungsroman* tenía en su meta la integración y ejemplificación social, en un estudio pormenorizado sobre *Bolivia Construcciones* cabría preguntarse por las razones que motivaron la elección de este marco discursivo, -tan caro políticamente no solamente a la historia de la literatura en general sino también a la de la literatura argentina de comienzos del siglo XX- por parte de Di Nucci para contar la historia de los inmigrantes bolivianos en Buenos Aires, especialmente teniendo en cuenta algunos comentarios sobre la obra que reniegan que el principio de su escritura sea la posible integración entre argentinos y bolivianos.

A diferencia de las otras pocas configuraciones del inmigrante latinoamericano en Buenos Aires, es menester reconocerle un grado de autenticidad o de realismo, sin por eso tener la pretensión de una novela realista, porque pone por escrito la experiencia del inmigrante en detalles y anécdotas supuestas o conocidas por el consenso social, pero que constituían la mirada ausente de las letras argentinas de los últimos años.

Siguiendo la tradición discursiva del *Bildungsroman*, el joven que emprende su viaje —espiritual y espacial— va acompañado de su maestro, quién lo guiará en el esclarecimiento de la subjetividad del otro y de la propia subjetividad. Poco se dice de nuestro personaje y narrador en primera persona protagonista, sólo se delimitan como puntos de partida su juventud y su origen boliviano. Su identidad será configurada contrapuntísticamente con el otro —argentino, boliviano establecido en Argentina, peruano, el otro mayor, el otro femenino, etc.— a través de la narración de una serie de anécdotas que, con ese mismo efecto, se hilvanan a lo largo del libro:

-Y decime, ¿por qué venís a la Argentina?

Me sorprendió el voseo y sentí ganas de decirle, para confirmar sus sospechas, “a vender setenta y dos kilos de pasta base chucha-tu-madre”, recordando el célebre insulto peruano. (Morales 2006: 9)

Este primer encuentro con las particularidades de la variedad lingüística española hablada en Argentina —que Quispe se encargará de retratar como inferior: “Nos expresamos de modo más correcto que el país hermano” (Morales 2006: 10) — le deparan también un encuentro con una de las peores caras de la inmigración en ese país: las del racismo y la xenofobia. La pregunta hecha por el guardia de frontera, enmarcada en la mayor de las descortesías, encierra el *racismo discursivo* típico (Van Dijk 2003) de muchos de los medios, instituciones y de la cultura popular misma hacia los inmigrantes latinoamericanos —especialmente los paraguayos, bolivianos y peruanos. La situación de los inmigrantes limítrofes en Argentina, como hemos tratado brevemente al comienzo de este capítulo, está marcada por situaciones de discriminación que no apuntan principalmente a las diferencias raciales, sino a esa polémica categoría denominada como las “diferencias culturales”:

En Retiro ya no era tan preciso. Preguntaba cosas que la gente no entendía hasta que un diariero le dijo que hablara en “argentino” y no “quichua”. Eso lo desalentó y sumió en un silencio profundo (Morales 2006: 11).

En rigor de verdad, el *quechua*, o bien, inclusive, el *aimara*, aparecen poquísimas veces a lo largo de la novela, en situaciones en donde es necesario reflejar una relación de identidad —en tanto igual país de origen y, por transitividad, iguales costumbres— entre algunos de los personajes que se encuentran en la multicultural Buenos Aires:

—Pues ya ves, ya tienes trabajo en Argentina —me dijo orgulloso el Quispe—. ¿Qué se dice?

—Gracias, muchas gracias señor Pedro.

—Nada de gracias. Acá al que trabaja se le paga —dijo Pedro, gustoso—. *Unjansinkama*.

—Respóndele en aymara —me dijo Quispe.

—Sarxä.

—Ahora ve a dormir, y dile a Estefi que luego yo arreglo cuentas con ella. (Morales 2003: 26)¹⁸⁶.

¹⁸⁶ En todas las citas de la obra que se presentan en este apartado, las marcaciones en itálicas son nuestras.

Por lo tanto, no hay aquí una voluntad de representación de situaciones de malentendidos lingüísticos o un Bajo Flores babélico en términos de mezcla lingüística. Tampoco se expone en los personajes un uso frecuente de la lengua autóctona dentro de ese espacio. Si existe en el texto un muestrario del habla boliviana, se da a través de la incorporación al texto de diversos rasgos característicos del castellano andino. Algunos de ellos son únicamente en el uso del tuteo para la segunda persona y en ciertos elementos léxicos:

- ¿Pero cómo se llama el lugar, la *barriada* adonde debemos llegar?- me atreví a preguntarle.
 - Cállate muchacho que me distraes y no dejás meditar. (...)
 - Le propuse entrar a un comedero.
 - No, aquí estamos en Once y hay mucho peruano, aguántate y no molestes. Eres un *mamón*.
- (Morales 2006: 11).

Cuando algunas de estas designaciones pueden resultar extrañas para el vocabulario porteño, hay otros rasgos aún más distinguibles como huellas del castellano andino, índices en el texto que exceden el nivel del léxico. Uno de ellos, tiene que ver con el uso de partículas modales sin la carga semántica propia del español estándar, y que se ubican, especialmente, al final de la frase o como respuesta única (Pfänder/Ennis/Soto/Villegas 2009):

- Vamos muchacho y dile gracias a Estefi.
- Gracias señorita Estefanía.
- Ya pueh*. (Morales 2006: 14)

Y si la identidad lingüística de los personajes principales está construida por la proliferación de rasgos del castellano andino, se contra-construye en su otro temático y lingüístico, el del porteño joven. Este rol está encarado por el hijo de la odontóloga a la que Quispe y nuestro protagonista le construyen una chimenea y le hacen algunas reformas en su casa. La burla y crítica plasmada en la caracterización de Ernesto, este personaje estereotipado de la juventud de Buenos Aires, es intrínsecamente negativa y en una relación contrastiva con el muchacho boliviano que protagoniza la novela. Si el boliviano llega a primera hora de la mañana con Quispe y trabaja hasta el atardecer, su contraparte argentina duerme durante todo el día, evita realizar cualquier trabajo —ni siquiera puede decirse que estudia— y, en un gesto inequívocamente de sátira al izquierdismo universitario de Buenos Aires, dice militar contra la corrupción y otras injusticias sociales:

- Esto es muuuuy fuerte, viejo. Yo en verano —agregó— agito una murga que lucha por los derechos de los inmigrantes y de todos los trabajadores. Justo en un rato me tengo que ir a una reunión en la facultad con mi novia. Que huevos tienen los bolivianos. Quemar a un alcalde. Así tendríamos que hacer nosotros con los corruptos. Basta de boludos. ¡Justicia popular, carajo! Ahora me voy a tirar un rato antes de la reunión, viejo.
- Cuando nos fuimos, a las siete y media de la tarde, Ernesto seguía durmiendo. (Morales 2006: 30-31).

Al igual que el resto de las representaciones de inmigrantes en la literatura argentina, la narración de Di Nucci tendrá como espacio privilegiado la ciudad y, específicamente, el barrio de Flores. Al ya tradicional uso del topos urbano porteño en las novelas que contemplan este tipo de temáticas, salta con diferencia en aquellas escritas en las últimas tres décadas, la apropiación de barrios marginales — y con ello nos referimos a todo lo que no incluya el centro— como espacialidad favorita. En el caso de Di Nucci, el uso de la topografía urbana viene acompañando a la tradición del género *Bildungsroman*, que en su larga historia hizo recorrer a su personaje principal, un ingenuo jovencito, una trayectoria de iniciación en una gran ciudad que le depara un destino incierto y conflictivo, lleno de pruebas por sortear; en nuestro caso esto será en la frenética Buenos Aires fundamentalmente, muy lejos del

originario Altiplano del personaje principal. Sin embargo, junto con Aira, Magnus, Cucurto y otros, la representación del inmigrante de Di Nucci tiene como escenario ya no sólo la ciudad sino el borde constituido por un suburbio característico de la colectividad migrante actual: el Bajo Flores. Entonces, si el matiz iniciático del jovencito protagonista de *Bolivia Construcciones* está dado por su llegada a la monstruosa Buenos Aires actual, su identidad comenzará a fundarse en el cruce cultural propuesto por el margen de la ciudad, el barrio de Flores al punto de sentirse alejado de otras geografías y establecer un vínculo con ese espacio porteño: “Hacia dos meses que estábamos en Ostende y yo extrañaba la calle Bonorino” (Morales 2006: 65).

Si, como se presentó al comienzo de la sección, la presencia boliviana en Buenos Aires es objeto de numerosas situaciones de discriminación y su presencia en la literatura argentina actual es ínfima, teniendo en cuenta los numerosos inmigrantes bolivianos viviendo en Argentina, la selección temática-argumental de Di Nucci para su historia, lo coloca en un abismo que lo emparenta con las construcciones de las escrituras *border*, como las de los chicanos en Estados Unidos (Sadowski-Smith 2008: 13). Una vuelta de la categoría *border* a su origen literalmente espacial, ya más cercana a la idea de frontera o linde, facilita la inclusión de Di Nucci, al menos desde la trama, dentro de esta categoría debido a que el espacio por donde deambulan sus personajes no es el centro de la Buenos Aires actual, donde se gestan los cambios políticos y se exhiben los símbolos del mito de identidad argentino –verbigracia, el tango, el campo– sino que se ubican muy a gusto en el submundo de Flores, devorando salteñas, humitas, tomando cervezas Paceaña.

Llegó finalmente el día de El Ekeko. La calle Bonorino cambió de aspecto, y los puestos ofrecían todo tipo de miniaturas. La mañana era paceaña por lo fresca, el cielo limpio, azul. Se hicieron grandes preparativos.

—En aquella tienda encontrarás lo que quieras —me hizo notar Quispe. Y en efecto, como las demás, ofrecía verduras, papas, especias, pero también todo tipo de objetos en miniatura, casas, edificios, autos de colores flúo, bolsitas con alimentos disecados, sillones, títulos universitarios, valijas, novias, novios, dólares, bolívares y lingotes de oro.

—Ah, es como volver a la gran ciudad imperial. Acompáñame, muchacho, y no te pierdas (Morales 2006: 127).

Buenos Aires se ha ido acriollado a lo largo de una serie de procesos de construcción de su tradición, diferenciándose de la madre patria, España, y de los distintos grupos étnicos que la han poblado —italianos, franceses, bolivianos, paraguayos, etc.— construyendo espacios simbólicos de esa apropiación o bien separación de la cultura del otro. Durante más de un siglo, la configuración cultural y diagramación de Buenos Aires se construyó *criollamente*, persiguiendo una identidad diferencial a su centro-madre español, Madrid (Ennis 2009, s.pág.) y mientras tanto, en las últimas décadas se ha exacerbado en su seno la diferencia misma constituida por los espacios, barrios y circuitos de las colectividades inmigrantes, especialmente de la china, la boliviana, la paraguaya y la peruana. La Paz, la gran ciudad imperial, tiene su otra *criolla* en el Bajo Flores.

El caso, ya no reciente, de Di Nucci y la polémica, se desató tres meses después de octubre del 2006, después de que el autor recibiera uno de los premios argentinos más importantes al género novela, al verse publicado en diferentes blogs y en la web de una famosa librería porteña, que numerosas páginas de *Bolivia Construcciones* estaban copiadas casi literalmente de una novela española: *Nada* de Carmen Laforet, que al igual que su “hermanastra” argentina, obtuvo en España en 1945 un premio literario, el “Nadal”.

En la ceremonia de premiación, con gran cobertura mediática, Di Nucci aprovechó el momento concedido tradicionalmente para el discurso de agradecimiento para anunciar que donaría el dinero

a una ONG que se ocupa de ayudar con los trámites y el papelerío a los inmigrantes bolivianos en Argentina que quieren legalizar su situación u obtener la residencia. El dato de la premiación y la posterior donación a la organización de inmigrantes bolivianos servirán a una de las tantas argumentaciones en los inciertos devaneos que tuvo esta polémica ya que en su momento de eclosión, los primeros meses del 2007, la organización beneficiaria no había obtenido nada de su benefactor, Di Nucci.

Las acusaciones de plagio o sorprendivas coincidencias entre un texto y otro fueron hechas, para sorpresa e injuria de muchos estudiosos e interventores del mundillo de las letras, por un joven estudiante de economía de diecinueve años, Agustín Viola, quien se encargó de marcar a lo largo de más de treinta páginas de las (re) *construcciones* de Di Nucci, los cuasi idénticos fragmentos con la novela de la autora catalana:

De pronto se abrió la puerta de una patada de Juan, y Gloria salió despedida, medio desnuda y chillando. Juan la alcanzó y aunque ella trataba de arañarle y morderle, la cogió debajo del brazo y la arrastró hacia el cuarto de baño. (...) Juan metió a Gloria en la bañera y, sin quitarle las ropas, soltó la ducha helada sobre ella. (...) De pronto soltó a Gloria –cuando ella ya no se resistía- (...) Yo estaba en un rincón del oscuro pasillo. (Laforet 1994: 129)

De pronto se abrió la puerta de una patada de Mariano, y Silvyta salió despedida, medio desnuda y chillando. (...) Mariano la alcanzó, y aunque ella trataba de arañarle y morderlo, la agarró debajo del brazo, la llevó al pasillo, y de ahí a ese baño que estaba separado. (...) Mariano metió a Silvyta debajo de la ducha, y sin quitarle la ropa que le quedaba, soltó la lluvia helada sobre ella. (...) De pronto soltó a Silvyta – cuando ella ya no se resistía –. (Morales 2006: 168-169)

Los paralelismos e identidades entre el texto de Morales y el de Laforet no se limitan a fragmentos de gran similitud como estos, sino que también están bien presentes a lo largo de toda la historia entre Silvyta y Mariano narrada en *Bolivia Construcciones*, la misma es casi igual a la contada para Juan y Gloria, los padres de Andrea, la protagonista de *Nada* de Laforet.

Antes de la polémica que tuvo como protagonistas a los miembros de la institución crítica literaria argentina, la Editorial Sudamericana –no sólo la editora de la novela sino también uno de los organismos, junto con el diario *La Nación*, que otorgó el premio a Di Nucci- quitó la obra de su catálogo en internet. Como parte de las reacciones, el jurado del galardón literario –integrado por escritores de primera línea: Guillermo Martínez, Griselda Gambaro, Luis Chitarroni, Carlos Fuentes, Tomas Eloy Martínez y Hugo Becaccece– reevaluó su decisión, revocó el fallo positivo y decidió quitarle el premio a Di Nucci por considerar que el escritor recurre a lo largo del texto al plagio. La reconsideración del jurado fue justificada a través de la transparencia del procedimiento: los escritores que premiaron a Di Nucci, señalaron más tarde que la incorporación de los fragmentos de *Nada* está hecha de manera tal que se permite la identificación o visibilidad de la fuente por parte de cualquier lector y así se debilitan los méritos de la novela, se injustifican los motivos de su premiación.

En la esfera de los medios impresos, las noticias se multiplicaron a la par en la que dentro de la Universidad de Buenos Aires se iba gestando la polémica. Mientras los periódicos contrarios a la línea política-cultural de *La Nación*, acusaron de plagio y llegaron a dudar de la donación del premio por parte de Di Nucci hacia el organismo boliviano al que le tenía prometido el dinero. Aquellos

medios como *Página 12*, contrarios políticamente a *La Nación*, pero que cuentan con Di Nucci como uno de sus columnistas, hicieron caso omiso a la polémica y le dedicaron un espacio ínfimo.

En su descargo en las diferentes entrevistas e intervenciones posteriores a la quita del premio y el estallido de la polémica, Di Nucci declaró que, desde sus primeros comentarios mediáticos en relación a la novela, él se había encargado de caracterizar la obra desde el “principio constructivo” de la reescritura, cuestión que según el autor está claramente indicada desde el título. En todos los casos, el escritor amparó sus apelaciones en diversos reconocimientos y trabajos académicos que justifican su método de escritura a través de la validación como intertextualidad y un recurso propio de la literatura (Gómez Jiménez 2007: s. pág).

El debate más interesante en relación a la obra tuvo lugar a través de diversas conferencias, cartas y publicaciones en blogs en donde los protagonistas, tanto los remitentes y destinatarios eran, ya no el público o el mismo Di Nucci, sino los mismos que escribían: el *establishment* de la crítica literaria argentina actual. La línea del debate comenzó con la validez o no de la obra de Di Nucci y la posibilidad de considerar su escritura como una forma de plagio o de intertextualidad, para culminar en discusiones teórico-críticas de gran calaña que incluyeron el cuestionamiento de los términos y límites de la autonomía literaria, de los entretrejos éticos de cierto discurso de la crítica y del uso y abuso del aparato político de izquierda.

En el desarrollo de la polémica la presentación de argumentos de uno y otro lado abrirá una nueva grieta en el mundillo de las letras rioplatenses actuales. Para comenzar, luego de la revocación del premio, unos días después, un grupo de intelectuales, profesores universitarios, escritores y críticos literarios, entre otros, firman una carta con pedido de publicación en el matutino *La Nación* en defensa de *Bolivia Construcciones*, aduciendo su legitimidad al uso de “una serie de usos literarios de larga data”. En otras palabras, el grupo firmante de la esquila pública que reclamaba el apoyo a Di Nucci, se remitía a la idea de que sin estas interrelaciones entre los textos, en forma evidente o bien oculta, la literatura no existiría.

El fallo de revocación del premio seguido de la carta despertaron la intervención de intelectuales, profesores, escritores y críticos que, con criterios disímiles, publicaron sus propias intervenciones, indignados no sólo por el gesto de Di Nucci, sino también por la serie de escritores e intelectuales que defendían la obra y, con ella, un simple y llano plagio:

Si cometer el delito de robo es punible en la vida, algo que seguramente Panesi comparte (a menos que no cierre su casa con llave, ni su auto, y se deje robar dinero por cualquiera), en la literatura, no. Panesi usa el concepto teórico de la autonomía de la literatura, que entre otras consecuencias otorga impunidad a lo que el texto imagina, para trasladarlo a la autonomía de los que escriben literatura. Es cierto que nadie podría acusar a Dostoievski de asesinato, o de apología del delito, por imaginar *Crimen y Castigo*, pero es obvio que eso no le da derecho a Dostoievski a ser un asesino, ni a instar a algunos humanos, en un texto no ficcional, a liquidar viejas usureras. A la hora de actuar en el mundo, la verdad es dolorosa: los escritores no tenemos coronitas (Drucaroff 2007, s.pág.)

Como se lee en el argumento de Drucaroff, la discusión aquí ha traspasado la circunstancia específica de esta obra y la premiación, para dirigirse a una dimensión mucho más amplia y que tiene su anclaje en los debates sobre la autonomía de la literatura en la época contemporánea: cuáles son los recursos que definen la *literaturidad*, cuál es el límite o frontera de todo lo que incluiría la práctica literaria supuestamente autónoma y, especialmente, quiénes son las autoridades e instituciones que determinarían las dos preguntas anteriores. La argumentación de Drucaroff será en este sentido tajante: la literatura, aún cuando se la piensa como autónoma, tiene límites en su

independencia ya que existe dentro de una serie de prácticas sociales reales que exceden su especificidad.

En numerosas argumentaciones en torno a la polémica, especialmente en aquellas que han defendido las estrategias escriturales de Di Nucci, se hizo referencia al artículo del 2007 de Josefina Ludmer, "Literaturas Postautónomas 2.0", donde se describe una serie de nuevas escrituras entre las cuales estaría incluida la novela *Bolivia Construcciones*. Como parte de las escrituras postautónomas, *Bolivia Construcciones* pone de manifiesto las condiciones de posibilidad —y no las restricciones o especificidades— de su carácter postautónomo: fabrica presente y este es un presente concreto, palpable entre las líneas de la escritura, que entabla una lectura como la que sale de la pantalla de un televisor, entrecruzada por los discursos mediatizados y aniquilando su carácter interpretativo.

Si bien la novela presenta condiciones que fácilmente admiten un análisis literario —como la línea argumental principal y la disposición de los personajes frente a ella que indicarían una reelaboración del clásico género de *Bildungsroman*— el análisis restringido a esa esfera, la de la literatura autónoma, estaría aniquilando su posibilidad de valor, que ciertamente debe estar pensado en términos postautónomos. El juego especular pero a la vez de sabida desdiferenciación entre la figura y nombre de autor (Bruno Morales) y el sujeto biográfico (Sergio Di Nucci), junto con la polémica entablada alrededor del libro, la acusación de plagio y la supuesta donación del rédito de la novela a una organización boliviana en Argentina, deben pensarse aquí como primera clave para la interpretación como literatura postautónoma: la necesidad de salirse de los límites del análisis específico, de las herramientas de la literatura autónoma, para pensar una serie de relaciones de dominación y hegemonía en el mercado de los bienes culturales, nutriendo ese análisis de otros materiales no-críticos como datos biográficos y debates periodísticos. En tanto literatura postautónoma y el valor que como tal ha adquirido, el análisis en términos de la literatura autónoma devela un texto pobre, sin valor. Por el contrario, *Bolivia Construcciones* entra a la realidad de los inmigrantes bolivianos en Buenos Aires y construye un continuo que no nos permite diferenciar, como sí admite la literatura autónoma, si lo que se cuenta es realidad o ficción, si es un testimonio escrito o una invención de los devaneos por el barrio de Flores del escritor Sergio Di Nucci. Y, por último, enfatiza esa condición de irrelevancia: no importa si lo que se cuenta allí es realidad o ficción, es el presente construido por el discurso de la postautonomía.

Por otra parte, el desarrollo de los debates fue tan intenso que, como mencionamos antes, el centro de la polémica dejó de ser Di Nucci y *Bolivia Construcciones* para trasladarse a definir qué es literatura hoy. Esto puede observarse, especialmente, en la estructuración de las argumentaciones que se cristalizaron en un inventario y explicación de los recursos de *Bolivia Construcciones*, poniendo en escena la recomposición de la incisión realizada. Mientras se legitima la obra por sus recursos, incluyendo el de la intertextualidad/plagio, justificando las posibilidades de la postautonomía, al mismo tiempo se reconstruye y remienda la noción de autonomía en el gesto mismo de posicionarse como autoridad sancionadora sobre qué es literatura y en el uso de argumentos propios de los discursos de la autonomía literaria.

En el debate sobre el plagio en *Bolivia Construcciones*, defensores como detractores se centraron en criterios de la autonomía literaria para concretar su argumentación: quienes afirmaban que había plagio, postulaban para ello las nociones de derecho de autor y de robo a esos derechos; quienes defendían al autor se embanderaban bajo los conceptos formalistas de intertextualidad y reescritura. En tanto *Bolivia Construcciones* es un texto postautónomo, tanto un argumento como el otro no reconocerían la verdadera estrategia que hay por detrás: no importa lo que está ahí, si es o

no plagio o intertextualidad en el mejor sentido bajtiniano. Importa que es uno de los tantos discursos que se superponen en sus páginas, construyendo presente.

A diferencia de la obra de Cucurto, donde la crisis del decir sobre la literatura está inmersa en los propios textos, la novela de Di Nucci ha servido como gesto para reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de una literatura postautónoma. El gesto entablado por el autor porteño, especialmente el de incluir en su obra la temática de la inmigración boliviana en Buenos Aires a través del testimonio de un joven y en el marco de una tradición genérica canónica (la del Bildungsroman codificado, especialmente, al comienzo), le facilitaron, no solamente la premiación, sino también la difusión de su obra, con la consecuente repercusión dentro de los ámbitos académicos y de debates literarios. La polémica posterior a esto, aquella que ya nada tenía que ver con los inmigrantes bolivianos, solamente encontró sus redes de riego en aquella primera difusión que tenía como nota destacada ser una de las primeras novelas sobre las últimas corrientes inmigratorias en Argentina.

A comienzos del 2010 se publicó la segunda novela de Bruno Morales, *Grandeza Boliviana*, que puede leerse como continuación del primer volumen, *Bolivia Construcciones* (2006), ya que los personajes, los espacios e inclusive las situaciones, son muy similares. Otra vez encontramos aquí el barrio de la comunidad boliviana, las fiestas nacionales del país de origen celebradas en el país huésped y, también, la repetición de los dos personajes principales: el joven, narrador de la novela y que sigue trabajando como obrero de la construcción, y el Quispe. Sin tener sobre su nuevo texto sospechas de plagio, Bruno Morales/Sergio Di Nucci ha construido una novela con mayor incidencia de los datos y referencias con respecto a la comunidad boliviana en Argentina y, especialmente, con la diferencia de la variedad de la lengua de estos hablantes con respecto a los del espacio rioplatense. El autor parece haber puesto más énfasis en esta segunda novela en la construcción de una identidad lingüística inmigrante –que exponga su diferencia y la de sus compatriotas frente a otra variedad del español:

—Te equivocaste, flaco.

Me asombró que hablaran como argentinos, pero ahí gritaron:

— ¡Yaaaaaaaaaaaaah!

Paceños eran. (Morales 2010:159-160)

Esto es, en la formulación de algunos rasgos etnolectales. Desde particularidades en la organización de la oración:

Alguien se acercó, le gritó algo a la señora y se alejó del grupo. La señora le dice la joven que se quedó más junto a ella:

—Pero qué maleducado.

—Sopapo, madre.

—No puedo, hijo. ¡Grande es! ¡Gordo es! (Morales 2010:52)

Hasta, inclusive, marcas que pueden identificarse con la expresión oral y la dicción andina:

—¿Sabésss, mukchacho? — me dijo sin mirarme—. Hoy he visto haaartos argentinos... (Morales 2010:56)

—Raaaato que no anda por aquí —me dijo Macedonio, uno de los mozos del bar amarillo.

—Dile que lo ando buscando.

—Oye, fijate si está en lo de Petrosilla. (Morales 2010:62)

Todos estos rasgos que aparecen documentados en los manuales y textos sobre el español de los Andes, especialmente aquellos que se ocupan del área boliviana, inclusive en la más reciente *Gramática Mestiza* (2008), resultan, llamativamente, para el lector local, una marca de artificio que quiebra el verosímil del texto:[...] pero inverosímil por su manera de hablar: usa tanto “allí” como

“ahí”, mezcla formas orales con verbos de traducción, revela que aprendió a decir colectivo en lugar de ómnibus y treinta páginas más adelante vuelve a esperar el ómnibus (Selci 2010: s.pág.) Los rasgos largamente documentados por los expertos para el español de esos hablantes, generan una lectura dislocante, poco creíble, para el lector de criollo que vive en la Buenos Aires de hoy.

Una vez más, Bruno Morales construye un texto fácilmente adscribible a la reflexión por las literaturas postautónomas: la segunda novela, ni siquiera puede leérsela como tal, representa un conjunto de impresiones que intenta reflejar la vida del muchacho boliviano inmigrante en Buenos Aires. El conflicto argumental pasa por la integración de los medios de la comunidad boliviana en Argentina, por eso se recurre a una caracterización simple y contrastiva de los dos grupos: los argentinos malos, superficiales, racistas y acomodaticios, en oposición a los bolivianos buenos, simpáticos, ingenuos y perseverantes. Esta conformación tan esquemática, junto con la caracterización lingüística plagada de elementos etnolectales, le hace preguntarse al lector, una y otra vez, frente a qué se encuentra, qué es lo que está leyendo. Se repone así, una vez más, la razón principal de una categorización de los textos de Di Nucci como postautónomos: porque construyen presente. Es un presente mediatizado —por los clichés y estereotipos de dos comunidades étnico nacionales y por la aglutinación de rasgos lingüísticos asociados a los personajes étnicamente— y que por eso llega a quien lee como un conjunto indecible de *realidadficción*.

6.2.3 Un Oriente criollo: Un *chino en bicicleta* y “Bajo Flores/ Animetal”

Al igual que *Bolivia Construcciones*, la novela *Un chino en bicicleta* de Ariel Magnus también transcurre en un espacio delimitado, el barrio de Belgrano —la sección que constituye el barrio chino de Buenos Aires, el texto coincide en tener como protagonistas personajes inmigrantes —aunque aquí la voz narradora y el personaje principal será un argentino, y al igual que la primera también fue una novela de gran difusión, alcance mediático y ganadora de un premio. Si hay algo que diferenciará a *Bolivia Construcciones* de *Un chino en bicicleta*, más allá de la totalidad del texto y pensando ya en términos de recepción, será la polémica y repercusiones cruzadas de la primera, en oposición a la recepción amable pero poco significativa que tuvo la segunda.

El destino de Ramiro Valestra, programador informático, en la contemporánea Buenos Aires transcurría en una permanente decepción y monotonía, detallado en las primeras páginas del libro, en donde el personaje principal es definido como aquel a quien la mala suerte lo acompañaba (cierre del negocio familiar, ruptura con la novia, enfermedad del padre, despido de su propio trabajo), pero que también poseía una indiferencia en su carácter que lo hacía someterse pusilánimemente al transcurrir de los hechos, sin formular intervención alguna. Este destino se verá interpelado cuando, como nos enteramos en la apertura de *Un chino en bicicleta*, el parsimonioso informático y testigo en un juicio sea secuestrado en los tribunales porteños en manos de un joven acusado chino:

Siento el frío de la pistola en la nuca casi antes de oír la puerta del baño abriéndose de golpe, el brazo flaco y lampiño de una persona que no alcanzo a ver me cruza el pecho y me hace girar en redondo, me abrocho rápido el pantalón y avanzo empujando hacia atrás, pienso con culpa en que no tiré de la cadena, quizá ni funcionaba. (Magnus 2006: 13)

Para una anécdota tal, la voz narrativa no deja de ser dudosa, al menos teniendo en cuenta su falta de emotividad frente al hecho excepcional de que un sujeto acusado de provocar diversos incendios, está apuntándole con un arma en la cabeza. Esta perspectiva narrativa autodiegética del relato (Genette 1972: 36), la que cubrirá la mayoría, pero no todos los capítulos del mismo. Será entonces la de un joven argentino, Ramiro, que luego de haber sido testigo en un juicio a un chino, Li, procesado bajo la sospecha de haber incendiado una serie de mueblerías, será secuestrado por el

acusado y recluido en el Barrio Chino porteño, en Belgrano. La línea argumental que tiene por génesis esta novela puede buscarse en un acontecimiento real: un ciudadano chino apresado durante el 2005 en Buenos Aires, precisamente en el barrio porteño de Caballito. Sorprendentemente, en el momento del arresto, el ciudadano chino llamado Quin Zhong Li, portaba una botella con combustible, cerillas, piedras e iba en bicicleta, convirtiéndose así en el principal sospechoso del incendio a once mueblerías de la ciudad de Buenos Aires¹⁸⁷. Entonces, el elemento disparador de la narración es un hecho real el del caso del ciudadano chino, apodado por la prensa como "Fosforito", el del juicio y de los incendios a las mueblerías y, por otra parte, el contexto y escenario es real: el barrio chino de Belgrano. Sin embargo, todo lo que a partir de esos dos elementos —el elemento-anécdota disparadora y el del contexto-escenario— sucede no tiene un asentamiento real, es ficción.

De esta forma, encontramos una puesta en escena de la realidad —un hecho policial real y un contexto social contemporáneo verificable— pero que nunca deja de ser una escena, un espectáculo, una muestra imaginaria del encuentro entre dos sujetos que se creen culturalmente distantes pero que la misma ficción los mostrará como cercanos. En ningún momento el libro propone un pacto de lectura realista ni mucho menos testimonial, aunque sí es más claro el uso del discurso de aprendizaje, ya que se parte de una situación de desconocimiento e incompreensión —de los dos lados, el chino y el argentino— para llegar a una relación de entendimiento mutua. Bajo estas circunstancias ficcionales, es esperable cierto tono fabular en la novela de Magnus que se construye paralelamente en tres niveles clásicos de análisis literario: en el **nivel de la anécdota**, en el **nivel estructural** y en el **nivel discursivo**.

Partiendo del **nivel de la anécdota**, la trama es bastante simple: Ramiro es secuestrado por Li, quien lo deja como cautivo en el Barrio chino de Belgrano e intenta que su testigo en el juicio resuelva el caso de las mueblerías buscando la verdad. A través de ese evento inicial y disparador, se derivará en una serie de aventuras y anécdotas secundarias que depararán el conocimiento que el personaje principal en cautiverio, Ramiro, va adquiriendo de sus otros, los inmigrantes chinos que viven en Belgrano. Cada personaje que Ramiro irá conociendo en el barrio significará un momento de extrañeza y de enfrentamiento con las creencias y lugares comunes que él tiene sobre la cultura china y esto lo llevará, consecuentemente, a un momento de comprensión: desde los chinos Chao y su mujer Fan —los dueños del restaurante *Todos Contentos*—, pasando por el primer actor chino de Argentina Lito Ming a Chen, hasta Yintai, la mujer que lo inicia en el verdadero placer amoroso y sexual, cada uno significará una llave de entrada hacia un espacio de la cultura china que desconoce y, en la mayoría de los casos, construye en su imaginario a través de preconcepciones discriminatorias. La experiencia del otro, el cual implica el abismo de lo que se cree como identidad propia y asomarse

¹⁸⁷ El joven de 26 años, identificado como Quin Zhong Li, luego del arresto, fue inmediatamente vinculado con la causa de las mueblerías, no sólo por los objetos que supuestamente portaba, sino también porque a pocas cuadras del lugar de la detención, había ocurrido otro incendio a un depósito de alfombras y papeles de decoración. El sospechoso, quien apenas podía comunicarse en castellano, fue llevado a juicio oral y público y, a través del mismo, sentenciado a tres años de prisión. Luego de permanecer durante diez meses en la prisión de Marcos Paz, el imputado fue trasladado a un hospital por encontrarse bajo serios problemas de salud como consecuencia de la huelga de hambre que hacía un tiempo realizaba. Unos meses después, Li recuperó la libertad a través del pago de una fianza. En enero del 2007, a casi dos años de los incendios de las mueblerías, Li fue detenido nuevamente, cuando transitaba por un puente ferroviario a las afueras de Buenos Aires, portando, otra vez, objetos sospechosos, específicamente bombas de tipo molotov en una caja.

a la experiencia del que se ve como extraño, se encuentra simbolizada en una de las primeras charlas románticas con Yintai:

- ¿En besarte? No sé, es como asomarse a una ventana en un piso 43 y mirar hacia abajo. El movimiento del abanico se hizo apenas más lento, indicando que agradecía el cumplido o acaso que no lo había entendido, a falta de elocuencia en la cara y de modulaciones en su forma de hablar Yintai tenía el abanico, expresivo como la cola de un gato de él se valía a modo de código para matizar sus gestos y sus palabras, sólo me restaba aprender a descifrarlo.
- Nunca estuve piso 43- retomó el movimiento normal.
- Yo tampoco, ahora que lo pienso. ¿Habrá alguno en Buenos Aires?
- O sea era primera vez tú pensar besar a alguien.
- A alguien, no. A vos. Las otras veces que lo pensé era como asomarse a un piso 13, un 15 como mucho.
- ¿Y cuál diferencia? Dede piso 15 matarse igual.
- Pero no da tanto vértigo. (Magnus 2007: 139)

El acercamiento al otro como abismo que genera el vértigo del vacío, de lo inesperado y cuando ese otro es de una nacionalidad estigmatizada como extraña y desconocida, la posibilidad se vuelve precipicio. En su rol, cada personaje constituirá en sí una nueva anécdota, un nuevo abismo, que aportará diversos aspectos de la relación intercultural que se entreele en el libro, presente no sólo entre los personajes, sino en general entre chinos y argentinos en Buenos Aires. Detrás de ella se gesta una idea de identidad que no puede constituirse sino es a través de la captación de lo que se ve como alteridad, mi otro soy yo mismo. La conciencia de la propia subjetividad, sólo es asequible a través del otro, quien es para mí indispensable¹⁸⁸.

En la misma línea que en *Bolivia Construcciones*, la caracterización del personaje argentino en relación con la política en *Un chino en bicicleta* es a partir de un discurso sumamente comprometido con las minorías y la injusta situación de discriminación que viven, pero lo devela, al mismo tiempo, como ignorante de las condiciones reales de esos sujetos y sus formas de sociabilidad. En efecto, el personaje se encuentra pasmado porque los conductores de camiones con productos para los supermercados chinos realizan un complot contra los orientales, dejándolos sin mercadería para vender. Su sorpresa delata su total ignorancia de estas situaciones, moneda común de la

¹⁸⁸ En este sentido, aunque lejos de las pautas del subgénero de novela de aprendizaje, *Un chino en bicicleta* tiene una pretensión didáctica que se vincula con la adquisición de una competencia social: la de la experiencia del otro para la constitución de la propia subjetividad. Partiendo de una idea presente en *El ser y la nada* de Sartre, Wolfgang Raible trabaja esta conceptualización de la experiencia del otro es un prerrequisito para la efectivización de una serie de competencias sociales: "Der Mensch ist ein soziales, sprachbegabtes Lebewesen. Die Entwicklung beider Eigenschaften setzt [...] die Erfahrung von Alterität voraus: Ohne Bewusstsein des Andern gibt es keine Bewusstsein von sich selbst. Ohne die Erfahrung des Anderen entwickelt sich weder eine soziale noch eine sprachliche Handlungsfähigkeit. Und auch diese Handlungsfähigkeit, die u.a. die Unterscheidung verschiedener sozialer Rollen bei sich selbst und bei anderen voraussetzt, ist stets gefährdet" (Raible 1998:8). Este desarrollo del comportamiento lingüístico y social a través de la experiencia del otro puede comprobarse en la trayectoria del personaje, quien en el comienzo de la obra no pertenecía realmente a ningún círculo social (su novia lo había dejado, su amigo traicionado, su familia no lo tiene muy en cuenta), quien seguía anteponiendo los clichés sobre los chinos a todos sus experiencias, que tenía una forma de expresarse poco concreta, muy adolescente, para posteriormente volverse sobre esa experiencia con sus otros (los chinos) para constituirse en sí mismo. Hacia el final de la obra, el personaje tiene una mirada más adulta, socialmente está integrado a la comunidad china y tiene una vida en pareja con Yintai y se expresa con la contemplación de la experiencia impresa en sus palabras.

cotidianeidad china en Argentina y, frente a su indignación no sólo por la xenofobia de sus compatriotas, sino por la falta de acción de los chinos, recibe una respuesta sonriente de su mujer:

-¿Qué es lo gracioso?

-El chino ma viejo acá no tener ni veinte años cuando Mao. Pedir a él opinión propia o pedir rebeldía e como pedir a uno que no fue escuela escriba carta explicando por qué no sabe escribir.

-No se trata de un chino solo, ustedes acá son miles.

-Y allá millones, ¿y?. No e cuestión de número. Chino como kanji, todo junto lo cuerpo pero alma separada. No tenemos espíritu de equipo, por eso buenos deportista chino solo, nunca campeone deporte de grupo.

A más tardar cuando sumó a sus argumentos el de la precaria situación legal de los chinos en Argentina tuve que admitirme que Yintai tenía razón, naturalmente nunca se la di, los argentinos tendremos espíritu de equipo pero somos muy malos perededores.(Magnus 2007: 231-232)

Si bien *Bolivia Construcciones* no se propone a sí misma como testimonio, funciona en algunos momentos como tal al darle voz al anecdotario de desventuras y acusaciones enfundadas en clichés que padecen los inmigrantes bolivianos en Buenos Aires. La falta de contundencia, la narración fragmentada y otras estrategias, hacen caer esa impronta testimonial y concretan en *Bolivia Construcciones* la lectura desde las literaturas postautónomas. En comparación, sirviéndose también del cliché y del lugar común, Magnus plantea otra dirección: un texto cómico en donde los injustamente caracterizados son los sujetos de ambas naciones y lo que se descubre son máscaras que en el imaginario social conducen a la discriminación, la incomprensión y la intolerancia. Pero de un grupo cultural y de otro, hay una visualización y explicitación del lugar común, contra la corrección política, evitando convertirse en voz de sujetos subalternos y persiguiendo, siempre, el efecto cómico. En este y en otro de los aspectos que detallaremos sobre la obra más adelante, *Un chino en bicicleta* es una novela mucho más clásica y admite lecturas literarias, mostrando que la incorporación del margen social, en este caso el constituido por los inmigrantes recientes en Argentina, no constituye una condición exclusiva de las literaturas postautónomas.

Uno de los episodios de la novela, narra cómo Ramiro se propone junto con Lito, uno de los chinos del barrio, hacer un *manga*/historieta de *argenchinos* (Magnus 2007: 156). En la preparación del mismo y siguiendo algunas pautas del género *manga*, Lito y Ramiro discuten sobre cuáles deben ser las cualidades de los personajes, cuasi-superhéroes, y qué poderes les estarán habilitados a través de un arma u objeto fantástico. Por un momento, Lito propone que los personajes coman dulce de leche como sustancia mágica que los hace adquirir poderes excepcionales. Sin embargo, los futuros autores del *manga* no se ponen de acuerdo en los poderes que portarán su personajes. Es entonces, cuando Lito, irónicamente, le señala a Ramiro:

-Bueno, entonces hay que pensar en poderes netamente argentinos, cosas que sean especiales acá, como por ejemplo no cagar al prójimo. Los tipos comen dulce de leche y se hacen puntuales, dejan de sonarse la nariz en público, manejan con prudencia, admiten que las Falklands no les pertenecen y empiezan a tratar a los chinos y a los bolivianos y a todos los que viven en su país con respeto y humildad. (Magnus 2007: 157).

Frente a este desafiante comentario, Ramiro responde utilizando el listado de lugares comunes sobre los chinos que supuestamente los argentinos encuentran reprochables. Invierte la dirección pero el signo es el mismo: aquí son los chinos los que debe consumir la sustancia mágica para volverse otros.

-Yo diría que se toman un capuchino y dejan de escupir en cualquier lado, aprenden a sentarse como se debe, paran de reproducirse como conejos y de formar mafias sanguinarias en todos los países del mundo, se cortan la uña del dedo meñique y empiezan a limpiarse la oreja con hisopos, al fin entienden que el karaoke es lo más aburrido del mundo y que ellos no saben cantar (Magnus 2007: 157).

En las páginas finales, encontramos que Ramiro ha ido más allá de todas las barreras culturales que lo habían condicionado en sus primeras experiencias. Yintai le pregunta sobre el paradero de Li, quien lo dejó en cautiverio en el barrio de Belgrano, y lo provoca diciéndole que fue el culpable de los incendios a las mueblerías, cuestión que por otra parte nunca se resolvió y solamente sirvió como excusa para el desarrollo de la otra trama, la de el encuentro cultural y la de la trama de la identidad a través de la alteridad del otro:

-Etaba loco, tu maestro- se burló en su momento Yintai.
-Él dice que las bombas no eran tuyas- lo defendí yo.
-¿Seguí creyendo? No puedo creer. So supersticioso má que chino.
-No digo que le creo, digo que hay que esperar al juicio para juzgar.
-Tu problema e la corrección política. No te animá a decir que e chino loco de mierda y hay que mandarlo a China para que lo cuelguen. (Magnus 2007: 280)

A **nivel estructural**, la novela está construida con una trama argumental intercalada con breves capítulos que constituyen, ya desde su título, narraciones que conducen a una enseñanza o moraleja. Hay, aunque muchas veces en un tono satírico que roza lo ridículo, un conglomerado de fragmentos de la novela que se subtitulan con frases como "Las Lecciones de Li" o bien los diferentes "Diálogos imaginarios", y cuyo tono variable encierra una intención didáctica en el proceso de interacción cultural de un apático joven argentino con la comunidad china inmigrante en Buenos Aires. Significativamente, en estos apartados es cuando menos avanza la acción hacia lo que sería el destino original del cautiverio —conocer la verdad de Li, si ha sido o no el responsable de los incendios de las mueblerías— para avanzar en el proceso de aceptación cultural. En el aspecto formal, estas secciones están siempre subtituladas, indicando parcialmente su temática —por ejemplo, "Historia del padre que se negaba a festejar los goles y del hijo que se negaba a insultar"— cuando aquellos que aceleran la acción de la trama principal sólo tienen una indicación numérica —por ejemplo, los primeros tres capítulos en donde se narra la involucración de Ramiro con la causa legal de Li, el juicio, el secuestro y la llegada de los dos al cautiverio en el Barrio chino. En otros términos, los capítulos en donde la intención fabular parece más fuerte, son titulados; aquellos en donde la narración y el avance de las líneas argumentales del libro son lo principal, no tienen títulos sino que son numerados. La marcación de los capítulos vuelve a ser un dato significativo cuando notamos que el último de la novela es numerado, sin seguir la consecución numérica que se venía llevando hasta entonces, con un lejano 4705. Naturalmente, la elección numérica no es casual, ya que en este capítulo final el personaje principal celebra con su mujer, Yintai, el año nuevo y todo parecería indicar que ese número corresponde a la celebración de año nuevo según el calendario chino. Aquí se saltea por un lado el escalafón numérico de los capítulos y por el otro la *consecutio temporum* de la historia ya que ese año no correspondería a las celebraciones de año nuevo chino del 2006 y se cristaliza la idea de un proceso muy largo, extenso y paulatino por el que tuvo que andar nuestro antihéroe, Ramiro.

El **nivel discursivo** se construye a través de una lengua coloquial, cotidiana e inminentemente oral y mediante la recurrencia de marcas y estrategias que conducen a la identificación de esa lengua con alguno de los grupos étnicos: los argentinos/porteños o los chinos viviendo en Argentina. Esta estrategia puede pensarse como una forma de *estilización* (Androutsopoulos 1998, 2001 Rampton

1995) de los rasgos prototípicos de los hablantes de español de origen chino, un “hablar español como chino” y no una construcción etnográfica o representativa de su lengua. Magnus no presenta, pues, una trama discursiva que se pretenda directamente como referente habla de los chinos en Buenos Aires; lejos de sus perspectiva en la escritura de esta novela, la de exponer un material de etnografía lingüística.

En el primer encuentro con Chen y Lito, quienes se convertirán en dos de sus grandes amigos en el barrio chino, Ramiro es enfrentado a las manifestaciones prototípicas del habla de los chinos en Buenos Aires:

- ¿Y cómo llamás?- El chino de la derecha se empecinaba en darme conversación.
- Ramiro.
- Mi nombre Chen y él Lito, el pamoso Lito Ming, ¿conoce?
- Tu nombre es Che –intercedió el otro, arrastrando las consonantes-, la ene te la cortaron.
- Celá tu boca, inferiz.
- No te alteres, eunuco. (Magnus 2007: 65)

Por un lado encontramos el habla más típicamente porteña: ella está presente en el uso del voseo como forma pronominal preferida para la segunda persona del singular y en la fraseología típica de la juventud de Buenos Aires (“Cerrá la boca, infelíz”, “No te alteres”), aunque al momento del insulto y la confirmación del mito que las malas lenguas hacen correr sobre Chen, el insulto emitido por Lito tiene un registro culto (“eunuco”), hay un distanciamiento en el tono de la lengua popular y los vulgarismos porteños. Esta tonalidad se encuentra más presente en fragmentos como el que cierra el día de trabajo de Ramiro en el supermercado:

- Dueño cotento con tu tlabajo. Quiele contlatalte. Cama dentlo. Hay gato pala que la lata no moreten.
- ¿La lata no moreten?
- No, la-ta. Mo-re-ten.
- Ah, que las ratas no molesten. Chen, si sabés pronunciar la ele y también la erre, ¿por qué decís erre cuando es ele y ele cuando es erre?
- Lamilo, si sabé chupal vino, ¿pol qué no me chupás la plótesis? (Magnus 2007: 164)

Aquí hay un uso de las formas de insulto porteñas que no son imitativas, sino que están plenamente incorporadas a la competencia discursiva del hablante. Aquí hay ciertamente estilización por parte de Chen, un “insultar como argentino de Buenos Aires”, pero no hace sistema con el discurso al que se incorpora. El interlocutor de Ramiro, Chen, está molesto y se siente humillado por el argentino, a lo que le responde con una expresión vulgar típica del habla popular argentina y asociando con destreza el significado literal y lunfardo del verbo *chupar*.

Ahora bien, por el otro lado se presentan aquí los rasgos que el lector lee como característicos de los chinos hispanohablantes. Algunos de ellos son omisión del pronombre reflexivo (“¿Y cómo llamás?”) y del pronombre átono de complemento directo (“el pamoso Lito Ming, ¿conoce?”), la supresión total del verbo (“Mi nombre Chen y él Lito”) y el más evidente, explicitado en el fragmento anterior, el de las adaptaciones fonéticas. Evidentemente, la complejidad de la fonética china y la lejanía con las variedades del español, dificultan la adquisición de algunos aspectos de la pronunciación. Como puede observarse en los fragmentos, sólo algunos de los personajes presentan esas marcas de *estilización* en su discurso, no todos. En esta estilización no se pretende construir una imagen lingüística de los inmigrantes como desconocedores de la lengua, sin embargo se explota a través de dicha estilización los rasgos prototípicos y que en el imaginario social argentino se vinculan con las comunidades asiáticas, especialmente la china y la coreana, viviendo en Argentina. Entre

esos rasgos y dentro del aspecto fonético, el caso de la ERRE *-r/*, */-rr-/-* reemplazada por la ELE */l/* es el que más frecuentemente se estiliza en la novela.

Como irónicamente le menciona Ramiro a Chen en el fragmento anterior, su amigo chino puede pronunciar la */r/*, este sonido existe dentro del chino (Chan Ru, Shu-Ru, Ron-Ron, etc.) pero la pronunciación variará según la posición del fonema en la palabra, cuestión que en algunos casos se fosilizará como rasgo dentro de la pronunciación de la lengua aprendida, el español. Si este fonema se encuentra en la posición final de la palabra, normalmente lo pronuncian sin dificultad, aunque en español se presenta con frecuencia en posición inicial de palabra, lo que dificulta la pronunciación y hace que con frecuencia sea confundido con el otro fonema líquido */l/* (Crescen García 2004: 61):

-Contale, tullido maltrecho.

-Contare vo, Hiroshima, luina viviente (Magnus 2007: 67).¹⁸⁹

En personajes como Chen, el rasgo está llevado al extremo. Otros personajes secundarios también presentan el mismo rasgo fonético en su pronunciación del español, como el médico que siempre diagnostica estrés a sus pacientes:

-Tiloides, esparada, mucho estlés, necesita dolmil (Magnus 2007: 83).

En este personaje, como en Chen, la proliferación de la confusión entre la */r/* y la */l/* se da en todas las posiciones que este fonema tenga en la palabra. El intercambio entre uno y otro fonema es sistemático, llevando al extremo la estilización y el proceso con la comunidad china. En otros, como en Lito, no se presenta en absoluto, porque como señala la voz del argentino que conduce la narración "no tenía ni acento" (Magnus 2007: 66).

Otros rasgos fonéticos estilizados para los personajes chinos hispanohablantes en esta obra, son por ejemplo la omisión de las consonantes finales y de las *-s-* en el interior de las palabras. Este rasgo se presenta con mucha frecuencia en Yintai, la enamorada de Ramiro, que sin embargo no tendrá la marca fonética de */r/* por */l/* en su discurso:

-Tiene que probar dede piso má bajo eta vez. (Magnus 2007: 140)

Recapitulando la afirmación del comienzo: Un chino en bicicleta admite, aunque no siempre dogmáticamente, la lectura literaria y no necesariamente demuestra la no viabilidad de ésta; esto es, no se expresa en la autodestrucción de la literatura, de la desdiferenciación de la esfera autónoma. El recorrido (literario) por los tres niveles —el de la anécdota, el estructural y el del discurso— nos ha detenido en distintas intencionalidades en la representación de la interacción entre la comunidad porteña y el colectivo inmigrante chino viviendo en Buenos Aires. Tanto el nivel estructural como el nivel de la anécdota estaban organizados para hacer correr una trama que transgredía los límites mínimos del secuestro de un joven testigo de un juicio en el barrio chino de Buenos Aires, para avanzar sobre las formas y estrategias de interpelar y conocer al otro. En el nivel discursivo, sin embargo, hay una creación de la identidad china migrante a través de ciertos matices y rasgos que funcionan de manera indicial de esa colectividad, que en parte reproduce parte de los clichés y lugares comunes que el nivel estructural y de la anécdota pretenden transgredir. En otras palabras, la búsqueda del efecto cómico en el nivel del discurso hace que se exacerben algunos rasgos del habla de la comunidad inmigrante china que servirían para perpetrar ciertos preconceptos xenófobos en la relación con el otro. De todas formas, su lectura como índice de realidad es totalmente inapropiada ya que el tono mismo y su permanente exageración estarían entregando,

¹⁸⁹ De aquí en adelante, los resaltados en las citas de esta sección son nuestros.

precisamente, las pautas para una lectura en clave literaria, aquella que se señala a sí misma como ficción.

Ninguna de las lecturas propuestas para cada uno de los niveles y para el conjunto de la novela conjuga la mirada etnográfica como elemento de abordaje al texto, aquella que Sarlo (2007) postulaba para las narrativas actuales de Argentina. La novela prefiere, contra toda etnografía o antropología de las culturas exóticas focalizadas por la mirada occidentalista, el enigma de conocer a través del desconocimiento, la fantasía y la imaginación. Fuera de la tristeza o la mirada paternalista hacia las desventuras de los inmigrantes, Magnus crea una lectura que prefiere ficcionalizar, crear historias, como prefiere el mismo Ramiro, a dar testimonio, voz o veracidad a la realidad social actual:

La verdad, de todas formas, es que hubiera preferido la ignorancia. Será necio de mi entendía la mitad de las cosas que pasaban ahí, desde el momento en que todo tuvo explicación se acabaron las fantasías y lo que se hizo más real, lo único irrefutable, fue el tedio. (Magnus 2007: 180).

Al igual que Aira, Leonardo Oyola elige como marca topográfica para su cuento „Animetal“ un espacio delimitado dentro de la geografía urbana de Buenos Aires, el Barrio de Flores, el “Bajo Flores”. La elección de Flores podría pensarse como justificable si tenemos en cuenta el contexto de aparición de la historia de Oyola: está incluida en la antología de jóvenes escritores argentinos que tiene por temática las narraciones vinculadas a distintos barrios porteños, bajo el título de *Buenos Aires Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. La locación escogida por Leonardo Oyola tendrá una doble iconicidad en términos topográficos: como barrio clásico porteño¹⁹⁰ y como *barrio étnico* (Mera/ Sassone 2007: 2). El *bajo Flores* en Buenos Aires es el barrio en donde se ha establecido mayoritariamente la comunidad coreana en Argentina, desde los años sesenta, cuando la república de Corea comienza a aplicar una política de emigración como forma resolutive de los problemas de crecimiento poblacional. A partir de entonces, ésta y otras razones vinculadas a los problemas políticos internos de Corea, convertirán a la Argentina, especialmente a la ciudad de Buenos Aires, en uno de los primeros destinos en de los grupos emigratorios coreanos.

La ubicación elegida por Oyola es, llevando sus implicaciones semánticas un poco más allá, en un tercer aspecto significativa. Al comienzo del texto encontramos que la voz narradora, la primera persona protagonista, se dirige imperativamente a un otro en segunda persona del singular –quien por otra parte coincide justamente con quien puede estar leyendo- para invitarle a participar del relato, en ese preciso lugar, en el borde entre dos espacios:

Es algo generoso en la madrugada para una esquina muerta como ésta. Estamos en Castaños y Lautaron, por si no sabés.
La puerta de atrás de Koreatown.
¿Entrar o salir del Barrio Coreano? De ahí la cuestión... porque no sólo en la Dinamarca de Hamlet algo huele a podrido. ¿Entendés? (Oyola 2007: 29)

¹⁹⁰ No es redundante recordar que el barrio de Flores forma parte de la imaginación de la literatura de César Aira y quedó plasmada como espacio literario, a comienzos del siglo, con el poema, típicamente urbano, de Oliverio Girondo, llamado “Exvoto. A las chicas de Flores”: “Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como/ las almendras azucaradas de la Confeitería del Molino,/ y usan moños de seda que les liban las nalgas/ en un aleteo de mariposa (...)”. De esta forma, primero Girondo y luego Aira, fueron dos de los autores que cooperaron a la creación de un imaginario de Flores ligado, indefectiblemente, a la urbanidad y cultura porteñas.

El lugar se muestra, desde el comienzo, como clave de enunciación del relato: abandonando las clásicas representaciones porteñas del barrio, eligiendo un personaje protagonista y narrador coreano que señala a éste, como el barrio de su colectividad y, de entre todos los espacios de este suburbio, prefiriendo el límite como lugar para el comienzo del relato. Aún más suspicazmente para el desarrollo de las acciones, en el borde final del barrio coreano, en el cierre, se encuentra el comienzo del relato.

El relato transcurre, entonces, en este espacio límite, entre dos personajes: quien relata la historia, Sang-jin Kim o bien Taekwondo –como, en homenaje a la disciplina marcial, prefieren llamarlo los habitantes de las cercanías- y el interlocutor convocado en segunda persona, quien hasta no estar bien avanzado el relato no sabemos si somos nosotros mismos, lectores de la historia o bien una segunda persona allí presente. Aquí no hay una apelación directa a la figura del lector, por el contrario, el sostenimiento de la segunda persona singular a través de casi todo el relato abre un espacio pero sin salirse de los límites de la ficcionalidad; el mecanismo evita la escapatoria de la ficción hacia la realidad externa (lector) y procede a la incorporación de quien lee como un artificio más de esa ficción, el movimiento es inverso pero a la vez indefinido. Debido a esta indecibilidad, el lector se ve colocado, desde la primera página, en el rol de personaje, quien no sólo escucha la historia sino que está sumergido, por impulso, en ella.

La primera línea argumental de la narración podría resumirse de la siguiente manera: un joven coreano le cuenta y representa al calor de una fogata callejera a un desconocido perdido en el barrio de Flores la historia de otra noche en la cual él mismo, el relator, cuando pasaba la noche en el mismo lugar, desvió con direcciones erróneas a unos desconocidos que también estaban perdidos, haciéndolos caer en manos de ladrones, quienes les quitaron todas sus pertenencias dejándolos a pie, de noche, en el barrio de Flores.

Luego de haberse presentado con su nombre verdadero y con su seudónimo barrial, nuestro narrador nos ofrece –a nosotros, el lector/personaje- no sólo la posibilidad del acogedor fuego frente al frío nocturno, sino también la representación que a continuación ofrecerá, según sus propios términos un *pansori*¹⁹¹, que, también aclara, no será gratuito. El *pansori* tratará, como el mismo anuncia, de las razones que lo hicieron mudarse de una zona del barrio a otra, un mudarse en términos más o menos imprecisos porque quien lo dice no vive literalmente allí sino que “para” –pasa la noche- en el punto en el que los dos se encuentran, el borde de Koreatown. Para terminar de convencer a este interlocutor lector/personaje le recuerda que en donde se encuentran y a esas horas de la noche es casi imposible conseguir un medio de transporte y que las posibilidades de ir a pie son sumamente riesgosas por encontrarse al borde de otro barrio: el asentamiento urbano o villa supuestamente ocupado por inmigrantes de origen paraguayo a quienes se asocia, en la cultura popular y en la ficción del relato, con la delincuencia:

Es una obligación moral la de avisarte que el Bajo Flores tiene sus reglas bien definidas en las veredas opuestas de Curapaligüe. Y en nuestras quince manzanas, dudo mucho que

¹⁹¹ Como parte de la bibliografía lo manifiesta, el *pansori* puede caracterizarse pero no claramente incluirse en alguna de las clasificaciones del arte occidentales, declarándose su origen en la música, en la narrativa, en el drama, etc (T'ae-sök O 1999:12). En líneas generales es una representación artística típica de la cultura coreana que es ejecutada, como bien indica el narrador/personaje del cuento de Oyola, por una sola persona, pero que no debe, por ello, verse como un equivalente del monólogo. Según lo indica la literatura respecto, el *pansori* incluye la narración de una historia en la que el artista intérprete se encarga de desarrollar todos los papeles, a menudo ejecutando canciones y, en algunas ocasiones, acompañado de algunos músicos instrumentistas. El tono de la historia narrada puede variar entre la sátira y la anécdota amorosa más íntima.

compartamos algo con los Santos del Nuevo Gasómetro o los guaraníes del barrio municipal. Distintos palos. Tenés suerte. (...) No me quiero imaginar qué sería de vos con los paraguayos o la hinchada del Ciclón. (Oyola 2007: 30)¹⁹²

La continuación y el desarrollo del relato están aquí delimitados por las características socioeconómicas del barrio vecino, la llamada villa paraguaya, el asentamiento urbano carenciado que linda con el barrio de Coreano del Bajo Flores, es reconocido como un foco de peligro por la cantidad de crímenes y delitos que a ese espacio se asocian. Una vez más, en el origen del relato está el espacio y, con él, las diferencias etnopolíticas de los sujetos que lo habitan, ya que al riesgo consignado a ese espacio, también se lo identifica exclusivamente como un espacio de inmigrantes - paraguayos o, trayendo la metonimia del cuento, guaraníes, esto es de unos sujetos-otros que representan aquí la alteridad y el peligro¹⁹³.

Como otros espacios urbanos vinculados a la inmigración, el bajo Flores o KoreaTown como se lo llama en el texto, cuenta con una serie de locales e instituciones que funcionan como íconos de una comunidad étnica-cultural. Nuestro narrador funda su historia, desde el comienzo, en la mezcla de ese iconismo migrante del barrio con ciertas marcas de los tiempos contemporáneos en Buenos Aires. Mientras recuerda el recital de *Animetal* al que había asistido esa noche, en el trayecto por las calles de Flores que da comienzo a la narración/pansori, se entremezclan las tiendas de alquiler de películas coreanas y el bar de Sangsoo Hong en donde sirve especialidades de Korea, con la sexta de La Razón y los escraches a quienes estuvieron involucrados con el último gobierno militar. Toda esta primera parte de la narración dentro de la narración principal es meramente descriptiva —a pesar de las secuencias acción que la rigen (vuelta al barrio, búsqueda de películas, fracaso, comida en el bar, etc.)— ya que construye un ambiente donde el sujeto personaje y narrador, aunque se autocaracteriza como un ser marginal, se ubica a gusto, como experto y conocedor del sistema que dirige su escenario:

Quando llegué me di cuenta que algún verdulero había estado generoso —seguro que no había sido Doo-yong Lee- porque nos habían donado unas cuantas cajas de madera para que no nos frizáramos esa noche. Ahora que lo pienso mejor, para mí se las había choreado el Ticky-Taka —seguro a Doo-yong Lee-, que me estaba esperando con un fueguito encendido en el tacho. (Oyola 2007: 31)

El *pansori* sigue avanzando y nos enteramos que el Ticky-Taka que esa noche acompañaba a Taekwondo era un mendigo que vivía en el barrio y que se refugiaba casi todas las noches debajo de la autopista, en donde se encontraba con nuestro personaje/narrador. Esa noche se preparaban para apear el frío nocturno, cuando la llegada de un auto último modelo con música electrónica a todo volumen les llamó la atención. El narrador no duda en hacer una asociación entre estos sujetos y

¹⁹² *Curapaligüe* fue un asentamiento urbano cercano al barrio de Flores y fue denominado así porque en las cercanías estaba la calle de nombre homónimo.

¹⁹³ Aquí encontramos claramente la configuración literaria de lo que Žižek llamó la "amenaza" del Otro. El supuesto conjunto de valores que sostienen una identidad nacional, aquellos que se ven como plurales, la cosa nostra, como algo accesible sólo por un "nosotros", se ve, después de todo, amenazado por la aparición repentina de un "vosotros": "The element which holds together a given community cannot be reduced to the point of symbolic identification: the bond linking together its members always implies a shared relationship toward a Thing, toward Enjoyment incarnated. This relationship toward the Thing, structured by means of fantasies, is what is at stake when we speak of the menace to our "way of life" presented by the Other" (Žižek 1993: 201). Las marcas de un Flores tan prolífico literariamente, se vuelven desconocidas para el "otro" porteño ya que los espacios y lugares supuestamente "familiares" han pasado por un proceso de reasignación étnico-cultural y ahora forman parte de la constelación de identidad de un Otro amenazante.

nosotros (personaje/ lector) que sirve también como elemento decodificador de la lectura: "Estaban como vos: perdidos" (Oyola 2007: 34).

Los "perdidos", montados en su auto último modelo, estacionaron cerca de donde estaba parado nuestro narrador/personaje, Taekwondo, para pedirle indicaciones sobre cómo salir del barrio coreano y llegar a Flores. Ante las preguntas, el narrador comenta que iba a dar la verdadera indicación pero al ser interrumpido por uno de los pasajeros que lo llamaba "ponja" decidió cambiar su explicación¹⁹⁴. Y fue entonces, según cuenta en la próxima etapa de su pansori, que los mandó "derechito a la villa" (Oyola 2007:35), sabiendo que allí iba a estar "de guardia los muchachos" (Oyola 2007:35).

Antes de que la acción vuelva al delito y al destino incierto de los pasajeros del coche, se incorpora una niña de catorce años con un bebé a la fogata callejera que esa noche precedía Taekwondo. En otro golpe repentino a la calma del a noche, según nos cuenta nuestro narrador personaje, apareció otra vez el mismo auto pero con otra música puesta en alto volumen. Esta vez manejaba el automóvil un amigo paraguayo, Julio César Cabral, "célebre pirata del asfalto y orgullo local de la villa". Ahora es el amigo paraguayo quien nos trae la historia de su encuentro con los "perdidos", el obvio hurto a su auto y pertenencias y aprovecha para agradecerle el favor a Taekwondo:

-(...) ¿Qué se te debe, Taekwondo?

-Nada. La Navidad se te adelantó medio año.

El paraguayo me sonrió. Los dientes de oro le brillaban.

-Nah. Algo te quiero dar. No es nada. Pero sé que te va a gustar.

Apagó el motor para sacar las llaves del arranque y se las dio a Godzilla.

Godzilla –creo que no hace falta que te lo describa, te lo dejo a tu imaginación- bajó del 206 y encaró para el baúl. Sacó la rueda de auxilio con una sola mano.

-Para vos, chamigo.

Y a mí se me dibujó una sonrisa de oreja a oreja. (Oyola 2007:37)

Sin dejarnos a nosotros interlocutores/personajes/lectores afuera, nos relata en este fragmento no sólo la burla o venganza a los forasteros que han invadido la espacialidad de su comunidad y, encima de ello, le han faltado el respeto, sino también narra el pacto de amistad entre distintos representantes de lo Otro: la relación de fraternidad entre inmigrantes, así como el coreano ayuda al paraguayo, este le responde con una rueda para quemar en el fuego nocturno, como forma de agradecimiento. Hay aquí una suerte de hermandad entre los vencidos, entre los inmigrantes por un lado y, por el otro, con el hombre y la niña que pasan la noche en la calle, junto al fuego, con Taekwondo. Esta confraternidad recuerda lejanamente a la señalada por Oscar Masotta para los personajes de Roberto Arlt¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Parece al menos irónico que el personaje/narrador sea un aficionado al Animetal, estilo musical típicamente japonés, que se propone la ejecución de temas musicales al estilo del rock heavy metal, nacidos a partir de las historias y mitologías del animé. La ironía surge a partir de que a lo largo del cuento, los "forasteros" al barrio, aquellos que no son orientales como él, lo tildarán, como esta vez, de japonés –o con otras versiones determinadas, por ejemplo por el vesre, como "ponja"- para su enojo o disgusto, aprovechando cada vez la oportunidad para recordar que no es japonés sino coreano.

¹⁹⁵ Nos referimos a *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1982). Desde una perspectiva distinta a la que aquí nos hemos propuesto, Oscar Masotta ha abordado en este clásico estudio las relaciones sociales y sexuales que se tejen entre los personajes de Arlt. Con su enfoque marxista y sartreano, Masotta ha determinado una suerte de vínculo entre los personajes arltianos que no pertenecen a la clase social dominante, burguesa, y se agrupan en la de los "humillados" cuyas estrategias de asociación no son tan fuertes como la de la traición, que

Con una evidente carga de miedo y malestar, volvieron al punto de encuentro bajo el fuego, los antiguos dueños del auto, ahora propiedad del paraguayo Cabral, frente a quienes, según relata en su *pansori*, nuestro narrador se hizo el sorprendido y continuó con la multiplicación de las representaciones:

Los madrugué a los chetos haciéndome el sorprendido.

Qué mierda, soy actor!

-Pero qué les pasó muchachos!?

-Tan cerrados tenés los ojos, ponja?! No ves que nos asaltaron? – seguía irrespetuoso el acompañante, el más bajito.

-Mirá, Mini Me, última vez que te lo digo: soy coreano. Si te tranquilizás, te podés acercar al fuego. Volvé a decirme ponja y cuando hagas la denuncia va a ser por robo y lesiones múltiples. (Oyola 2007: 39)

El grupo reunido alrededor del fuego acoge, finalmente, a los “perdidos” y su líder, Taekwondo, les pregunta otra vez por el recorrido tomado. Ante el relato de los desconocidos, Taekwondo cambia su versión inicial y los acusa de no haber seguido sus instrucciones, de haber tomado otro camino. Naturalmente, todo es una treta de la que las dos víctimas de robo ni siquiera se percatan y hasta se sienten responsables por su desventura.

En la charla junto al fuego, los desconcertados forasteros siguen pensando opciones para salir de ese lugar. Este interludio sirve para mostrar la condición local del extranjero (Taewondo) y la condición foránea de los locales (los dos jóvenes supuestamente porteños que han sido asaltados). Ante cualquier plan —utilizar un teléfono público, buscar un taxi, un patrullero policial, etc— para abandonar Koreatown, Taekwondo les responde desbaratándoles toda idea con datos que demuestran su conocimiento de la zona. Toda posibilidad de salir de Koreatown comienza con el día, por lo tanto, encontrándose en el límite, en el borde entre un espacio conocido pero lejano y un espacio desconocido y Otro (amenazante), los personajes sólo pueden quedarse junto al fuego y esperar el paso de la noche.

Repentinamente vuelve a aparecer un automóvil con música a todo volumen y, aunque Taekwondo se pensaba que eran nuevamente sus amigos paraguayos con el premio de su último robo, el visitante era otro. El sujeto que aparece ahora en la escena también está perdido, buscando la salida a Flores, pero en este caso huele muy mal, está desorientado y, al partir, todos pueden ver una herida gigantesca en su cabeza que los deja aterrorizados. Luego de esa siniestra visita, Taekwondo nos narra cómo les propuso caminar juntos hasta un lugar en las cercanías por donde debía pasar un autobús para, allí, tomarlo todos juntos. Todos parten menos el personaje llamado Tiky-Taka, llegan a la estación de Constitución, Taekwondo les invita el desayuno y les presta dinero para el pasaje, se despiden y él no vuelve a ese punto de Koreatown por un tiempo. Finalmente, cuando un domingo de julio decide volver al clásico lugar de reunión nocturna encuentra a Ticky-Taka sumido en su impulso por golpearse las orejas, cuando a tiempo de esconderse, una hinchada futbolística pasa a toda velocidad, dejando al vagabundo sospechosamente muerto.

siempre se vuelve legítima, aún frente a otro, también humillado. A pesar de su carácter abyecto, los humillados siempre son los protagonistas en Arlt. La traición y el rol de Silvio Astier en la novela, *El juguete rabioso* (1926), serían el ejemplo más claro de estas reflexiones. Al igual que en Arlt, pero sin la traición como *leiv motiv* siempre pendiente, los personajes de Oyola se unen marcados por su condición social marginal, de humillados, fuera del sistema. La insensibilidad con que el personaje principal de Taekwondo reacciona ante la muerte de Tiki-Taka, sería una forma de traición, una forma de despegarse de su propia clase.

Se ha llegado al momento de mayor tensión de la historia: robos, un hombre severamente herido y otro muerto, todo borrado por las nieblas de la noche sobre Koreatown, y traído a través del pansori de Taekwondo para el interlocutor/personaje/lector que escucha atento. Luego de la historia de la hinchada futbolística y el supuesto asesinato del vagabundo, en ese momento de climax de la intriga, nuestro personaje/narrador interrumpe su pansori para dirigirse, una vez más, al personaje/lector:

¡No sabés la suerte que tenés de haberte cruzado con Taekwondo esta noche! En dos minutos, tres como mucho, va a aparecer el 7. Después de lo que te conté sabés que ese bondi te deja bien. Y agradece que estuviste con este ojos de buzón. No te encontraste con los paraguayos. O con la hinchada de San Lorenzo. Tampoco hizo tanto frío, ¿no? (Oyola 2007:44)

Una vez aclarada la fortuna que su interlocutor tuvo de encontrarlo y escucharlo, Taekwondo pasa a reclamar la paga por su pansori, el cual anunció antes que no sería totalmente gratuito. A cambio, antes aclarándole que tiene un arma debajo de su ropa. Le dice que le entregue el abrigo, la cartera con dinero y, antes que llegue el autobús está meditando si también le quitará los zapatos a este personaje desconocido -quien, ya lo sabemos, no somos nosotros pero al cual se dirige directamente con la segunda persona y eso nos hace identificarnos con él. Para cerrar la historia, Taekwondo despide afablemente a su espectador del *pansori*, le pide que recomiende su espectáculo, que siempre estará esperándo(nos) en Koreatown.

El desenlace final, en un robo y con Taekwondo despidiendo en un medio de transporte público al desconocido "perdido" que por tiempos somos nosotros, sus lectores/interlocutores, hace pensar en una estructura para esta narración equiparable a la composición en *mise en abyme*: el primer relato que representa en su pansori Taekwondo sobre el robo a los desconocidos "perdidos" y lo que está sucediendo se parecen al punto que podrían pensarse como reduplicaciones infinitas de sí mismos. Lo mismo que se está narrando en un nivel de la historia está ocurriendo en otro nivel. Tenemos, en esta historia, claramente, la imbricación de una narración dentro de otra de igual esencia.

A diferencia de otros textos en donde se representan los nuevos colectivos migratorios en Argentina, en el texto de Oyola no hay identificación del colectivo a través de la marcación de algunos rasgos lingüísticos. Todo lo contrario, quien se yergue como narrador del texto no tiene un uso de la lengua marcado por su procedencia etnopolítica, sino que puede identificarse claramente como un hablante porteño, representante de la variedad del castellano rioplatense. No solamente el uso del voseo en el paradigma de pronombres personales y en la conjugación para la segunda persona del plural hacen de éste un hablante típicamente rioplatense, sino la gran cantidad de frases hechas y elementos léxicos que configuran su discurso tales como lunfardismos, argentinismos, coloquialismos y otras formas características del habla juvenil porteña:

TABLA I. Ejemplificación y contraste léxico. "Bajo Flores/Animetal" de Leonardo Oyola

| Fuente Entrada, Cita y Pág. | DRAE ¹⁹⁶ | DHA ¹⁹⁷ | VIL ¹⁹⁸ | NDA ¹⁹⁹ |
|-----------------------------------|--|---|---|---|
| se la pasan de trampa (30) | trampa. [...] 6. f. Contravención disimulada a una ley, convenio o regla, o manera de eludirla, con miras al provecho propio. [...] | no lo registra | no lo registra | no lo registra |
| milicos (31) | milico. 1. m. coloq. <i>Am. Mer.</i> <u>militar</u> (persona que profesa la milicia). | milico. m. coloq. Soldado, militar o agente de policía. U. Hoy despectivamente. S. Eichelbaum, <i>Guapo</i> , 1952, 96: ¡Sos un milico chismoso y pugliento! | milico. Soldado {MILICIA}. Agente de policía {POLICIA}. | milico <i>m Ø coloq desp</i> Militar o agente de policía. |
| ponja (31) | no lo registra | no lo registra | no lo registra | ponja <i>m/f Ø coloq hum</i> Japonés. |
| ciruja (34) | no lo registra | ciruja. com. Persona que, en basurales o calles, busca entre los desperdicios aquellos que puede revender. F. A. Marino y E. de la Cruz, <i>Ciruja</i> [1926], 1995, 99: Frente a frente, dando muestras de coraje, / los dos guapos se trezaron en el Bajo, / y el ciruja, que era listo para el tajo / al cafiolo le cobró caro su amor. | ciruja. Persona que comercia con los residuos que reúne en los vaciaderos {COMERCIO} {RESIDUO}. Holgazán, vago {VAGANCIA}. Humilde, de poco valor y entidad {POBREZA}. | ciruja <i>l m/f Ø1 coloq</i> Persona que se ocupa de revisar → basurales y → tachos de basura buscando desperdicios para revender. 2 <i>coloq</i> Persona sin domicilio ni ocupación fijos, que mendiga para vivir [Arg: linyera]. |
| birlado (32) | birlar. (De <i>birlo</i>). [...] 2. tr. coloq. Quitar | no lo registra | no lo registra | birlar — achacar, achurar, calotear, |

¹⁹⁶ *Diccionario de la Real Academia Española*¹⁹⁷ *Diccionario del Habla de los Argentinos*¹⁹⁸ *Vocabulario Ideológico del Lunfardo*¹⁹⁹ *Nuevo Diccionario de Americanismos*

| | | | | |
|----------------------|--|---|---|--|
| | con malas artes. 3. tr. coloq. Matar o derribar a alguien de un golpe o un disparo. | | | chorrear, patinar, ratear. ²⁰⁰ |
| nave (34) | No registra esta acepción nave .(Del lat. <i>navis</i>). 1. f. barco (construcción capaz de flotar). 2. f. Embarcación de cubierta y con velas, en lo cual se distinguía de las barcas; y de las galeras, en que no tenía remos. Las había de guerra y mercantes. 3. f. Cada uno de los espacios que entre muros o filas de arcadas se extienden a lo largo de los templos u otros edificios importantes. 4. f. Cuerpo, o crujía seguida de un edificio, como almacén, fábrica, etc. | no lo registra | no lo registra | no lo registra |
| cheto (34) | cheto, ta. 1. adj. <i>Ur.</i> Dicho de una cosa: Que es distinguida o selecta. 2. adj. coloq. <i>Ur.</i> En el lenguaje juvenil, esnob . [...] | cheto, ta. adj. coloq. Referido a lugares o a bienes de consumo, propio de una clase social acomodada. H. W. Amable, <i>Tierra</i> , 1981: Flaca que por antífrasis se trasmuta en gordi, según es moda en los ambientes chetos. 2. m. y f. Persona, generalmente joven y ostentosa, que pertenece o | cheto. Joven que tiene o simula tener gran capacidad de consumo y alardea de muy moderno y desprejuiciado {TIPOS}. | cheto , -a <i>sust/adj</i> Ø 1 <i>juv</i> Perdona que en su manera de vestir o de hablar, o en su conducta en general responde a una moda elitist, propia de gente adinerada [<i>E</i> : pijo, -a; <i>Arg</i> : concheto, -a]. <i>Il adj</i> Ø 2 <i>juv</i> Ref. a un lugar o artículo de consumo: que responde a la moda elitista de un → cheto <1> |

²⁰⁰ Tomado no del cuerpo central del diccionario, sino del "índice Español Peninsular- Español Argentino".

| | | | | |
|--------------------------------|--|---|--|---|
| | | <p>aparenta pertenecer a una clase social acomodada.</p> <p><i>Andes,</i> 30.05.2000: En el increíble universo de Caetano, en las grietas de su conversación pasional, conviven chetos, fallutos, veletas, yutas, chabones, quías, perejiles.</p> | | |
| pirata del asfalto (36) | <p>No registra esta acepción pirata. (Del lat. <i>pirāta</i>, y este del gr. <i>πειρατής</i>). [...]</p> <p>3. com. Persona que, junto con otras de igual condición, se dedica al abordaje de barcos en el mar para robar.</p> <p>4. com. Persona cruel y despiadada.</p> | no lo registra | no lo registra | no lo registra |
| jeta (35) | <p>jeta¹. (Del ár. <i>jaṭm</i>, hocico, pico, nariz).</p> <p>1. f. Boca saliente por su configuración o por tener los labios muy abultados. [...]</p> <p>4. f. coloq. Cara humana. [...]</p> <p>7. f. despect. <i>Am. Cen., Col., Méx. y Ur.</i> Boca, hocico.</p> <p>8. com. coloq. caradura. <i>Eres un jeta.</i></p> | <p>jeta. f. vulg. Enojo, mala cara. M. Giardinelli, <i>Oficio</i>, 1991, 119: [...] entró divina al Registro Civil, pero con una contrariedad que se le veía en la cara, porque ella no sabía disimular... Elegantísima y todo y feliz, porque se veía que estaba feliz, pero con una jeta, che.</p> | jeta . Cara, rostro {CARA}. v. de jeta . | <p>jeta <i>f n rur</i> Carne extraída del hocico del animal vacuno o porcino [E: morro]. *estirar la ~ Ø <i>coloq hum</i> Morir una persona [E: irse al otro barrio, diñarla, espicharla, palmarla; E, Arg: irse al hoyo, estirar la pata, espichar; Arg: parar la alpargata, irse al bombo, clavar los cahos, cantar para el carnero, no contar (más) el cuento, clavar la(s) guampa(s), pasar de largo, parar la ojota, dejar la osamenta, parar la(s) pata(s), clavar el pico, irse al tacho, parar la ushuta, crepar, sonar]. irse de ~ Ø a) <i>coloq</i> Caerse</p> |

| | | | | |
|----------------------|---|---|---|--|
| | | | | de bruces. b) <i>coloq</i> Precipitarse o abalanzarse sobre algo o alguien. c) <i>coloq</i> Dejarse llevar por una falsa impresión favorable. de ~ Ø <i>coloq</i> A expensas de los demás, gratuitamente [E: de gorra; Arg: de arriba, de garrón, de ojito, de upa]. |
| paco (36) | No registra esta acepción paco ¹ . (Del quechua <i>p'aqo</i> , rojizo). [...] 4. m. Arg. Bol. y Perú. Color rojizo o bermejo. U. t. c. adj. 5. m. coloq. Arg. y Ur. Cantidad importante de dinero. [...] 7. m. coloq. Cuba. Cantidad considerable de algo. 8. m. coloq. Ur. engaño (falta de verdad). [...] | No registra esta acepción paco ² . (del italiano <i>pacco</i>). M. lunf. Gran cantidad, fajo importante de papel moneda. R. Modern, <i>Cóctel</i> , 1999, 21: Y en pocos años (ya tiene más de cincuenta) reúne un respetable paco de pesos fuertes. 2. lunf. En ciertas modalidades de estafa, paquete que simula contener dinero. D. F. Casadevall, <i>Teatro</i> , 1957, 108: El billete de lotería adulterado es substituido por el paco o balurdo o fajo de recortes de papel de diario con excepción del que va colocado arriba, que es un billete de banco auténtico. No registra esta acepción | No registra esta acepción paco . Envoltorio o paquete que se entrega a la víctima en ciertas estafas, haciéndola creer que contiene dinero {FRAUDE} {ENVOLVIMIENTO}. Rollo de billetes de banco {DINERO}. Envoltorio en general {ENVOLVIMIENTO}. No registra esta acepción. | No registra esta acepción paco <i>m n coloq</i> Cantidad considerable de algo, como p.ej billetes de papel moneda o → figuritas [E: taco; E, Arg: fajo; Arg: pilón, toco] paco , -a <i>adj</i> Ø <i>NEArg</i> De color similar a la → paca. |
| avivé (35) | avivar . (De <i>vivo</i>). 1. tr. Dar viveza, excitar, animar. [...] 7. intr. Cobrar vida, vigor. U. t. c. prnl. | avivar . tr. coloq. Despabilar, quitar a alguien la torpeza o ingenuidad. U. t. c. prnl. <i>Clarín</i> , 24.12.2000: | avivar . Advertir, poner sobre aviso a una persona {CUIDADO}. U. pron., excitar el propio entendimiento | avivar <i>v n 1tr coloq</i> Hacer que «una persona» advierta algo, especialm. aquello que le permite obtener un beneficio o evitar |

| | | | | |
|-------------------------------|---|---|--|--|
| | | <p>Una vez tuve un lío con uno que era remisero. Quería embaucar a un pibe del interior que tenía que ir a Avellaneda. Lo avivé y le dije que fuera en colectivo.</p> <p>2. prnl. coloq. Darse cuenta de algo que debía ser conocido.</p> <p><i>Olé</i>, 15.03.2001: [...] Morales ya tenía doble amarilla. Se la habían mostrado a los 10 y a los 29, pero como nadie se avivó siguió jugando. Mayor problema para Venezuela fue no avivarse de que desde los 36 tenía uno de más.</p> <p>3. coloq. Aprovecharse de la situación para actuar indebidamente en el beneficio propio.</p> <p>E. Silberstein, <i>Cuentos</i>, 1982, 207: ¡Epa! –dice don Pascual, mientras se da vuelta y cubre el dinero con ambas manos-, epa, a no avivarse, que chapo la guita y no te doy nada.</p> | <p>{COMPRESIÓN}. U. pron., perder la ingenuidad</p> <p>{ASTUCIA}. U. pron., pasarse de listo</p> <p>{ASTUCIA}. Advertir, fijar en algo la atención</p> <p>{ATENCIÓN}.</p> | <p>un prejuicio [<i>E</i>: espabilar; <i>Arg</i>: <i>apiolar</i>]. 2 <i>tr coloq</i> Hacer que «una persona» se vuelva más lista [<i>E</i>, <i>Arg</i>: espabilar]. 3 ~se <i>coloq</i> Advertir algo, especialm. aquello que permite obtener un beneficio o evitar un prejuicio [<i>E</i>: coscarse, espabilarse; <i>Arg</i>: abicharse, <i>apiolarse</i>]. 4 ~se <i>coloq</i> Volverse una persona más lista [<i>E</i>, <i>Arg</i>: espabilarse]. 5 ~se <i>coloq</i> Aprovechar una determinada situación para sacar provecho personal, sin tener consideración por los demás [<i>E</i>, <i>Arg</i>: pasarse de listo, -a].</p> |
| <p>fulera (36)</p> | <p>fulero, ra. (De <i>ful</i>). 1. adj. Dicho de una persona: Falsa, embustera, o simplemente charlatana y sin seso. 2. adj. coloq. Chapucero, inaceptable, poco útil.</p> | <p>fulero, ra. adj. coloq. Muy feo. <i>Página/12</i>, 16. 04.2000: En la revista me vestía de mina. Y realmente era una mina muy fulera. 2. Pobre, de mala calidad, ordinario. C. Flores y L. Servidio, <i>Bulín</i></p> | <p>fulero. Malo, que carece de la bondad que debe tener según su naturaleza y destino {VILEZA}. Falso, que imita maliciosamente a lo genuino {FALSEDAD}. Pobre {POBREZA}. Feo {FEALDAD}. Barato, de poco precio</p> | <p>fulero, -a <i>adj</i> ≠ 1 <i>coloq desp</i> Ref. a una persona: muy feo. 2 <i>coloq desp</i> Ref. a una cosa, como p.ej una prenda de vestir: muy feo. 3 <i>coloq desp obsol</i> Ref. a una persona: malintencionada o desleal.</p> |

| | | | | |
|------------------------|---|--|---|--|
| | | [1923], 1995, 62: El bulín de la calle Ayacucho/ ha quedado mistongo y fulero/ ya no se oye el cantor milonguero/ engrupido se musa entonar. 3. De mala catadura, ladino. Voz, 07.04.2001: Su última fama data de ahora (tiene 36), conchabado en las filas del Galatasaray, conjunto turco de defensores fuleros y una barra brava con la captura recomendada por toda la policía de Europa. | {PRECIO}. Irritado {IRA}. | |
| piquete (38) | piquete. (De <i>pico</i> 1). [...] 5. m. Pequeño grupo de personas que exhibe pancartas con lemas, consignas políticas, peticiones, etc. 6. m. Grupo de personas que pacífica o violentamente, intenta imponer o mantener una consigna de huelga. | no lo registra | no lo registra | no registra esta acepción. piquete <i>m n rur</i> Lugar cercado, próximo a una casa de campo, de un tamaño menor al de un potrero y mayor al de un corral, en el que pasta un número reducido de animales que es necesario tener cerca [Arg: ensenada]. |
| croto (39) | No registra esta acepción croto. 1. m. <i>Cuba. ricino.</i> | croto, ta. (Por J. C. Crotto, gobernador de la provincia de Buenos Aires, quien en 1920 autorizó el traslado gratuito del ferrocarril). adj. coloq. Se dice de la persona sin recursos que vagabundea y vive de trabajos | croto. Linyera, en sus tres primeras acepciones {VAGANCIA} {POBREZA} {TIPOS}. Se dice despectivamente de cualquier persona de baja condición {POBREZA}. | croto, -a <i>m/f</i> Ø 1 <i>obsol</i> Persona sin ocupación ni domicilio fijos, que deambula por las calles y vive de la caridad pública. <i>Il</i> <i>sust/adj</i> Ø 2 <i>coloq</i> Persona descuidada en su vestimenta y aspecto exterior [<i>E</i> : desastrado, -a]. 3 <i>coloq</i> Persona sin habilidad o aptitud |

| | | | | |
|------------------------|---|--|---|--|
| | | ocasionales o de la caridad. U. t. c. s. O. Soriano, <i>Cuarteles</i> , 1983, 42: El croto terminó de sacudirse el café con leche que Rocha le había tirado encima, miró por la ventana y dijo: -Ya me voy yendo. | | para el deporte, especialm. para el fútbol [<i>E, Arg</i> : maleta]. * hecho, -a un/una ~ Ø a) <i>coloq</i> Sucio o desaliñado [<i>E</i> : hecho, -a un cromó; <i>Arg</i> : hecho, -a un/ una ciruja]. b) <i>coloq</i> No preparado para una ocasión que requiere estar bien vestido [<i>E</i> : hecho, -a un cromó; <i>Arg</i> : hecho, -a un/una ciruja]. |
| zafaste (44) | [...] zafar ² . (Del ár. hisp. [a]záh, y este del ár. clás. <i>azāha</i> , quitar). 4. intr. <i>coloq. Arg., Cuba y Ur.</i> Desentenderse, librarse de un compromiso o de una obligación. 5. prnl. Escaparse o esconderse para evitar un encuentro o riesgo. 6. prnl. Dicho de la correa de una máquina: Salirse del canto de la rueda. 7. prnl. Excusarse de hacer algo. | zafar . intr. <i>coloq.</i> Desligarse de responsabilidades. M. Giardinelli, <i>Oficio</i> , 1991, 527: Te quedás enganchada y no zafás más: usará la deuda como chantaje. 2. <i>coloq.</i> Superar un obstáculo sin demasiado esfuerzo. RHA, 1997. | no lo registra | zafar v n 1 intr <i>estud</i> Aprobar un examen («en»). 2 intr <i>juv</i> Lograr superar o eludir una situación desfavorable o desagradable («en»). 3 ~se Romperse una soga, una tela o una prenda de vestir, generalm. Cuando se la estira demasiado. 4 ~se <i>coloq</i> hacer una persona imprevistamente algo desfnadado o atrevido. 5 ~se <i>NoArg coloq</i> Salirse un hueso de su articulación. |
| chumbo (44) | chumbo ² . (Del port. brasileño <i>chumbo</i> , plomo). 1. m. vulg. <i>Arg. y Ur.</i> Revólver o pistola. 2. m. vulg. <i>Arg.</i> balazo . 3. m. <i>Arg.</i> p. us. bala (proyectil). | chumbo . (del portugués <i>chumbo</i> , plomo). m. desus. Bala, munición o carga de un arma de fuego en general. H. Ascasubi, Paulino [1853], 1995, 169: Aunque, ando con aprensión/ que antes de la conclusión,/ de balde estoy ariscón,/ después de tanto arrejón,/ que algún chumbo o perdigón/ me | chumbo . Proyectil de arma de fuego {ARMA}. Revólver {ARMA}. | chumbo m n 1 <i>coloq</i> Proyectil de un arma de fuego. 2 <i>coloq</i> Pistola o revólver [<i>Esp</i> : cacharra, pipa; <i>Arg</i> : bufo, bufosa, bufoso]. 3 <i>coloq</i> Disparo de un arma de fuego, especialm. de una pistola o un revólver [<i>Arg</i> : bufonazo]. <i>Obs</i> : Es usual en aumentativo: chumbazo. 4 <i>coloq</i> En el fútbol, golpe fuerte que se da |

| | | | | |
|----------------|---|---|---|--|
| | | <p>estire en un albardón.</p> <p>2. coloq., P. ext., disparo de arma de fuego.</p> <p>M. Booz, Santa Fe [1934], 1963, 89: Era desventajosa la situación de Selén, en medio del abra, a la descubierta, sin un solo tiro y frente al tenebroso redondelito del winchester de su adversario, preparado para descerrajarle unos chumbos.</p> <p>3. coloq. P. ext., revólver o pistola.</p> <p>O. Soriano, <i>Penas</i>, 1987, 136: Sos macho con un chumbo en la mano.</p> | | <p>con el pie a la pelota. <i>Obs:</i> Es usual en aumentativo: chumbazo. 5 <i>NoArg coloq</i> Golpe que se da a alguien en la cara con la mano abierta o cerrada. *salir a los ~s Ø <i>coloq</i> Salir rápidamente de un lugar, generalm. Escapando de alguien o algo.</p> |
| afanado (38) | <p>afanar. (Der. del ár. hisp. <i>faná</i>, y este del ár. clás. <i>fanā'</i>, extinción o agotamiento por la pasión).</p> <p>1. tr. vulg. Hurtar, estafar, robar. [...]</p> | <p>afanar.</p> <p>3. fig. coloq. Cobrar excesivamente un producto o servicio.</p> <p>Pelota E: Lo más triste es que afanan a la gente. Me cobran 70, hasta 100 dólares. Rodríguez, 1991, p.23.</p> | <p>afanar. Robar, tomar para sí lo ajeno de cualquier forma ilegal {ROBO}.</p> | <p>afanar v → <i>OBS</i> 1 <i>tr coloq</i> Robar »algo especialm. una suma cuantiosa de dinero«. 2 <i>tr coloq</i> Robar en »una institución bancaria o dependencia gubernamental« <i>OBS:</i> En <i>E</i>, significa robar cosas pequeñas.</p> |
| gambarola (42) | <p>gamba.(Del it. <i>gamba</i>, pierna, este del lat. vulg. <i>camba</i>, pierna de las caballerías, y este del gr. <i>καμπί</i>, curvatura). [...]</p> <p>3. f. desus. Parte del animal entre el pie y la rodilla o comprendiendo el muslo.</p> | no lo registra | no lo registra | <p>gamba <i>f n</i> 1 <i>coloq</i> Pierna de una persona, especialm. la de una mujer [<i>E:</i> jamón; <i>Arg:</i> chunca]. 2 <i>obsol</i> Billeto de cien → pesos moneda nacional. Il <i>adj</i> Ø 3 <i>coloq</i> Ref. a una persona: que está siempre dispuesto a ayudar o a apoyar a sus amigos [<i>Arg:</i> pierna]. * hacer ~ Ø <i>coloq</i> Ayudar o apoyar »a alguien«</p> |

| | | | | |
|-----------------------|---|--|--|--|
| | | | | [Arg: hacer pata, hacer pierna]. |
| chamuyé (42) | chamullar. (Del caló). 1. intr. coloq. hablar. chamullo. (De <i>chamullar</i>). 1. m. coloq. <i>Arg., Chile y Perú.</i> Palabrería que tiene el propósito de impresionar o convencer. 2. m. coloq. <i>Arg. y Chile.</i> Acción de dudosa moralidad o legalidad. | chamullar. tr. lunf. Hablar, particularmente para convencer acerca de algo. U. t. c. intr. <i>Página/12,</i> 03.10.2000: Yo le protestaba al ingeniero, pero me chamullaba con que el aparato era de última generación y siempre me decía que no me preocupara. | chamuyar. Conversar {LENGUAJE}. | chamuyar v Ø 1 tr <i>coloq</i> Hablarle a »alguien« con habilidad para lograr algo de él [E: liar; Arg: hablar]. <i>Obs:</i> Es usual, con la misma acepción, chamuyarse. 2 <i>intr coloq</i> Conversar con alguien [E, Arg: charlar; Arg: prosear]. 3 <i>intr coloq</i> Hablar dos o más personas en voz baja o en tono confidencial [E, Arg: cuchichear]. |
| bondi (p.44) | no lo registra | bondi. (del portugués brasileño). m. desus. Coloq. Tranvía. 2. coloq. P.ext., transporte público, automotor. | bondi. Tranvía {TRANVIA} {TRASLACION}. Colectivo {TRASLACION}. | no registra esta acepción bondi m Ø <i>obsol</i> Tranvía. |
| goma (29) | goma. (Del lat. vulg. <i>gŭmma</i> , este del lat. <i>gummi</i> o <i>cummi</i> , y este del gr. κόμμι). [...] 6. f. neumático (ll pieza de caucho). | goma. F. Neumático, cubierta de caucho. H. Conti, <i>Gente</i> , 1971, 11: El Beto tiró más de un año con un par de gomas Firestone. | goma. Trozo de manguera –tubo de goma- con que algunos policías castigan a los detenidos {TORMENTO}. Cierta líquido de sabor dulce con el que solíase mezclar el ajeno y otras bebidas alcohólicas {BEBIDAS}. En plural, pechos {MUJER}. | goma f ∩ 1 Pieza o tubo de goma que envuelve la llanta de los automotores [E, Arg: neumático]. [...] |
| colectivo (30) | colectivo, va. (Del lat. <i>collectivus</i>). [...] 4. m. <i>Arg., Bol., Ec., Par. y Perú.</i> autobús. | colectivo. m. Autobús de pasajeros. E. Sábato, <i>Héroes</i> , 1963, 309: Por otro lado se me ocurría bastante adecuado el transporte en un ómnibus o colectivo | colectivo. Vehículo automotor para el transporte de personas, más pequeño y veloz que el autobús {TRASLACION}. | colectivo m ≠ Vehículo de motor, para el transporte público urbano, con capacidad para varias decenas de persona [E: autobús, autocar; Arg: ómnibus] |
| piba (43) | pibe, ba. (De <i>pebete</i>). 1. m. y f. <i>Arg., Bol. y Ur.</i> chaval. | pibe, ba. m. y f. coloq. Niño o joven (chaval). C. Gorostiza, <i>Pan,</i> | piba. Niño {NIÑEZ}. Puede significar novia {AMOR}. pibe. Niño {NIÑEZ}. | piba f Ø <i>coloq</i> Muchacha joven, generalmente atractiva [Arg: |

| | | | | |
|------------------------------|---|---|--|--|
| | <p>2. m. y f. <i>Arg. y Bol.</i> U. como fórmula de tratamiento afectuosa.</p> | <p>1971, 138: Una vez, cuando yo era pibe, a la salida del colegio me mojaron la oreja. 2. coloq. Fórmula de tratamiento afectuosa. B. Guido, <i>Incendio</i>, 1969, 231: Cualquier cosa que suceda, pibe, yo me las tomo.</p> | <p>Aplicase afectivamente a personas de cualquier edad {TRATAMIENTO}.</p> | <p>gurisa, pebeta, purreta]. pibe, -a <i>m/f</i> → <i>Obs</i> 1 <i>coloq</i> Niño o adolescente [<i>E</i>: chaval, -a; <i>E, Arg</i>: chico, -a; <i>Arg</i>: borrego, -a, chango, -a, chiquilín, -a, cunumí, gurí, -sa, mitá, pebete, -a, purrete, -a] 2 <i>coloq</i> Hijo. <i>OBS</i>: En <i>E</i>, con la primera acepción, con restricción jergal.</p> |
| <p>loco (35)</p> | <p>loco², ca. (Quizá del ár. hisp. *<i>lāwqa</i>, y este del ár. clás. <i>lawqā'</i>, f. de <i>alwaq</i>, estúpido; cf. port. <i>louco</i>). [...] 7. m. y f. coloq. <i>Nic. y Ur.</i> Entre jóvenes, u. para dirigirse o llamar a otro.</p> | <p>loco, ca. adj. U. t. c. s. — ~ lindo. fig. coloq. Persona divertida y algo extravagante. <i>Olé</i>, 23.08.2000: Hace veintidós años moría José Manuel Moreno. Crack, playboy, milonguero y loco lindo.</p> | <p>loco lindo. Individuo despreocupado y divertido {TIPOS}.</p> | <p>loco, -a <i>adj</i> ∩ <i>coloq</i> Que no es significativo o relevante como para ser tenido en especial consideración. <i>Obs</i>: Se usa generalm. Pospuesto a un sustantivo acompañado por un adjetivo numeral. * ~ de la guerra ∅ <i>coloq</i> Persona que tiene una conducta muy excéntrica o extravagante [<i>Arg</i>: loco, -a de verano]. ~ de verano ∅ <i>coloq</i> = loco, -a de la guerra. ~ lindo, -a ∅ <i>coloq</i> Persona despreocupada y simpática que desconcierta con sus reacciones y actitudes.</p> |
| <p>viejo (35)</p> | <p>viejo, ja. (Del lat. vulg. <i>vēclus</i>, y este del lat. <i>vetūlus</i>). [...] 6. m. y f. coloq. <i>Am.</i> U. como apelativo para dirigirse a la madre o al padre, a la esposa o al esposo, o entre amigos.</p> | <p>viejo, ja. m. y f. coloq. Padre, madre. C. Gorostiza, <i>Pan</i>, 1971, 126: Por parte de mi vieja eran españoles. 2. Entre amigos, fórmula de tratamiento. Catinelli, 1985, p.101; Aguilar, 1986, p.117.</p> | <p>viejo. Afectivamente por padre {PARENTESCO}. También es forma afectiva de tratamiento a cualquier persona {TRATAMIENTO}.</p> | <p>viejo, -a <i>m/f</i> ∩ 1 <i>coloq</i> Se usa para dirigirse o referirse al padre y a la madre respectivamente. <i>Obs</i>: en <i>E</i>, con esta acepción, menos frecuente y jergal o despectivo. 2 <i>coloq</i> Se usa para dirigirse afectivamente al esposo o a la</p> |

| | | | | |
|---------------------|--|--|---|--|
| | | | | esposa. 3 <i>coloq</i> Se usa para dirigirse a una persona con la que existe amistad y confianza. 4 <i>estud</i> Es usado por los estudiantes secundarios para referirse a un profesor y va acompañado generalm. de un complemento preposicional introducido por la preposición <i>de</i> , con la que se indica la materia que éste dicta. |
| flaco | No registra esta acepción flaco, ca. (Del lat. <i>flaccus</i>). 1. adj. De pocas carnes. 2. adj. Flojo, sin fuerzas, sin vigor para resistir. 3. adj. Dicho del espíritu: Falto de vigor y resistencia, fácil de ser movido a cualquier opinión. 4. adj. Endeble, sin fuerza. <i>Argumento, fundamento flaco.</i> 5. m. Defecto moral o afición predominante de una persona. | flaco, ca. m. y f. Tipo, persona joven. U. c. vocativo coloquial. E. Gudiño Kieffer, <i>¿Somos?</i> , 1982, 119: Otros viven con sus viejos, yo vivo con mi abuela. ¿Viste lo que son las cosas, flaco? | no lo registra | flaco , -a <i>adj</i> ∩ 1 <i>coloq</i> Ref. a la carne para consumo: que no tiene gordura o tiene poca gordura. 2 ¡~! <i>juv</i> Se usa entre jóvenes para llamar o dirigirse a un desconocido [E: ¡tronco,-a!] |
| boludos (37) | boludo, da. 1. adj. <i>Arg. y Ur.</i> Dicho de una persona: Que tiene pocas luces o que obra como tal. | boludo, da. adj. vulg. Necio, tonto (gilipollas). U.t.c.s. E. Gudiño Kieffer, <i>¿Somos?</i> , 1982, 69: El flaco despistado, además de despistado y boludo y del campo, parecía más mudo que Berlinda. | boludo. Imbécil, tonto {CANDIDEZ} {TORPEZA}. | boludo , -a <i>sust/adj</i> Ø 1 <i>coloq! desp</i> Se usa para insultar a una persona o referirse a ella con desprecio, especial. cuando se quiere criticar su conducta (→boludo, -a <2>) [E: gilipollas, soplapollas; <i>Arg</i> : bolas, bolastrín, -a, bolastrinca. Bolastristes, choto, -a, corotudo, -a, hueon, -a, papudo, -a, pelotas, |

| | | | | |
|---------------------------------|---|---|---|--|
| | | | | pelotudo, -a, troludo, -a]. 3 <i>juv</i> Es usado por un joven para dirigirse a otro con el que media una relación de amistad y confianza [Arg: forro, -a]. |
| pendeja (38) | pendejo. (Del lat. * <i>pectinicŭlus</i> ; de <i>pecten</i> , - <i>inis</i> , pubis). [...] 7. m. vulg. Arg. y Ur. Chico, adolescente. | pendejo, ja. m. y f. vulg. Chico, adolescente. E. Anderson Imbert, <i>Vigilia</i> [1934], 1963, 65: Llegó adonde estaba Roberto, le dijo «De mí no se burla ningún pendejo» | pendejo. Púber {NIÑEZ}. | pendejo, -a <i>m/f</i> ≠ 1 <i>coloq desp</i> Niño o adolescente. 2 <i>coloq desp</i> Adulto que tiene una personalidad inmadura. |
| ranchear (31) | ranchear. 1. intr. Formar ranchos en una parte o acomodarse en ellos. U. t. c. prnl. | no lo registra | no lo registra | ranchear <i>v</i> ≠ 1 <i>intr</i> Comer el rancho un peón, un preso o un soldado. 2 <i>intr NEArg, NOArg rur</i> Frecuentar un hombre los → ranchos <1> de diversas mujeres para cortejarlas o tener relaciones sexuales con ellas. |
| ¿Qué mierda es eso? (30) | [...] mierda. 1. interj. vulg. Expresa contrariedad o indignación. | no lo registra | no lo registra | mierda: [...] ¿qué ~! Ø a) <i>coloq!</i> Se usa para lamentarse por algo que genera un perjuicio o inconveniente. b) <i>coloq!</i> Se usa para expresar la intención de hacer algo a pesar de que no se puede o no se debe. |
| Al pedo (29) | No registra esta acepción pedo. (Del lat. <i>pedītum</i>). 1. m. Ventosidad que se expele del vientre por el ano. 2. m. vulg. borrachera (efecto de emborracharse). <i>Agarrarse un buen pedo.</i> 3. m. <i>El Salv. y Méx.</i> | pedo. m. vulg. Estado de ebriedad, borrachera. al pedo. Loc. Adv. Vulg. Sin motivo. A. Rivera, <i>Velocidad</i> , 1998, 26: Generales y coroneles, gauchos los generales y coroneles, solían acortarles la vida | pedo. Embriaguez {BORRACHERA}. v. al pedo, de pedo, el año del pedo, en pedo. al pedo. Inútilmente {INUTILIDAD}. | pedo: al ~ como bocina de avión Ø <i>coloq! hum</i> Inútilmente, en vano (al → pedo) [Arg: al pedo como cenicero de moto, al pedo como oreja de sordo, al pedo como teta de monja]. [...] |

| | | | | |
|---|--|--|---|--|
| | fiesta (ll reunión para divertirse). 4. adj. vulg. Ebrio, bajo los efectos del alcohol o de otra droga. <i>Volvió de la fiesta pedo perdido.</i> | en refriegas al pedo. 2. vulg, Inútilmente. M. Szichman, <i>Retorno</i> , 1974, 27: Eso me lo enseñaron en el cuartel –les dije-, las cosas se hacen al pedo, pero temprano. | | |
| Lo aclaro desde un vamos (30) | no registra esta acepción. vamos. (Forma arcaica de la 1.ª pers. de pl. del pres. de subj. de <i>ir</i>). 1. expr. U. para exhortar. <i>Vamos, tenemos que darnos prisa. Vamos, di lo que sepas. Vamos, decid lo que sepáis.</i> U. t. c. interj. ¡ <i>Vamos, qué tontería!</i> | no lo registra | no lo registra | vamos: desde el ~ Ø a) <i>coloq</i> Desde un primer momento, desde el comienzo [E, Arg: de entrada; Arg: de arranque, de movida]. b) <i>coloq</i> Si se considera lo más elemental o inmediato. |
| cabeza de tacho (33) | ~ de tarro. 1. f. <i>coloq.</i> Persona necia. | no lo registra | no registra esta acepción tacho. Reloj {RELOJ}. Caldera de gran tamaño utilizada en los mataderos primitivos para obtener el sebo, mediante desechos de reses y trozos de caballos inservibles, que se hacían hervir {RESIDUO}. Taxímetro {RELOJ} {TRASLACIÓN} {AUTOMOVIL}. Automóvil con taxímetro {TRASLACION} {AUTOMOVIL}. v. ir(se) al tacho, mandar al tacho. | no lo registra |
| bajarle un cambio a la bronca (34) | no lo registra | no lo registra | no lo registra | no lo registra |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| <p>les batió cualquiera (36)</p> | <p>batir.(Del lat. <i>battuĕre</i>). [...] 21. tr. vulg. <i>Arg., Bol.</i> y <i>Ur.</i> Delatar, denunciar.</p> | <p>batir. tr. lunf. Delatar, denunciar. R. Arlt, <i>Lanzallamas</i> [1931], 1986, 260: Batí nene, ¿quién la mató a Lulú?</p> | <p>batir. Decir {LENGUAJE}. Delatar, revelar a la autoridad un delito acusando al autor {ACUSACIÓN}.</p> | <p>batir v n 1 <i>tr coloq</i> Revelar a una autoridad, generalm. a la policía, «quién es el autor de un acto delictivo o censurable». 2 <i>tr coloq</i> Revelar a una autoridad policial «información sobre un acto delictivo o censurable» [E, Arg: cantar]. 3 <i>tr coloq</i> Contar a una persona «algo que otro ha hecho o dicho», ocasionándole así a éste un perjuicio [Arg: chimentar, chusmear]</p> |
| <p>posta (44)</p> | <p>no lo registra</p> | <p>no lo registra</p> | <p>posta. Bueno, excelente, óptimo {EXCELENTE}. Cabal, exacto, verdadero {VERDAD}. Lo mismo que postamente {EXCELENCIA} {VERDAD}. v. batir la posta</p> | <p>posta <i>adj Ø coloq</i> Ref. a un negocio que es muy conveniente o tiene muchas perspectivas de éxito. <i>Obs:</i> se usa en función atributiva y suele repetirse: <i>posta, posta.</i> * <i>batir la ~ Ø coloq</i> Dar una información exacta o precisa. de ~ Ø <i>coloq</i> Se usa para destacar la exactitud o veracidad de la información que se proporciona.</p> |
| <p>estaba al mango (41)</p> | <p>no lo registra</p> | <p>no lo registra</p> | <p>mango. Peso, unidad monetaria {DINERO}. v. al mango, hasta el mango. al mango. Por completo, totalmente {INTEGRIDAD}. A toda velocidad {VELOCIDAD}.</p> | <p>no lo registra</p> |

Sobre las construcciones de etnicidad (cf. Barth 1975) de las que hablábamos al comienzo y que configuran una imagen de comunidad étnica, como analizamos, esto se vuelve transparente, como

realidad existente en el discurso social de Buenos Aires, en la narración de *Un chino en bicicleta*, a través de la estilización del habla del otro "hablar como chino", "hablar como argentino". Ya sea como forma de asociación y acercamiento a ese otro-étnico, o bien como forma de disidencia y señalamiento de la lengua del otro como lengua del otro. El análisis del conjunto del discurso del personaje principal del cuento "Animetal", junto con el detalle de los elementos léxicos que en él representan una variación frente al castellano de la norma peninsular, arroja no una identidad migrante marcada por los rasgos diacríticos que la comunidad huésped supone como obligatorios en el sujeto de otra etnia y otro país, en nuestro análisis estos estarían dados por la lengua. Si de buscar un origen nacional en la lengua del inmigrante, textos como el de Oyola dejaron de servir a esos fines, desmantelando esos procesos de identificación a través de ciertas marcas de identidad grupal (migrante). Si pudiera vincularse una nacionalidad a los usos lingüísticos del personaje de "Animetal", esa sería la argentina por su magistral destreza en el manejo, no sólo del español, sino también de la variedad rioplatense. Un análisis que contemple expresiones coloquiales y construcciones de Taekwondo, contrastando con aquellos aparecidos en fuentes escritas de Argentina, confirma esa hipótesis.

TABLA II. Ejemplificación y contraste usos coloquiales, construcciones y léxico.

"Bajo Flores/Animetal" de Leonardo Oyola

| Entrada y cita original | Ejemplo del corpus CREA ²⁰¹ |
|--|---|
| Pensalo bien, que hasta que pase un colectivo, para el 7 falta media hora, cuarenta minutos también, y para el 26 mucho más. Ni hablar de esperar un 132. Los choferes de la noche siempre se la pasan de trampa . (Oyola 2007: 30) | ¡porque salen todos!, salen todos pero a nadie le sacan la foto, como a mí: porque yo no mato a nadie para inventar un velorio, como hacen un montón de tipos para salir de trampa . Yo le aviso, yo salgo ¡con autorización de ella, ¿eh?! Mi vida es así, yo la elegí a ella y ella me eligió a mí. [Maradona, Diego Armando (2000): <i>Yo soy el Diego</i> . Barcelona: Planeta, 279] |
| Todo esto era una villa, como la de los paraguayos, de donde los milicos no nos dejaron salir. (Oyola 2007: 31) | Era una prueba, era atravesar un espacio con muchos fantasmas interiores porque éste ha sido un campo con un grado de perversión altísima. Muchos decían que era como exorcizarnos. Era salir por nuestros propios medios y encontrar gente afuera que nos estaba esperando. En aquella época a veces salíamos y entrábamos y era horrible la sensación de que el afuera era otro mundo no enterado de lo que pasaba dentro", dice Aldini. Yo creí que nunca iba a volver. Muchos teníamos una sensación encontrada de no querer ir, pero a la vez necesitarlo", asegura Testa. En cambio Bastera "deseaba" ir a reconocer el lugar: "Tenía que ir a ver el espacio, cómo lo dimensionaba, pero me sorprende el marco, que es institucional, que nos permite sacar a los milicos y nos permite entrar, aun transpirando y nerviosos, aun cuando había personas que nos miraban mal, lo hicimos. Entramos públicamente a un lugar que antes era clandestino y de alguna forma estamos recuperando pedazos de vida. [Página/ 12, 20/03/2004: El Presidente Nestor Kirchner recorrió la ESMA con sobrevivientes de esa car ...] |
| Acordate: para dirigirte a mi | [...] hasta tenía que dormir con los anteojos puestos, por temor a que |

²⁰¹ Todos los datos tomados de: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [4.2.2010]

| | |
|---|---|
| <p>persona, es Taekwondo. Nada de ponja, chinito, Bruce o Yoko. Esas son faltas de respeto. Soy coreano. A no confundir. (Oyola 2007: 31)</p> | <p>alguien de la familia entrara de golpe a la habitación y descubriera que, además de todo, el colombiano era japonés. Helga me juró, me convenció de que eso sí ya era demasiado para la cosmovisión de sus padres: colombiano, de acuerdo, pero japonés, encima de todo, imposible, jamás las dos cosas juntas, la una o la otra, porque era demasiado para esos mierdas un ponja colombiano. [Bryce Echenique, Alfredo (1981): <i>La vida exagerada de Martín Romaña</i>. Barcelona: Anagrama, 333]</p> |
| <p>¡Perdoname! No te presenté. El Ticky-Taka era un ciruja que vivía debajo de la autopista desde que yo tengo memoria. Nunca supe cómo se llamaba. Creo que él tampoco. Tenía los pelos y la barba blancos. Más bien gris por la mugre. (Oyola 2007: 34)</p> | <p>A mí, en realidad, en aquel momento me jodían otras cosas, que no tenían nada que ver con el tiempo: por un lado, me había pegado un latigazo atrás, en el muslo derecho, que me tenía a maltraer; y por el otro, lo de los premios seguía en veremos y yo sentía que los dirigentes, a mí, me mentían. Sí, que me mentían, y entonces me rayé: no me bancaba que me forrearan. Los refuerzos no llegaban nunca y Mauricio Macri, que para mí era Pajarito en la intimidad y Silvio Berlusconi en los sueños, se convirtió, de repente, en el Cartonero Báez. Eso era, el Cartonero Báez, el ciruja que se hizo famoso porque salió como testigo en el juicio de Monzón, cuando lo condenaron por asesinato. [Maradona, Diego Armando (2000): <i>Yo soy el Diego</i>. Barcelona: Planeta]</p> |
| <p>Le iba a tocar el timbre porque había cierta confianza pero me arrepentí. Mentalmente no pude sacar la cuenta de cuánto le debía. Encima le había birlado <i>Nowhere to Hide</i>. Y la verdad, también quería quedarme con <i>Attack the Gas Station</i>. (Oyola 2007: 32)</p> | <p>La compra del paquete del Banco Santander, pues, había sido toda una demostración de fuerza ante Air Products. Conde y Hachuel habían birlado el paquete de las manos a la multinacional. La idea era sencilla: ahora los americanos estarían dispuestos a negociar. El costoso golpe de efecto -para el Santander un excelente negocio; para Banesto, como se vería después, muy malo- ya que las acciones de Carburos en el mercado seguían cayendo, había logrado su objetivo. En la última semana de enero de 1990, Banesto y Air Products comenzaban a hablar "civilizadamente". [Ekaizer, Ernesto (1996): <i>Vendetta</i>. Barcelona: Plaza y Janés, p. 271].</p> |
| <p>Las luces de un 206 Creamfield nos encandilaron. Estaba como vos: perdidos. ¿Qué otra cosa podía hacer una nave como ésa por acá? El vidrio polarizado de la puerta del conductor bajó automático. Escuché el bip del estéreo cuando le pusieron la pausa. (Oyola 2007: 34)</p> | <p>No registra esta acepción</p> |
| <p>Un cheto me preguntó cómo hacía para salir a Flores. "Tenés que dar la vuelta por la Medalla Milagrosa hasta Curapaligüe. Ésa te lleva derecho a Rivadavia al 7000". (Oyola 2007: 34)</p> | <p>Para mí, quien relaciona la droga con el rock como algo que sí o sí debe existir, está mal informado. Yo vi la droga por primera vez en el ambiente tanguero. En esa época, los rockeros no teníamos ni para comprar cigarrillos. "Hoy en el rock es donde menos se ve. Sólo basta ir a un ambiente bien cheto, y seguro que la van a encontrar". González: En Buenos Aires he estado en lugares muy caros, que poco tienen que ver con el rock y en los baños se daban con todo, y no era gente de campera de cuero, sino de saco, corbata y celular. [<i>La Nueva Provincia</i>, 15/03/1997: „Bahía de Mesa Redonda“]</p> |
| <p>Sentado tras el volante estaba el paraguayo Julio César Cabral, célebre pirata del asfalto y orgullo local de</p> | <p>No lo registra</p> |

| | |
|---|--|
| la villa. (Oyola 2007: 36) | |
| <p>Estuvimos los cuatro un rato largo en silencio. Las llamas le iluminaron la jeta. Debajo de esa melena enmarañada y sucia me avivé que no había una mujer. (Oyola 2007: 35)</p> <p>Estaba por abrir la jeta para contarles del recital, confesar mi amor por la cantante de Clover, del pogo infernal con Pegasus Fantasy, la canción de los Caballeros del Zodíaco, ¿sabés?</p> <p>-Viene alguien – notó la pendeja.</p> <p>Pero no se veía un carajo. Sólo se escuchaban voces. (Oyola 2007: 38)</p> | <p>Hay partidos que no se pueden perder. ¿Y qué? ¿Te vas a dejar basurear por estos soretes para que te refrieguen después la bandera por la jeta toda la vida? No, mi viejo. Entonces, ahí, hay que recurrir a cualquier cosa. Es como cuando tenés un pariente enfermo ¿viste? tu vieja, por ejemplo, que por ahí sos capaz hasta de ir a la iglesia ¿viste? Y te digo, yo esa vez no fui a la iglesia, no fui a la iglesia porque te juro que no se me ocurrió, reirá vos, que si no... te aseguro que me confesaba y todo si servía para algo. Pero con los muchachos enganchamos con la cuestión de las brujerías, de la ruda macho, de enterrar un sapo detrás del arco de Fenoy, de tirar sal en la puerta de los jugadores de Ñubel y de todas esas cosas de que siempre se habla.</p> <p>[Fontanarrosa, Roberto (1995) "19 de diciembre de 1971", en: <i>Cuentos de fútbol</i>. Madrid: Alfaguara, 183]</p> |
| <p>Julio César Cabral (...)</p> <p>Ejemplo a seguir por los más chicos para que no terminen fumando paco; y heredero de Arnaldo André por ser ladrón de suspiros y rojayjúes de gran parte de las adolescentes de la colectividad. (Oyola 2007: 36)</p> | <p>No registra esta acepción.</p> |
| <p>Estuvimos los cuatro un rato largo en silencio. Las llamas le iluminaron la jeta. Debajo de esa melena enmarañada y sucia me avivé que no había una mujer. (Oyola 2007: 35)</p> | <p>Para ello se contaba con un numeroso plantel de chicos e incluso enanos, adiestrados en diferentes actitudes.</p> <p>Según el gusto paterno, podían encontrarse pibes atorrantes para avivar a los pequeños pelandrúes, niños estudiosos para estimular a los adoquines y criaturas educadas y juiciosas para serenar a los más piratas.</p> <p>[Dolina, Alejandro (1993): <i>El ángel gris</i>. Buenos Aires: Iksuager ediciones, 344]</p> |
| <p>Después le fue arrancando las tablitas, pisándolas para separarlas donde estaban unidas por clavos. Igual no alcanzaba. Nos íbamos a quedar cortos con el fuego y ésa hubiera sido una fulera. Hubiera sido. Tuvimos suerte de que los muchachos estuvieran de guardia. (Oyola 2007: 36)</p> | <p>En realidad, yo quería ser técnico y jugador, pero en Boca. Y dos cosas se me cruzaban para que eso se cumpliera: una, que Boca no tenía un mango y, encima, sacarle un centavo del bolsillo a Carlos Heller, el vicepresidente, era más difícil que conseguir agua caliente en Fiorito; la otra, que los dirigentes, sobre todo don Antonio Alegre, el presidente, no quería saber nada con eso de jugador y técnico al mismo tiempo. Estaba Silvio Marzolini al frente, como en 1981, y al viejo ni se le cruzaba por la cabeza moverlo del banco. Y encima, pasó una cosa bien fulera: empezaron a decir que le estaba moviendo el piso a Marzolini; ni a La Bombonera podía ir porque se ponían histéricos, le tomaban la leche al gato con esa pelotudez. ¡Yo iba a ver a Boca, viejo, como cualquier hincha! La gente gritaba, sí, pero eso yo no podía evitarlo.</p> <p>[Maradona, Diego Armando (2000): <i>Yo soy el Diego</i>. Barcelona: Planeta, 248]</p> |
| <p>Cedí nuestro nuevo asiento a los invitados, y con el</p> | <p>Con una parte del dinero que uno de ellos ha conservado en el escondite de Papillon, se van en automóvil por la autopista hacia el aeropuerto de Ezeiza.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Ticky-Taka agarramos entre los dos la cubierta y coronamos el tacho. Les íbamos a hacer al frío y a la noche un piquete. (Oyola 2007: 38)</p> | <p>Cinco kilómetros antes de llegar los detiene un piquete de empleados de Aerolíneas Argentinas que, en compañía de camioneros, funcionarios judiciales, vendedores ambulantes y de periódicos, y otros, que también protestan por algo, les cierran el paso. Lunes, 7.30 h: Los terroristas llegan andando a Ezeiza. Quieren cambiar unos dólares para sus gastos. Sólo les ofrecen patacones [bonos emitidos como moneda por la provincia de Buenos Aires para pagar los sueldos de sus funcionarios, de uso muy limitado], que en su ingenuidad aceptan. [Vázquez-Rial, Horacio (2002): <i>El enigma argentino (descifrado para españoles)</i>. Barcelona: Ediciones B, 20]</p> |
| <p>Pero el que me terminó cagando el chiste fue el Ticky-Taka. El croto se sacó el Montgomery –que prácticamente se paraba solo de la mugre- y se lo dio al más alto. (Oyola 2007: 39)</p> | <p>No lo registra</p> |
| <p>Tenemos la misma altura, ¿no? ¿Calzaremos lo mismo? Tenés pies chiquitos, loco. ¡Qué cagada! ¿Están buenas las Puma! Zafaste. Ahí viene el 7. (Oyola 2007: 44)</p> | <p>Me gusta. Belve come una porción de torta que le da su novia, con el tenedor. Una de las hijas le pregunta si ellos también se van a casar. Belve no se atraganta, pero le pasa cerca. Se señala la boca, que está masticando, pero quiere zafar. Las nenas se entusiasman y dicen: "¿Yo también me puedo poner un vestido de novia? ¿Puedo ser la madrina? ¿Tengo que hacer todo lo que me dice el señor de la iglesia? ¿Podemos ir con ustedes a la luna de miel?". Pero Belve se pierde mirando a sus padres mientras comen. Parece todo tan fácil... [Campanella, Juan José; Castets, Fernando (2002): <i>El hijo de la novia</i>. Barcelona: RBA, 170]</p> |
| <p>Te dije que no te iba a salir gratis el pansori. No me hagás que saque las manos de los bolsillos. ¿Ves esto? ¿Cómo es la cosa? ¿Tengo un dedo de treinta centímetros o tengo algo debajo del buzo? Averiguar si soy deforme te va a salir más caro. Si querés te doy una pista de si tengo un chumbo o no: soy coreano. (Oyola 2007: 44)</p> | <p>Porque yo a los fuckin' músicos les digo "basta, loco, estamos en el rock; no pienses en Mario Luna, Rock & Pop o Pelo, no pienses en nada". Soy muy anarco en eso y eso que la anarquía me parece que no existe. Yo era de vender la anarquía, pero si alguien se coge a tu mina apuntándote con un chumbo a la cabeza no te gusta. Y eso es anarquía. Pero bueno, nadie de Sumo pensó "uy, estamos en el Chateau Rock", no, era un show más y dimos un buen show. [Polimeni, Carlos (1991): <i>Luca</i>. Buenos Aires: AC, 102]</p> |
| <p>Son rápidos los paraguayos. Dicen que una vez a la villa le tiraron una bomba desde un avión, y que no explotó porque antes de hacer impacto ya se la habían afanado. (Oyola 2007: 38)</p> | <p>- ¿Te llamaron alguna vez del Juzgado de Menores? - No. Y si lo hacen, tampoco voy a ir, porque si me sacan a los chicos, no sé qué hago. - ¿Nunca te dijeron que si vos mendigás no es un delito, pero si lo hacés con los chicos, sí lo es? - No. Además, pedir no es una vergüenza; vergüenza es "afanar" y yo no estoy "afanando". - ¿Tenés dónde dejar al chiquito? - No. [<i>La Nueva Provincia</i>, 06/04/1997 : „Mendicidad“, Bahía Blanca, primer párrafo]</p> |
| <p>-¿Me podés decir cómo llegar a Flores? -Da la vuelta por la Medalla Milagrosa hasta Curapaligüe. Ésa te va a llevar derecho hasta</p> | <p>No registra esta acepción</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Rivadavia. -Gracias, David Carradine. La verdad que, para ser chino, resultaste ser un tipo gambarola- fue su despedida, siempre musicalizada por Heart of Glass. Ni me gasté en decirle que era coreano. (Oyola 2007: 42)</p> | |
| <p>-Si vamos hasta la avenida, tiene que pasar en cualquier momento el primer 97 a Constitución. No sé ustedes, pero después de esto, cualquier bondi nos queda bien- fue mi sugerencia. Menos el Ticky-Taka nos prendimos todos. Lo chamuyé al chofer cuando lo paramos- un "¡Nos asaltaron, viejo!"- así que nos llevó gratis. (Oyola 2007: 42)</p> | <p>He aquí que por una parte te has desconectado deliberadamente de un vistoso capítulo de tu vida, y que ni siquiera te concedés el derecho a pensar en la dulce lengua que tanto te gustaba chamuyar hace unos meses; y a la vez, oh idiota contradictorio, te rompés literalmente para entrar en la hintimidad de los Traveler, ser los Traveler, hinstalarte en los Traveler, circo hincluido (pero el Director no va a querer darme trabajo, de modo que habrá que pensar seriamente en disfrazarse de marinero y venderles cortes de gabardina a las señoras). Oh pelotudo. A ver si de nuevo sembrás la confusión en las filas, si te aparecés para estropearles la vida a gentes tranquilas. [Cortázar, Julio (1991): <i>Rayuela</i>. Madrid: Archivos, 323]</p> |
| <p>En dos minutos, tres como mucho, va a aparecer el 7. Después de lo que te conté sabés que ese bondi te deja bien. Y agradecé que estuviste con este ojos de buzón. No te encontraste con los paraguayos. (Oyola 2007: 44)</p> | <p>Oliveira dijo: "Mucho gusto" y le alargó la mano casi sin mirarla. En seguida preguntó quién era el gato y por qué lo llevaban en canasta al puerto. Talita, ofendida por la recepción, lo encontró positivamente desagradable y anunció que se volvía al circo con el gato. - Y bueno -dijo Traveler-. Ponelo del lado de la ventanilla en el bondi, ya sabés que no le gusta nada el pasillo. En la parrilla, Oliveira empezó a tomar vino tinto y a comer chorizos y chinchulines. Como no hablaba gran cosa, Traveler le contó del circo y de cómo se había casado con Talita. Le hizo un resumen de la situación política y deportiva del país, deteniéndose especialmente en la grandeza y decadencia de Pascualito Pérez. Oliveira dijo que en París se había cruzado con Fangio y que el chueco parecía dormido. A Traveler le empezó a dar hambre y pidió unas achuras. Le gustó que Oliveira aceptara con una sonrisa el primer cigarillo criollo y que lo fumara apreciativamente. Se internaron juntos en otro litro de tinto, y Traveler habló de su trabajo, de que no había perdido la esperanza de encontrar algo mejor, es decir con menos trabajo y más guita, todo el tiempo esperando que Oliveira le dijese alguna cosa, no sabía qué, un rumbo cualquiera que los afirmara en ese encuentro después de (...). [Cortázar, Julio (1991): <i>Rayuela</i>. Madrid: Archivos].</p> |
| <p>Por favor, no seas tímido. Te estaba reservando un lugar al lado de esta goma. ¿Sentís el calor del fuego? Es algo generoso en la madrugada para una esquina muerta como ésta. (Oyola 2007: 29)</p> | <p>El barrendero recogía un gato muerto junto al cordón de la vereda, un gato negro con un cuajarón de sangre roja en el hocico. El agua caía desde un balcón en el que se regaban malvones; cajas de cartón descalabradas, papeles y hojas podridas de lechuga fueron a dar sobre el gato tieso y un camión aminoró la marcha y desde la caja alguien tiró dos paquetes de diarios sobre la vereda, casi en la esquina. Sonó algo que podría ser un tiro o el reventón de la goma de un auto; una campana y un grito de los del camión al canillita. Del hocico del gato dentro del carro del barrendero, se desprendió el coágulo rojo y dejó ver la mandíbula rota y la lengua torcida. El canillita le gritó: ¡Cabrón! al que le había tirado los paquetes de diarios y el</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>otro se sacó el pucho de la boca para contestar riéndose algo que ya no se oyó. El gato tenía los ojos abiertos.</p> <p>[Gorodischer, Angélica (1973): <i>Bajo las jubeas en flor</i>. Buenos Aires: Ediciones de la Flor]</p> |
| <p>Pensalo bien, que hasta que pase un colectivo, para el 7 falta media hora, cuarenta minutos también, y para el 26 mucho más. Ni hablar de esperar un 132. Los choferes de la noche siempre se la pasan de trampa. (Oyola 2007: 30)</p> | <p>-Pida un informe completo. Haga pasar a ese joven. Eduardo Altabe era casi tan alto como su padre. Su coartada, tan inconsistente como las dos anteriores. A las nueve menos cuarto había salido de la casa. Fue caminando hasta su club, adonde llegó alrededor de las nueve y media. Estuvo jugando al bowling. Regresó a las once y media (tomó un colectivo para volver) y encontró el cadáver. Fue él quien dio parte a la policía.</p> <p>[Walsh, Rodolfo (1997): <i>Cuento para tahúres y otros relatos policiales</i>. Buenos Aires: Ediciones de la Flor]</p> |
| <p>La piba me regaló un beso y me agradeció por el fuego y el desayuno. Se fue con ellos para empezar a pedir monedas en el viaje hasta Retiro. (Oyola 2007: 43)</p> | <p>Domingo 9, San Procopio. Falté cita Misa, imperdonable. La piba más linda del mundo plantada por un pobre desgraciado. Día entero en casa encerrado, escusa tos. La verdad de la milanesa: ¡qué lindo es dormir hasta las doce!</p> <p>Lunes 10, San Félix, mártir. ¡La vi! se creyó el cuento de mi hermana ¡gracias Celina! "Se ve que sos serio, preferís quedarte el domingo en casa para curarte el resfrío y trabajar el lunes." Se ve que sos presiosa..."</p> <p>[Puig, Manuel (1994): <i>Boquitas pintadas</i>. Barcelona: Seix Barral, 50]</p> |
| <p>Tenemos la misma altura, ¿no? ¿Calzaremos lo mismo? Tenés pies chiquitos, loco. ¡Qué cagada? ¡Están buenas las Puma! Zafaste. Ahí viene el 7. (Oyola 2007: 44)</p> <p>-Gracias, viejo -Gracias, loco. –También se prendió el otro-. No te enojés por lo de ponja, man. ¡Si ustedes son todos iguales! (Oyola 2007: 35)</p> | <p>Peró viejo, no tendrían ni que pasar... Encima tenemos que pagar lo que pagamos para ver a este equipo... Tendríamos que entrar gratis por lo que ofrecen. Somos un desastre, no jugamos a nada". El cobrador escucha y no tiene respuesta. Siguen las quejas: "Damos pena, viejo... Es el peor Huracán de la historia. Pensar que acá jugaron Onzari, Stábile, Masantonio, Emilio Baldonado, Tucho Méndez, Houseman... Así, con este equipo, nos vamos a la B". Sabe que cada una de esas palabras está sostenida por una realidad irrefutable. Pero él no tiene la culpa. Y se calla. O hace infructuosos esfuerzos por darle un consuelo o una explicación. No hay caso. Y la escena, con los más variados cuestionamientos incluidos, se repite. Y es un testimonio del Huracán de este tiempo.</p> <p>"No puede ser, loco... Dejamos ir a Miguel (Brindisi), que había salido cuarto en el torneo anterior y ahora estamos dando lástima... Encima mirá los refuerzos que trajeron los dirigentes: uno peor que otro. Ahora estamos dando manotazos de ahogado: ponemos a los pibes y los estamos quemando. No puede ser.". No hay caso. El hartazgo de los hinchas se multiplica. Y el cobrador es, invariablemente, la víctima de todos esos enojos justificados. Cada timbre que toque, sin importar el barrio, es el comienzo de una suerte de mínima consulta psicológica. El cobrador no tiene diván. Atiende parado...</p> <p>[Clarín, 02/12/2002 : "TIRO LIBRE: LA TERMICA", Buenos Aires]</p> |
| <p>-Gracias, viejo -Gracias, loco. –También se prendió el otro-. No te enojés por lo de ponja, man. ¡Si ustedes son todos iguales! (Oyola 2007: 35)</p> | <p>Ocurre que el equipo anda mal, terminó último en el Apertura, tiene un promedio que se deshilacha fecha tras fecha y cuenta con un plantel que no parece preparado para una reacción importante. Peor, imposible. Entonces, ante la dificultad de acceso al presidente Marcelo Buenaga o a cualquier otro dirigente o al técnico Carlos Babington, el cobrador aparece como chivo expiatorio, como depositario de los fastidios del socio.</p> <p>"Pero viejo, no tendrían ni que pasar... Encima tenemos que pagar lo que pagamos para ver a este equipo... Tendríamos que entrar gratis por lo que ofrecen. Somos un desastre, no jugamos a nada". El cobrador escucha y no tiene respuesta. Siguen las quejas: "Damos pena, viejo... Es el peor Huracán de la historia. Pensar que acá jugaron Onzari, Stábile, Masantonio, Emilio Baldonado, Tucho Méndez, Houseman... Así, con este equipo, nos vamos a la B". Sabe que cada una de esas palabras está sostenida por una realidad irrefutable. Pero él no tiene la culpa. Y se calla. O hace infructuosos</p> |

| | |
|---|--|
| | <p>esfuerzos por darle un consuelo o una explicación. No hay caso. Y la escena, con los más variados cuestionamientos incluidos, se repite. Y es un testimonio del Huracán de este tiempo.”</p> <p>[Clarín, 02/12/2002 : “TIRO LIBRE: LA TERMICA”, Buenos Aires]</p> |
| <p>A todos los invité un café con leche. Y a la nena le pagué tres medialunas de manteca. No nos dijimos nada hasta que nos separamos a eso de las seis. A los flacos les di dos pesos para que se tomaran el subte. (Oyola 2007: 43)</p> | <p>Rafael Pobre don Gavilán Pollero, perdió todo. Es que hoy en día es muy difícil uno solo. Estas empresas manejan costos como para veinte locales. Al final es por lo que vos luchaste toda la vida, por un mundo más eficiente. Niño Yo nunca luché por un mundo más "eficiente".</p> <p>Suena el celular. rafael atiende.</p> <p>Rafael ¡Hola! ¿Quién? No, flaco, estás equivocado. Es que no conozco a ningún Juan Carl... ¡La puta que me parió!</p> <p>Un policía le hace señas de que frene.</p> <p>Rafael (Sigue. Cuelga. Frena.) Sí, discúlpeme, oficial, ya sé, venía hablando por el celular. ¿Sabe qué pasa? Tengo a mi mujer embarazada, y estoy...</p> <p>Policía Registro y cédula verde.</p> <p>[Campanella, Juan José; Castets, Fernando (2002): <i>El hijo de la novia</i>. Barcelona: RBA, 20]</p> |
| <p>(...) Que debajo del autopista les batió cualquiera un japonés hijo de puta.</p> <p>-Un coreano hijo de puta, Cabral. Vos lo sabés bien. – Lo corregí.</p> <p>-Yo sólo repito textual a esos boludos. ¿Qué se te debe, Taekwondo?</p> <p>-Nada. La Navidad se te adelantó medio año. (Oyola 2007: 36-37)</p> | <p>desde Uruguay. Salen del Aeroparque y toman un taxi. El taxista los marca por el espejo. Al ver las caras de boludos que tienen, los pasea por toda la ciudad durante una hora y media. En la esquina de Carabobo y Rivadavia se sube al coche un cómplice. Los afanan y los dejan tirados en el Bajo Flores [un barrio especialmente peligroso]. Lunes, 1.15 h: Cuando logran recuperarse un poco, aparece una barrita de la villa [una pandilla del barrio de chabolas] y se produce el siguiente diálogo: - Che, fierita, dame un peso para la birra... - Dale, barbata pelotudo, tirame un mango... ¿o so sordo, so?</p> <p>- Yo no habla español... Yo afgano... - Ah... Afgano... ¡Agarrámela con la mano! Al mismo tiempo, empiezan a darles golpes de puño, patadas, codazos, etc., etc.</p> <p>[Vázquez-Rial, Horacio (2002): <i>El enigma argentino (descifrado para españoles)</i>. Barcelona: Ediciones B, 20]</p> |
| <p>Estaba por abrir la jeta para contarles del recital, confesar mi amor por la cantante de Clover, del pogo infernal con Pegasus Fantasy, la canción de los Caballeros del Zodíaco, ¿sabés?</p> <p>-Viene alguien – notó la pendeja.</p> <p>Pero no se veía un carajo. Sólo se escuchaban voces. (Oyola 2007: 38)</p> | <p>Sandra lo mira. Pausa. Reacciona cansada. Va hacia el café.</p> <p>Sandra No. No, no, no, no, no. No, cortala. Estoy cansada, es tarde, estoy indispuesta, segundo día, no tengo ganas de escuchar pelotudeces, perdoname. ¿Vos estás en pedo? ¿Estás en pedo? ¿Vicki hacer la escuela allá? ¿Quién le va a dar clases? ¿El profesor Jirafales? Pensá lo que decís, querido, cómo va a hacer Vicki el colegio allá. ¿Qué te vas, con la pendeja?</p> <p>[Campanella, Juan José; Castets, Fernando (2002): <i>El hijo de la novia</i>. Barcelona: RBA, 97]</p> |
| <p>Quiero que sepas la historia de mi mudanza. Porque antes mi espectáculo no lo brindaba en esta esquina. Yo solía ranchear por atrás de la Medalla Milagrosa. Debajo de la autopista. (Oyola 2007: 31)</p> | <p>Buenos Aires prosperó rápidamente. Las construcciones avanzaron y con ello los naturales fueron retirándose poco a poco al interior.</p> <p>Cuatro años después, viendo Garay muy aumentada la población y la comarca pacificada, se trasladó al interior, embarcándose en un bergantín, con una pequeña compañía de soldados "muy lucidos", y a unas cuarenta leguas de Buenos Aires, "quiso entrar con el navío por una laguna pareciéndole que atajaba camino hacia Santa Fe", y bogando toda la laguna alrededor no halló salida. Volvió por donde había entrado y era ya puesta de sol cuando acordó ranchear a la boca del lugar donde lo estaban espiando una cantidad de indígenas</p> <p>[Arenas Luque, Fermín V. (1979): <i>Cómo era Buenos Aires</i>. Buenos Aires: PlusUltra, 34-35].</p> |
| <p>“¿Pansori? ¿Qué mierda es</p> | <p>BETO: ¡Sacate la venda, dale! ¡Sacátela!</p> |

| | |
|--|---|
| <p>eso?, querés preguntarme". (Oyola 2007: 30)</p> | <p>(Cada vez que ella intenta sacarsela, le pega en la mano. Pepe, le hace señas a Eduardo para que participe también. Los tres disfrutaban mucho de la escena. Las chicas tratan de esquivar los golpes y los manotazos). COCA: ¿Pero, ché, qué pasa? LA NEGRA: ¿Pero qué mierda es ésto? COCA: ¡Ay! ¡No peguen! (Eduardo, le pega una patada en el trasero a Coca.) COCA: ¡Ay! ¡No peguen! [Pavlovsky, Eduardo (1975): <i>El señor Galíndez</i>. Madrid: Primer Acto]</p> |
| <p>(...) first the first estaba la invitación para que te acerques, y en segundo lugar, el hecho de dar a conocer mi gracia, correspondiente a la de Sang-jin Kim, con la que orgullosos me designaron mis padres, nombre al pedo si me andás buscando. Para ubicarme, a cualquiera de por acá sólo tenés que preguntar por Taekwondo. (Oyola 2007: 29)</p> | <p>Eso sí se entendió pero por el calor de la siesta o por la rabia de no tener brújula y llevar en cambio tanto rebenque al pedo, ninguno lo festejó como un chiste, y si pudo haber habido uno que lo escuchó como chiste supo aguantarse las ganas de reír. Ni hablar de las estrellas. Todos sabían reconocer las Tres Marías, el Lucero y la Cruz del Sur. Pero ahí caía la noche y al mismo tiempo que el Lucero tan verde, aparecía blanquísima y bien alta la Cruz del Sur con los brazos apuntando a los lados, el pie hacia abajo, hacia la propia pampa y la cabecera apuntando hacia la parte del cielo donde no había ni una estrella y debía de ser sur del firmamento. [Fogwill, Rodolfo (1998): <i>Cantos de marineros en la Pampa</i>. Barcelona: Mondadori]</p> |
| <p>"Y ojo, otra vez: que mi performance no será gratis. Lo aclaro desde un vamos. Pero no te asustes que por los servicios prestados, no necesariamente se reciben billetes –aunque siempre son bienvenidos, como las monedas." (Oyola 2007: 30)</p> | <p>Otra vergonzante: al leer que la mayoría de las líneas de metro terminaban con Mairie de ... pensaba que eran capillas a alguna especialidad de Santa María, como sin ir más lejos, Santa María de las Lilas, y pensaba cuán católicos eran los franceses para la época de construcción del metro, y de verdad, vocal más o menos, Virgen suena igual que Municipalidad; o cuando a mi alrededor florecía la moda de decir por cualquier cosa sé-maggón y yo me interrogaba acerca de qué les resultaba cómico o simpático en nuestro neutro color marrón y sin embargo por prudencia no osaba reírme; apenas esbozaba una breve sonrisa de circunstancias ya que mi sexto sentido me advertía que algo en la interpretación del discurso estaba falseado desde el vamos. Al tiempo, pagando como voy el correspondiente derecho de piso de meteca, sé que en realidad se trataba de c'est marrant que viene a ser que algo es muy gracioso, vaya a saber uno por qué y para qué me va a servir. [Futoransky, Luisa (1986): <i>De Pe a Pa (o de Pekín a París)</i>. Barcelona: Anagrama, 106]</p> |
| <p>¿El por qué tuve que mover El Globo? A continuación... El Globo, ¿entendés? ¿No? ¿Shakespeare apasionado aunque sea? Después somos nosotros los cabeza de tacho (Oyola 2007: 33)</p> | <p>No lo registra</p> |
| <p>-¡Dale ponja! ¡¿Sabés o no?! -Primero, soy coreano –me acuerdo que me limpié los dientes con la lengua como para bajarle un cambio a la bronca-, y segundo, sí, sé. Tienen que volver a Carabobo, la del bulevar." (Oyola 2007: 34)</p> | <p>No lo registra</p> |

| | |
|---|--|
| | |
| <p>(...) me dijeron que andaban buscando llegar a Flores. Que debajo del autopista les batió cualquiera un japonés hijo de puta. -Un coreano hijo de puta, Cabral. Vos lo sabés bien. – Lo corregí. (Oyola 2007: 36-37)</p> | <p>No lo registra</p> |
| <p>Y yo vivo acá. Así que no me vendría nada mal quedarme con esa campera que vos tenés puesta, parece abrigada. (...) ¿Viste qué fácil? ¡Che! ¡Es una Levi's posta! ¡Siempre quise una con corderito! ¿Está la billetera en el bolsillo? Bárbaro. (Oyola 2007: 44)</p> | <p>El triunfo de The Strokes tampoco se corresponde con esa idea rancia sobre la venganza del rock and roll (para eso está Kravitz, gracias). En todo caso será la venganza del humor, un exultante chirlo en la cola a la miserabilidad (la nueva trova inglesa), el machismo orangután (el patológico nü metal) y la taxonomía pop standard que hace a Jagger igual a Britney igual a cientos de horas de música concebida sin la más mínima inspiración. Con una producción tan básica y corrida de canon que parece una mueca gigantesca a la gigantesca escena musical. Al fin, el debut de The Strokes es tan inspirado como lo pintaba esa bola de nieve británica que los puso en un altar. Es rock de la escuela neoyorquina y como tal práctica puntillosamente la posta, la clave secreta de esa escena: hacer primario lo sofisticado. Y como lo hacía Oasis con la historia del rock inglés son capaces de atravesar el déja vu en trance hasta volver cada momento absolutamente suyo. [Clarín, 22/01/2002: IS THIS IT. Lo nuevo de The Strokes. PAÍS: ARGENTINA TEMA: 04.Música PUBLICACIÓN: (Buenos Aires, 2002)]</p> |
| <p>Un Torino cupé se estacionó frente a nosotros. (...) -Buenas –me saludó con dificultad. La canción de Blondie todavía estaba al mango-. Esperame un poco. Ya está. Ya apagué el equipo. ¡Estos magazines son lo más de lo más! ¡Te vuelan la cabeza, loco! (Oyola 2007: 41)</p> | <p>Eso lo dije de un tirón cuando volvíamos desde Tel Aviv a Roma, a instalarnos de una vez por todas en el centro de entrenamiento de la Roma, en Trigoria. Esa sería nuestra casa en el mes siguiente y, como en México, yo pretendía que lo fuera hasta el final, hasta la final. En mi habitación, que tenía un balcón lleno de flores que daba a las canchas de entrenamiento, yo tenía música siempre al mango: eran tiempos de la lambada, y mi amigo Antonio Careca me había regalado un cassette espectacular." [Maradona, Diego Armando (2002): <i>Yo soy el Diego</i>. Barcelona: Editorial Planeta]</p> |

Sí hay, entonces, un sujeto narrador y protagonista que, aunque migrante, se ubica en la lengua y en el espacio como un experto. Es por esto, necesario señalar, que la figura del inmigrante propuesta por Oyola no es la clásica del desplazamiento frente a un determinado "centro cultural", concretamente el de Occidente (Bhabha 1994: 172)²⁰², ni tampoco aquella que la crítica diaspórica

²⁰² El centro, epistemológicamente, se imagina como Occidental y todo lo que con ello se acarrea (logocéntrico, democrático, racional, etc.). Frente a tal centro, que es el lugar de la Cultura según Bhabha, los sujetos en una posición marginal al centro, tienen una imaginación subalterna que se conforma como parte esencial de su identidad y su forma de interpretarlos e interpretarse. Por su ubicación descentrada frente a ese centro epistemológico, las narraciones que se articulan alrededor de Taekwondo, deberían, al menos desde la crítica postcolonial, retomar su condición de "modernidad minoritaria", cuya forma de concreción más simple hubiera sido construirse, en el relato, con una lengua que dé cuenta de su posicionamiento en la periferia.

nos señalaba para sus sujetos: adentro y afuera. La cuestión de la diferencia del personaje, que es una de tipo cultural, según la revisión del corpus, no se articula desde la lengua; su diferencia señalada en el comienzo del relato como una de origen étnico, será en realidad una diferencia con respecto a lo legítimo de Estado: Taekwondo es quien trae la historia, quien interpreta y es inmigrante, al mismo tiempo que es quien, al final, roba al lector/espectador/interlocutor.

En este sentido, el protagonista de "Animetal" construido por Oyola representaría la contra de la etnicidad con respecto al tema de la lengua del otro inmigrante. Los únicos rasgos que configuran la caracterización inmigrante de Taekwondo, nuestro personaje, son su forma de definirse –como coreano, que come platos tradicionales y disfruta del cine de su país- y la forma en que los demás lo llaman –a menudo como "ponja" o "japonés" o "chino"- pero su forma de comportarse o interactuar, en la práctica, no está realmente marcada etnopolíticamente. No hay por ello una construcción del presente, ni una unificación en un continuo de la realidad y la ficción. "Animetal" es un relato literario, que construye su escena con algunos elementos del mapa urbano de Buenos Aires que son identificables con la comunidad coreana inmigrante. Es pura escenografía de una ficción en el sentido más tradicional del término. Ni etnografía, ni postautonomía; "Animetal" admite la más clara lectura literaria, y su valor en estos términos radicaría en articular dentro de este sistema una forma de visualización y representación de la inmigración coreana reciente al Río de la Plata, que en tanto inmigración descreditada del imaginario cultural criollo de un origen europeo, responde a una lógica contrahegemónica frente a las construcciones en torno a identidad de la cultura dominante.

Probablemente, el cuento de Oyola sea uno de los mejores de la antología en que fue publicado, en primer lugar porque se configura en él una cartografía actual del barrio del Bajo Flores, donde la iconografía de este hábitat ha también migrado y ya no es una morada de un "nosotros" porteño, sino de un "nosotros" representante del colectivo migrante coreano. Hay, como mencionamos antes, una inversión radical de los términos determinada por esa migración/mutación del espacio: el extranjero se manifiesta aquí como miembro legítimo de la comunidad, es representante de cierta colectividad que le da sentido a esa territorialidad; los sujetos nacionales o argentinos, se encuentran "perdidos", como en un país desconocido, ajenos a las costumbres y detalles del espacio que pisan. Escapan, por todo ello, a la narración de Oyola, la mirada etnográfica o testimonial de las dificultades del sujeto inmigrante en la nueva nación, visiones que han caracterizado la literatura sobre inmigración gestando una tradición que políticamente debe leerse.

En segundo lugar, el cuento de Oyola se destaca porque, como ya mencionamos en el espacio (Bajo Flores) está temáticamente, metafóricamente y como clave de lectura, la posibilidad de la escritura. El espacio de la inmigración es la posibilidad de la narración, de lo escribible. Allí, en el límite y borde entre la civilización y los Otros, el personaje coreano ofrece su relato. Es ese mismo espacio el que, por sus características, será el eje configurador de la lectura. Aquí no hay descripciones a manera de tarjetas postales, sino el uso del espacio como material de la ficción.

Una última revisión del conjunto de asociaciones e implicaciones semánticas entre este espacio, los sujetos inmigrantes coreanos y paraguayos viviendo allí y las acciones desarrolladas en el relato, desenmascaran posibilidades menos esperanzadoras en términos de representación de estas minorías. Más allá de que a lo largo del relato encontramos la inversión de términos antes mencionada, inversión que atañe a los roles sociales de dominante y dominado, la vuelta de tuerca del final, cuando Taekwondo le roba al sujeto interlocutor/personaje, vincula una vez más al

Por eso mismo, aún haciendo clara esa posición lejos del centro, lingüísticamente el personaje es construido no como un sujeto marginal, en el borde de la lengua legítima.

colectivo migrante con el delito. De esta forma, indirectamente, reproduce distintas formas de discurso racista de las ideologías dominantes presentes en la prensa, en la literatura, en el gobierno, etc. consolidando, una vez más, un discurso sobre la inmigración -que como vimos en Argentina empieza aparecer a fines del siglo XIX- que la asocia con la delincuencia, el delito y otras formas de ilegalidad (Van Dijk 2003: 120-130).

6.3 EN LA ISLA DOMINICANA Y PORTEÑA DE CUCURTO

6.3.1 Contra la etnografía

Remitiéndonos a diferentes epitextos públicos del tipo de las entrevistas, encontramos con frecuencia que Cucurto justifica la presencia inmigrante en sus obras desde distintos relatos con raigambre más o menos autobiográfica. En primer lugar, casi siempre nos topamos con aquella versión de su poética que reclama que la inmigración, sus estereotipos y contexto social eran un elemento despreciado por sus amigos, poetas también y en parte sus mentores:

Al mismo tiempo que yo me juntaba con los '18 whiskies', lo hacía con unos dominicanos y unos peruanos. Además toda mi vida había bailado música paraguaya porque nací en un barrio en donde la mayoría eran de Paraguay. Y cuando empecé a escribir me di cuenta de que yo tenía que relatar lo que había vivido, ése era mi valor literario: el mundo de la inmigración marginal, pero alegre, no quería mostrar a los inmigrantes quemados, sin laburo. (Cucurto *apud* Nicolini 2006: s.pág)

Con la aparición de *Zelarayán* (1998) se inauguran simultáneamente dos espacios de sentido imbricados en relación a la figura de Santiago Vega: por un lado el espacio de lo que se considera su obra, vinculada a su nombre de autor, Washington Cucurto, dentro de la llamada literatura argentina actual y, por el otro, el espacio de significación dentro de esa obra y asociado indefectiblemente a sólo ese autor, que será identificado como portador y escenificador de las subjetividades inmigrantes y migrantes que cambiaron —y siguen cambiando— la cartografía de Buenos Aires de los últimos años. Aquéllas están presentes en su obra, desde su primer texto de fines de los noventa:

Entramos a trabajar en un tallercito
de cortar tela, en la calle Paso,
pleno Once;
un coreanito cara de River Pley
se acercó y lo mandó al salteñito
a planchar tela.
¡Con una plancha de tintorería! (Cucurto 1998: s.pág)

Aunque esa presencia (in)migrante se permite entrever en algunos textos contemporáneos, como veíamos en Márquez, en Di Nucci y en otros, será Cucurto el primero en darle un lugar privilegiado en varios textos a los inmigrantes paraguayos, bolivianos, peruanos, dominicanos, coreanos, etc.; un lugar que no sólo crea un fragmento de la imaginación pública, sino que funciona como texto de intervención que entra en conflicto con imaginarios ya naturalizados en el seno de la literatura argentina, aquellos que podemos observar diacrónicamente en una relación de distancia o cercanía con respecto a la inmigración europea. En Cucurto se observa como rasgo fundamental de escritura postautónoma, una relación sin tensión y tampoco sin una cercanía compasiva en la configuración del imaginario sobre las inmigraciones recientes hacia Argentina. Como la historia de éxito y tragedia de una familia de inmigrantes retratada en *Los amores de Giacumina* (1886) de Ramón Romero, en Cucurto hay un continuo de experiencia que incomoda porque no ofrece una

valoración ética, moral o representativa única: en su obra “no hay lugar para la tristeza o el lamento porque la marginalidad da pie a una fiesta en continuado, que se apoya, en definitiva, en una exageración límite del “río para no llorar” de Discepolín” (Ojeda & Carbone 2013: 14). Tanto en los lujuriosos personajes de Cucurto, como en la desfachatada Giacumina, no se piensa la literatura como vehículo de un mensaje en torno a la inmigración, sino que se crea su presente, donde se conjugan por igual la crueldad y falta de humanidad, con la cursilería y la pasión de los ritmos de la cumbia.

La elección de Cucurto no parece azarosa o, si se quiere, resulta en nuestros términos una operación crítica por lo menos significativa y es por ello reconocida en su singularidad y bajo distintos matices en la crítica que ha trabajado con su obra. La inmigración en Cucurto funcionará para Sarlo dentro de una serie de elementos que se nuclean por su potencial populista, como la cumbia, los bailes, y la explicitud sexual, y que construyen una ilusión etnográfica la cual simultáneamente se destruye a través de la exageración (cf. 2007:478-479). También a través de la línea etnográfica, Diana Irene Klinger ha pensado la inmigración en Cucurto como una nueva forma de codificar la cultura marginal urbana contemporánea, de la misma manera en que lo hacen el cine o la televisión: “Essa cultura marginal apareceu com a chegada recente das comunidades de imigrantes que, mesmo morando no centro da cidade, tem sua língua e sua cultura relegadas às margens da “cultura oficial”” (Klinger 2007:135). Sin embargo, Klinger advierte que aún esa apropiación de la imaginación inmigrante de Cucurto es siempre cínica, porque está hecha a través del “traço estigmatizado da violência”, porque trabaja con una elaboración estética “do estigma popular” (Klinger 2007:134).

La novedad en Cucurto en relación a este fragmento de lo real y segmento semántico consistiría por un lado, en el modesto, pero ciertamente innovador propósito de, frente a un contexto literario que bloquea este imaginario, incorporar a los personajes de las últimas oleadas inmigratorias — especialmente los inmigrantes latinoamericanos, los inmigrantes asiáticos y los migrantes del interior del país— para construir una nueva literatura que los tenga en el centro mismo, sin construir una apología o defensa, ni tampoco una crítica de su situación en Argentina. El desplazamiento, una vez más, no es sólo con respecto al tema o la cuestión inmigratoria que tiene una compleja y larga latencia en la literatura argentina, sino con respecto al foco que ese tema tendrá en Cucurto, un material de los márgenes que es re-localizado en el centro mismo de sus textos, pero que tampoco será construido para legitimizarse, reponiendo una posición diaspórica original.

Como fue apuntado por Klinger, son apropiaciones que ya poco tienen que ver con la etnografía, si se trata de etnografía la que puede rastrearse en Cucurto es solamente la de los discursos sociales que construyen una serie de repeticiones como marcas de etnicidad que pesan sobre estos colectivos inmigrantes:

–Para escribir me agarré de los estereotipos, de todo lo que era material despreciable para la literatura: la lengua de Paraguay, Perú, la cumbia, la calle. Cucurto es como una gran recicladora de pavaditas, de todo lo que “queda mal” en la literatura. (Belloc 2003: s.pág.)²⁰³

²⁰³ Sobre la cuestión de tomar el “residuo” del imaginario literario, Diana Irene Klinger traza un puente con la obra de Puig: “Assim como Puig, Cucurto avorda a literatura a partir das margens, a partir dos materiais descartados pela cultura letrada. No entanto, os mecanismos de apropriação neste caso são diferentes pois nas suas novelas “o popular” não ingressa à maneira do pop, como reciclagem ou pastiche” (Klinger 2007:133).

Lo que constituyó su vida cotidiana es, por contraste con los otros poetas y sus objetos de construcción literaria, el valor de Cucurto. La suma de Cucurto sobre la inmigración será entonces lo “despreciable” para la literatura y para el discurso social —especialmente el mediático— sobre estos nuevos colectivos urbanos, lo que fue dejado de lado, y lo que no se utilizó. Por su construcción festiva, hiperbólica como señalaba Sarlo, y al mismo tiempo mediatizada por las discursividades sociales sobre el inmigrante, hay una imposibilidad de una perspectiva que sirva o reconstruye el testimonio de estos colectivos inmigrantes en Argentina. Implica la cancelación de la mirada objetivante o bien cualquier lectura que se pretenda muestra de realidad. En otros términos, la anulación de la mirada etnográfica, y la postulación en el tono de las literaturas postautónomas de construcciones del presente, de las cuales, en realidad, no se sabe ni importa si son reales, o si son ficción.

Tanto en la obra prosística no-ficcional (columnas periodísticas), como en la narrativa y en la poesía de Cucurto, aparecen como protagonistas o como sujetos incorporados al escenario de la textualidad, inmigrantes de los países limítrofes de Argentina, inmigrantes de otros países Latinoamericanos (como Perú o República Dominicana) y migrantes del interior que se han asentado en Buenos Aires. La supuesta visualización que Cucurto se propone, no estaría alejada de los clichés o prejuicios del discurso social contra ellos. Su aparición no es ajena a esos filtros y convencionalismos representantes del racismo discursivo de la Argentina actual. El personaje de uno de los poemas de Zelarrayán, “De cómo son hechos los arco iris y por qué se van”, el salteño, tiene una pelea con el jefe coreano del taller para el que trabaja y tiene por ello una reacción desproporcionada, barbárica y violenta que, como suele señalar el discurso de las clases acomodadas porteñas, es el estigma de su origen:

El salteño, petiso y jetón,
de lejos con aire a Housemann,
lo embocó de entrada
y después se desquitó con la hijita
coreanita de 13 años (...) (Cucurto 1998: s.pág.)

El salteño abusa sexual y violentamente de la hija del jefe coreano hasta que llega la policía al taller. Este tipo de violencia y experiencias extremas, que Anahí Mallol diagnosticó como propias de algunas zonas de la poesía argentina de los noventa (Mallol 2005:120), se torna asignación casi exclusiva para hablar de los (in)migrantes. La idea del delito y la violencia no sólo revisten a este personaje proveniente del interior del país, también a los inmigrantes de países limítrofes portan esta estampa de pertenecientes a un submundo sin reglas, sin ley:

Todos los paraguayos odian a Papá.
Porque ese hombre es un demonio.
Porque cuando suena la cumbia nadie
la baila como él.
Porque papá se cojió a la más linda
de Samber Club,
cuando todos los paraguayos bailaban
cachaca mexicana. (Cucurto 1998: s.pág.)

Con frecuencia los personajes o sujetos inmigrantes son caracterizados en relación a una serie de clichés o lugares comunes de la opinión pública. Los inmigrantes de Cucurto son, como plantea el discurso más racista y xenófobo, delincuentes, vendedores de drogas, publicistas de grupos musicales con negocios cuestionables de por medio, prostitutas, amantes de la fiesta, la cumbia, el alcohol y la vida licenciosa:

Excelente representante de la belleza Balcánica,
vende café de Colombia, "El Caribe" (¿Dónde es eso?);
café que su patrón, el dueño de su carrito callejero,
mezcla con yerba seca, "para darle más sabor y singularidad".

(...)

Pronto se dará cuenta que la atracción fundamental
no es el café sino ella, Kaelen: "negocito redondo",
para los borrachos y peruanos del Once,
a ellos podrá sacarles el sueldo y no sólo 50 centavos de café.

Hay una Kaelen Evelina en cada esquina del Once,
y pronto darán cuenta de la fortuna de sus cuerpos. (Cucurto 2005_d: 47)

El goce sexual, la explicitud del deseo erótico, las imágenes pornográficas y la escatología de los cuerpos, como fronteras del imaginario legítimo de la literatura, son apropiadas en la construcción del inmigrante de Cucurto, una que rechaza la etnografía por construir textualidades que disloquen, con sus mismas armas, los discursos hegemónicos sobre la inmigración:

Volví al yotibenco lleno de dominicanas y peruanas y toda una lacra de gente del norte argentino. Norteños. La música sonaba con todo, la maldita bachata enamoradora de todos los corazones caribeños sonaba y sonaba haciendo tintinear la llave del sexo y la alegría. Faltaban dos días para que todos en el yoti alabaran al Sr. Maíz. Me fui a tirar a la pieza hasta que llegara Idalina con el oro del Paraguay. (Cucurto 2005_e: 23)

Esta hipérbole del sexo y de los cuerpos que en Cucurto puede llegar a tomar las dimensiones de orgías multitudinarias con todos los pasajeros de un barco, produce en su exageración el rechazo letrado, delimitando una zona de imaginación legítima que, quizá, la literatura escrita en Argentina no está dispuesta a travesar. En parte ésta es la crítica de Sarlo a Cucurto, que su interés por la "vulgaridad de lo que puede ser dicho" y "el tedio en la repetición" de estas formas, no pueden serle señalados porque, al ser un material imaginario no muy frecuente, conserva el "exotismo social", que a quien lo apunte como incorrecto corre el "peligro de la incorrección ideológica que amenta a quienes lean "mal" las voces de Cucurto" (Sarlo 2007:479).²⁰⁴

El autor no busca negar esos clichés o estereotipos que recorren la opinión pública entramándose en un racismo discursivo presente, fundamentalmente, en los medios, sino que los pone por escrito, los vuelve condición performativa de estos personajes inmigrantes. El robo, la trampa, la prostitución y la vida en los bordes de la legalidad forman parte de sus caracteres inmigrantes. Sin ese escenario de calificación discursiva, sus personajes inmigrantes no aparecen, al mismo tiempo en que los hace partícipes de sus textos, los involucra en distintas formas de delito y marginalidad, pero sin condenarlos, incorporándose, frecuentemente, en las mismas tramas de ilegitimidad que recubren a sus personajes (in)migrantes, confirmando ese carácter "sumergido" que Sarlo apuntó para la voz narrativa de Cucurto:

²⁰⁴ Esa supuesta corrección política que Sarlo le reclama a Cucurto y a sus seguidores, una que no le permite a ella leer o construir crítica libremente, tiene un parentesco con los reclamos de un grupo de la derecha conservador, que al comienzo de las Reflexiones Teóricas sobre la postautonomía describíamos. Esos reclamos, hechos frente a la voluntad del Universidad de Stanford debido a que ésta quería incorporar un texto de Rigoberta Menchú, también se postulaban como víctimas de la situación, apuntando la "political correctness" de la crítica de izquierda en la universidad. La crítica de Sarlo frente a una nueva imaginación como la de Cucurto, repite el mismo gesto.

Yo una vez tuve una portátil, con valijita, ustedes la conocerán, pero me duró poco, casi un suspiro, me la afanaron en una pensión unos peruanos que la hicieron pasto para marihuana. (Cucurto 2008_e: s.pág.)

Yo reconozco de inmediato el oro paraguayo debido a que mi madre tenía una compañera de trabajo que dos fines de semana por mes cruzaba el río hacia Caacupé, ciudad de la Virgen, y compraba oro paraguayo que después vendía a las mucamas, médicos y enfermeras del Sanatorio del Valle. El oro paraguayo es muy distinto al oro peruano o al oro boliviano. (Cucurto 2005_e: 14)

Sin embargo, paralelamente, encontramos una reivindicación que da vuelta el signo. Si, como veníamos en Van Dijk, en la opinión pública, en los medios y hasta en los organismos del Estado, circula un discurso que estigmatiza y a veces demoniza la (in)migración, y la vuelve la causante del delito, del desempleo y de todos los males sociales, en los textos no ficcionales de Cucurto se utiliza el espacio de la escritura para entablar ataques a aquel punto de vista:

Los vendedores ambulantes son trabajadores muchos de ellos inmigrantes. No son un problema para la ciudad, sino todo lo contrario. Los inmigrantes hicieron el país, son el gran bastión laburante por excelencia. Los paraguayos, los bolivianos, los peruanos, los turcos y los árabes, son lo mejor que le sucedió a Buenos Aires. Los inmigrantes son los capos de los grandes oficios. ¡Vayan a encontrar un maquinista gráfico del nivel de Renzo, del Perú! Un abrazo, Renzo querido, con vos aprendí un montón. ¡O un electricista, albañil o colocador de membranas del nivel de Luis, de La Boca y del Paraguay! Gracias, Luis. ¡No existe, escasean, son próceres, estos trabajadores son el gran capital del país! (Cucurto 2009_k: s.pág.)

Algunas veces, la construcción del personaje inmigrante roza la idolatría y pasa a formar parte de una constelación de sentido que tiene que ver más con el autor y su figura que con la realidad social del personaje mismo. Si en otros escritores contemporáneos aparecen con frecuencia los viajes a Europa, algunas reivindicaciones culturales y literarias cultas o bien de "iniciados", en Cucurto encontraremos la alabanza de los márgenes, de lo *border*, de lo desprestigiado, siendo sus íconos favoritos en la formulación de esos márgenes estos inmigrantes latinoamericanos, la cerveza paraguaya, la cumbia y la música tropical y los Barrios de Once y Constitución:

Pues en ese inolvidable barcito de la calle Salta, a metros del pasaje O'Brian, me enamoré de la dueña, Blanca, una mujer del Paraguay, la mujer más dulce y rica que hayan visto mis ojos y años de bailanero. (...) ¡Es una genia, Blanca! ¡Lojajjú, Blanca y toda la gente linda de la querida República del Paraguay! (Cucurto, "Casablanca del Consti" 2008: s.pág.)

Esta representación del espacio urbano de Buenos Aires como un lugar privilegiado, especialmente cuando ya haya vinculado a lo inmigrantes recientes, es completamente la opuesta a las tramas argumentativas que Cucurto va a poner para hablar de España y de otros países europeos:

Hace poco tuve el orgullo y la fortuna de conocer Madrid. ¡Una decepción! (...) Si antes tenía fantasías con respecto a España, este viaje me alcanzó para desmoronar todos mis castillos de mestizo colonizado. (Cucurto 2009_s: 34-35)

Mientras caminaba por Madrid recordaba a todos los políticos argentinos que viven con Europa en la boca. "Tenemos que fijarnos que Madrid, tenemos que hacer como en España..." "Esto en París no pasa...". El discurso político argentino está plagado de estas comparaciones, de estos ideales y de esta europeización de la mentalidad colonizada. (Cucurto 2009_s: 34-35)

El espacio que concreta esta formación de imaginario inmigrante en Cucurto, remite, otra vez, a un borde, a una frontera, que se circunscribe del espacio de la totalidad. Son núcleos pequeños, delimitados dentro del espacio urbano, llamados *islas urbanas* por Josefina Ludmer (2004), propios de la ciudad Latinoamericana actual, donde se ubican los sujetos segregados. Los sujetos de Cucurto, especialmente los (in)migrantes son los habitantes de las *islas urbanas* que él describe en

sus libros. Estos (in)migrantes en las islas urbanas se unen por lazos, redes de sociabilidad, que no son ni formales, ni tradicionales, imperantes por la condición de éxodo (están adentro y afuera) del espacio urbano: "Los habitantes de la isla (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar, vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley (y a veces de nación)." (Ludmer 2004:105).

Al igual que los personajes de *Bolivia Construcciones* (2006), de *Un chino en bicicleta* (2007), de *Las noches de Flores* (2004) y de "Bajo Flores/Animetal"(2007), los habitantes (in)migrantes de las islas urbanas de Cucurto se definen en plural, asociándose de formas que no son la de la familia, ni el trabajo, sino algo "diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en *sincro* y en *fusión*". La isla reúne a los dominicanos, paraguayos, argentinos, bolivianos e inmigrantes asiáticos de Cucurto, junto con otros sujetos: "Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez, adentro de la sociedad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también la "subversión" (Ludmer, 2004:105).

En tanto como posibilidad de subversión y en posición diaspórica, afuera y adentro, la escena narrada en la bailanta "El rincón del Litoral" por el aniversario de la ciudad, en la nouvelle *Cosa de Negros* (2003a), con toda la muchedumbre, donde se mezclan sin vínculo formal, los inmigrantes y los argentinos, representa el concepto de "isla urbana", como fue planteado por Ludmer, en toda su potencialidad. Allí marca el borde de la isla, no sólo sus habitantes, sujetos al borde de la legitimidad del espacio urbano, mayoritariamente por su condición étnica, sino también es un borde de isla apuntado por la práctica popular que ahí se gesta: la del baile y la música de cumbia.

Y en esta noche superespecial, inolvidable en la vida de todos los paraguayos, seguimos esperando al Gran Sofocador de la Cumbia, el Rey Morochongo del Caribe, Washington Cucurto, que de un momento a otro estará con nosotros. (Cucurto 2003a:87).

Es que las grandes noches dan para todo, ¡vaya veladita tenemos hoy!...500 años cumple esta bellísima ciudad, 500 años no es nada, mi niña...Merecidamente bien llamada Reina del Plata. La ciudad del amor. (Cucurto 2003a: 98)

Aquí la diagramación simbólica de la isla urbana es simple: coincide con el barrio de Constitución y con el local de baile "El rincón del litoral". Allí, en el plural que los acerca y los unifica haciendo porosas las diferencias nacionales, ellos festejan fuera de la ciudad, en la "isla" del "Rincón del Litoral", el cumpleaños de la fundación de la ciudad.

La persistencia en esta forma de congregar los sujetos del borde del espacio urbano, en los que están incluidos los (in)migrantes de las corrientes recientes hacia Argentina y el mismo Cucurto como un personaje más, se concreta también en la poesía del autor. El ejemplo ubica la "isla urbana" en el medio del barrio de Once, en el centro de Buenos Aires, pero fuera del centro de hegemonía y de poder. Este espacio no sólo se ha convertido en un territorio característico de los sujetos inmigrantes, asociado a sus colectividades, sino también está asociado en el mapa urbano a las ventas, es un barrio comercial, donde el vínculo está en entre lo que se vende y lo que se compra:

Gordos vendedores de maní con chocolate

Gordos vendedores de medias futboleras de equipos europeos.

Gordos vendedores, ex pasteleros de pastelitos de membrillo.

Gordos, perversos vendedores que venden a sus hijas como si fuesen ropa.

[...]

Gordos, tropicalísimos vendedores emparentados de inmediato con tus ganas de escuchar música.

Gordos, grasas y transfugas vendedores que te venden lo que tu vida no necesitaba

Hasta que llegaron ellos.

¿Por qué aparecerán? ¿Quién los llamó?

Gordos, hispanos vendedores de toda la hispanidad mundante: antologías de García Lorca, novelones de J. Amado, Guías de calles de la Ciudad, Biblias, mapas, posters.
 Gordos, simpaticones vendedores dispuestos a venderte la mar en coche enmoñada, el moro y el oro, un fangote de moscas y hasta un amor.
 Gordos, necesarios vendedores que alimentan tu imaginación y comienzas a necesitar.
 Gordos, peligrosos vendedores que te apuntan a la cabeza con un armaa.
 Gordos, vendedores que te anuncian el jeans más barato por altoparlante.
 Gordos, arequipeños vendedores de pilas, linternas, lotos, cotos, alegres o tristes, como usted quiera. "Lo que usted quiera".
 Gotdos, subsidiarios vendedores que hunden y salvan al mundo a cada grito.
 (Cucurto 2005_d:24-25)

Este poema, publicado originalmente en *Hatuchay* (2005), reconstruye ese territorio, isla urbana (Ludmer 2004), que significa el barrio de once en la Buenos Aires actual. Más allá del barrio, que tiene una realidad espacial más o menos delimitada, la isla urbana de Cucurto es un Once recortado por las relaciones comerciales, es un espacio provisorio y ni siquiera tiene una justificación de nacionalidad (como sí ocurre en la "isla urbana" tematizada en *Un chino en bicicleta* (2007), el barrio chino en Belgrano). Es un territorio no sólo de la escritura, sino para que esta nazca, poniendo también en fluctuación las identidades territoriales nacionales donde está inserta la isla urbana.

6.3.2 La lengua: el margen ciudadano como paradigma

No es que no me guste vender, ni soportar el frío,
 soy hijo de pobre...me gusta la calle
 Lo que digo por qué tanto esfuerzo para nada
 adonde llegaremos todo el día en la calle.
 Papá, papirulo, por qué pertenecemos a la clase
 de pasos callejeros? (Cucurto 2006_a: 53)

Hay una línea de abarcamiento del tema inmigrante en Cucurto que se sabe y se delimita desde los márgenes para migrar al centro: este imaginario inmigrante constituye material de segunda mano, de residuo, para el conjunto de la literatura local. Al mismo tiempo el autor reconoce haberse apropiado de ese material en la "calle", lejos de los espacios legítimos y de legitimación, al mismo tiempo que se incorpora a sí mismo como parte de ese material, lo que lo aleja de toda lectura desde afuera, con una mirada etnográfica como se señaló en la hipótesis anterior. En este apartado, desarrollaremos la reflexión sobre la inmigración y la lengua de Cucurto, partiendo de la hipótesis de que a pesar de estar construida a partir de los márgenes de la lengua legítima, esto es tomando los restos y bordes de la lengua, donde las marcas de las variedades inmigrantes cobran un papel fundamental, la construcción lingüística en las obras del autor no es representativa de los colectivos inmigrantes que tematizan sus obras.

Es una lectura común o bien, desde muchos ángulos esperables, la que intenta leer *realidad* en Cucurto, aquella que pretende haber encontrado en los textos de este autor una representación fidedigna, realista, de la cotidianeidad que envuelve a ciertos sectores sociales que carecen de formas de acceder a la literatura para narrar su propia historia²⁰⁵. Si bien la segunda premisa es cierta

²⁰⁵ Posteriormente discutiremos algunas de esas lecturas, pero es relevante señalar que la lectura que lee a Cucurto en términos más o menos realistas, postulando cierta imagen-espejo con respecto a la (in)migración actual hacia Buenos Aires proviene desde distintos flancos. Esto es, esta lectura ha sido configurada desde los espacios del periodismo cultural, con titulares más o menos sensacionalistas. Y también en algunos discursos

–los espacios de acceso a distintas formas de discursividades sociales están sumamente limitados para estos colectivos (in)migrantes- resulta, como discutimos en el apartado anterior, poco convincente la lectura realista o bien etnográfica de los colectivos (in)migratorios en la Buenos Aires contemporánea, en las obras de Cucurto. Empero, el tema de la lengua sigue siendo conflictivo, ya que se presenta como la lengua del otro extranjero a la mirada nativa, como por ejemplo muestra la opinión de Ricardo Piglia expuesta en una entrevista:

Otros autores no trabajan de un modo directo, pero sí con ciertos efectos. Por ejemplo, lo que hace Washington Cucurto con los lenguajes latinoamericanos presentes en Buenos Aires a partir de los inmigrantes bolivianos y paraguayos. Trabaja con un lenguaje que se hace cargo de esa situación, como Arlt o Armando Discépolo, en su momento, se hicieron cargo de la presencia de los inmigrantes italianos y judíos. Lo político allí es de qué modo en el lenguaje están funcionando nuevas realidades y nuevas situaciones, y pareciera que la literatura capta muy bien esas cuestiones. (Garzón 2008: s. pág)

La lectura del corpus textual de Washington Cucurto, tanto el narrativo-ficcional y el poemático, como el no-ficcional, despierta frecuentemente la identificación de la lengua allí utilizada como una variedad asociada a los colectivos de origen inmigrante, aquellos que son, como mencionamos, tema, personajes y protagonistas de su obra. Hay a partir de la lectura de los textos de Cucurto, el reconocimiento de una variedad de lengua inmigrante, que renueva, una vez más, la debatida asociación entre lengua estándar e identidad nacional en la que Piglia identifica un elemento político y de intervención.

Entonces, los textos del autor conllevan a la asociación de los rasgos de la lengua que allí se presenta con ciertos grupos étnicos, una lectura sintética entre lengua y origen del sujeto que respondería en parte al concepto de *etnolecto*. La forma en que esos grupos étnicos usan la lengua le imprimiría ciertas características que se traducirían en una variante regional con la marcación de rasgos fonéticos, léxicos y, muchas veces sintácticos, vinculados a esos grupos específicamente (cf. Auer 2003). Paralelamente, estas variantes etnolectales representan sólo en parte del repertorio lingüístico absoluto de eso hablantes, coexistiendo, por eso, con otras variantes de la lengua mayoritaria y minoritaria (cf. Kallmeyer 1996, Goebel et al. 1996/1997). En términos de Androutsopoulos: “An ethnolect, then, is a variety of the majority language (or “host language”), which is used and regarded as a vernacular for speakers of a particular ethnic descent and is marked by certain contact phenomena” (Androutsopoulos 2001: 2). El concepto de etnolecto reúne en sí, no sólo la diferencia dialectal de una lengua y la procedencia étnica de un grupo de sus hablantes, sino que enfatiza también la presencia de una “zona de contacto”²⁰⁶ con una serie de productividades en lo lingüístico y en lo cultural, que son las que a Cucurto le interesa remarcar en sus textos bajo su propia voz.

La presencia de la literatura en este caso no debe leerse únicamente como portadora de esta voz de los inmigrantes y forma escrituraria de su etnolecto, sino, en todo caso, como forma de

del ámbito académico. La ya mencionada lectura de Beatriz Sarlo o bien la que desarrollaremos al respecto de Ricardo Piglia, son ejemplos de ello, de “realidad” en términos representativos, en los textos de Cucurto, pretensión que los textos parecerían no tener.

²⁰⁶ Pratt define las “zonas de contacto” como espacios sociales de encuentro de las culturas: “[where they] clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.” (Pratt 1990:33)

mediatización del mismo, cuestión que lo convertiría en *etnolecto secundario* (Auer 2003)²⁰⁷. O bien inclusive, la mediatización en la escritura del *etnolecto secundario*, no de la fuente primaria sino de la representación y construcción medial de la variedad del español (in)migrante en Río de la Plata, una tercera instancia de presencia etnolectal en la sociedad de la Buenos Aires contemporánea, esta vez construida en los discursos de la ficción y la poesía. De forma paralela a la que Ennis (cf. 2008:293-306) plantea para el caso del cocoliche y el habla de los inmigrantes italianos de entre fines del siglo XIX y comienzos del XX presente en una serie de obras teatrales de la época, el *etnolecto* en Cucurto, de existir tal cuestión, sería en tercer grado, y vendría a reponer con sus escritos, dentro de un abanico de formas y géneros textuales, el habla de los (in)migrantes recientes hacia Argentina. Habría por ello un doble uso transgresivo. Primeramente, basado en la apropiación de una variedad ajena, que no le pertenece a quien la está utilizando (Auer 2003: 256). En este caso se trata del autor, Norberto Santiago Vega, alias Cucurto.²⁰⁸ En segundo lugar, de tratársele como uso etnolectal, la transgresión de la lengua de Cucurto radicaría en hacer construcción de una construcción: la de un lengua migrante ya resumada por la discursividad mediática. Desde otro abordaje análogo, la estrategia lingüística en los textos de Cucurto podría inscribirse como estrategia de *crossing* (Rampton 1995, 1998)²⁰⁹ que, al igual que el *etnolecto secundario*, implica la adopción de una lengua o variedad de lengua perteneciente a otro grupo étnico, remarca por ello la diferencia entre el sujeto que habla y la voz que está hablando, no correspondiéndose entre sí. Desde uno y otro modelo, estas lecturas coincidirían con aquella postulada por Ricardo Piglia, la que ve un paralelismo entre la estrategia de Cucurto, la de Arlt y la de Discépolo, en tanto se “hicieron cargo” en su literatura de

²⁰⁷ En su artículo sobre el „Türkenslang“ dentro de Alemania, Peter Auer distingue entre el *etnolecto primario*, el *secundario* y el *terciario*, representando los dos últimos una forma de mediatización posterior con respecto a la variante identificada por asociación con un determinado grupo étnico –en el caso estudiado por Auer, ese grupo étnico lo constituirían los inmigrantes de origen turco asentados en Alemania, en particular los jóvenes. El etnolecto primario funcionaría como punto de referencia para la construcción mediatizada de un etnolecto secundario: “der von (fast ausschließlich) deutschen Medienmachern in Filmen, Comedies, Comics, Zeitungsartikeln u.a. eingesetzt wird, die ihn einer bestimmten Gruppe von (v.a.) männlichen türkischen und anderen nicht-deutschen Jugendlichen und jungen Erwachsenen zuschreiben.“ (Auer 2003: 2). Esto es que a través de su mediatización el etnolecto deja de ser únicamente una variante lingüística asociada a las formas de comunicación de un grupo étnico en situación de contacto, para adquirir una plusvalía en su definición adscribiéndolo, en el caso trabajado por Auer, a la representación medial de jóvenes de sexo masculino, otros jóvenes y jóvenes adultos, de origen turco o de origen no-alemán.

²⁰⁸ Si bien su primer contacto con la inmigración viene dado por una experiencia su economía familiar, la de la venta ambulante por las calles de conurbano bonaerense con su padre, y su madre es oriunda de la provincia de Tucumán, es decir una auténtica migrante del interior con una variedad de lengua distinta a la del castellano rioplatense, las posibilidades de unir los elementos de la lengua (in)migrante en su obra, a su vida personal real son casi imposibles. Si de forzar biografismos se tratase, otro contacto con un etnolecto primario, distinto a la variedad legítima de Buenos Aires, vendría dado por su esposa, Sunilda, quien es originaria del Paraguay, o bien por esa serie infinita de pensiones y conventillos repletos de (in)migrantes, que el autor siempre cuenta haber habitado en sus primeros años de juventud, cuando vivía en la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, como se ha dicho antes, no hay un pasado, una historia familiar de inmigración que motive la escritura en esa dirección. El gesto, al menos en términos de posicionamiento en el campo intelectual, es aún más sugerente de lo que podría esperarse si su origen fuera auténticamente inmigrante, detalle que frente a la significancia de la imaginería del margen que el autor elige, pierde todo valor.

²⁰⁹ Debe remarcar que mientras que el concepto de *crossing* subraya la idea de comunicación y de apropiación de la lengua del otro étnico, se limita en la mayor parte de la bibliografía al respecto, especialmente, a rastrearlo en formas de interacción cara a cara, a pesar de que en algunos casos constata su presencia en los medios (cf. Rampton 1995). Posteriormente, el concepto de *etnolecto secundario* viene a complementar ese aspecto medial que había sido dejado un poco de lado con el anterior de *crossing*.

determinados grupos étnicos que inmigraron a Buenos Aires y que ya habían puesto en marcha una serie de cambios en múltiples áreas de la sociedad, incluyendo la de la lengua, pero que aún no estaba constatados en ciertos espacios discursivos, como el literario²¹⁰.

Paradójicamente, el análisis del corpus de textos de la obra de Cucurto en tanto *etnolecto secundario* o *crossing*, se enfrenta con un problema, aquel de la consideración laxa y no distintiva del habla de los grupos inmigrantes. No hay en ninguno de sus textos un cuerpo de lengua (in)migrante consistente, como un todo homogéneo y representativo de los sujetos extranjeros, a los que supuestamente ese *etnolecto secundario* estaría haciendo hablar. En el caso analizado por Ennis (2008: 303-306), hay una serie de obras escritas en un determinado período por diversos autores que mediatizan el etnolecto de los hablantes italianos o de origen italiano viviendo en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX; una serie de marcas lingüísticas pretenden en la textualidad literaria y teatral de la época codificarse como correspondientes al habla de un determinado grupo étnico (los italianos) en su encuentro con una lengua.²¹¹

Para el caso de Cucurto tal afirmación se vuelve imposible, ya que no hay en su obras rasgos distintivos para cada una de las variedades y lenguas en contacto con una lengua o variedad ajena (*etnolectos primarios*) de cada uno de los grupos (in)migrantes que iniciaron su diáspora hacia Argentina en las últimas décadas. Los sujetos que en los textos de Cucurto se presentan, desde un comienzo, a partir de una diferencia étnica marcada en relación al argentino, son al mismo tiempo de una heterogeneidad compleja, ya que pertenecen a diversas regiones del país (del interior de Argentina, tales como Salta, Tucumán, etc.) y a diferentes países Latinoamericanos y Orientales (Perú, Paraguay, Bolivia, República Dominicana, China, Corea, etc.). Cada colectivo convocado es portador de una lengua o una variedad de lengua española, que coexiste con la variedad estándar rioplatense, las cuales en el caso de querérselas articular en un *etnolecto mediatizado*, secundario, responderían cada una a un *etnolecto primario* distinto. También se encuentra pasando revista al corpus de textos de Cucurto, que no hay una constancia en los rasgos de la variedad de lengua migrante e inmigrante, ni tampoco una alta frecuencia de estos, que podrían sostener la hipótesis de un *etnolecto secundario*.

En otros términos, lo que a través de algunas lecturas se ha identificado como la presencia de la variedad lingüística de los (in)migrantes recientes a Argentina en la obra de Washington Cucurto se basa en parte en una simplificación, o bien en una asimilación metonímica. La lectura simplificadora consideraría en abarcar el tema de las últimas corrientes (in)migratorias en la escritura de Cucurto, en tanto la cuestión de la lengua aparecería como forma de articulación adyacente a ese tema,

²¹⁰ Quedará descartada de nuestro análisis la hipótesis de la estilización o *styling* de Rampton (1995, 2006) que se define como estrategia discursiva local, no constante, que apela a modificar ciertas fronteras frente a lo constreñido, en general entre clases sociales diferentes. Los trabajos de Rampton al respecto están enfocados al análisis de la adopción de ciertos estilos de habla o registros en inglés (Cockney, posh) entre jóvenes de comunidades urbanas de Inglaterra y que se traduce, fundamentalmente, en la dicción y en el acento (Rampton 2006: 215-219). En otras palabras, la *estilización* en términos de Rampton implicaría una serie de asociaciones, oposiciones o solidaridades que no necesariamente envuelven al origen étnico (Rampton 2006: 269) por lo que como categoría analítica nos resulta alejada de nuestros fines. La pretensión de esos hablantes y lo que en esa estrategia se desafía, se encuentra alejado de nuestro estudio que se orienta a la diferencia étnica manifestada en la lengua.

²¹¹ Ennis (2008) y Di Tullio (2003), manifiestan que frente a la ausencia de un corpus empírico de registro oral de estos colectivos de origen inmigrantes, es indispensable destacar el carácter de *interlecto* o *etnolecto secundario* del cocoliche, profundizando en tal denominación su carácter medial y no de lengua o variedad lingüística, sino de la que de ella se ha hecho en la literatura.

dando una representación real, equitativa y constante, poliglósica, en la lengua y en los temas a todos los grupos-étnicos de origen inmigrante en la Buenos Aires actual. Hipótesis de lectura que arriba hemos marcado como inconsistente.

Por otra parte, lo que se ha denominado arriba como asimilación metonímica parte considerablemente de una confusión y generalización. La misma estaría dada por la interpretación de tres elementos marcados en los textos de Cucurto, que el autor utiliza con frecuencia y que sí pueden considerarse como la presencia de ciertas marcas etnolectales, pero que sería abusivo considerarlos un *etnolecto secundario* del habla de todos los colectivos (in)migratorios. Estos tres elementos se constituyen como marca etnolectal en tanto su uso se encuentra restringido en la práctica de la oralidad coloquial rioplatense:

- (a) la forma del tuteo para la segunda persona del singular
- (b) el uso del guaraní y
- (c) la incorporación de elementos léxicos no registrados entre los usos del español rioplatense.

Los rasgos listados aparecen como marcados dentro de la escritura de Cucurto, frente a la postulación explícita de su diferencia, en oposición a la variedad lingüística estándar. Su surgimiento y repetición en algunos textos de Cucurto, puede resultar en esa llamada lectura metonímica: la que ve en la parte, en esos tres rasgos, la construcción de un todo etnolingüístico, representativo de un habla (in)migrante en contacto.

Bienvenidos a otra noche de mi vida, entren, entren, les presento a Piratagüí, El Pirata del Amor. Mi amigazo de toda la vida, rodeado de chichis cumbianteras en esa mesita del bar La Cubana, Pasaje O'Brian 156, al lado del Bronco, Superconsti. Esperamos que sea la hora, que Dios nos envíe por encomienda dos tickis bailanteras con ganas de agitar el bote, bajándonos unas birras frías y poniendo en la fonola el último de Amistad. Lo veo con su camisa a rayas de colores bordó, azul, blanco y amarillo, los colores del amor, en el diome un nubarrón espeso de humo de cigarrillo, un nubarrón que vuelve oscuras las caras y los culos de las tickis que bailan al lado de las mesas. ¡Eh, kuerá querido, venga pacá amigazo, que te presento a dos amigas fieles!, me grita desde su mesa y levanta las manos llamándose. ¡Curepí, acérquese, que tengo dos bombonachos para llevarlos a la boca! (Cucurto 2007_e: 57)²¹²

En el fragmento, puede verse cómo algunas marcadas del guaraní sirven sólo como señales de la construcción de un otro, interpelándolo con su propia variedad de lengua, pero no hay aquí la apropiación de la voz del inmigrante, la articulación del *etnolecto secundario* que Auer postulaba para algunas manifestaciones culturales del *Türken slang*, o la que Ennis apuntaba para textos rioplatenses enmarcados dentro de la llamada escritura *cocoliche*. Las marcas del guaraní —ya sean las construidas con la flexión guaraní a partir de unidades léxicas españolas (*Piratagüí*) o bien formas del guaraní (*kuerá* por sano/sanador, *Curepí* por argentino)— se usan como apelativos afectivos que, además, contextualizan la escena al lector en un espacio y sujetos en los márgenes de la urbanidad hegemónica porteña, en *la isla urbana* (Ludmer 2004). Junto con aquellos elementos del guaraní, explotan en el texto otra gama de unidades lingüísticas de gran variedad y no identificables con una sola forma etnolectal: lunfardismos (*diome*, *birra*), aglutinaciones sintácticas de la oralidad coloquial (*pacá*), neologismos de creación propia (*tickis*, *Superconsti*), neologismos de uso popular

²¹² Este es uno de los pocos textos de Cucurto donde se pueden encontrar rastros del guaraní. Para más detalles, véase el apartado 6.3.3.1. con el análisis del corpus.

(*cumbianteras, bailanteras*), americanismos (*chichis*) y combinación de varios tratamientos para la segunda persona del singular (*venga, acérquese/ te presento*).

Son algunos los críticos que reconocen en la lengua de la obra de Cucurto la aglomeración de distintos elementos en un todo único, distinguible y con frecuencia abyecto, o bien “todo lo despreciable de la literatura”. Pero se hace evidente en los análisis esa mezcla, suturada y saturada, que remite a la idea de una lengua de fragmentos, una lengua mestiza, reveladora de una diferencia frente a la lengua estándar, escritura de los discursos hegemónicos:

Poder-se-ia dizer que inventar uma nova língua literária é o grande projeto de Cucurto (ainda que não enunciado como tal), aquele que atravessa sua poesia e sua prosa. A originalidade dessa língua reside no fato de que ela é construída a partir de restos, incorporando pela primeira vez na literatura argentina expressões do guaraní e das falas regionais que trazem os migrantes. Por outro lado, há um trabalho com a oralidade e como os jargões populares que, como observou Martín Kohan, “não responde as gírias portenhas, aos ecos do lunfardo, ou às variações sobre a gauchesca, que é o que tende a acontecer na literatura argentina quando essas possibilidades são exploradas (Kohan, 2003).” (Klinger 2007:141)

Al analizar la obra de Cucurto, tanto Kohan como Klinger, reconocen la presencia de elementos disímiles, no sólo aquellos correspondientes a una variedad etnolectal, sino también algunos característicos del habla rioplatense o de las jergas populares en español. Asimismo, otros críticos, desde diversos espacios del periodismo cultural, remarcan la repetición de ciertas cuestiones lingüísticas en Cucurto: “el trabajo de Cucurto con el lenguaje es limitado y se conforma con repetir algunos clichés que son más bien tics o etiquetas que elementos esenciales de su escritura.” (Quintín 2008: s.pág.). Porrúa, en una reseña de *Cosa de negros* (2003) también ha reconocido, la imposibilidad de considerar la lengua de Cucurto como representativa de un grupo social y ha resaltado su carácter de construcción artificiosa:

Tanto el narrador en primera persona de ‘Noches vacías’ como el que relata en tercera persona en ‘Cosa de negros’ están más cerca de la oralidad que de la escritura y ésta es una marca del estilo cucurtiano, el lugar por el que su escritura destella. Una jerga que mezcla latinoamericanismos con términos (y hasta grandes parrafadas) en guaraní, más una jerga de autor. Así, el barroco pierde sus costados tersos y se convierte en declamación, en exclamación permanente [...] (Porrúa 2003: s.pág).

Esta combinación de elementos, excede la categoría de estilo, pero tampoco es sensible de ser analizada únicamente a través de la categoría de *etnolecto secundario*. Así, la representación de algunos rasgos de ciertos *etnolectos primarios* (no todos los correspondientes a los personajes) de la Buenos Aires actual presentes en la obra de Cucurto es asistemática, irregular y no caracterizante. La funcionalidad que adquieren esos rasgos en el entramado textual de Cucurto es la de señalar la presencia de una *zona de contacto* productiva, generadora de intercambios, pero que no pretende representar ni caracterizar exhaustivamente el habla de los colectivos (in)migrantes. La utilización de algunos pocos rasgos etnolectales se justificaría, sí, como la especificación, la performance, de esa *zona de contacto* donde no sirve, en realidad para que las subjetividades marginales de la Argentina, en este caso, los (in)migrantes, negocien en el espacio simbólico de las obras de Cucurto elementos de su identidad. Paradójicamente, esta *zona de contacto* en la escritura de Cucurto, negocia un área de la literatura hegemónica, donde parece estar negociando un estatus de estos grupos dentro de la realidad. Aquí donde se une la presencia incompleta de ciertos *rasgos etnolectales* con otros rasgos marginales de la lengua estándar, se denota simultáneamente que esa negociación no apunta en concreto a la representatividad ni identidad (in)migrante. La *zona de contacto* tiene por ello un fin de intervención desde la escritura para los espacios de

institucionalización literaria cuestionando su valor y el de sus presupuestos. Los (in)migrantes y la lengua en Cucurto estarían a la postre de descubrir la inoperancia de los valores e imaginación impuestas a la literatura y la validez, únicamente, de la propuesta individual. La lengua de Cucurto, por ello, no sería un etnolecto secundario de una comunidad (in)migrante o un estilo que responda a determinado grupo estético, sino la expresión concreta de su individualidad más allá de las normas del gusto y legitimidad: un *idiolecto*.²¹³ En otros términos, la lengua de Cucurto sólo es analizable partiendo no de una imitación o reproducción, sino tomando como presupuesto la contingencia no restringible de su carácter.

Como puede rastrearse a través de su étimo griego (ἴδιος: propio, particular), el idiolecto representa la forma de hablar propia, de un individuo en particular. Frente a todas las posibilidades de variación lectal frente al concepto de lengua estándar —dialectos, etnolectos, sociolectos, etc.— el idiolecto representa el límite de tal variación en tanto marca la noción de lengua de un hablante, de un individuo y no de un grupo. El estudio idiolectal demanda el análisis de la competencia y la performance de un hablante en particular, antes que el de toda la comunidad. Sin embargo, ello no implica la presuposición de la ausencia de raigambre social del idiolecto, ya que como cualquier representación de la variación lingüística, el idiolecto tiene un origen social. El idiolecto no debería por ello, asociarse a una forma no social e individualista de la lengua por un sujeto, sino a la categoría teórica que comprende como punto originario de variación, la variedad individual del hablante. Es un cambio de enfoque que presupone un argumento ontológico basado en la singularidad irreplicable del habla individual. El idiolecto se concreta así como objeto de estudio, que en nuestro caso se vinculará con el idiolecto de Cucurto: la lengua en las obras rubricadas con el nombre de Washington Cucurto.

Por su presuposición conceptual, un idiolecto no puede repetirse de igual manera en otro hablante —pueden en cambio aparecer formas o elementos comunes— y eso se encuentra enfatizado por, en algunos idiolectos, la creación de idiotismos: giros o expresiones contrarios a las normas y fuentes de la lengua estándar. Aunque, por otra parte, por su condición de emergencia social existencia individual, todo idiolecto se nutre del *input* que opera sobre el desarrollo lingüístico del individuo, inclusive el de los padres (cf. Johansson 2005:36). En el análisis del idiolecto de Cucurto, no omitiremos el señalamiento de la presencia de rasgos que no son enteramente exclusivos de su discurso, como por ejemplo aquellas marcas que identificábamos como etnolectales. En todo caso, es la selección y combinación de aquellas marcas etnolectales, con otros elementos de selección del léxico, uso de marcas de la oralidad, frases y giros recurrentes y otras características las que determinarán, en su conjunto, la emergencia de un idiolecto de Cucurto. De la misma forma, como toda instancia de variación, aunque individual, el idiolecto no es estático (cf. Johansson 2005:36): los idiolectos incorporan nuevas unidades, abandonan otras, se producen cambios. Un ejemplo que se

²¹³ El andamiaje teórico desarrollado en torno a la noción de idiolecto ha sido encarado por diversas áreas de estudios científicos. Sólo a manera de muestra de la complejidad de enfoques y trabajos, cabe mencionar que existen desde: la filosofía del lenguaje (Dummett 1975, 1976, 1986; Davidson 1984, 1986, 1991), la lingüística cognitiva (Johansson 2005: 35-40), lingüística aplicada a la investigación policial y forense (Coulthard 2004: 431-447), la lingüística integracional (Sackmann 2008:1-20, Lieb 2008: 21-96), la semántica (Louwerse 2004: 207-221), cierta área de la semiótica (Eco), también algunos estudios de teoría literaria o bien crítica específica en torno a un autor o su obra (Flaudernik 2009: 69-71 Pfänder 2005: 200-209, Madrigal 2004: 217-252, Serrano Reyes 1994: 20-47) y finalmente, estudios de traductología (García del Toro 1994; Sánchez Iglesias 2005: 165-184). Sin ignorar todas estas vertientes teóricas del debate sobre la cuestión del etnolecto, el excursus que se planteará aquí partirá de una noción conceptual dada por la lingüística para llegar a los enfoques de la semántica y de la crítica literaria.

encuentra en la obra de Cucurto y está vinculado a estas presuposiciones que debaten el anclaje social e individual del idiolecto, lo constituye la palabra "Ticki":

No hay dudas, desenmascaré a la muerte
no me tomen por demente, pero acá voy
a tutiplén, agárrense: la muerte es una ticki (Cucurto 2003_f:31)

Dos tickis camaadentro acusadas
de robar una camisa, ¡la gran camisa!
¡Pobres!, tienen una patrona recareta
y en cambio tiene un patrón bien piola [...] (Cucurto 2003_f:33)

[...] imparable, por eso la quiero tanto, por eso amo a mi ticki cumbiantera, lo mejor que me pasó en la vida.
Así de simple, y sin querido, un beso, un abrazo, nada, nada sicen los mails de mi ticki del amor. (Cucurto 2006_b: 9)

Y también en los textos periodísticos:

Hubo una época en la cual a los escritores les encantaba fotografiarse con la Olivetti, como si fuera una bella ticki de barrio, una novia, o un trofeo de impensadas singularidades. (Cucurto 2008_e: 47)

Al mirar que yo miraba,
las tickis exaltadas me miraron
con fugaces ojos de cenizas,
con cenizas fugaces en los ojos. (Cucurto 2003_c: 13)

No me importa, era sin dudas, una sonrisa hermosa
Tickesca, entre nubes, árboles y llaves, (Cucurto 2003_c: 18)
Más la sonrisa sigue, eternamente,
En el tickescocielo de mi sueño. (Cucurto 2003_c: 18)

Al enfrentarnos a un corpus de textos exclusivamente escritos, donde no podemos comprobar con la discursividad oral del hablante los alcances y particularidades de su idiolecto y, para trabajar en tramas textuales donde se impone un juego de figuraciones complejo entre autor-narrador-personaje, aunque certera, la noción de *idiolecto* que postularemos necesita de mayor alcance para ser sensible al material a analizar.

Umberto Eco propuso como *idiolecto* una definición que se acerca a la de estilo, pero haciendo énfasis en la particularidad e individualidad lingüística del texto, asignando determinados valores de código a la idiosincrasia del texto. Para Eco (1968), el *idiolecto estético* de cada texto literario sería el principio que gobierna todas las desviaciones que funcionan en varios niveles de la obra de arte, el esquema, patrón estructural o diagrama que hace todas las desviaciones y particularidades lingüísticas mutuamente funcionales. Monika Fludernik postula una noción de idiolecto para los textos literarios que es equivalente exactamente la de estilo, teniendo como parámetro las características individuales para inferir la variación de ese estilo idiolectal (Fludernik 2009:71). Eco también desarrolla la noción del idiolecto de corpus, que pretende dar cuenta del idiolecto en un conjunto de textos de un mismo autor, como un principio general de la obra del escritor. La legibilidad, interpretación y recepción del idiolecto estético está guiada por las condiciones socioculturales (Iser 2005:75). De esta forma, por ejemplo, en el caso de Cucurto el idiolecto estético, que llamaremos "idiolecto de los márgenes, deben ser entendido en su contexto de surgimiento social: la presencia de elementos de otras lenguas, como el guaraní, deberán corresponderse como

diagrama de interpretación de las obras del autor, pero asimismo tienen un contexto de surgimiento que puede leerlo en su particularidad.²¹⁴ Tomando entonces la noción de idiolecto lingüística general, como lengua particular, y la postulada por la semiótica de Umberto Eco, puede considerarse el idiolecto de Cucurto, como diagrama o esquema interpretativo para los desvíos de la obra en su nivel discursivo.

En un juego que pensable a través de la especularidad y la ironía, Cucurto se parafrasea a sí mismo y a su ideolecto, en un fragmento de la novela *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008), cuando ante la rebelión y el alboroto de los soldados Ernestito Cucurtú — “hijo ilegítimo de San Martín y Olga Cucurtú” (Cucurto 2008a:178), la figura familiar que, según Cucurto lo emparentaría con la sangre del Libertador de América— es interpelado por su jefe y autoridad sobre algunos nuevos elementos en su lengua:

—¿Debutar? ¡Jamás oí ni quiero volver a oír, esa palabra!

—La dijo el argentino...

—[...] sacudir, bombear, ticki, yoti, superconsti, megabardo, ultratrola [...] corralito, bajón, garca, botón, alcahuete, yotibenco, ligarse una cometa, hacerse el boludo, repartir la torta y meter la mano en la lata...

—A la mierda que había sido un lingüista fino este argentino vago. Mándenmelo a buscar. (Cucurto 2008a: 133)

En el capítulo inmediatamente siguiente a esta escena, los soldados van a buscar al “argentino”, quien es no menos que “Nicolás Vega” —el nombre del padre del autor en la vida real—y, en un colmo de las coincidencias “el argentino” es “un vendedor ambulante de barcos”. Como segundo gesto irónico que refleja la autoconciencia de la estrategia de Cucurto, la muchas de las palabras que se apuntan arriba como habiendo sido enseñadas por el incógnito “argentino” que es lingüista, coinciden con algunas de las unidades que presentaremos, en el apartado que sigue (6.2.3), como características del idiolecto y son, ciertamente, de las más frecuentes entre todas las usadas por el autor, dentro del corpus escrito trabajado.

6.3.3 El idiolecto de Cucurto

Para analizar las formas y estrategias lingüísticas con las que se construye el *idiolecto de los márgenes* dentro de la obra de Washington Cucurto se recurrirá al análisis de un corpus constituido por todas sus obras poéticas, y por todas las narrativas de ficción —breve y extensa— publicadas en Argentina, dejándose de lado las publicaciones realizadas en el extranjero. Así también se consignarán casos aparecidos en un conjunto de veinticinco artículos del autor publicados en la revista semanal del diario *Crítica de Argentina* recolectados entre el año 2008 y el 2009.

6.3.3.1 Guaraní

²¹⁴ Partiendo del sentido etimológico tanto de la palabra “idiolecto”, como “idiota”, Stefan Pfänder (2005: 200-201) ha desarrollado un análisis que tiene como disparador la cuestión del “idios” (*idios*-propio) que marca la lengua del personaje de El idiota de Dostoievsky, Lew Myśkin. Este personaje, dice Pfänder, reúne su clarividencia (tiene una particularidad y forma de entender todo única) y su “idiotez” (quienes no entiende su lengua, única, marcada por el *idios*, la particularidad, lo consideran tonto). En el caso de la obra de Dostoievski, según el análisis de Pfänder, estaríamos ante el caso contrario al propuesto por Iser: sería el de un sujeto, con marcaciones idiolectales fuertes, que no es comprendido, e inclusive censurado, por quienes hablan con él. En el caso de Cucurto, nos encontraríamos a mitad de camino entre una y otra situación, donde con frecuencia su idiolecto es interpretado como exceso, no como trama textual y es juzgado como inapropiado.

Contra toda afirmación que presuponga que el guaraní mezclado con el español, en tanto marca etnolectal de los inmigrantes paraguayos en Argentina, tiene en la obra de Cucurto un espacio primordial, el análisis del corpus ha arrojado que dicho fenómenos ocupa un lugar casi ínfimo en la obra del autor. De toda su obra, son solamente los textos *Cosa de Negros y Hasta quitarle Panamá a los yanquis* los que presentan fragmentos o algunos elementos léxicos en guaraní.²¹⁵

(1) ¡Lojajjú, Blanca y toda la gente linda de la querida República del Paraguay! (Cucurto 2008h: 54)

(2) Como bien decía el General, para un paraguayo nada mejor que un argentino y viceversa... ¡Paraguái jaipotáva!... (Cucurto 2003a:116)

6.3.3.2 Alternancia Voseo/Tuteo

A pesar de los frecuentes ataques que, inclusive ya habiendo entrado en el siglo XX, el voseo ha recibido por parte de tratadistas y otros teóricos más conservadores con respecto a la lengua, el español de Argentina se identifica con un paradigma verbal y pronominal voseante para la segunda persona del singular (cf. Sánchez Méndez 2003: 317). Este paso al uso exclusivo del voseo para la segunda persona en el español rioplatense no fue desde siempre un rasgo diferencial, ya que hasta entrado el siglo XX se registró una vacilación entre el tuteo y el voseo para la segunda persona en situaciones de confianza, que se diferenciaba según el soporte del discurso: se reservaba el tuteo para el discurso epistolar y escrito, y el voseo para el discurso oral (cf. Real Academia Española 2009:210).

No sólo el uso del tuteo será un rasgo que opondrá al español rioplatense del español del resto de América, donde se desarrollará, desde la época colonial, con fuerza, el uso generalizado del tuteo para la segunda persona del singular en *situaciones de confianza* con el interlocutor (cf. Frago Gracia y Franco Figueroa 2003: 140). También se cimentará otra diferencia que volverá al voseo en su uso completo (pronominal y verbal) un rasgo distintivo del español rioplatense y que refiere a cierto uso del tuteo a partir de un sustento pragmático: mientras que en algunos países latinoamericanos (Bolivia, Chile, entre otros) existe un paradigma diferencial que indica el uso del voseo sólo para situaciones de extrema *coloquialidad y familiaridad* afectando, en general, solamente al sistema pronominal (y no al verbal), en Argentina el uso del voseo, pronominal y verbal, se consolidó como la norma regional, para cualquier situación de confianza o familiaridad en caso de remitirse a la segunda persona del singular (cf. Frago Gracia y Franco Figueroa 2003: 140-14), eliminando esa diferenciación pragmática, que sí está presente en el resto de América.²¹⁶

²¹⁵ Hay otros textos narrativos del autor que tienen elementos del guaraní, pero como fue consignado en 3.2.2 son secciones de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* que fueron reeditadas y vueltas a publicar en momentos posteriores. Nos referimos particularmente a: "Barrio parque/ El barrio de las siervas" reaparecido en la antología *Buenos Aires/ Escala 1:1* (2007); "Paraguayito de mi corazón" republicado en la antología *En celo* (2007) y los cuentos "El rey de la cumbia" y "Amor de remate" (publicado originalmente con el nombre "Dos paraguayas"), que volvieron a publicarse en un pequeño volumen titulado *De negros y burgueses* (2008) editado conjuntamente por Cospel Ediciones y Eloísa Cartonera. A pesar de algunas sutiles e insignificantes diferencias, los textos son los mismos, por esta razón sostendremos nuestra afirmación que son solamente dos los textos literarios de Cucurto en los que hay un uso consistente del guaraní como parte del habla de los inmigrantes paraguayos que viven en Argentina.

²¹⁶ Esa alternancia entre voseo y tuteo marcada por las situaciones contextuales de inserción del discurso, tiene presencia en todos los países latinoamericanos que no tienen como norma el voseo, con excepción también de las Antillas del Caribe, México, Panamá, costas colombianas y venezolanas (cf. Frago García y Franco Figueroa 2003:178).

En un estudio pormenorizado sobre el uso del voseo en la literatura argentina, la estudiosa Norma Carricaburo ha descubierto las vacilaciones de esta tendencia e impresión general de la lengua argentina dentro de los textos literarios, para luego a través de su corpus hacer una lectura diacrónica sobre el tema, que busque interpretar las estrategias ideológico-lingüísticas por las que estaban motivadas (Carricaburo, 1999).

Como rasgo de identificación o de asociación al *etnolecto primario* de los personajes dominicanos, con frecuencia Cucurto construye su discurso utilizando el tuteo, esto es el tratamiento a través de la forma pronominal *tu* y su correspondiente forma en el paradigma verbal, para representar el habla de estos hablantes como marcada, en oposición al uso reconocido como legítimo del español rioplatense, el del voseo. La identificación del *tuteo* como marca de la *variante etnolectal* del colectivo dominicano es coherente con la realidad lingüística de este país, ya que como se documenta en el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la RAE, en el estándar de República Dominicana, a diferencia del de Argentina, el voseo ha desaparecido y ha quedado relegado para algunas instancias extraordinarias ligadas a la retórica o bien como parte de algunos discursos litúrgicos. Sin embargo, la inestabilidad con la que Cucurto se apropia del habla *tuteante*, alternando entre un paradigma y otro, hace que dicho rasgo pierda su marca etnológica, incorporándose, como señalamos, a uno de los tantos elementos que constituyen el *idiolecto cucurciano de los márgenes*.

(1) -Ay, mi Rey, nunca serás nada. Hazlo todo **tú** mismo, **supervísalo**, **fabricalo** y **ponla** en todo tú mismo. No **dejes** que nadie haga nada por **tí**, porque lo hará mal. [...] -No **podés** Rey Cucu, **tenés** que quedarte acá, **acordate** que en tres días es el Día de Alabación del Sr. Maíz. Y todo conventillo se está preparando para ese día. (Cucurto 2005: 16)

El mismo fenómeno de alternancia pronominal en las obras de Cucurto es leído por Kamenzain(2007) y Marcelo Díaz (2001) sobre un libro anterior del autor, el polémico *La máquina de hacer paraguayitos* (2000):

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 y el argentino Vega. (Díaz 2001:28)

Este rasgo del idiolecto de Cucurto no es, como indica el análisis, el más frecuente, se limita sobre todo a los dos libros mencionados y casi siempre aparece, como señalaba Díaz, como estrategia de acercamiento entre la lengua de unos y de otros.

6.3.3.3 Neologismos

Bajo esta categoría se contemplan vocablos y giros que son nuevos en la lengua, que a veces no responden a las morfologías o etimologías hispánicas, pero que no son exclusivas a Cucurto. El ejemplo de neologismo de invención propia, de Cucurto, un idiotismo en realidad, es la palabra "ticki" y todos sus derivados, que ya fueron mencionados en el apartado anterior.

Para la presente diferenciación de neologismos en la obra de Cucurto, se rastrearán fuentes para corroborar su emergencia en el discurso de otros hablantes de Argentina. Se contrapondrán los ejemplos en el contexto discursivo de los textos del autor, Cucurto, con un ejemplo tomado del discurso, tomado de la red, de un hablante argentino. Para estos casos, no se utilizó el Corpus CREA, como fuente para comprobar la difusión social del neologismo, debido a que esta base de datos de la RAE no registra este tipo de palabras.

TABLA III. Ejemplificación y contraste: neologismos. Cucurto

| Cucurto | Ejemplos en la WEB |
|--|---|
| (1) Qué daría por una sonrisa transparente, de esas ebullescentes , una ticki carcajada (Cucurto 2003f: 18) | La isla arde. Varios me han comentado, después, lo que fueron los ²¹⁷ momentos previos a la evacuación. Un sismo tras otro. Las aguas dando la impresión de hervir. Chorros de lava por doquier. Compactas columnas de humo abriéndose paso entre las aguas ebullescentes. |
| (2) ¿Dónde, dónde?, dicen y siguen drinkeando . (Cucurto 2007a: 168) | [...] mira q aca cuando viniste y fuimos a drinkear a la calle Aristides...unas señoritas te miraron fijo y te asustaste!!!! ²¹⁸ |

6.3.3.4 Archisílabos

Esta categoría apuntaría a la creación de nuevas palabras, en general extensas. A partir de otras palabras existentes, se modifica la palabra raíz original a través de procesos de sufijación y/o de prefijación, resultando en una unidad léxica que tiene un matiz semántico nuevo o bien representa un doble semántico de palabras idénticas o casi equivalentes. Aurelio Arteta fue el primero en desarrollar el concepto de archisílabo para la lengua española, haciendo hincapié en su uso y alta frecuencia dentro de determinados colectivos profesionales y que se difunden con presteza a través de los medios de comunicación.²¹⁹

El de los archisílabos es uno de los dos fenómenos de los que más casos se han registrado en el corpus. Dentro de esta categoría, y partiendo de las reflexiones de Arteta, se han consignado dos versiones de estas unidades en la obra de Cucurto. Por un lado, encontramos aquellas cuya creación conlleva necesariamente una fuerza pragmática tendiente a sobredimensionar artificialmente algunos aspectos semánticos de la palabra, generando cierto impacto en el lector o interlocutor²²⁰:

²¹⁷ El fragmento pertenece a un texto del Dr. Antonio Las Heras sobre los Ovnis y se ha encontrado bajo: <http://www.antonioasher.com.ar/ovnis%205.htm>

²¹⁸ El ejemplo fue registrado de un foro de aviación. La entrada es de un hablante del español argentino, de la provincia de Mendoza y fue incorporada en el 2008:

<http://www.aeroforo.com/forum/showthread.php?10624-Que-sacrificaste-por-los-aviones&p=239952>

²¹⁹ En tanto pueden reconocerse múltiples archisílabos en el discurso de las ciencias y las profesiones actuales, no existe hasta el momento un estudio pormenorizado sobre la problemática en la lengua española, con excepción del texto de Arteta, publicado en el periódico *El país*, en 1995.

²²⁰ La reflexión de Arteta gira muy críticamente en torno a este punto: "Como se conoce que hablar en prosa 'archisílabo'; a ser posible, 'requetearchisílabo'. [...] Un hablante que se precie ha de discurrir, por lo menos, en pentasílabos. Tiene que medir sus palabras, sí, pero no para elegir la más justa, sino la más rimbombante [...]" (Arteta 1995: s.pág.)

- (1) Es el señor repositor Domingo González, verdadero motor repositoril del sector. (Cucurto 2007a: 30)
- (2) [...] como si fuera una especie de revanchosa justicia social, me sonrío y yo le sonrío a ella con clásica complicidad de levante callejero. (Cucurto 2008a: 47).
- (3) No obstante el juglerío, el negrobarderío que se llevaba a cabo arriba del barco era fatal. (Cucurto 2008a:76)

Este tipo de archisílabos, se documentan como una forma de superar la necesidad de contexto discursivo de utilizar una "expresión más culta", que con frecuencia procede a entramar una retórica "vacía de contenido"; estas unidades "generalmente se incluyen en los repertorios lexicográficos cuando su uso está suficientemente documentado [...]" (Camacho Taboada y Rodríguez Toro y Santana Marrero 2009: 327). Mientras que en los ejemplos (2), (3) y (4), la intención pragmática parece orientarse a la utilización de un vocabulario que tenga la apariencia de técnico, o bien que exponga su especificidad, en el ejemplo (1) el archisílabo parece originarse en la mera exageración. Mientras que también se han registrado algunos archisílabos que señalan una síntesis de diversos sustantivos comunes, pretenden la aglutinación de varias imágenes, y no tanto la hipérbole de la lengua como sí se veía en los ejemplos de arriba:

- (4) Señores ahí viene el tirapapas, el rompebolsas.
- (5) De zanahorias, el gran llenagóndolas hasta el tapete. (Cucurto 2005a: 7)

6.3.3.5 Americanismos

Este tipo de palabras, se encuentran con una frecuencia normal, sin llegar a ser las que predominan en los textos de Cucurto. Aparecen consignadas en el Corpus del Español Actual de la RAE (CREA), y en términos generales resultan familiares para el lector local.

Dentro de esta categoría, se han registrado muy esporádicamente en algunos textos de Cucurto, unos ejemplos de americanismos y giros del habla coloquial latinoamericana, que resultan ajenos al léxico del lector rioplatense. En general se presentan en el discurso de un hablante inmigrante. Como en el siguiente fragmento, enunciado por una de las dominicanas que recorren *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005), que también encuentra un registro de ese uso en el corpus CREA:

TABLA IV. Ejemplificación y contraste: americanismos. Cucurto y Corpus CREA

| Cucurto | CREA |
|---|--|
| (1) Yo que lo entregaba con todo el amor, si se me permite, verdadero amor de zaparrastrosa sentimental tal cual soy (Cucurto 1999:26). | I- Basándose en modernos criterios científicos, los especialistas de la organización instruyen, aconsejan, dictan clases, resuelven casos particulares y difunden las técnicas más refinadas para obtener apariencias provechosas. Cuando algún zaparrastroso quiere presumir de elegante, el Servicio le recomienda sastres, |

| | |
|---|--|
| | lociones y corbatas. [Dolina, Alejandro (1993): El ángel gris, 244] ²²¹ |
| (2) Chico , pa que tengas (...) (Cucurto 2005e: 15). | Se produjo un silencio que ella aprovechó para mirarse las uñas (a veces, de tanto teclear, se le estriaban, se le partían, se les caía la laca protectora) y ordenar sus papeles a un lado de la mesa. -Oye -dijo él con aire entre festivo y melancólico-, ¿tú sabes que aquel día yo me quedé con ganas de sacarte a bailar? -Sorry, chico . -Yo pero mucho más. Supongo que algún día a lo mejor cojo otro chance. ²²² [Vergés, Pedro (1980): Sólo cenizas hallarás (bolero), 32-33] |

En el ejemplo arriba anotado, la palabra “Chico” como forma de interjección para convocar la atención de otra persona, aparece como marca de diferencia frente al más común uso del “Che” en el español rioplatense. El “Chico”, aunque no desconocido por el hablante local, resulta en una marcación de tipo etnológico que termina de caracterizar el personaje.

De la misma manera, esa marcación étnica ocurre en otras, pero contadas unidades léxicas, entendibles contextualmente para un hablante rioplatense, pero no frecuentes en su vocabulario. En casos como:

(3) Si no quieres que te embuche mucho entonces no la singes tanto (Cucurto 1999: 40).

el verbo *singar*, puesto en el discurso de una de las dominicanas de *La máquina de hacer paraguayitos*, responde a ese tipo de diferencialidad del origen a través de detalles en la lengua que funcionan como oposición al considerado estándar lingüístico local (la variedad rioplatense). El verbo “singar” según la definición dada por el Diccionario de la RAE es un sinónimo coloquial para la acción de realizar el coito, en las Antillas del Caribe, Venezuela y Ecuador. Como se sostiene a lo largo de los ejemplos, esta marcación, aunque inconsistente por su inestabilidad y por estar limitada a algunos pocos elementos léxicos, pretende solidificar la caracterización del personaje a través de marcas icónicas del lenguaje y no realizar una representación etnolingüística de los inmigrantes recientes en Argentina. Paradójicamente, por más que la estrategia se trasluce claramente, en el rastreo del verbo “singar”, el Corpus CREA no arroja resultados ni para las fuentes de República Dominicana (origen del personaje que enuncia), ni para las fuentes de Argentina (origen de quien escribe, Cucurto).

²²¹ Este ejemplo tomado del corpus CREA tuvo como criterio de búsqueda, no sólo la unidad léxica de interés, sino el origen argentino del fragmento.

²²² Para el rastreo de este ejemplo se tuvo en cuenta como criterio de búsqueda en la base de datos del CREA que la fuente perteneciera a República Dominicana.

6.3.3.6 Coloquialismos

Esta categoría se rige por la definición de la misma dada en el DRAE, en tanto "palabra o expresión coloquial". Para la determinación de las unidades que conforman la selección, se ha tomado como criterio aquellas que son señaladas como "coloquialismos" en la definición del diccionario de las autoridades de la Real Academia Española.

TABLA V. Ejemplificación y contraste: coloquialismos. Cucurto y Corpus CREA

| Cucurto | CREA |
|---|--|
| (1) Y se armó nomás el despepite (Cucurto 2003c: 14) | <p>- Una máquina, señor mío. Un "chip", un robot que no se despepite hablando ni coma salmón ahumao hasta tocárselo con los dedos. Yo les digo a ustedes que los políticos, con sus meteduras de pata y sus "carismas", terminarán yéndose a hacer bolitas de pan porque habrán perdido utilidad, se habrán hundido en "las nieblas del pasado". Porque to el pasado es niebla. ¿O no es niebla el pasao?</p> <p>[Prensa (1989): ABC, 04/06/1989: Brujos de Aldea]</p> |
| (2) púbises, sobacos, gambas, luceros (Cucurto 2003c: 14). | <p>Tomás Tomátelas, Anselmo. ¿No te ibas? Tomátelas. Andate a desparramar tu mierda a otra parte. Llorón. ¡Llorón asqueroso! ¿Quién te quiere acá? ¿Quién te necesita desparramando tu mierda por acá? ¿Para qué te quedas? ¿Para dar lástima? ¿A estos pobres tipos? ¿Para darle lástima a ésta y que se te abra de gambas? ¿Dejarla preñada querés?</p> <p>[Daulte, Javier (1994): Desde la noche llamo, 79]</p> |
| (3) [...]de la paparruchada del folklore diario de nuestra política virreinal, andábamos cartoneando. (Cucurto 2008f: 36) | <p>Cualquier artículo que volviera a leer al cabo de unos años le sacaría los colores a la cara. Se pondría enfermo. No podría terminar de leerlo. Desearía no haber escrito nunca aquella paparruchada. En cambio el fotógrafo de prensa por mucho que se lamente saldrá siempre mejor parado en el futuro.</p> <p>[Carrión, Ignacio (1995): Cruzar el Danubio, 210-211]</p> |

Los ejemplos (1) y (3) presentan, una vez más, una paradoja que tiene que ver con las fuentes de referencia. Si bien el diccionario de las autoridades registra estas unidades léxicas como un

coloquialismo, no los indican como propios de una sola variedad del español regional. La paradoja estaría determinada porque el único registro de estas palabras en el corpus CREA son los ejemplos arriba citados y pertenecen a unas fuentes españolas peninsulares²²³. El ejemplo (2) muestra una forma de reemplazo semántico y de economía oral típica de la lengua coloquial: el cambio de sentido de una palabra ya existente en el sistema (gamba), para designar una cosa (crustáceo), por un nuevo significado (pierna).

El énfasis en un margen que evita los parámetros y valores de canonización tradicional literaria, resulta en una proliferación permanente de coloquialismos en los textos de Cucurto, que además refuerzan la idea de presente, esencial a las *literaturas postautónomas* definidas por Ludmer (2006, 2007).²²⁴

6.3.3.7 Argentinismos

Clasificados teniendo en cuenta el criterio de definición y distinción del DRAE: "Locución, giro o modo de hablar propio de los argentinos." (DRAE 2010).

TABLA VI. Ejemplificación y contraste: argentinismos. Cucurto y Corpus Crea

| Cucurto | CREA |
|---|---|
| (1) blanca muerte, muerte blanca en silencio monte abajo se borró (Cucurto 2003c: 14) | Huir, borrarse, correr Darse de tetas contra la pared. O morir en el gris, pedido gris, del ayer. Oh muñeca pelos de alambre, pulpa de fuego, cereza mojada, despertá Oh yes. ¡Déjalo ya! El que te sigue tiene ojos filoso metal Es como el mal. Te sigue pero va dentro de vos, es el mal, muñeca. ¡No huyas más! [Cuzzani, Agustín (1988): Disparen sobre el zorro gris, 433] |
| (2) ¡Loca, loca de la porteñidad, de nuestro idioma, de nuestro rioplatense, cuando llegue a casa y te vean mis hijos te van a hacer bolsa! | Para mi es pura casualidad, un pistero se suba al auto que se suba, cualquiera sea la marca va a pistear, aparte no se necesita ir muy rápido para |

²²³ Además de las fuentes peninsulares, el CREA registra para "paparruchada" un fragmento del corpus de Perú.

²²⁴ La vuelta del coloquialismo, especialmente en lo que refiere a la incorporación contranormativa de las hablas coloquiales, puntualmente las marginales, no es exclusiva de la literatura postautónoma de Argentina, sino que se presenta, bajo otras formas, dentro del canon español. El nuevo coloquialismo que ha irrumpido en la literatura española escrita con posterioridad al año 2000, encuentra varios puntos en común con algunas de las características descritas para la "lengua de Cucurto": desorganización e irregularidad sintáctica; incorporación del habla coloquial como forma principal de lo escrito; uso de unidades léxicas y términos poco frecuentes o considerados ilegítimos para lo escrito, pero habituales en el habla cotidiana. También hay elementos composicionales, que afectan al nivel del discurso y de la narración, que acercan a Cucurto a esta corriente del coloquialismo literario español: la utilización de los tópicos y lugares comunes de los discursos sociales como material primario de la literatura, para evadir cualquier criterio de originalidad o la posible imagen de una inspiración única; la posición anticientificista y antiintelectualista de las obras en general; el ataque a las convenciones (sociales, lingüísticas, literarias, etc.) y el privilegio del subjetivismo.

| | |
|---|--|
| (Cucurto 2008e: 47) | hacerse bolsa o lastimar a alguien y por ultimo los autos que se ven en los accidentes se los ve totalmente std, por lo menos los que he visto yo. ²²⁵ |
| (3) Me conformo con que no roben, no transen y se comrometan a hacer lo mínimo que se les pide. (Cucurto 2008f: 36) | A veces me desanimaba, porque su temple indomable no admitía frenos ni sensateces. Si Evita hubiera estado viva el 16 de junio de 1955, cuando se produjo la primera sedición gorila, no hubiese tenido piedad. Para ella, un rebelde no merecía otro destino que el pelotón de fusilamiento. Siempre fue así, peronista sectaria; incapaz de transar con nada que no fuese peronista. Y a mí me daba mucho trabajo aplacarla. [Martínez, Tomás Eloy (1989): La novela de Perón, 269] |
| (4) Si, usted, querido amigo, está bajoneado, no le salen las cosas como pensaba [...].(Cucurto 2008h: 54) | Oh, mamá qué fue lo que hiciste? me voy a poner azul (me voy a bajonear me voy a cortar el cuello me voy a reventar la cabeza me voy a meter en el baño me voy a tirar en la cama. Bueno, de todos formas eso nunca pasó porque... un día... La religión vino a quedarse muy bien lo que contás rastafari te cuento dios, ahí, en el cielo y él te cuida y eso es lo que ellos dice bueno, te estoy contando, [...] [Polimeni, Carlos (1991): Luca, 43] |
| (5) A veces pienso, qué suerte loca tuve de salvarme de ser hijo del brasuca. (Cucurto 2005e:12). | - Mirá, de afuera se ve fácil. Pero felicitaciones por el triunfo y por defender la camiseta como lo hicieron. Pero si un equipo se dedica a pegar patadas y el árbitro se hace el boludo y no echa a nadie, se complica (Maradona). - Bastante boludo el brasuca este (López, entre risas). - Sí. Y el línea ni te digo (Maradona). [Prensa (2000): Clarín, 09/10/2000] |
| (6) donde los bolitas bailan cumbia (Cucurto | Porque se siente descalificado y ridiculizado por |

²²⁵ Como excepción, por no haberse encontrado una entrada para este caso dentro del Corpus CREA, este ejemplo fue tomado de una búsqueda de internet, a través de un foro de discusión en la web sobre automóviles: <http://www.clubdelfiat.com.ar/forovb/showthread.php?25800-Accidentes>

| | |
|--|---|
| 1998: s.pág) | <p>quien lo intimida y siente vergüenza, lo cual bloquea su posibilidad de hablar. Puede suceder que durante mes un alumno escuche frases como: "vos no entendés nada porque sos un bolita (boliviano)", o bien "no te acerques: tenés olor a gordo"</p> <p>[Prensa (2000): Clarín, 13/11/2000: Tendencias]</p> |
| (7) Las tickis conventilleras enseguida hicieron camarillas (Cucurto 2003c:14) | <p>Culpable. Bien conventillera, caprichosa y politiquera la Academia Sueca en sus decisiones, porque parece que junto con leer lo que los escritores escriben, también anda mirando las intimidades, los gustos personales e incluso controlan los saludos. Feo, impropio y poco justo. Don Nica, por si las moscas, no se le ocurra saludarlo. Y tú tampoco, Raúl.²²⁶</p> <p>[Prensa (1996) Revista Hoy, 23-29/09/1996: REVISTA HOY Nº 1.000 DEL 23 AL 29 DE septiembre DE 1996]</p> |

La localización de la imaginería de Cucurto dentro del espacio marginal del conventillo, hace que esta última entrada de la tabla y la palabra "conventillo" —no sólo argentinismo, sino también voz reconocida en Chile y Uruguay— aparezca en su forma original y con derivaciones, en prácticamente todas las obras de Cucurto:

6.3.3.8 Lunfardo y vesre

TABLA VII. Ejemplificación y contraste: lunfardo. Cucurto y Diccionario etimológico del lunfardo

| Cucurto | Diccionario etimológico del lunfardo |
|--|--------------------------------------|
| <p>(1) y terminé tildando al despertar del todo (Cucurto 2003c: 18).</p> <p>(2) Viejo, vas a tildar al final en el hostel estamos en el 2004 y no es muy apropiado (Cucurto 2005a: 15)</p> | <p>No se registra</p> |

²²⁶ Una vez más las contradicciones entre Corpus de referencia y usos se hace presente aquí: mientras que la palabra "conventillera" tiene una larga trayectoria de uso en Argentina, la cual tendría su origen en los hospicios donde vivían los inmigrantes europeos que llegaban al Río de la Plata entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, el CREA documenta solamente el ejemplo arriba citado que pertenece a una fuente escrita de Chile.

| | |
|--|--|
| (3) El bondi medio se ladeaba cuando agarraba el camino Gral. Belgrano (Cucurto 1998: s.pág.) | bondi. Tranvía {TRANVIA} {TRASLACIÓN}. Colectivo {TRASLACIÓN} |
| (4) ¡Y sin un mango! (Cucurto 1998: s.pág.) | mango. Peso, unidad monetaria {DINERO}. v. al mango hasta el mango |
| (5) Una tarde tubeó Caralina y le mandó a decir que fuéramos todos, con el conventillo también pal Paraguay. (Cucurto 2005e: 75) | No lo registra |
| (6) Qué negro bolasero sos, ahora te dejo porque tengo que fotocopiar mil apuntes de Marx. (Cucurto 2006b: 13) | bolacero. Mentiroso {ENGAÑO} |
| (7) -Uy, entonces hay que ir haciendo la cola ahora porque se va llenar al mango. (Cucurto 2006b: 15) | No lo registra |
| (8) -No me bajen la línea de engañar a la mujer se paga caro, ni me lean como el cura Farineli o el Monseñor Laguna. (Cucurto 2006b: 21) | No lo registra |

TABLA VIII. Ejemplificación y contraste: lunfardo. Cucurto y Diccionario etimológico del lunfardo

| Cucurto | Diccionario etimológico del lunfardo |
|--|---|
| (1) -¡Eh, River Pley, vení garpá, que esta noche hay joda! (Cucurto 1998: s.pág) | garpár. Forma vétrica de pagar {PAGO}. |
| (2) "Ahí viene el hijo de Veguita, el choborra", me decían. (Cucurto 2005a: 9) | No lo registra |
| (3) la tapa que vos habías pintado con el broli adentro se la regalaste a tu incipiente novia. (Cucurto 2005a: 18) | No lo registra |
| (4) en la tacipie del hotel no podés <i>palmar</i> , che (Cucurto 2005a: 15) | No lo registra |
| (5) decime la vas a quedar en la zapie del hotel? (Cucurto 2005a: 15) | No lo registra |
| (6) Idalina, Justina y Miguelina, tus tres primas, suben las escaleras del yotibenco como una bandada de mariposas embrujadas o un oleaje de aguas carbonizadas(...) (Cucurto 1999: 23). | yotivenco. casa de vecindad de aspecto pobre y con muchas habitaciones, en cada una de las cuales viven uno o varios individuos o una familia {HABITACION} {POBREZA}. Es forma vétrica de conventillo |

| | |
|---|-----------------------|
| <p>(7) Sobre nuestra tumba crecerán las margaritas que se Manducará el yobaca de un botellero. (Cucurto 2007a: 156)</p> | <p>No lo registra</p> |
|---|-----------------------|

6.3.3.9 Hipérboles: aumentativas y diminutivas

El uso de aumentativos y diminutivos no aparecen aquí como representativos de la oralidad rioplatense, para la cual son infrecuentes o bien se utilizan raramente con una intencionalidad humorística. Tratándose de la obra de Cucurto, en algunos casos, pueden estipularse como asociados a la variedad de la lengua inmigrante:

- (1)** Soy la respetabilísima, la Dominicana.
He pagado los impuestos con mis ahorros.
He contribuido al bienestar nacional. (Cucurto 1999: 48)

La presencia de unidades léxicas y formas sintácticas arcaicas junto con otras más modernas, es un rasgo largamente atribuido al español de República Dominicana (Alvar, Lipski). Esta particularidad, enfatizada en el fragmento por la utilización del ya casi infrecuente sufijo aumentativo *-ísimo/-ísima*²²⁷, concretaría un vínculo de marcación entre ese uso arcaico y el sujeto de la enunciación (“la Dominicana”).

- (2)** Caían los manguerazos sobre el tallercito de cortar tela. (Cucurto 1998: s.pág.)
- (3)** Sólo es una anticuadísima máquina impresora de volantes. (Cucurto 2008_i: 14 Renzo y la máquina)
- (4)** En una inundación nos tocó desarmarla (a pesar de ser petisita pesa 4.800 kilos) y en el centro de su motor encontramos las esvásticas nazis. (Cucurto 2008_i: 14, Renzo y la máquina)
- (5)** Temblaba de frío (yendo para UTPBA, ya lo dije) cuando a la latura de Perón al 1100 descubro una vidriada de otros tiempos, viejísima, llena de polvo. (Cucurto 2008_e: 47)
- (6)** El lugar sobrevivía a los avatares del tiempo, como si hubiese sido embalsamada por el mismísimo embalsamador de Eva Perón. (Cucurto 2008_e: 47)
- (7)** Yo una vez tuve una portátil, con valijita, ustedes la conocerán, pero me duró poco, casi un suspiro (...). (Cucurto 2008_e: 47)
- (8)** [...] con ese color tan especial, ese marroncito tirando a crema, excusa de tantas fotos de solapas de libros de cuentos y poesías. (Cucurto 2008_e: 47).
- (9)** Con mis compañeros de Eloísa Cartonera montamos un puestito de libros de cartón y le contábamos a la gente lo que hacíamos. (Cucurto 2008_f: 36)

²²⁷ Ya en la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847) de Andrés Bello se reconoce el desuso de los aumentativos terminados en *-ísimo/-ísima*, , llamados superlativos, con excepción de su aparición en contextos muy formales, frente al más frecuente uso de los aumentativos finalizados en: *-azo, -aza; -on, -ona; -ote, -ota*.

(10) [...] y me extendió una tarjetita para que la vaya a visitar a un lugar paradisíaco de la Pampa Húmeda. (Cucurto 2008_f: 36)

(11) [...] nos miramos un segundo, yo estaba con una cajita llena de libros cartoneros que tenía que entregar en la librería de las Madres. (Cucurto 2008_h: 54)

(12) [...] y me hizo con los dedos el gesto clásico de “un kilo y tres pancitos” de don Carlitos Balá. (Cucurto 2008_h: 54)

(13) Cuando llegamos al barcito bajé y el as del flash se tiró en el piso y me mató a flashes [...](Cucurto 2008_h: 54)

(14) Hace un par de días vinieron a la carto unos niños escolares, un sueño de niños morochitos carpinchos; este es un país rico. (Cucurto 2008_b: 39)

(15) Pero pobre de su hijito si va a un colegio de La Boca, de Barracas o de la Villa 21. (Cucurto 2008_b: 39)

(16) ¡Imagínense; yo solito contra todos los hinchas que hay en México! (Cucurto 2008_c: 34)

6.3.3.10 Oralidad escrita

Se presenta de diversas formas, como en construcciones sintácticas aparentemente agramaticales, pero reconocidas como legítimas por la oralidad rioplatense. Por ejemplo, en el caso de las construcciones sintácticas:

TABLA IX. Ejemplificación y contraste: oralidad escrita. Cucurto y CREA

| Cucurto | CREA |
|--|---|
| (1) me iba yo muriendo un cacho mucho (Cucurto 2003c: 18). | Porque de la dignidad le estaba llegando la alegría punzante, más dolorosa al mezclarse con el cansancio, y no de las horas que había pasado amando un cuerpo sobre un colchón desparejo. O quizá de las dos. De las dos, si tengo en cuenta que primero ella me prendió fuego como a un cacho de estopa y después me habló bien, como yo esperaba desde hacía tanto tiempo, tanto, aunque no me lo confesara, de pelear por mantener cierta grandeza contra el tiempo molido y el perdulario Ildebrandi. (Cohen 1986:95-96) |
| (2) Una tarde tubeó Caralina y le mandó a decir que fuéramos todos, con el conventillo también pal Paraguay. (Cucurto 2005e: 75) | CARPINTERO.- Yo soy sólo carpintero, ¿sabe? ¿Usted no precisará una repisita o algo a cambio de un litrito...? GAUCHO.- ¿Repisas? ¿Y pa qué? Sírvase la leche nomás. La vaca hay que aliviarla. Ahora un día de éstos, le vía pasar a retirar un poco de aserrín pal cajón del gato que me lo han criado a departamento y no sale, |

| | |
|---|--|
| | ¿sabe? (Cuzzani 1988: 477) |
| (3) El negocio marchaba a las mil maravillas, marchaba papita pal loro, marchaba pa chuparse los dedos (elijan la que más les guste). (Cucurto 2003b: 28).[Fer] | Que yo les cuente mis penas me piden de tarde en tarde si en ellas están mis fuerzas déjenme que me las calle. No se ve la Cruz del Sur en las noches de tormenta; hay que mirar dentro de uno para encontrar a la huella. Cuando me cansa el camino me pongo a mirar pa' dentro, al fogón de los recuerdos." (Benezón 1981: 113) |

En (1) se presentan varias cuestiones que remiten a un supuesto contexto oral de enunciación. Por un lado, encontramos la graduación de un verbo (morir) cuyo carácter semántico impediría tal operación sintáctica. Por el otro, se gradúa a través de una fórmula típica de la oralidad coloquial rioplatense (**un cacho**, equivalente semántico de “un poco”), cuyo significado se contradice con el segundo adverbio de graduación (**mucho**) atribuido al verbo.

También se registraron algunos casos de apócope y contracción con el artículo. Como por ejemplo en la construcción [preposición+ artículo], donde en casos como en [para+el] las formas coloquiales se realizan en **pal** ejemplificado en (2).

6.3.3.11 Onomatopeyas y escritura fonética

La escritura fonética es un rasgo discursivo literario que cuenta con larga trayectoria en la literatura rioplatense, y ya fue señalado para la obra de Discépolo (Montoya 1980:26) y para la literatura cocoliche en general (Ennis 2008: 311):

(1) No está mal, apenas me pongo los guantes de seguridad, el casco azul, los timbos cepillados, mi credencial de repositor, mi pechera verde o kaeme impecable, me convierto en Tyson grande. (Cucurto 2005_e: 28)

(2) Se le derretían las orejas al amariyo (Cucurto 1998: s.pág.)

(3) ¡Otra vez en la caye!
¡Y sin un mango! (Cucurto 1998: s.pág.)

(4) Creemos pensando que esos poderes salvarán
al mundo de su destrucción. ¡Cómo puede perder
un mundo de superhéroes! (Cucurto 2005_a: 10)

(5) -¡Eh, River Pley, vení garpá,
que esta noche hay joda! (Cucurto 1998: s.pág)

(6) dejate de joder, no seas
un luzzer de Bobier,
no vas a morir (Cucurto 2005_a: 15)
[...] mi insólito respirar es un imán para los luzzers, los borders y los choborras de esta
ciudad. (Cucurto 2008_n: 54)

(7) Mientras el mundo gire serás mía.

Las onomatopeyas son una marca discursiva que el mismo Cucurto ha identificado como parte de una estrategia que desliga sus versos de lo poético, específicamente para el caso de *Zelarrayán*, y que junto con otros recursos ubican sus textualidades “en el borde” (cf. Yuszczuk 2009:3).

(1) Un par de días después del suceso de la bala
Pasó un ladrón por casa haciendo muuu (Cucurto 2003_c: 22)

(2) Pumb, pumb, pumb, listo el pollo, la góndola queda pipicúcu llena de mercaderías hasta las manos. (Cucurto 2005_e: 70).

6.3.3.12 Marcadores discursivos

TABLA X. Ejemplificación y contraste: marcadores discursivos, “nomás”. Cucurto y CREA

| Cucurto | CREA |
|---|---|
| (1) Yo también estoy en contra, pero por instinto nomás. (Cucurto 2008i: 14) | Uy, el bautismo. Debe ser la foto mía más vieja de todas. Hay otra dando vueltas por ahí, con un pibe en jardinero corriendo atrás de la pelota, dicen que soy yo... ¡Mentira! Es mi primo el Dany, Dany López. Una vez unos periodistas le pidieron una foto a la Tota y ella le dio esa, por joder, nomás. (Maradona 2000: 97) |
| (2) (...) de 23 pirulos nomás pero que tiene un maestro en su interior: mi amigazo de la carto, Renzo. (Cucurto 2008i: 12). | El Cani, como siempre, un genio, un salvador, había metido un cabezazo para el primer gol, a los quince minutos, nomás, y yo les movía la pelotita, de acá para allá... ¡Hasta una rabona les metí! (Maradona 2000: 270) |

Como puede verse en el contraste de la tabla, los usos del “nomás” tanto en las muestras del Corpus CREA a la derecha como en los ejemplos tomados de la obra de Cucurto, adquieren un valor semántico casi equiparable al “nada más” o “solamente”. Esto es: el uso más cercano al del español estándar y el del español hablado corrientemente en la zona del Río de La Plata. En este sentido se rompería con la figuración de una lengua étnicamente marcada para la supuesta representación del habla de los inmigrantes, por ejemplo los de las zonas de los Andes, en Buenos Aires. Como extensamente han desarrollado Pfänder/Ennis/Soto/Villegas (2009) el “nomás” en el español andino conlleva otras cargas semánticas y un posicionamiento sintáctico casi siempre postpuesto. Un uso más cercano al descripto por Pfänder/Ennis/Soto/Villegas para los hablantes del español andino hubiese permitido una lectura que vea la estereotipización de la lengua inmigrante a través de este rasgo en Cucurto.

6.4 CONCLUSIONES A LA SECCIÓN: NUEVAS CORRIENTES (IN)MIGRATORIAS Y ESCRITURAS POSTAUTÓNOMAS

Como hemos constatado hasta aquí, el tema de la inmigración dentro de los textos de la literatura argentina no es una completa novedad y ha sido portador de diversos signos ideológicos a lo largo de poco menos que dos siglos (desde 1830 aproximadamente, hasta la actualidad). Se trata de textualidades condicionadas no sólo por las diferentes circunstancias políticas que rodearon a quienes escribían sobre o al menos mencionando una temática (in)migrante –como anteriormente hemos comprobado, son históricamente disímiles la coyuntura que rodeó a la Generación del 37’ a la que, por ejemplo, envolvió a los escritores jóvenes que adquieren trascendencia después de la crisis del 2001. La adscripción del tema inmigrante en la literatura argentina viene dada también por la idiosincrasia de las diferentes corrientes inmigratorias que llegaron al país. El ya mencionado traspaso de la xenofilia a la xenofobia en un marco histórico de menos de un siglo y diversas formas de nacionalismo cultural tienen que ver con el encuentro preciso con las corrientes migratorias y con el imaginario construido alrededor de ellas. Para el caso de la primer gran corriente inmigratoria europea, la de fines del siglo XIX, hay una caracterización concreta en términos del país de origen de los inmigrantes, cristalizada a través de la sentencia de Mitre “capitales ingleses y brazos italianos”, en donde los segundos constituirían el tipo rústico, de la inferioridad, en relación de desventaja con otras naciones cargadas de un capital simbólico prestigioso, algunas de ellas europeas como Inglaterra y Francia, o inclusive los Estados Unidos. Ya en esta época podemos observar una estratificación y consideración disímil de los distintos colectivos inmigratorios y, con ello, una relación a veces paradójica con Europa que definirá, consecuentemente, los elementos legítimos y los ilegítimos del imaginario literario en relación al tema. En los apartados anteriores de este capítulo se ha mencionado cómo en diversos textos de entre fines del XIX principios del XX, todos ellos de géneros literarios disímiles, desde el sainete a la novela de corte naturalista, especialmente el inmigrante español y el italiano están caricaturizados y, cuando no, son víctimas de una crítica determinista, simplificadora y prejuiciosa.

Llegado el último tramo del siglo XX, puede corroborarse que en este aspecto la historia parece repetirse y volverse, una vez más, sobre sí misma, repliegue que se expone cuando verificamos que la huella literaria de los nuevos colectivos inmigrantes, especialmente aquellos provenientes de los países asiáticos y de Latinoamérica, es prácticamente ausente o en casi todos los casos, marginal, exceptuando los contados casos que antes se desarrollaron en este capítulo. En todo caso, si existe en estos tiempos una presencia del tema de la inmigración, de forma clara y palpable en una serie de corpus escritos y audiovisuales es, como lo han expuesto Ilaria Magnani (2004), Gabriela Stöckli (2004) y Graciela Wamba (2008) volviendo siempre al vínculo con Europa, recreando el lazo con los antepasados de allí provenientes, una suerte de reconstrucción de una genealogía legítima que se problematiza en relación con la identidad propia, personal. Invariablemente estableciendo como material legítimo de la literatura sobre la inmigración, las corrientes europeas hacia Argentina de fines del XIX y comienzos del XX. Pero una vez más, se deja ausente –o no se deja siquiera- el espacio de ese millón y medio de personas de origen inmigrante, que constituyen un segmento más que significativo de la población total de Argentina. Ese vacío de visibilidad y representación dentro del imaginario literario viene a confirmar nuevos parámetros en las formas de construir la inmigración para la literatura, pero todavía límites frente a ciertos referentes culturales considerados legítimos y otros no-legítimos dentro de la literatura escrita en Argentina. En otras palabras y ahora retomando las ideas de Ludmer sobre las literaturas postautónomas: la ampliación del tema de la inmigración en los escritos postautónomos tendría entonces que ver con su carácter

de hilos de la imaginación pública y fabricación de presente. Un presente que no se distingue de la ficción, es *realidadficción*, donde la presencia inmigrante en Buenos Aires ya no es pura tragedia, ni pura legitimación, sino una gran fiesta, como en el local de cumbia Sámbor retratado en las obras de Cucurto, donde la atmósfera no es medio o representación de nada. Esa ambivalencia que no define una lectura, interpretación o una jerarquía de valor, recubre todo el régimen de sentido construido por Cucurto y, como especifica Ludmer en relación a *Cosa de negros*, termina por perturbar la lectura política: “Los inmigrantes paraguayos o dominicanos en Buenos Aires ¿son una especie de gorilas felices que solo piensan en la bailanta y el sexo, o son vistos así desde un afuera racista de donde proviene la voz narrativa que es interna y externa al mismo tiempo?” (Ludmer 2010:148).

Teniendo en cuenta lo desarrollado en este capítulo, aunque recurrente, el tema de la inmigración en la literatura argentina, especialmente la escrita durante las últimas dos décadas, de ninguna manera ha recibido un tratamiento ni permanente ni homogéneo, en contraposición con la presencia de los colectivos inmigrantes en la Argentina actual, una fracción más que significativa de lo real-cotidiano. Este vacío en el ámbito de la configuración simbólica se multiplica si tenemos en cuenta que también se presenta, ausente, en el espacio de la crítica literaria que prácticamente no da cuenta de ese desierto del imaginario (in)migrante actual. Esto está además enfatizado en el hecho de que no hay incorporados escritores de origen inmigrante al corpus de la literatura argentina actual y los pocos que persisten en la práctica de la escritura en el país huésped tienen una circulación limitada de sus obras y, con frecuencia, no han desarrollado mucho los potenciales de su escritura cayendo en un esencialismo por la patria que demuestra un estadio muy incipiente de literatura inmigrante escrita en Argentina. Esta observación se fundamenta, no en la mera búsqueda de exotismo, sino en la constatación, comparativamente, de la no inclusión de los escritores inmigrantes en las prácticas de los intercambios culturales de Argentina, a pesar de que la inmigración desde los países limítrofes y asiáticos es relativamente reciente si se la opone a la oleada migratoria europea de fines del siglo XIX, aunque de ninguna manera es nueva. Por el contrario, alrededor del mundo, distintos corpus de lo que antes fueron las literaturas nacionales, se extendieron y renovaron los nombres de su canon incorporando a las figuras de la literatura inmigrante más destacada de sus países. En este sentido, son destacables, la asimilación de la literatura chicana en los Estados Unidos en los últimos años, la consolidación de la literatura turco-alemana hace décadas en Alemania y el reconocimiento de la literatura francófona escrita en las ex-colonias del Caribe por parte de las instituciones y agentes de la literatura escrita en Francia.

Esa constancia en lo discontinuo y heterogéneo en el abordaje del tema en los diversos autores contemporáneos, como vimos analizando, remite a un signo de interpretación negativo o positivo en relación a la construcción imaginaria de una identidad argentino-criolla. Como ya fue presentado por Di Tullio, el factor inmigración en la literatura y en los textos de intelectuales argentinos es siempre sensible a otros dos factores: el de la lengua y el de la identidad nacional (Di Tullio 2003). Los tres conforman por igual un paradigma de *comunidad imaginada* (Anderson 1991) y de relación con el otro-extranjero, que se ve sustentada, a lo largo de la historia argentina, con aparatos ideológicos formales e informales del más variado signo en el que el discurso de la literatura no se ha quedado atrás, como vimos en obras como la de Bianchetto, Cambaceres o Argerich, donde al imaginario inmigrante propuesto, le ha correspondido una articulación ideológica en términos de lengua e identidad nacional.²²⁸

²²⁸ Entre los formales podríamos incluir los que incluyen textualidades vinculadas a la didáctica, a la enseñanza de la lengua y de la historia en las escuelas, etc. Los mismos han tendido, como señala Di Tullio, en las épocas

El recorrido por los textos actuales, puntualmente por *Las noches de Flores* de César Aira, *Bolivia Construcciones* (2006) de Bruno Morales, *Un chino en bicicleta* (2007) de Ariel Magnus y "Bajo Flores/Animetal" (2007) de Leonardo Oyola, ha intentado leer las características de la configuración simbólica de las corrientes de inmigración reciente en la literatura. A pesar de ese vínculo casi constante entre los movimientos de renovación del concepto de literatura y las situaciones de inmigración, junto con las nuevas condiciones de globalización que renuevan las relaciones entre los sujetos y los territorios, no significa que, en tanto categoría de renovación epistemológica sobre el saber literario, las literaturas postautónomas radiquen, únicamente en los textos que representan o tratan la inmigración. Algunos de los textos analizados responden a la conceptualización de las literaturas postautónomas, como las ha delineado Ludmer (2006, 2007, 2010, 2012): desdiferencian su estatus textual, proponiéndose como un continuo entre ficción y realidad, difícil de distinguir y que además desestabilizan otras categorías de la literatura autónoma, como la que existía entre literatura e historia, personajes y narrador, etc. El texto *Un chino en bicicleta* y "Bajo Flores/Animetal" son textos que, a pesar de compartir temáticas con los de la postautonomía, son textos más tradicionales y que se conciben a sí mismos desde la distinción y pretensión de la literatura.

El caso de Cucurto ha demostrado ser el más complejo, en términos del tema de la (in)migración que está presente tanto en su obra periodística como en la literaria. En Cucurto más que en ningún otro autor, se da la presencia de esa masa textual, casi informe, que no se sabe y no importa si es realidad o ficción y el tema de la inmigración surgirá en ese contexto. Sin embargo, hay una serie de cuestiones elegidas con especificidad para caracterizar a los inmigrantes de sus historias: el carácter no representacional de sus personajes (in)migrantes, la construcción a través de los estereotipos y cliché del discurso social sobre ellos, la hipérbole como recurso constante y la ubicación de estos sujetos inmigrantes en zonas del espacio urbano que Ludmer ha dado en llamar "Islas urbanas". La configuración de la inmigración reciente en la última literatura Argentina siempre será escenográfica, tendiente a una performance sin entrar en los devaneos de la interpretación, como tampoco en las limitaciones y se halla, como construcción imaginaria sobre el mapa urbano de Buenos Aires, presente en todos los textos analizados. Empero, esa presencia tiene en Cucurto el matiz del conflicto: no hay una sola historia o trama ligada a la narración en Cucurto que se proponga como tono o con valor de verdad. Aquí no hay instrumentalización de la literatura como testimonio, para posicionar un juicio interpretativo (negativo o positivo) en relación con la inmigración. Tampoco hay búsqueda de darle espacio a una historia conmovedora en relación con la inmigración en Buenos Aires hoy, como sí parecía haber en *Bolivia Construcciones*.

En las obras de Cucurto caen y también se recuerdan las divisiones tradicionales vinculadas a lo nacional. Se entra y se sale con la ligereza de un paso de baile de música tropical de la isla urbana que habitan los inmigrantes latinoamericanos en Buenos Aires, así como los personajes entran y salen del conventillo y del local para bailar cumbia, el Sámber. Es en la conformación de una comunidad urbana de inmigrantes, en esa isla con un subsuelo común con los otros territorios de la

de mayor nacionalismo cultural a reforzar a una imagen de nación Argentina que se sustentaba doblemente en dos oposiciones: a España como autoridad y madre y al resto de las naciones con tendencia a la inmigración hacia Argentina, como potenciales peligros de pérdida o quiebre de la unidad nacional.

En el sector informal, puede leerse a través de aportes periodísticos, en la actualidad a través de webs o inclusive en diversas manifestaciones del racismo en situaciones puntuales como puede ser en la jerga de los cantos futbolísticos.

ciudad de Buenos Aires, donde Cucurto prefigura la experiencia de ambigüedad e incomodidad presente en la imaginación pública frente a las últimas corrientes inmigratorias:

[...] la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas, y los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma. (Ludmer 2010: 131).

En el cruce y trasvase de las fronteras de los personajes inmigrantes, Cucurto rompe con una idea de homogeneidad social en torno a lo nacional y muestra un subsuelo, un fondo, natural común. Una territorialidad y una temporalidad que une a inmigrantes y criollos en Buenos Aires: el presente. Esta configuración desdiferenciadora une a todos los habitantes, y simultáneamente coloca en una posición de centro a los habitantes marginados de la isla urbana, los inmigrantes.

Por último, la obra de Cucurto y su composición en torno a los inmigrantes de las corrientes migratorias más recientes hacia Argentina, ha resultado en un modo de terrorismo postautónomo, en el aspecto lingüístico, no tanto por lo que pretende generar, sino por el impacto que resulta en la imaginación pública. En tanto, como hemos analizado, la lengua de las obras de Cucurto se ha considerado ligeramente como testimonio o representación del habla inmigrante en la Buenos Aires actual, en las páginas de este capítulo hemos discutido con ejemplos esa presuposición postulando la hipótesis de un idiolecto de Cucurto. En este idiolecto no habría identidad con una realidad lingüística de los colectivos inmigratorios que supuestamente se estarían representando en sus páginas, sino que se podría establecer una identificación únicamente como idiolecto, como lengua de uno, rayana a la indecibilidad de la locura. En otras palabras, con la lengua del autor, ese complicado constructo de *realidadficción* inominado Washington Cucurto. Es también en este punto donde la obra de Cucurto encuentra su pariente literario más legítimo en *Los amores de Giacumina* (1886). Cucurto imagina para sus personajes inmigrantes y no inmigrantes, como mostró el análisis lingüístico, una lengua propia o *idiolecto*, que no tiene idéntico y donde pueden reconocerse elementos del guaraní, del cocoliche, del lunfardo, de la oralidad rioplatense actual, de la escritura fonética, etc. De la misma forma, más de un siglo antes, Romero creaba una lengua para Giacumina, "que puede tanto haber sido una copia del cocoliche xeneize como un glíglico inaugural" (Ojeda & Carbone 2013:19). De esta forma, las tensiones sobre la lengua y la inmigración que Romero y Cucurto configuraron son mucho más complejas que cualquier intención de representación directa: en sus personajes el lector puede intuir una marcación etnolectal vinculada a su origen inmigrante, pero la realización lingüística y su análisis demuestran un movimiento constante de fusión, que vuelven insuficiente a la caracterización etnolectal. De esta forma, la supuesta lectura representativa y etnográfica que ha rodeado a los textos de Cucurto para el tema de los (in)migrantes en su obra se devela como falsa, reforzando, una vez más, su carácter postautónomo. Su causa es su mera inscripción en tanto temporalidad de hoy.

7 LOS LIBROS

7.1 INTRODUCCIÓN

7.1.1 NUEVAS FORMAS DE CIRCULACIÓN PARA LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE

Mientras los lectores más refinados se intercambiaban sus ejemplares de las obras completas de Molinari, Ortiz, Urondo y Gelman, que continúan "agotadas" por razones extraliterarias, seguían en stock las obras completas de Girri, Bailey y Orozco.

(Fogwill 2008: 98)

Fuera del mercado del libro circulan activamente ediciones de pequeño tiraje emitidas mediante fotocopias de fotocopias de obras de Carrera, Laiseca y Aira. Fotocopias de la primera edición de *El Fiord*, de Osvaldo Lamborghini, circulan en quinta y sexta generación de Xerox y es frecuente encontrar fotocopias de séptima generación de *La obsesión del espacio* de Zelarayán, que el autor a veces autentifica y otras descalifica por fallas en los márgenes o desórdenes irreparables en la compaginación casera que efectúan los copistas, en su mayoría empleados de ministerio que fuera del alcance de sus supervisores roban papel y horas de costosas máquinas inútiles al Estado que tan poco hace por la buena literatura.

(Fogwill 2008: 98)

En algunos de los textos periodísticos recompilados bajo el título *Los libros de la guerra* (2008), el polémico escritor argentino Rodolfo Fogwill remite a lecturas de otros autores argentinos a través de fotocopias que por caminos complejos habían llegado a sus manos hace más de treinta años. En los oscuros y antidemocráticos años setenta en Argentina, Fogwill era un escritor y publicista joven con la voluntad que a cualquier escritor joven le apremia: la de leer *lo nuevo*, lo que está apareciendo como novedoso en el campo de la literatura de ese momento. La censura y otras formas de represión aún más violentas hacían que mucho de lo escrito –y parte de ello, lo mejor de lo escrito por esos años- se mantuviera ajeno a lo publicado. Lo escrito, lo escribible y lo publicable tenían una configuración material delimitada y diferenciable, todo ello determinado por el sistema político que regía en el Estado Argentino: el de la dictadura.

A través de una serie de artículos y la compilación de un libro que se ha convertido en poco tiempo en un clásico para el estudio del los avatares del mercado editorial argentino, José Luis de Diego (2004, 2006, 2007) pone de relieve esta inevitable relación del mercado del libro y la edición con los vaivenes político-económicos del país, aún más penetrante que la mantenida con las políticas e instituciones específicas del campo literario. Es en esta serie de textos en donde de Diego propone un análisis historiográfico de la industria editorial en Argentina, no viéndola en términos evolutivos sino reconstructivos para entender la actual relación del sector editorial con las políticas de lectura. La reconstrucción tendrá un primer momento bisagra en lo que el autor denomina la "época heroica", posterior a la segunda década del siglo XX. Aquí se produce la primera transformación en términos de agentes del ambiente editorial y material publicado, aquello que interviene en las formas de leer. Esta etapa implica no solamente el paso del mercado editorial a manos de extranjeros, es decir a editores que eran inmigrantes de un origen humilde en Argentina y que, como menciona de Diego, no tenían "relación alguna con la alta cultura" (de Diego 2006: 2),

sino también el traspaso del mundo del libro argentino a manos de sujetos con cierto grado de profesionalidad en el área, los primeros trazos que demarcarán la figura del editor, al mismo tiempo que este mundo de los libros empieza a salirse de las áreas más restringidas y de una elite, para hacerse cargo de un público lector cada vez más masivo a través de la publicación de un catálogo más amplio y popular²²⁹. En las décadas siguientes se experimentará un período de esplendor –el que el autor consecuentemente denomina la “época de oro” de la industria editorial, de 1938 a 1953 (De Diego 2004: s.pág.), signado por un gran desarrollo, por el desembarco desde España y por la consolidación de las editoriales Losada, Espasa-Calpe Argentina, Sudamericana, Emecé y Santiago Rueda.²³⁰

Seguido de este período de auge de las grandes casas editoriales con sus múltiples colecciones e impresiones masivas, deviene una época, hacia los sesenta, en la que se llevan adelante algunos proyectos editoriales de tipo independiente. Los mismos tienen como principales ejemplos a la editorial universitaria Eudeba, en 1958 y la editorial Centro Editor de América Latina, en 1967²³¹.

²²⁹ A este respecto, De Diego nos recuerda que hasta el establecimiento de editoriales como Editorial Tor (1916), Editorial Claridad (1922), Editorial Gleizer (1922), etc., las grandes colecciones de libros que circulaban más o menos popularmente en Argentina, habían sido publicadas por intelectuales o escritores destacadas, como fueron Roberto Payró en la Biblioteca de *La Nación* (1901-1920), Ricardo Rojas en la *Biblioteca Argentina* (1915-1928), José Ingenieros con *La Cultura Argentina* (1915-1925) y Manuel Gálvez para la Cooperativa Editorial Buenos Aires (1917-1925). Como se mencionamos arriba, la incorporación por parte de estas nuevas editoriales de sujetos más o menos especialistas en el campo, ya no solamente especialistas en la lectura o el canon como eran Payró, Gálvez, etc., deparaba indefectiblemente otro tipo de especialidad como era la de responder a las demandas de una nueva cultura simultáneamente popular y letrada, mayoritariamente hija de la inmigración que había comenzado a fines del siglo XIX (de Diego 2006: 2).

²³⁰ Debe hacerse una diferenciación con el “desembarco editorial” español de los años noventa, que fue por causas de tipo económico, por las políticas de transnacionalización empresarial. Sin embargo, aquel primer desembarco, tuvo su origen fundamentalmente en una causa política: la mayoría de estos editores e imprenteros escapaban de las circunstancias políticas que envolvían a España en plena Guerra Civil.

²³¹ El porqué de la caracterización como independientes para grupos editores como EUDEBA o Centro Editor de América Latina merece una aclaración, ya que pensándolo en ejemplos actuales el término puede volverse más oscuro o conflictivo; en otros términos la designación de algunos proyectos editoriales actuales como independientes excede los parámetros tomados para aplicar tal calificación a EUDEBA o Centro Editor. Estas dos editoriales se destacaron no solamente por la un catálogo innovador o bien por no pertenecer a grandes consorcios empresariales sino también por la incorporación definitiva de un editor experto a cargo, por la forma de organización de su catálogo y la forma de distribuirlo. En primer lugar, la editorial universitaria EUDEBA, a cargo de dos profesionales de prestigio en el ámbito de la edición como fueron Arnaldo Orfila Reynal y Boris Spivakow, se presta a ese reconocimiento como *independiente* a través de un catálogo de interés académico organizado en múltiples colecciones, el bajo costo y la distribución en pequeños locales, los kioscos EUDEBA, que estaban ubicados cerca de los edificios universitarios. En segundo lugar, luego del golpe de Onganía, el antiguo gerente de EUDEBA, Spivakow fue expulsado de su cargo, lo que lo llevará a fundar Centro Editor de América Latina intentando profundizar el proyecto de EUDEBA, buscando hacer “Más libros para más” y que se organizará en diversas colecciones por fascículos vendidos en los quioscos de diarios. A través de esta estrategia la editorial se aseguró un proceso de circulación más económico y masivo.

En cuanto al catálogo, son ya históricos el impacto y la relevancia que esta editorial y sus colecciones tuvieron en las generaciones de la época, siendo un emblema de los escritores e intelectuales argentinos de izquierda y centro-izquierda de los 70’, concretando una intervención tangible en el espacio cultural (cf. Bueno/ Taroncher 2006). Dentro de las generaciones más jóvenes, las publicaciones de Centro Editor conservaron su impronta de insignia como aquello que habilitaba el acceso a lo que leyeron en términos de *verdadera cultura* o bien el patrimonio cultural que las escritores e intelectuales de la época reconocieron como válido, siendo el mismo Cucurto uno de los que entre estos jóvenes dedica algunos versos en el poema “Los libros de Centro Editor” a aquel legendario sello editorial:

Hacia fines de los sesenta y en simultáneo con el *boom* de la literatura Latinoamericana²³², de Diego visualiza la primer fractura y la gran paradoja latente entre el desarrollo del campo editorial argentino y la evolución de la literatura y sus formas de leerse en el país: mientras que el período que va hasta fines de la década del sesenta coincide con un crecimiento intenso tanto de la industria editorial como de una literatura argentina de minorías, el período posterior que se inaugura a partir de los setenta coincidiría con una cierta decadencia del mercado editorial, como con un acrecentamiento de la literatura argentina y latinoamericana de interés público o, si se quiere, de alcance masivo (de Diego 2004: s.pág.). El siguiente recorte propuesto en el recorrido historiográfico de De Diego tiene que ver con el cambio de escena al que más arriba hacíamos diferencia, el perpetrado por las condiciones violentas y autoritarias del último gobierno dictatorial:

La historia es tristemente célebre: la clausura de Siglo XXI el 2 de abril del 76, las presiones y clausuras que soportó el Centro Editor desde que en Bahía Blanca el general Acdel Vilas afirmó que era “claramente subversivo”, la irrupción de un destacamento al mando del teniente primero Xifra en las oficinas de EUDEBA el 26 de febrero de 1977, la detención de Daniel Divinsky, director de Ediciones de la Flor, en el mismo año. Quemaduras de libros, secuestros de ediciones, censura y autocensura, persecución, detención y desaparición de autores y editores. (de Diego 2004: s.-pág)

Hasta aquí, las condiciones económicas o bien las de la política externa como fue la migración de españoles hacia el Cono Sur durante los años treinta, habían pautado ciertos aspectos del devenir de la industria editorial argentina. La merma o la abundancia en la circulación estaban especialmente marcadas por circunstancias de tipo económico, sin embargo es durante la dictadura cuando las circunstancias políticas en tanto régimen de Estado, totalmente externas a los dictámenes del campo, legislan y estipulan sobre no solamente lo que puede circular por las librerías, sino también sobre lo que puede o no ser publicado/leído y aún más violentamente, qué autores podían habitar el suelo argentino, configurando con ello un determinado sistema de parámetros de producción, ya no sólo de circulación de la literatura. La contradicción no es pequeña si se tiene en cuenta que en el período anterior, el que asiste al surgimiento de los primeras editoriales independientes, la posición del Estado había sido, con respecto a EUDEBA, la de promocionar la industria editorial,

“¡Son lejos lo más lindo de la historia cultural argentina! ¡La fantasía del editor, los coloridos libros del Centro Editor, son transmisión absoluta! / Y sus fascículos de Los Grandes Poetas con los cuales aprendí a leer! Centro Editor fuiste más importante que mi padre y mi madre y/ en mi juventud estuviste a la altura de Boca Juniors! Hijo, Suni, cuando me muerta vendan todo, que no haya en la casa/ las cosas de un muerto, pero a los libros del Centro Editor/ entiérrenlos conmigo!” (Cucurto 2005a:24).

Vemos entonces que ambas editoriales, la primigenia EUDEBA y su sucesora CEAL tienen en común al menos tres aspectos que traspasarán a un variado grupo de las editoriales independientes actuales: el del construir colecciones a partir de un criterio ideológico, las vistas a la realización de un proyecto de intervención cultural en conjunto con el proyecto editorial y el desarrollo de estrategias de circulación alternas que sorteen los canales más tradicionales de la venta de libros manteniendo precios populares.

²³² No son pocas las ocasiones en las que el *boom* de la literatura latinoamericana, aquel gran momento de la literatura escrita en América Latina acontecido hacia mediados de los sesenta, se ve definido como una estrategia o fenómeno editorial. Sería al menos poco justo declamar el aspecto exclusivamente literario del boom, dejando de lado su articulación con el campo editorial, la cual le permitió salir de los límites de una propuesta artística, para consolidarse como un proceso integral donde esa propuesta y sus protagonistas (García Márquez, Donoso, Vargas Llosa, Neruda, Onetti, etc.) adquirieron visualización y difusión más allá de las fronteras nacionales o continentales de Latinoamérica. Hubo aquí, desde el espacio de la edición de algunos países latinoamericanos —como Chile, Argentina, Cuba y México— y de España —especialmente de las editoriales ubicadas en Barcelona— una serie de movimientos que garantizaron la llegada y la circulación comercial de lo que por entonces era lo más nuevo de la literatura latinoamericana.

especialmente aquella que había surgido entre los muros del ámbito de la universidad pública estatal (Bueno/ Taroncher 2006). El Estado promueve la creación de una leyenda entre las editoriales independientes de Argentina, la prestigiosa EUDEBA en 1958 y es también el Estado el que menos de veinte años después persigue a los trabajadores de EUDEBA como delincuentes y terroristas y se encarga de poner fuera de circulación en el sentido material más explícito, con una quema de un millón y medio de ejemplares de Centro Editor de América Latina en un terreno baldío de Sarandí (Bueno/ Taroncher 2006).

Este nuevo impacto que leemos como la transfusión de la política de Estado en desafortunada política de la literatura, negativa en todo caso, puede llegarse a pensar desde la productividad de la estrategia de circulación y difusión del libro. Buscando otra vez en la continuación del recorrido histórico, esa imposición del Estado y sus condiciones de organización político-económicas, encontramos como punto de referencia – naturalmente sin la violencia y terrorismo de Estado presentes entre 1976 y 1983- la amalgama que podríamos calificar de positiva e innovadora, construida entre la literatura y sus formas de edición y circulación en Argentina después de la crisis del 2001. La misma, vendría a poner de relieve, una vez más, las limitaciones del concepto de autonomía literaria en la época contemporánea y los posibles vínculos entre la idea de literatura en un costado y la producción, edición y la publicación de textos en el otro, develándose, en realidad, como un estado de continuo y como decíamos, de verdadero amalgama y no como meros puntos de contacto, correlación o reflejo entre ambos ámbitos.

Pierre Bourdieu ha versado sobre el tema desde la teoría sociológica de la literatura, resolviendo el problema del vínculo entre el campo editorial y el campo literario, respetando la fractura entre los dos o la relativa autonomía de ambos y proclamando la homología estructural (Bourdieu 1995, 1999) entre ambos lados. La distinción entre los dos campos habilitaría la refracción en el campo editorial de la constelación de posiciones y mandatos de lo ocurrido en el campo literario. Recorridos en la historia editorial particular como el realizado por José Luis de Diego expondrían lo contrario: las condiciones del campo literario, los posicionamientos y estructuraciones del mismo, pueden no tener una refracción correlativa en el campo editorial. Una serie de prácticas históricamente visibles en la literatura argentina nos muestran, una vez más, el ataque de terrorismo simbólico que busca sacudir el cotidiano de los cimientos de la supuesta autonomía del campo literario.

El método del paso de mano en mano y el de la fotocopia que, como señalábamos al comienzo, Fogwill convoca en sus lecturas, ya sea del manuscrito original como de ediciones censuradas o confiscadas por el Estado, aseguraban la legibilidad del texto en su sentido estrictamente material, su circulación y garantizaban un canon alternativo al consolidado como hegemónico durante esa época de crisis política. La violencia y atentado contra los derechos humanos llegó a tal extremo durante los años dictatoriales en Argentina (1976-1983), que esa manera de circular dejará de ser simplemente una forma paralela, para volverse un verdadero método de supervivencia para la literatura y quienes la escriben o, al menos, para lo que por ese entonces no encontraba materializarse o que misteriosamente parecía no interesar a los compradores y que por eso dejaba, también misteriosamente, de editarse.

La fotocopia hace circular nuevas y múltiples ediciones de libros en la época de la dictadura y, más adelante, en los albores de la época alfonsinista, durante ésta y en la era menemista, en un país que se ahogaba en distintas formas de pauperización económica y cultural, serán las mismas fotocopias las que garantizarán el acceso a la lectura, más allá de los costos económicos. Ya casi al finalizar la dictadura, en agosto de 1983, Fogwill escribe sobre un libro del autor argentino Jorge Asís:

Y sin embargo *La Calle de los Caballos Muertos* debe ser leído. No recomiendo su compra (vale veinte pesos argentinos) pero me atrevo a decir que un buen juego de fotocopias Xerox reducidas al 75 por ciento pueden costar no más de seis pesos argentinos y deparar tres horas y media de agradable y reflexiva lectura. Quien piratee la edición y se disponga a leerla podrá observar todo lo que la crítica no supo ver en el original. (Fogwill 2008: 118)

El enlace en este fragmento propuesto por el autor de *Los pichiciegos* entre la materialidad interna –o bien lo que se ha dado en llamar *materialidad desmaterializada* (Chartier 1997: 48; 2007)- del texto y su materialidad externa, no es ajeno a la mirada actual sobre el libro: una mirada en el costo, en el valor de mercado; una mirada que se libera de las barreras de la autonomía literaria y en la que la literatura no disfraza de su condición de mercancía. Aunque el texto del que habla Fogwill “debe ser leído”, su costo es muy alto y puede accederse al mismo con una versión fotocopiada, comúnmente llamada “pirata”, la que asalta los derechos de autor y otros protocolos inherentes a la circulación del libro dentro del mercado capitalista contemporáneo. Esa supuesta *identidad desmaterializada*²³³ de la que hablaba Chartier ya no es tal, o bien es una identidad que se percibe, siempre, en su carácter material proponiendo otra relación no sólo con la literatura como hemos venido describiendo hasta aquí, sino con quien lee, una relación que es igualmente corporal y material. La copia hecha por uno mismo y el asalto a los derechos de comercialización legales son la forma de acceso en la época de los tiempos de ajustes económicos. Aquí, cuando los estragos de la censura más violenta del período dictatorial ya habían sido franqueados, Fogwill insiste con el acceso a la literatura a través de la fotocopia, ya no por el riesgoso valor semántico del texto, sino por el alto precio para la comercialización del texto y es realizando ese “delito” de la copia ilegal como se accede en la actualidad a la literatura, a la actividad lectora y, con ello, al lugar del editor y del crítico: el lector toma el lugar de la edición haciendo las fotocopias “reducidas” y con ellas podrá “observar todo lo que la crítica” no ha visto hasta el momento.

7.1.2 LOS NOVENTA: EL DESPUÉS DEL MENEMISMO. LOS CARTONEROS

Desde mediados de los ochenta y a lo largo de los años noventa podemos observar dentro del campo editorial argentino la consolidación de políticas de difusión y circulación simultáneas a las experimentadas en otros campos editoriales en el resto del mundo. Hablamos aquí de la configuración de catálogos editoriales a través de la política del *best-seller*, de la oferta masiva de los escritores más vendidos y de la mediatización de los mismos, de la renovación impulsiva y acelerada de las colecciones llevada por tiradas de impresión más cortas que las tradicionales, de la organización editorial a través sociedades empresariales multinacionales ajenas a la idiosincrasia del mercado local y guiadas por el parámetro de la *world-fiction*²³⁴. Contrario a lo que podría pensarse,

²³³ Chartier hace mención a este concepto en numerosas ocasiones y es el que refiere a la serie de valores o creencias que una obra/texto porta obviando su condición material, con la que llegó a la lectura del público: “Se trata de la relación de los textos en su identidad desmaterializada; siempre es posible decir que Don Quijote existe más allá de todas sus formas encarnadas pero, al mismo tiempo, los lectores siempre han comprado el Don Quijote en una forma material específica de publicación que contribuyó a la vez a la construcción del sentido y a la memoria de la obra” (Chartier 2007: 12).

²³⁴ Tal como lo entendemos, el concepto de *world fiction* fue desarrollado por Casanova en su obra *La République Mondiale des Lettres* (1999) y por Franco Moretti en su “Conjectures on World Literature” (2000) a partir del enunciado de Goethe que marcaba el fin de las literaturas nacionales y el comienzo de la Weltliteratur hacia 1827; en ambos críticos remite a una nueva organización, producción y distribución de la literatura a través de criterios que funcionen a nivel internacional. Tanto en uno como en otro la implicancia del concepto es la de la interrelación en un sistema de red de la literatura del mundo, a “planetary system”

esta forma de práctica editorial vuelve a intensificar las relación entre edición, circulación y literatura, a veces para estrecharla y otras para evadirla buscando otros caminos, pero siempre para confirmarla. Como ciertamente ocurrió, la noción de *world-fiction* como organizadora de catálogo, del Catálogo –en mayúsculas- como forma de restricción de lo que va a ser leído, tiene su impacto, al tener una pretensión abarcadora, en la forma en la que la literatura se produce y circula en ámbitos más bien locales:

En el campo de la cultura, el impacto en las literaturas nacionales es profundo: los consorcios editoriales transnacionales, que fusionan casas editoras de diversos países, subordinan la producción de cada nación a la programación de una política de *bestsellerización*, y modifican las estructuras de distribución y de venta de los libros. Producir literatura para un mercado global acelera la rotación de los libros: se editan más títulos que muy pronto son reemplazados por títulos aún más nuevos. Esta organización favorece la circulación transnacional de libros concebidos para el mercado de masas, y si bien siempre han existido los best-sellers, la novedad radica en la difusión de una narrativa destinada a la circulación internacional, a la que se denomina *world fiction*. (Saítta 2004: 18-19)

Como resume Silvia Saítta, esta política de canonización a través de las ventas, la búsqueda novedad del texto y su posibilidad de alineación con parámetros de ficción considerados un estándar fuera del país, son en parte una consecuencia inevitable de diversos procesos de globalización económica que repercuten directamente en la práctica editorial y, con ella, en la literaria. Los primeros vestigios de este nuevo panorama en la conceptualización de la idea de literatura y su presencia material en la sociedad hacia fines de los ochenta en Argentina se verificaba como un molde editorial impostado que le pedía algo a esa literatura que no siempre estaba dispuesta a entregar.

No deja de ser concomitante a nuestro estudio, la breve referencia a cómo –en qué experiencias concretas- las dinámicas de publicación y difusión de las grandes casas editoriales que se consolidaron en los noventa, se traducen en el campo literario argentino y con ello resulta casi inevitable remitirnos al traspaso de los años dictatoriales, a los albores de la democracia y al posterior neoliberalismo de la mano del gobierno de Carlos Menem.

Hacia fines de los años ochenta, ya pasada la primera fase de trasposición a un gobierno democrático –y bajo una notoria desilusión y fracaso político ligado al cuestionable “cierre de una etapa” que generalizadamente se proponía evadiendo interpretar el pasado antidemocrático reciente— se visualiza en el campo literario argentino una nueva generación de escritores que estarán marcados por una serie de políticas de difusión que hacen a su vez sistema con sus poéticas y estilo de escritura. Aquí encontramos, sin las pretensiones de proyecto o renovación formal que habían tenido las propuestas de algunos representantes de las vanguardias históricas, un caminar de la mano entre la idea de la creación propia de los autores, su literatura y los soportes materiales elegidos para la misma, leyéndose como una identidad conjunta.

(Moretti 2000: 54) que todo parece abarcar. Cabe preguntarse qué es ese “todo” o qué criterios admite ese sistema planetario, es aquí donde entra la difícil cuestión de la rentabilidad del texto literario, en el espacio mundial, ya no de a literatura, sino del mercado de la libro. En términos de Casanova: “En esta «world fiction», artificialmente fabricada, productos comerciales destinados a la difusión más amplia, según criterios y recetas estéticas experimentadas, como las novelas académicas de universitarios internacionales tales como Umberto Eco o David Lodge, se codean con los libros neocoloniales que recuperan todas las fórmulas probadas del exotismo como las novelas de Vikram Seth; los relatos mitológicos y los clásicos antiguos «coloreados» ponen al alcance de todos una «sabiduría» y una moral reverdecidas(...)” (Casanova 2001: 225-226).

Esa nueva -y joven- generación nos remite inevitablemente a dos grupos subrepticamente ligados por prácticas de difusión y legitimación supuestamente antagónicas: los *babélicos* —asociados a la prestigiosa *Babel; Revista de libros* (1989)— y los *planetarios* —vinculados al sello editorial Planeta. Si los primeros fueron legitimados por la crítica académica y especializada, y autoseñalados como “experimentalistas”, los segundos, por negatividad y su posición asociada a una editorial de difusión masiva, eran sólo “narrativistas” —el sello editorial que los asimilaba publicaba ante todo novelas- apoyados por el mercado y el periodismo de llegada masiva. La homologación del sistema de difusión con las poéticas y los principios de identidad de cada grupo estaría verdaderamente determinada no por los nombres de las editoriales, sino, en realidad, por su acercamiento o alejamiento de lo *popular* como sinónimo de *visibilidad* en los círculos más distanciados del mundo literario y uso de lo *masivo*. Mientras los *babélicos*, regidos por una titularidad indiscutiblemente borgeana, estarán restringidos a la circularidad determinada por los lectores de la revista *Babel* y los sujetos de la crítica académica, los *planetarios* tendrán un destino más extenso y abierto en términos de divulgación de obra y relación con el mercado:

(...) los “planetarios” encuentran su principio de identidad en el seno de la industria editorial y del mercado, en torno a la editorial Planeta, primero; en el suplemento “Radar” de *Página/12*, también dirigido por Forn desde 1996, después. Por tanto, adquieren rápidamente gran visibilidad pública, sobre todo después del éxito editorial de la primera novela de Rodrigo Fresán, *Historia argentina*, en 1991, que permaneció seis meses en las listas de *best-seller*. (Saítta 2004: 17)

En pocas palabras y abstrayéndonos en una generalización estructural, encontraríamos hacia los noventa, en Argentina, una división del campo literario en términos de la forma de difusión y parámetros de consagración: en unos masiva, determinados por el mandato del mercado internacional y las normas más tradicionales provenientes de los grandes grupos editoriales y en otros limitada, con una circulación irregular y restringida a los más iniciados, replegados a las bondades meramente simbólicas de la crítica académica²³⁵. Muy esquemáticamente, podría plantearse esa división del campo intelectual-literario (Bourdieu/Johnson 1993) estableciéndose un puente con las elecciones en torno a la industria literaria argentina de los ochenta hasta los noventa:

²³⁵ Cuestión cara si las hay a las letras argentinas contemporáneas, la de la organización o reflexión del campo literario en términos de adherencia o no a un mercado masivo. Esta cuestión se hace más significativa si recordamos algunos momentos que podemos ver como antecedente de esta polarización en el campo de las letras y su relación con lo político, como en el clásico texto de Viñas *Literatura argentina y realidad política* (1964) que dividía a las generaciones de escritores “reaccionarios” y “revolucionarios”, en una época en donde la relación entre las letras y el compromiso político era casi inevitable. En esta subdivisión se reproducía una fragmentación que ya había estado dada en el campo de las letras argentinas: la de Boedo y Florida. Ahora bien, la fragmentación planteada por Viñas traía a la postre un aspecto de aquella otra gran fragmentación, la que separó a los escritores más comprometidos de Boedo de los pertenecientes al primer grupo de vanguardia de las letras argentinas. La subdivisión aquí marcada, propia de los años noventa, daría cuenta de otro aspecto que diferenció a los escritores a comienzos del siglo: entre los que viven de la literatura y dentro de sus reglas de mercado más hostiles y aquellos que buscan una práctica escrituraria no guiada por las leyes de mercado.

Como suele ocurrir en este tipo de formaciones o agrupaciones informales que surgen más a partir de las interpretaciones de los medios o de la crítica que a partir de sus miembros, tanto los “Shangai” como sus opositores, los “Planetarios”, negaron cualquier conformación de un *nosotros* integrante, negando también con ello la relación que estos rótulos pretendían con un determinado tipo estético o literario, con una determinada relación con la política y lo social y con una determinada forma de circulación.

TABLA XI. Grupos y circuitos de difusión editorial. Período 1983-1995

| Grupos destacados | Características | Sellos editoriales |
|------------------------------|---|--|
| Planetarios o "Planeta boys" | <ul style="list-style-type: none"> - Difusión masiva, mediáticos. - Ediciones de alta tirada y comercialización - Protagonistas: Rodrigo Fresán, Juan Forn y Guillermo Saccomano - Neotradicionalistas o estéticamente conservadores. - "Contadores de historias" (Vanoli) y cultores del realismo sucio. | <ul style="list-style-type: none"> - Planeta, Alfaguara, Ada Korn y Sudamericana, EMECÉ. - Diarios y revistas |
| Grupo Shangai o Babélicos | <ul style="list-style-type: none"> - Babel. Revista de libros. - Protagonistas: Martín Caparrós, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio - Experimentalistas - Herederos de la "literatura del desplazamiento" (Vanoli) o autorreflexiva. | <ul style="list-style-type: none"> - Juan Genovese Editor - Mondadori - También Sudamericana, EMECÉ, etc. |

En nuestro esquema se hace evidente aquello que en las primeras descripciones podía presuponerse: los llamados *Babélicos* o *Grupo Shangai* materializan también sus textos en sellos editoriales con los estándares o pretensiones de masividad que ellos mismos buscaban evitar y que eran siempre señalados como marca identitaria del otro grupo, el de los *Planetarios*. Es por esta época, cuando el estigma de lo masivo asociado a ciertos sellos editoriales y sus formas de publicación se vuelve condición inevitable ante un proceso de globalización y neoliberalismo económico vertiginoso, el cual se va apoderando de todas las casas editoriales, conformando grandes conglomerados empresariales especializados en edición y publicación. Esta aparente contradicción entre la relación con lo masivo y las formas de publicación de los *babélicos* y *planetarios*, escenifica la supuesta imposibilidad de la literatura hispanoamericana contemporánea de escapar a los esquemas de comercialización global –especialmente a los impuestos desde países extranjeros, principalmente desde España- cuestión que la escritora y editora cubana Yanitzia Canetti elabora a manera de preguntas para interpelar los límites de una separación demonizante entre ética de la literatura y la creación artística hispanoamericana hoy, y una ética de la edición.

Hasta dónde puede pensarse, entonces, bajo las condiciones actuales, una literatura más allá del mercado:

¿Podrían Carpentier, Borges y Lezama Lima salvarse de la sentencia implacable del mercado si propusieran hoy en día su primera obra a una editorial? ¿Qué propuestas monumentales, de escritores de esa talla, dejaremos de conocer las generaciones presentes y futuras? ¿En base a qué criterios debe juzgarse la literatura que se publica hoy en día? Ofrecerá la globalización alguna salía a la creación intelectual? (Canetti 2008: 113)

La imposibilidad de una frontera que mantenga como planos ajenos, unidos por el centro como un diagrama de Ven, la literatura y el mercado, junto con políticas de globalización de las estrategias de marketing cada vez más agresivas, y el desarrollo de formas y publicaciones que tienen antes que nada al mercado, entre otros, serán los motivos que conllevarán que, a fines de los noventa, no exista ya una fragmentación del campo en estos términos (los que se posicionan al margen del mercado y los que se posicionan con el mercado), sino una lógica de la práctica literaria que atenta desde distintos flancos contra la idea de una literatura autónoma. Así, la guerra, el terrorismo, no será contra el mercado mismo como idea, sino contra sus espacios conquistados. Las nuevas formas de edición y publicación atenderán, fundamentalmente, contra las zonas acaparadas por la máquina transnacional del mercado editorial de las últimas décadas, para recuperarlas para sí.

En un artículo incluido en el volumen editado por José Luis de Diego, Malena Botto se refiere a la última década del siglo XX como un período de concentración y polarización, en una lectura que tiene como faro el impacto de las políticas neoliberales en la industria editorial en Argentina de ese momento. La primera, la concentración o bien aglutinamiento, estaría dada por el correlato de la desnacionalización de la industria editorial argentina: el dominio del mercado por unas pocas casas editoriales de gerencia extranjera, con un poder de impresión, marketing y difusión que dejaría de lado a las pequeñas editoriales locales que lograban subsistir. El mercado del libro se coordinaba a través de grupos empresariales que tenían en vistas, principalmente, la venta de un producto: los libros. Grupos como el español Planeta, ya antes identificados con la masividad de los “planeta boys”, dejarán de ser meros líderes en ventas para convertirse en los dominantes de las líneas del mercado ya que tienen a su mando, no solamente ese sello editorial, sino otros como EMECÉ, Seix-Barral y Espasa-Calpe; lo mismo ha ocurrido con editoriales como Sudamericana que han sido absorbidas en el grupo editorial Random House Mondadori, el cual incluye a otros sellos como Lumen, Grijalbo y Plaza-Janés (De Diego 2007: 38). Volviendo, una vez más, a De Diego, estos grupos editoriales —o empresariales— que se instalaron en Argentina hacia los 90 controlan, desde ese entonces, un 75% del mercado del libro en el país (De Diego 2007:38, CEP 2007), acercando el panorama a la imagen de un monopolio de unos pocos sellos, mayoritariamente españoles, antes que a un verdadero mercado editorial. En su artículo del 2012 “Lo que viene después”, Ludmer insiste en estrechar lazos entre este cambio en el mercado editorial argentino —que hasta los años 60 era todavía mayoritariamente de libros nacionales que se exportaban— y el paulatino surgimiento de estas escrituras postuautónomas, junto a un mercado monopolizado por los grandes grupos internacionales, en tanto “en el pasaje de las editoriales nacionales o conglomeraos se hace visible la fusión entre lo artístico —literario— y lo económico global” (Ludmer 2012: s.pág.).

La polarización de la que da cuenta Botto, estaría marcada por el surgimiento —resurgimiento si se nos permite— de algunas *editoriales independientes* como Beatriz Viterbo (1990), Adriana Hidalgo (1999) y Simurg (1995), que constituirían el otro polo frente al monopolio de las grandes empresas (Botto 2007). Siguiendo a Botto, podemos afirmar que el surgimiento de estas editoriales

independientes durante los noventa fue un efecto secundario y hasta inesperado del acaparamiento del mercado en manos de grupos empresariales extranjeros con una dinámica de producción devastante para la industria editorial local. Puede interpretarse que gran parte de su consolidación, la de estas editoriales independientes, se debió a la puesta en juego, primordialmente, del *valor simbólico* de los textos, dejando en segundo plano el valor de cambio. En este sentido, son pertinentes las observaciones de Botto (2006) y Vanoli (2009) que remarcan la estrategia de prestigio, que significa la compra –o a veces la toma en forma de donación– de los derechos de obras de autores nacionales reconocidos o bien la apuesta a temas o líneas de interés emergentes; este prestigio debe pensarse en términos de capital simbólico adquirido a través de la incorporación de esos títulos o voces a su catálogo, en oposición al capital de mercado que reditúan los grandes monopolios editoriales a través de sus ventas multimillonarias. A diferencia de estos monopolios, se impone como característica común a las editoriales independientes que el rédito económico es una apuesta a futuro, la cual rara vez tiene su correlato inmediato en el presente. Algunas de las decisiones emprendidas por los editores y las editoriales independientes, decisiones que como decíamos son *a priori* de una rentabilidad nula o riesgosa, son las que han cooperado en determinar el valor simbólico otorgado a algunos nombres que luego han pasado a formar parte de las listas o catálogos de los grandes sellos internacionales. Este recorrido que va de la circulación de literatura en un ámbito de iniciados a través de editoriales independientes hasta una circulación masiva y mediatizada por los grandes sellos internacionales, aparece ejemplificada en una columna del matutino *Crítica* escrita por Washington Cucurto a propósito de Gustavo López, curador y editor del sello independiente Vox:

¿Qué sería de Gelman, Lamborghini, el Cela y otros egoístas si Mangieri no hubiera dedicado su vida a editarlos? ¡Y de los sátrapas de Rubio, Gamba y Raymond, a quienes hay que cuidar! ¿Qué sería de estos poetas sin alguien que se hubiese jugado y editado sus versitos pedorros? ¡Ese alguien es el Chicho López!
Seix Barral y Planeta no serían nada si no hubiera atrás el trabajo de años de los grandes editores de poesía. Y es una pena que todo el rédito se lo lleven los gallegos al editar todos los libros de Gelman, por ejemplo. ¡Y carísimos! Cada vez que veo un librito de Gelman editado por una multi, por ejemplo el excelente *Violín y otras cuestiones...*, me da una bronca de la puta madre, lo considero una traición a todo el trabajo que hay detrás de la poesía argentina, que no se hizo sola, sino con mucha gente, lectores y autores detrás. (Cucurto 2009: s.pág.)

En este fragmento puede verse cómo Cucurto reconoce en la labor de editores como López no sólo la de un editor o publicista corriente, sino precisamente la que sirve de inspiración a gran parte de las editoriales independientes y que es la de darles espacio y posibilidad de circulación a voces o bien obras que tienen inicialmente prácticamente vedada su entrada al mercado del libro. La vueltas de la historia y de la conformación de los mismos como rentables bienes del mercado, también las detalla Cucurto cuando expone cómo a través del reconocimiento de las editoriales de tipo independientes algunos poetas, como por ejemplo Gelman, han accedido a la circulación y con ella a un capital simbólico que luego es capturado por las grandes compañías editoras internacionales.

Otro ejemplo verificable de esa puesta en juego del valor simbólico del texto por parte de las editoriales independientes tiene que ver con la circulación de la obra de César Aira. A partir de los años noventa, de manera paralela a la consolidación del modelo económico neoliberal en Argentina y en el auge de un mercado de consumo masivo, Aira comienza a publicar cada vez con más frecuencia, pero no siempre a través del mismo sello editorial y un conjunto de títulos que algunos críticos diferencian en su carácter o valor literario. Una vía de aparición de estos textos la constituye

aquella de las pequeñas editoriales independientes (Beatriz Viterbo, Adriana Hidalgo, etc.) que, gustosamente, publican las novelas de Aira, más allá de esa distinción de valor literario de cambio (aquello de entre "buenas" o "canónicas" y "malas" o "serie B) apropiándose del valor simbólico que normalmente acarrea la firma del autor de Coronel Pringles. Una apuesta similar parece seguir la publicación de la obra de Washington Cucurto, cuyos textos se encuentran a través de distintos sellos y soportes, tanto de difusión y alcance masivo como Emecé en papel o el *Diario Crítica*, como en editoriales independientes, *ezines* de mayor o menor convocatoria y, naturalmente en otros proyectos editoriales (ni tradicionales, ni independientes).

Esta complejidad y multiplicación del fenómeno, no sólo en la cantidad de medios y soportes disponibles, sino en la aparición de nuevas voces de intervención y la consolidación de nuevas formas de lectura, demanda que todo lo incluido en *editoriales independientes* e imaginariamente atado a la crisis deba deslindarse con detenimiento para llegar a poder pensar el vínculo entre las formas de edición y de circulación con la literatura de Argentina hoy.

Ahora bien, la total consolidación en el mercado editorial de los grandes grupos empresariales internacionales que antes describíamos, aquella acaecida a comienzos de los noventa, estaría inevitablemente facilitada por el régimen político neoliberal, en lo que fue la primera presidencia de Carlos Saúl Menem a partir del año 1989. Al igual que con todos los recursos y empresas del país, la industria editorial nacional será por esta época desnacionalizada, es decir, abandonará la dirección y posesión de las manos locales para convertirse en una inversión más de grupos accionistas extranjeros. Hacia fines de los años noventa, la Argentina termina de exponer todo lo que el neoliberalismo se había encargado de poner a la venta; la escena nacional se mostraba como un espacio de pérdidas y carencias: más de la mitad de la población había caído por debajo de los niveles de pobreza, solamente en Buenos Aires se calculaba, hacia el 2002, casi un 20% de la población como empobrecida²³⁶. La llegada del nuevo milenio despuntó para los argentinos a la luz de la crisis económica más importante de toda su historia. En diez años el país había sido objeto de ese primer estallido del saqueo que significó la privatización de más del 80% de su espacio público, la destrucción de su red ferroviaria, la enajenación de sus ondas radioeléctricas, el petróleo, el sistema de radares, los medios de comunicación, el subsuelo con todos sus hidrocarburos, toda la industria minera, gran parte de sus costas y el 60% de sus tierras patagónicas.

Como consecuencia inevitable de esta crisis el precio del papel, la materia prima esencial hasta entonces para la industria editorial, aumentó en el 2002 un 300% y gran parte de los negocios que de ella dependían fueron llevados a la quiebra, agudizando una vez más la situación de desempleo local. El abandono de la paridad con el dólar y la convertibilidad, hacían que no sólo cayeran estructuras tradicionalmente vinculadas al libro, sino que la materia prima, los insumos, para la fabricación de esos libros se volviera extremadamente costosa. Según revelan los informes del Centro de Estudios para la Producción (CEP), hacia el 2002 la producción editorial había caído un 25% que no se verá recuperada hasta el 2004. Dos años después de la crisis, puede observarse que la industria del libro en Argentina vuelve a encaminarse produciendo un aumento en la cantidad de ejemplares como en la cantidad de novedades editoriales puestas a la venta. Sorprendentemente, luego de la crisis del 2001, las editoriales que muestran un mayor crecimiento en su producción no son aquellas que dominan el mercado, los grandes grupos editoriales, sino las editoriales más

²³⁶ Esto significa que, para Octubre de 2002, 638 mil personas residentes en la Ciudad de Buenos Aires se encontraban en situación de pobreza, de las cuales 171 mil estaban en situación de indigencia (*Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires* 2002).

pequeñas que tienen una facturación de menos de 500.000 pesos argentinos por año. Paralelamente, son varios los críticos (Botto, Vanoli, de Diego) que indican que junto con este proceso se comienzan a vender aún más títulos de autores argentinos; es decir que con simultaneidad al proceso nacional de recuperación económica, se produce en primer lugar un crecimiento de los sellos editoriales menores, muchos de ellos independientes, y una mayor incorporación y difusión de autores de origen argentino a ese mercado editorial nacional. Simplificando los términos, parecería entreverse una recuperación del mercado del libro junto con una recuperación y renovación del campo y la tradición literaria actual.

Lo que en principio supone una paradoja -una recuperación del mercado del libro y una mayor difusión de la nueva literatura argentina justo durante los años en los que el país atravesaba una de las crisis más profundas de su historia- nos lleva a rastrear las formas y estrategias que caracterizaron a la industria del libro en Argentina en la última década, que van más allá de la comercialización a través de los sellos editoriales que dominaron (y dominan) el mercado desde los noventa y también más allá de las editoriales independientes. Esta indagación se topa con la obvia necesidad de marcar la crisis económico-política que tuvo lugar en Argentina hacia fines del 2001 como un punto de inflexión general, la misma tendría su correlato inevitable en distintos aspectos socio-culturales, además de la serie de catástrofes y conflictos que marcaron los momentos más concretos de la crisis, también con fenómenos tales como los centros de reunión y ayuda comunitarios en los distintos suburbios de la ciudad surgidos para afrontar las condiciones económicas pauperizantes de esos años (Carrera/Cotarelo 2004, Grimson 2004). En un sentido más restringido, esa misma productividad que parece resultante del momento crítico que vivía el país, puede rastrearse en las manifestaciones culturales y en la literatura producida en Argentina desde el 2001 (Massuh 2003). Si nos restringimos al ámbito de las letras, dicho corte implicaría un cambio de voces y contenidos que va de la mano con una transformación en la forma en que la literatura circula y llega a los lectores en la sociedad argentina.

Como hemos analizado a lo largo de nuestro trabajo, podemos afirmar que ya antes, desde los años 90, hay un movimiento de mutación no sólo en las obras literarias, sino también en sus **formas de materialidad, de edición y de difusión**. La explosión de la crisis a fines del 2001 intensificaría -y no generaría- un movimiento perpetrado por distintos agentes, en variedad de grupos y proyectos que se autoconciben, a priori, como una **tradición alternativa al mercado editorial tradicional**²³⁷. De esta manera, encontramos especialmente en los últimos 10 años una proliferación de **proyectos de publicación y difusión literaria de diversas características y magnitud** que responderían a la demanda instaurada por el empobrecimiento económico, político y cultural de un país en crisis, con una materialidad que se ve a sí misma en su interior y exterior como siempre precaria, fugaz, reciclable y distinta del objeto libro tradicional. Estos proyectos editoriales alternativos junto con el resurgimiento de las editoriales independientes que analizaba Botto, representan a nuestro entender ese cambio en las cifras de la productividad del mercado del libro, cuyo crecimiento más intenso viene propulsado por las entidades que se distinguen al mercado editor tradicional y que menos recaudación poseen.

²³⁷ De aquí en adelante, denominaremos a nuestro objeto de estudio en este apartado como *proyectos editoriales alternativos* o bien *editoriales alternativas*. En este sentido, coincidimos con Vanoli (2009) en que es una simplificación o bien una generalización poco pertinente el incluir a todas estas editoriales que adquirieron especial reconocimiento a partir de la crisis del 2001 en el mismo grupo de *editoriales independientes*. Como desarrollaremos en las páginas siguientes, es menester realizar una diferenciación entre las *editoriales independientes* y los *nuevos proyectos editoriales alternativos*.

Al planteo existencialmente intrínseco a cualquier práctica o manifestación literaria -aquel de para qué realizarlo, cuál es el fin y el destinatario- se le incorporará como un aspecto inalienable todo lo referente al mundo de la producción y circulación de libros en la época actual en Argentina: ¿cómo materializar la literatura en un campo editorial nacional franqueado por la precarización y en un campo editorial mundial con políticas mercantilistas y excluyentes? ¿cómo producir arte/ productos culturales en épocas de crisis económica sin desligarse por eso de llevar adelante una producción intencionalmente política, que funcione como forma de intervención y no sólo de reproducción o sorteamiento de las condiciones dadas? ¿A través de qué medios y formas es posible codificar la crisis en los espacios artísticos sin perder otras lecturas que no sean únicamente las del debacle económico? ¿Cuál es el vínculo entre las condiciones de producción y circulación de los libros, la forma y el espacio que estos representan en el imaginario social y, finalmente, qué impacto tienen aquellas condiciones en la manera de hacer y pensar la literatura en la Argentina actual?

7.2 UN NUEVO CONCEPTO EDITORIAL

7.2.1 Eloísa Cartonera

El aumento en el precio del papel junto con el incremento del desempleo y la falta de recursos general desencadenada por la crisis agudizó la presencia en las calles de los **cartoneros**: sujetos que por las tardes recorren la ciudad con un carro para recolectar el cartón tirado a la basura, con el fin de revenderlo y haciendo de esta actividad su medio de subsistencia. La crisis en su conjunto recrudesció las posibilidades laborales, multiplicando la presencia de esta figura urbana ya típica de la geografía de la Buenos Aires actual, congregando a familias enteras en esta actividad y llegando a un total de 100.000 cartoneros solamente en la ciudad de Buenos Aires.

Un poco más de un año después del estallido de la crisis y luego de un tiempo de inflación y pseudo-recuperación económica, surge entre un pequeño grupo de artistas porteños un concepto editorial que podría calificarse, paralelamente de novedoso, progresista, contrahegemónico y político: el proyecto se llamó *Eloísa Cartonera* y tuvo como fundadores a la artista plástica Fernanda Laguna, el diseñador/pintor Javier Barilaro y al escritor Washington Cucurto. Al respecto, el poeta y traductor alemán Timo Berger, allegado y colaborador del proyecto, narra sobre el surgimiento de la editorial:

Es ging immer um mehr, als allein um Bücher. Doch niemand hätte an jenem Mainachmittag im Jahr 2003 gedacht, dass aus einer gemeinschaftlichen Bastelei in einer Bibliothek in Buenos Aires einmal ein erfolgreiches kontinentales Verlagsnetz werden sollte.

Der argentinische Schriftsteller Washington Cucurto hatte mich an jenem Nachmittag angerufen, und gesagt, ich solle unbedingt in die „Casa de la Poesía“ kommen. Warum wollte er nicht verraten. Er sagte nur, sie würden „etwas Neues“ machen!

In der Calle Honduras, einer baumgesäumte Straße im Palermo-Viertel, steht die ehemalige Villa des argentinischen Dichters Evaristo Carriego, dort war eine Poesiebibliothek untergebracht war, in der Cucurto damals arbeitete.

Im Patio standen der Schriftsteller und der Maler Javier Barilaro und pinselten die ersten Buchdeckel von Eloísa Cartonera. Mit Temporafarben übertrugen sie Titel und den Namen des Autors auf die braunen Kartons und luden mich ein, mitzumachen. Ein neues Verlagskonzept war geboren. (Berger 2009)

Desde esos comienzos en una recóndita biblioteca de Buenos Aires, desde la “salida” de la crisis y la publicación de los primeros títulos, hubo un largo camino que transitar para lo que fue la primera editorial cartonera, *Eloísa Cartonera*, derrotero que la llevó a consolidarse no como líder sino como

ícono o faro de una serie de *proyectos editoriales alternativos*, de modalidades y alcances disímiles, en Argentina y en toda Latinoamérica.

Ubicada, en la actualidad, en el paradigmático Barrio de La Boca, en un local bautizado con el nombre "No hay cuchillo sin rosas", el **nuevo concepto** editorial de *Eloísa*, al que Timo Berger hacía referencia en su narración, podría interpretarse a través de sus distintas pretensiones de sustrato.

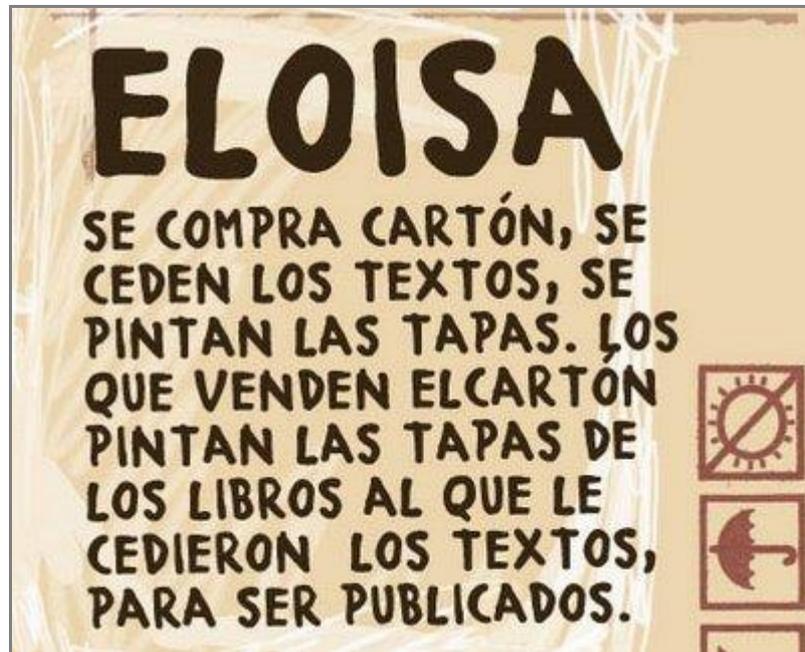


IMAGEN VII. Panfleto de la cooperativa Eloísa Cartonera

El fundamento **económico** de la editorial se basa en una inversión de dinero mínima para, fundamentalmente, adquirir el sustento material, el insumo del que estarán hechas las tapas de los libros, a través de la compra de cartón a los *cartoneros* a un precio mayor al que normalmente les pagan otros compradores. En los comienzos, *Eloísa Cartonera* pagaba \$ 1.50 por kilo de cartón, cuando corrientemente los cartoneros recibían unos 30 centavos por la misma cantidad. Es también inevitable remarcar el cimiento **social** del proyecto porque se invita a los cartoneros que traen el cartón al taller a confeccionar los libros, intentando con ello la búsqueda de una actividad laboral que no sea solamente redituable económicamente, sino que les brinde una motivación complementaria en lo que se supone es el deleite de producir algo propio. Cada libro es armado manualmente y pintado también a mano por las personas que trabajan en la cartonería. Finalmente, apunta también a cierta función **económica-social** para aquellos interesados en la compra de libros, ya que los ejemplares de *Eloísa Cartonera* son vendidos a precios más bajos de los que normalmente tiene un libro de una editorial industrializada y de salida comercial amplia, debido a que en el proceso de su fabricación los costos invertidos son igualmente menores.²³⁸

La **independencia** estructural de *Eloísa Cartonera* está dada por el hecho de que es un proyecto que no está comprometido con ninguna institución, sistema de becas, subvención o partido político específico. Su organización **cooperativista**, rompe con las tradicionales diagramaciones jerárquicas

²³⁸ Además del trabajo artesanal que abarata significativamente los costos, las páginas de *Eloísa Cartonera* fueron en un principio fotocopias. En la actualidad, los miembros del proyecto han mejorado la hechura y el acabado de los ejemplares, contando ya en su taller con una imprenta alemana antigua que hace aún mejor la calidad de sus textos (Ruiz Guiñazú 2009).

al dar voz y participación a todos los que allí trabajan e impulsándolos a una división de bienes y tareas igualitaria (sin estructuras de poder por subordinación), buscando sus propias vías para la difusión que, al mismo tiempo, transgreden la comercialización tradicional.

La **autogestión** es la forma concreta de esa vía y se hace efectiva en las distintas formas en que los integrantes de Eloísa Cartonera buscan y concretan para la realización del proyecto, y que excede ampliamente la fabricación del libro. Como una parte significativa de la autogestión, los títulos y el copyright no son comprados a sus autores, sino que son pedidos como donación al proyecto evitándose con ello una inversión imposible o bien el financiamiento a través de otras instituciones. Asimismo, se hacen circular los textos sin intermediarios –como podrían ser los vendedores, representantes editoriales, publicistas, etc.- optando por hacer una venta directa en distintos eventos —verbigracia: conciertos, manifestaciones políticas en plazas, ferias, etc.— y librerías, a los cuales los ejemplares llegan en manos de las mismas personas que los hicieron, las mismas personas que eligieron los títulos del catálogo y las mismas personas que concretaron la obtención del permiso para publicar esa obra. En la actualidad, este es quizá el aspecto al que más énfasis se le da en la producción de la cooperativa. De este modo caracterizó Cucurto a la cooperativa durante un Workshop en la Akademie Schloss Solitude en el 2007:



| | | | |
|-----|----------|--|---------|
| 163 | Cucurto: | no uno de los grandes problemas que hay en el mundo es el trabajo no | (3,571) |
| 164 | | entonces | (1,407) |
| 165 | | me parece importante todo estos microemprendimientos estas cooperativas | (4,329) |
| 166 | | porque: | (1,353) |
| 167 | | hacen que la gente se: se autogestione | (3,270) |
| 168 | | si digamos sean capaces de ellos mismos generar su propio empleo | (3,598) |
| 169 | | sí no estar esperando un patrón | (2,435) |
| 170 | | o un jefe o una empresa que les dé el trabajo | (3,138) |
| 171 | | sí | (0,465) |
| 172 | | donde ya van estar todas las cosas establecidas y todo va a ser solamente de una manera | (4,189) |
| 173 | | y va a haber algunos que se van a beneficiar más y otros menos | (3,057) |
| 174 | | nuestra idea es | (1,141) |
| 175 | | que el trabajo nos tiene que igualar a todos | (2,354) |
| 176 | | sí y que sea: | (1,813) |
| 177 | | y bueno que es en este caso es un libro pero podría ser una mEsa podría ser cualquier cosa | (4,978) |

La autogestión, como el autor señala, no surge solamente como una idea aislada, sino que tiene que ver con las condiciones sociales en las que están inmersos, como la falta de trabajo a nivel mundial y el surgimiento de micro-empresarios (pequeños negocios) que trabajan independientemente. Al igual que en sus obras, Cucurto insiste aquí en una relación directa con el trabajo.

Es por este enfoque dirigido hacia la autogestión, que *Eloísa Cartonera* ya desde hace un tiempo rechaza la denominación de proyecto o editorial, para enfatizar en cambio su carácter de cooperativa, al remarcar también con ello la igualdad entre sus integrantes en relación con las jerarquías estructurales del grupo y la participación de todos en cada uno de los procesos y etapas de producción y venta de los libros. En otras palabras, un gesto orientado a resaltar la categoría de trabajo vinculada a *Eloísa Cartonera*, y no de arte o simplemente edición. No son pocas las oportunidades en las que el autor y cofundador de *Eloísa Cartonera*, Washington Cucurto, hizo uso de sus columnas dominicales en *Diario Crítica* para hablar de la cooperativa de La Boca y para remarcar esta última cuestión que refiere a la autodefinición y posicionamiento del grupo:

Dudo que un día el proyecto deje de verse como un proyecto artístico o literario (un tanto snob para muchos) para comenzar a verse como lo que realmente es: una cooperativa de trabajo. Sé que, con el transcurso de los años, afianzaremos esta idea. Además, somos nosotros, los trabajadores, los que mejor definiremos nuestro trabajo y nuestro futuro. (Cucurto 2009g: 47).

En esta forma de posicionarse frente a la tarea de editar y publicar libros hay un gesto que atenta contra la profesionalización y delimitación de algunas esferas y funciones tradicionalmente vinculadas a la cultura letrada. En colectivos como el que integra *Eloísa Cartonera* no hay una defensa ni conservación de roles como el de editor, el de crítico o el de publicista ni siquiera el de autor como propietario de un texto; se repite en este grupo como en muchos otros de la Argentina contemporánea el gesto terrorista que atenta contra esas formas que han definido, ni más ni menos, desde el siglo XIX, gran parte de la supuesta autonomía de la literatura. Si antes la literatura luchó — y especialmente dentro de un espacio como lo fue la Argentina de fines del siglo XIX en donde la profesionalización literaria estaba sumamente demorada— en pos de una autonomía de la literatura, sus instituciones y sus protagonistas, hoy figuras como la *Eloísa Cartonera* combaten la radicalidad de dicha profesionalización, insistiendo en la laboralización de las prácticas vinculadas a los libros y la literatura.

Una primera mirada a un ejemplar de *Eloísa Cartonera* inevitablemente lo revela como libro-objeto, dado que nos encontramos frente a una materialidad casi idéntica a la de un libro pero no igual a ella, que ha sido confeccionada a mano y pintada con un motivo único que no se repetirá en otros ejemplares. A pesar de que, con frecuencia, sus miembros señalan que el cartón es solamente un medio y, especialmente, un factor más que todo simbólico, el mismo material adquiere una significación artística más que relevante en todo la producción de *Eloísa Cartonera*, que otros proyectos editoriales alternativos contemporáneos y posteriores repetirán con mayor o menor intensidad. No es fortuita la asociación entre esta **materialidad externa**²³⁹ de los libros de *Eloísa*, que transgrede y evita su configuración a través de los estándares tradicionales al mercado, con los títulos de su catálogo: desde un comienzo el proyecto se propuso publicar autores y títulos **alternativos**, en algunos casos no conocidos o bien escritores ya consagrados pero con algunas obras no conseguibles. Un catálogo organizado por esta impronta garantiza la circulación de una **tradición-otra** y la publicación de un material **alternativo** a la producción hegemónica actual. Esta

²³⁹ Por limitaciones de espacio, no nos detendremos en otros aspectos que tienen que ver con la **materialidad externa** de los textos que siempre es, como el mismo grupo lo define: "colorinche". O bien en un armado más o menos espontáneo de los textos y contando con el trabajo de todo aquel que quiera participar y no solamente con los "expertos".

relación concretada en el espacio mismo del libro vincula dos áreas: el de la **materialidad externa** despreciada y desvalorada en la vida cotidiana (el cartón juntado en las calles) y el de la **materialidad interna** de textos injustamente ignorados o bien olvidados en la dinámica del campo literario argentino. Es el cuerpo mismo el que no sólo expresa sino que también garantiza la relación entre ambas posibilitando en su fin la literatura.

Para una caracterización aún más restringida del colectivo *Eloísa Cartonera*, podemos leer en la antología e historia de la editorial, publicada en Stuttgart en el 2007, la líneas que inauguran el volumen:

Eloísa Cartonera es proyecto social y artístico en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa.

La idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de libros de literatura latinoamericana contemporánea. Para esto ideamos una manera de trabajar muy sencilla que consiste en la fabricación de libros de cartón. El libro de cartón es el producto de nuestro trabajo. Pero lo más importante es descubrir una nueva manera de trabajar (Cucurto/ Joly: 2007).²⁴⁰

Si hay algo destacable en la evolución de *Eloísa Cartonera* es que, a pesar de los cambios, reinventiones y proyecciones a otros países, nunca dejó de definirse como un *proyecto*, primeramente **social** y, en segundo lugar, **artístico**, haciendo con esto la actividad editorial a un lado para reforzar, según proponen sus miembros, la cuestión del cambio paradigmático, dado no tanto en las formas de producción (los libros de cartón o bien lo que llamamos la **materialidad externa**) sino en los fines y motivaciones que la despiertan: el trabajo cooperativo, autogestionado, artesanal y novedoso.

Como fue anticipado, este novedoso concepto editorial —y no sólo en su formato productivo sino, especialmente, en ese *modus operandi*— tuvo en términos espaciales una **migración** hacia afuera y hacia adentro de las fronteras de Argentina. Externamente fue trasladado a otras cooperativas y editoriales cartoneras fundadas y establecidas en diferentes ciudades latinoamericanas.

²⁴⁰ En todos los casos, el resaltado es nuestro.



IMAGEN VIII. Editoriales cartoneras en Latinoamérica

Dentro del espacio de Argentina y, más restringidamente de Buenos Aires, el proyecto inspiró y marcó el camino a otras editoriales y proyectos de difusión literaria en Argentina que lo imitaron en algunos aspectos. Tanto en un caso como en el otro, no hay una mera reproducción de la fórmula propagada por *Eloísa Cartonera* sino la imitación de su forma de trabajo como posibilidad de **difracción**²⁴¹ frente a la interposición de una economía en crisis y un mercado editorial un tanto vetusto en sus formas, propuestas y contenidos.

7.2.2 Hacer correr la voz: nuevas formas de edición desde Argentina

Durante un ciclo de charlas organizado por la editorial independiente *Interzona*, a mediados del 2008, el escritor argentino Alan Pauls señalaba:

Me parece que lo que hace unos diez o quince años se vivía aquí como una especie de catástrofe, que era la captura de las editoriales argentinas por las corporaciones editoriales españolas o planetarias; eso, que en ese momento fue vivido como una catástrofe como la pérdida de un capital histórico argentino, yo creo que empezó a dar frutos en un sentido impensado, inesperado –que son, me parece, los mejores frutos que pueden dar las cosas, sobre todos los procesos catastróficos–, y es la proliferación, ya no de escritores, si no de editoriales independientes que empezaron a funcionar con la misma lógica –o con una lógica muy parecida– que hicieron grandes a las editoriales argentinas en los años 40 o 50. Es decir, tratar de aprovechar aquellos intersticios que el mercado, el gran mercado, el Mercado con

²⁴¹ Tomo aquí la idea de **difracción** como metáfora a partir del concepto de la física que describe el fenómeno por el cual las ondas (sonoras, de luz, etc.) se dispersan y se curvan en su trayectoria frente al encuentro con un obstáculo. También, considerando su étimo latino, *diffRACTUS*, que significa quebrado, la metáfora resulta útil para terminar de entender la dinámica de surgimiento y propagación de estas formas editoriales.

mayúsculas, de las Editoriales con mayúscula, no explotan, desdeñan, ignoran, etc., etc. (Pauls 2008: s.pág.)

Si bien la referencia a esta situación era inevitable dado el contexto de la charla y el propósito – hablar de la situación de la literatura argentina actual y el mercado editorial- no deja de ser significativa la referencia de un escritor que, sin ser de las generaciones más adultas, ha atravesado ambos estadios: el de la merma, el de la recuperación y el de la multiplicación y diversificación del mercado editorial en los últimos quince años de la literatura argentina. Sin embargo, la referencia hecha por Pauls remite a una forma de caracterizar el mercado editorial en términos estrictamente dicotómicos: en relación a la comercialización masiva y estandarizada o bien a una comercialización más independiente y alternativa a los parámetros del mercado, como se definía la industria editorial durante los ochenta y noventa en Argentina (ver **Cuadro 1**). Sin más, se deja afuera un aspecto que marca y define el ámbito del libro en la Argentina actual: el de la realización y distribución editorial a través de innovativos paradigmas editoriales en *su modus operandi* y en sus **aspectos formales**. Aquí se impone una diferenciación con lo que tradicionalmente se ha agrupado bajo **editoriales independientes**, aquellas cuyo florecimiento tiene como escenario los años cincuenta y sesenta:

De un signo diferente a las editoriales “independientes” establecidas en nuestro país desde la década del 50’, que podrían contar a Jorge Álvarez como pionero y encontraron diferentes expresiones en proyectos que van desde Ediciones De la Flor hasta Adriana Hidalgo Editora, fundada en la década del noventa, estos proyectos no se organizan como empresas entendidas del modo tradicional, por más que la subsistencia económica no esté fuera de su horizonte de expectativas (Vanoli 2009: s.pág).

Siguiendo a Vanoli, podemos afirmar que mientras dentro de las *editoriales independientes* tradicionales se encontraría siempre latente el objetivo de construir un proyecto editorial que funcione a la vez como empresa económica y como forma de intervención relativa en el campo cultural, en las *editoriales alternativas* que cobran importancia en el período posterior a la crisis de 2001, predominaría el primer objetivo, relegando el segundo hacia el impacto y la mediación en las pautas del ambiente literario. Si bien es cierto, como apunta Vanoli, que la empresa entendida como comercialización y rédito económico se encuentra desplazada de los *proyectos editoriales alternativos* post-2001, sería caer en una simplificación considerar que esta idea es ajena a su propuesta. La idea de trabajo y con ella las de comercialización y rédito económico están presentes en todas estas propuestas, aunque con una significancia minoritaria, y no es la carencia de estas cuestiones lo que singulariza a los *proyectos editoriales alternativos* actuales, sino, en la mayoría de los casos, son dos rasgos en apariencia disímiles los que los distancian de las *editoriales independientes*: por un lado la **cuestión nominal** su forma de enunciarse como algo que no es específicamente un proyecto editorial, por más que sea este sea el resultado final y, por el otro, la **cuestión material**, lo que llamábamos la materialidad externa y sus realizaciones que dentro de estos proyectos se encuentra subvencionando una serie de sentidos extraordinarios y que la mayoría de las veces interrogan el status y el carácter de la literatura desde esa materialidad. Por el contrario, la verdadera diferencia con las llamadas *editoriales independientes* es que éstas se han escenificado a sí mismas como eso: casa o sellos editoriales que editan, publican y venden exactamente libros, de la forma con que hasta el día de hoy han sido pensados.

La editorial alternativa de Argentina hoy es por ello, conceptualmente, sin los textos, un espacio de intervención contrahegemónico (Williams 1977), que interpela no sólo a las políticas, cánones y criterios literarios de Argentina, sino también a las formas de organización del trabajo y el mercado

editorial. El terrorismo postautónomo de *Eloísa Cartonera* no pasaría solamente por publicar autores consagrados por el circuito alternativo o bien desconocidos, por construir su propio canon, por vender libros de una materialidad desechable a precios sumamente reducidos, sino por, paralelamente a todo eso, proponer una forma y estructura de trabajo editorial cooperativista y desjerarquizante. *Eloísa Cartonera* vendría a atender contra las estructuras de producción típicamente capitalistas, en donde cada uno tiene un rol o una labor en la línea de montaje, al mismo tiempo en que impactaría también en la estructura de jerarquías del campo literario: allí los que van a comprar también pintan libros, también los que producen son editores, vendedores y funcionan además como sujetos de la crítica decidiendo en conjunto qué es lo que va a publicarse.

La cuestión del aspecto formal o material no debe minimizarse, ni ingenuamente dejarse de lado, no sólo en relación a quienes escriben o producen los libros, sino también teniendo en cuenta la relación que el lector establece a partir de esa forma con el libro, el mundo literario y la lectura. Sería ingenuo e ignoraría por completo la historia de la literatura el ignorar que a lo largo de los siglos, las formas de publicación y de difusión han determinado la forma en la que los sujetos han leído, han rechazado, han aceptado o han consagrado los textos que conformaron lo que llamamos literatura. En diversos textos a lo largo de sus estudios sobre la historia de la lectura en Occidente, Chartier (1992, 2006) relata la modificación de la experiencia de la lectura y de la literatura a través del acceso a su materialidad. No es desconocida la anécdota que narra el encuentro entre el joven Borges y una edición del Quijote que por su especial carácter era para el escritor probablemente la auténtica. El matiz originario del texto, evidentemente un valor simbólico significativo tratándose de *El Quijote*, estaba en ese joven Borges atado a la presencia material del texto. Ahora bien, trasladándolo al plano actual, cómo podría siquiera abordarse la obra de Washington Cucurto y, con él, la de otros escritores contemporáneos a él sin reconocer el impacto que las diversas formas de publicación y circulación editorial en la Argentina actual han tenido sobre sus textos y sobre sus figuras de autores.

En su libro sobre el cambio de la cultura escrita impresa a la digital, Christian Vandendorpe ve en el paso de los antiguos pliegos a estilo de los pergaminos al codex, el traspaso de la linearidad de la lectura a la relación de tipo tabular (palabra que Vandendorpe adopta del vocablo francés *tableau*, cuadro) entre el texto y quien lo lee y cómo lo lee. En otras palabras los antiguos pliegos obligaban a los sujetos a una actividad lectora lineal, bajo un determinado ritmo del texto, utilizando las dos manos para sostener el objeto, mientras que el uso del codex liberó a los sujetos no sólo físicamente en su relación con el texto sino que también implicó el paso a la unidad visual de la página, revelando una serie infinita de posibilidades de lectura.

Paulatinamente, la forma de presentarse de los textos en los libros se convirtió no sólo en una vía de espectáculo visual o de desarrollo de algún tipo de arte –tales como la pintura, la fotografía y la serigrafía– sino también en una posibilidad de orientar –o no– al lector. Posteriores instancias al *codex*, como las de la imprenta en otros tipos de dimensiones de papel o bien las de agregados al libro de elementos tales como índices, subtítulos e imágenes, multiplicarían la instancia de lectura tabular (Vandendorpe 2009: 28-33).

Si bien el recurso, entonces, no es novedoso, por otra parte al tener en cuenta formas del libro actuales como las de *Eloísa Cartonera*, en donde el juego entre **materialidad externa** e **interna** es siempre presente, contrapuntístico e interpelante, la idea de tabularidad como acceso múltiple adquiriría nuevas dimensiones, en este caso enfatizadas, como señala Vandendorpe, por los contenidos e intencionalidades propuestas.

Aunque su emergencia no fue única y por ello no fue original, la aparición y despliegue de *Eloísa Cartonera* ha sentado las bases para una serie de proyectos dentro de Argentina que como ella misma extienden el proceso de *tabularidad* escrita hacia dimensiones no constatables como texto o, inclusive como *paratexto* (Genette 1997)²⁴² si seguimos la tipología de ejemplos que propone Vandendorpe.

Por razones intrínsecas a los movimientos de los campos literarios en general, como también a la idiosincrasia del campo literario argentino, esta transformación en las formas de soporte y de difusión de la literatura argentina tuvo su origen, según lo que ya varios críticos han detectado, en el ámbito de la poesía:

Porque si hay algo de veras nuevo en esta literatura es el soporte en el cual se nos aparece. Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene. Diseños curiosos, formatos bastante alejados de los de los libros "comunes"...todas cosas que nos hacen preguntarnos "pero esto, ¿qué es?" (...)El diseño de los libros de la poesía actual constituye la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta a la hora de leer (Mazzoni/Selci 2006)

Dentro del espectro editorial argentino de los últimos años, deben distinguirse al menos dos grupos teniendo en cuenta el medio o soporte utilizado para la publicación. Por un lado, aquellos que utilizan **nuevos medios y tecnologías como soporte** para la difusión (las grabaciones de audio-poesía, los blogs, E-Zines y antologías virtuales). Aunque no lo articula en relación con el resurgimiento de la edición independiente, Ludmer también constante que es cambio en la tecnología de la escritura es central para producir otros cambios que materializan las escrituras postautónomas: "Las tabletas y libros electrónicos implican otros modos de distribución y circulación de la tecnología. Y otra tecnología y soportes de la escritura cambian no solo la producción del libro y la lectura sino la cultura misma" (Ludmer 2012: s.pág.).

Por otra parte, encontramos aquellos que sin eludir el concepto tradicional de **libro impreso** lo deconstruyen en formas que atentan contra la lectura más tradicional. Este último grupo de **proyectos editoriales** incluyen nombres como la ya mencionada *Eloísa Cartonera*, *Belleza y Felicidad*, *Plush*, *Tsé-Tsé*, *Junco* y *Capulí* o *Editorial Vox*²⁴³, que prefiguran en el libro impreso más que una lectura de un texto, indagando la sensibilidad de quienes lo consumen a través de **distintas**

²⁴² Para el caso que nos convoca la noción de *paratexto* de Genette resulta insuficiente. Es cierto que si tomamos el *paratexto* como todo aquello que rodea al texto y cumple una función de refuerzo en torno a la lectura del mismo podríamos pensarlo como un concepto funcional, sin embargo esto sería ignorar la caracterización propuesta por Genette. El crítico propone una noción de *paratexto* que se sostiene sólo a través del carácter autónomo de la escritura, cuestión que sería totalmente contraria a nuestro planteamiento. Ahora bien, aunque encontramos en Genette la categorización de *paratexto de editor*, no podemos pensar el caso de *Eloísa Cartonera* y las otras editoriales de soporte impreso nuevas en Argentina como un ejemplo de trabajo de este tipo de *paratexto*. El *paratexto de editor* está orientado a la comercialización del libro en tanto mercancía, si bien esa función está presente en el trabajo de formato de estas nuevas editoriales alternativas en ese misma elección formal estas editoriales se apropian, con otros elementos, de una función tradicionalmente propia del *paratexto de autor*: aquella que se propone garantizar la legibilidad del texto (Genette 1997)

²⁴³ Es ciertamente evidente la provocación o simplemente un juego de polifonía programático el propuesto por estas agrupaciones editoriales a través de sus nombres. Hay una clara intencionalidad lúdica o de verse alejados, desde la nominación, de todo lo tradicionalmente asociado a la literatura y el mercado editorial y un acercamiento a la fugacidad, encanto y hasta banalidad de la cultura de masas (ver Porrúa 2003)

estrategias y el **formato de edición**. Nos encontramos ante textos inéditos o difíciles de conseguir, imágenes coloridas y dibujos en sus portadas, ediciones artesanales, tapas hechas con cartón juntado en la calle, libros confeccionados a través de fotocopias, tiradas con ejemplares limitados, etc.

TABLA XII. Editoriales independientes y alternativas desde 1995 (I)

| Tipo de editoriales | Soporte | Propuesta aglutinante | Características materiales | Ejemplos |
|---------------------------------|---------|---|---|--|
| Independientes/ Alternativas | Impreso | - Ediciones de corta tirada. - Énfasis en difundir nuevas voces y autores de culto | - Publicaciones cuidadas materialmente - Formato más tradicional | - Mansalva - Entropía - Santiago Arcos |
| | | | - Libro objeto - Conjunción entre producción y agentes ideológica y artísticamente vinculados. | - Del Diego - Eloísa Cartonera - Ediciones Vox - Ediciones Proveedor de Droga - Ediciones Antología Manuscrita |

TABLA XIII. Editoriales independientes y alternativas desde 1995 (II)

| Tipo de editoriales | Soporte | Características | Ejemplos |
|--------------------------------|--------------------|---|--|
| Intependiente, alternativas | Digital y otros | - Web tradicionales pensadas como antología virtual. - WEB 2.0. Nueva generación de formatos de internet: comunidades virtuales, blogs, etc. - Revistas digitales que acompañan la edición. | - Poesia.com - No quiero ser tu Beto - La infancia del procedimiento. - Las afinidades electivas/ Las elecciones afectivas. - jaramillo_noise, bomboimantado y diegoese, Rayuela Proyect (poesía y literatura en Twitter en 140 caracteres). |
| | | - Multimedia/Audio | -Voy a salir y si me hiere un rayo |
| | | - Otros: Textiles, Flash Mobs, Foto-Poesía, poesía colgada, etc. | - Editorial La Marca/Colección Textitos textiles. - Color Pastel-Foto Poesía. - Colgada de Poesía |

Esta extensión, diversificación y multiplicación del mercado editorial argentino, puede verse relativamente –no únicamente- como una migración del concepto original de *Eloísa Cartonera* hacia otras agrupaciones o proyectos editoriales que, especialmente luego de la crisis económica, buscaron concretar diferentes propuestas de publicación y circulación para poder seguir haciendo literatura. La mirada aglomerante sobre todas ellas las descubre como distintas pero con un dejo de parecido de familia que las relaciona, configurando un conjunto que se distingue frente al otro –el colectivo editorial tradicional.

Entre la variedad de proyectos y editoriales en soporte impreso, analizaremos tres propuestas que nos parecen relevantes como ejemplos del cambio que estamos describiendo:

- (a) **Editorial Chapita:** proyecto organizado por dos escritores (Matías Heer y Daniel Durand) y ex-integrantes de otra editorial independiente, la ya desaparecida editorial *Del Diego*. Dicen no tener ninguna misión social o política y que sólo se proponen difundir lo que ellos consideran buena literatura y poesía. Un poco contradictoriamente con ese fundamento de la editorial, encontramos entre las actividades de este grupo una tarea más de tipo político y social: la de fomentar la traducción de obras en lo que sería un *slang* rioplatense y alocado (“chapita”), al mismo tiempo que realizar talleres en el interior del país para enseñar a otros a editar sus propios textos. El trabajo de edición es integralmente artesanal: se hace el recorte de las tapas a mano, el diseño de los interiores lo hacen los directores del proyecto y también realizan la serigrafía de las cubiertas. Asimismo, como detalle original de la editorial, se adhiere a las portadas una “chapita”²⁴⁴ que convoca, una vez más, la bilateral materialidad de *Eloísa Cartonera*. Si en su realidad externa la “chapita” se vincula con un objeto menor, un residuo del consumo diario, los libros “chapita” son por su confección artesanal y su identificación con este objeto, el paradigma de la presencia de lo literario en lo cotidiano y sólo a través de esta esfera. Ahora bien, en su realidad interna –en los textos mismos- se autoconvocan como formas de la locura o de lo no-normativo.
- (b) **Ediciones Proveedora de Droga:** aparece en el 2005 y es una editorial independiente de plaquetas artesanales de poesía y arte plegable, a cargo de Germán Weissi y Laura Mazzini. Los pliegos de papel se presentan siguiendo distintas formas (de barquito, de avión, de juego, etc.). La idea es realizar poesía y arte plegable uniendo varios aspectos semánticos como el del juego o el de lo efímero (como el papel doblado) a la idea de creación artística. Como muchos de estos grupos, al ser autogestionados suelen congregarse en eventos en donde presentación/distribución y participación son hechas simultáneamente. Este grupo ha logrado difusión y reconocimiento en diversas muestras y ferias y sus plaquetas han llegado a otros países como México, Uruguay y España. Al igual que *Eloísa Cartonera*, las Ediciones Proveedora de Droga en su forma de circulación y trabajo colectivo y en su creación poco ortodoxa de libros con forma de objetos de apariencia lúdica, buscan apropiarse de un fin y una funcionalidad convencionalmente ligada a la forma del libro más tradicional.
- (c) **Ediciones de Poesía Manuscrita:** como su nombre lo indica, estas ediciones se especializan en la publicación de poesía y lo hacen a través de la vuelta al manuscrito,

²⁴⁴ La chapita se entiende en la lengua coloquial de Buenos Aires como el objeto metálico que le sirve de tapa a las botellas de bebidas como las de cerveza o gaseosas. En el léxico lunfardo actual, esta palabra designa a una persona de poca estabilidad psíquica, usada como sinónimo del coloquialismo “loca”.

mediante la escritura directa de los autores en las páginas de los ejemplares. Tienen solamente una antología, publicada el año pasado, en la que cada poeta escribió a mano su poema, tomando cada hoja como si fuera su propio manuscrito casero, sometiéndolo a correcciones, *marginalia*, etc. Luego, el conjunto de los manuscritos es encuadernado en un proceso simple y casero, además de ser acompañado por tapas de cartulina rústica que tienen una serigrafía grabada, única en su tipo ya que ha sido realizada por un artista plástico especialmente para la colección. Una vez más la idea de libro en su realización colectiva, artesanal y única en su especie viene a concretarse en este colectivo editorial, al igual que sucede con *Eloísa Cartonera*.

Como puede verificarse en los distintos proyectos y propuestas, la utilización e intensificación de los caminos alternativos a la edición más clásica no son sólo una marca de tipo artística, exceden la noción de "estilo" y están sustentados por toda una concepción del arte que exige a través de su presentación formal, de su concepción del diseño y de la organización editorial, un replanteamiento crítico de distintos aspectos sociales y de la literatura misma.

Frente a los tan certeros aspectos positivos de todo este movimiento de transformación de la materialidad y circulación del texto literario en Argentina queda pendiente, también, la inevitable pregunta sobre los límites y fronteras de la publicación y lo "publicable", pregunta que aunque esperable no podría definirse fuera de los procesos de selección y legitimación del canon literario de un colectivo que se identifica como "una" literatura en un determinado momento histórico²⁴⁵.

²⁴⁵ Con un gran dejo de escepticismo Ana Mazzoni y Damián Selci enunciaron en un artículo publicado en "El interpretador" cierta carencia de dimensión crítica en la publicación, específicamente, de poesía en los últimos años en Argentina (Mazzoni/Selci 2006). Asimismo, Ana Porrúa señala la misma característica de cierto caos o falta de criterio unificador y legitimador (que no sea el del vínculo *filial*) para la antología virtual y pretendida muestra de poesía llamada *Las afinidades electivas/Las elecciones afectivas* (Porrúa 2008). Más allá de las disputas entre algunos sectores del ámbito literario argentino, es lícita la pregunta sobre cuál es el criterio unificador y legitimador de este tipo de publicaciones.

7.3 DE LA LITERATURA ACTUAL

Como hemos deslindado a lo largo de estas páginas, hay una nueva intensidad y heterogeneidad en las formas de circulación de la literatura argentina actual que no puede verse ajena a la crisis económica que en los últimos años conmocionó al país y al surgimiento de los primeros proyectos editoriales que con la crisis vinieron renovar la configuración del libro, como ha sido *Eloísa Cartonera*.



IMAGEN IX. Poster de Eloísa Cartonera

Si las fotocopias que Fogwill recordaba y el libro con falsa portada eran tan sólo unas de las formas de circular de la literatura en los tiempos de la dictadura militar, en los corrientes tiempos de crisis económica el libro —y con él, la literatura— está buscando otras formas de presentarse. Se difracta. Evade el obstáculo para seguir la línea de onda que con fuerza proyecta un rayo de luz. En él no deja de existir la literatura, sino que se yergue en su más vital postautonomía: en el mercado globalizado pero también con una fuerte presencia del libro independiente y alternativo. La confirmación de que la batalla ha sido ganada por el imperativo del mercado frente a la idea de un sistema de valor diferenciado de la literatura se resume en la anécdota que Ludmer, oportunamente, en el 2012 nos recuerda: la venta de los derechos de las obras completas de Borges en dos millones de euros, arreglada entre la heredera del escritor, María Kodama, y el grupo editorial multinacional Randon House-Mondadori.

El material aquí ya no es libro, en tanto objeto sagrado y de culto para un grupo selecto, hay una transformación del mismo que lo convierte en una nueva instancia de su forma original. Es, parafraseando a Agamben (2005), un objeto profanado. En los tiempos romanos, la profanación era el acto por el cual lo que se consideraba disponible sólo a los seres divinos o celestes se transformaba convirtiéndolo en accesible a todos los hombres, a los legos, en oposición a la ejecución de la consagración: "E se conacrare (sacrere) era il termine che designava l'uscita delle

cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini.” (Agamben 2005)

Como el filósofo italiano lo indica la profanación podía acontecer por contagio o bien a través de una utilización o re-utilización por completo inconveniente de lo sagrado: “Pura, profana, libera dai nomi sacri, è la cosa restituita all’ uso comune degli uomini. Ma l’uso non appare qui come qualcosa di naturale: piuttosto a esso si accede soltando attaverso uma profanazione” (Agamben 2005). El caso ejemplar de este último tipo de profanación sería el de los juegos infantiles que como divertimento hacen un uso neutralizado de aquello que fue pensado con otra utilidad, en otra esfera. A través del juego, actividad política si las hay, los sujetos que juegan se apropian de algo que no es estaba destinado en primer lugar, lo hacen suyo, lo disfrutan, lo reutilizan permaneciendo en ese juego/objeto de juego un residuo de su aura sagrada que, aún luego de su profanación, lo distingue de lo corriente (Agamben 2005: 100-102); lo resignifica dentro y fuera de la experiencia de lo cotidiano.

Es en este punto donde la profanación se encuentra con la reflexión sobre la postautonomía en un posible (pero no apocalíptico) “lo que viene después” de la cultura del libro y de la biblioteca: en estas escrituras y libros postautónomos se exhiben a partir de una lógica que “borra o atraviesa fronteras y desfieren oposiciones” (Ludmer 2012: s.pág.) y de esta forma en su materialidad y circulación misma, los terrorismos postautónomos son la desterritorialización y exódo de la literatura actual. Ella se asienta con fuerza en el mercado, ya no opuesta a él, ni intenta revertir su lógica, sino que la usa en su nueva forma de persistencia. Luego de la crisis económica en Argentina que la había vuelto una instancia de lujo para quienes la escriben y quienes la consumen, la literatura en su forma de *libro profanado* ha vuelto a quienes se les había negado: los hombres que quieren disfrutarla.

BLOQUE III

8 CONCLUSIÓN

[...] la literatura la hacen todos sin distinción, en cualquier momento, dentro y fuera de la página, buena o mala, oral o escrita, no interesa. La literatura ha existido antes de la escritura y seguirá existiendo también fuera de ella. (Zelaryán 2008:191)

[...] la literatura argentina es una operatoria turra de mandras y suicidas. Las caripelas que salen en las tapas de los diarios culturales a la hora de hablar de Cultura, en las bolsitas de las librerías de los shoppings, son en verdad caras de súper actorazos, muñes cara de piedra, vendedores impertérritos de fruslerías. Borges, Cortázar, Manucho Mujica Lainez, hasta el gran atorrante del Turco Asís, además de luzzers importantes en su mayoría, tuvieron a bien guardarse en el bucho la fuente de donde abrevaron para currar de lo lindo y vender millares. [...] (lo que debería marcar la ley es que la literatura es gratis, la literatura debería ser gratis y estar al alcance de todos, y no solamente de las señoras que toman té en las terrazas en Recoleta). Si no se es chanta, no se es escritor. (Cucurto 2008_a: 207)

Lo que en estos textos postulan Cucurto y, su reconocida filiación literaria, Ricardo Zelaryán, sólo pone entre palabras, una vez más, un movimiento casi subrepticio, que se está gestando en la literatura como en los textos de crítica desde la segunda mitad del siglo XX y que empieza a reconocer su forma más acabada en los albores del siglo XXI: el cuestionamiento de los límites y del valor de la literatura. Aquello que ha sido el punto de partida para la reflexión entablada en este libro, sobre la cuestión de las literaturas postautónomas y la obra de Washington Cucurto. Quizá, lo más significativo de ambas citas —además del tono provocador y coloquial con el que se enuncian— es que juntas resumen gran parte de los puntos que en diversos discursos de la crítica de Argentina de los últimos años, y en el presente trabajo, se han debatido y postulado en torno a este problema: quién escribe, quién es el autor, cómo son las imágenes de autor que circulan en la literatura escrita en Argentina hoy, cuáles son los textos que consideramos literatura, cómo circulará la literatura luego de la “muerte de la literatura”, qué relación tienen los escritores de hoy con el mercado. Sin embargo, ninguno de los dos fragmentos le deja un espacio para discutir o proponer una solución a la cuestión del valor de la literatura. Si hay uno, según Cucurto, es “currar”, “ganar dinero”, y con ello confirma, una vez más, las reflexiones de Ludmer sobre las literaturas postautónomas: todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultural. Con una relectura de Agamben (1995) y retomando una imagen de la dinámica de la trayectoria de las ondas frente a un corpúsculo, noción hurtada a la física, ha sido la humilde propuesta de este texto, retomar la cuestión del valor para las literaturas postautónomas desde la difracción y la profanación. Donde la difracción será la forma en la que la literatura postautónoma se enfrenta a las condiciones de la circulación simbólica —condiciones económicas, políticas, ideológicas, etc.— en su práctica, y la profanación sería el resultado, o el valor visto como linde.

La literatura dejó de ser esa república (Casanova 1993, 2001, 2005) o esfera de prácticas autónomas (Bourdieu 1992, 1993), con una dinámica propia, y con frecuencia en relación de tensión con el mercado (Adorno 1970, 1974); por el contrario, ha perdido su especificidad y eso se ha concretado, como hemos intentado esgrimir en este libro, a través de distintas formas de terrorismo postautónomo, de lucha hacia las políticas de la literatura autónoma, que se plasman como una marca de agua en la escritura. En especial atacarán las zonas conceptuales referidas a: el autor, los temas y la lengua de la literatura en relación a los (in)migrantes recientes, y a los libros, junto con su

forma de circulación. El emplazamiento amenazante de las escrituras postautónomas en estas tres áreas de valor para la literatura autónoma ha aparecido, con claridad, durante nuestro análisis, no sólo en los diversos textos, *peritextos*, *epitextos* y otras intervenciones del polémico Washington Cucurto, sino también en las obras de otros autores actuales, reafirmando la validez del interrogante: ¿cómo debe pensarse la literatura hoy? O bien, ¿cómo es la literatura en la era de la postautonomía? ¿Cómo podemos interpretarla? En relación a la última pregunta, el resultado de nuestro trabajo ha sido contundente: las escrituras postautónomas no admiten únicamente el análisis literario, y tampoco el ser pensadas exclusivamente en los términos de la autonomía literaria. Para ello fue indispensable el servirnos de un aparato metodológico que no se vertebró, al menos de forma exclusiva, a través de categorías clásicas de análisis literario. Se hicieron indispensables para la concreción de nuestro análisis, enfoques y herramientas metodológicas por demás disímiles, provenientes de: la crítica literaria más clásica, la narratología, la sociología, la estética, los estudios culturales, la etnografía, la lingüística y, por último, el periodismo y los medios masivos. En relación con la perspectiva teórica metodológica entonces, el desafío fue asumir afrontar una materia que aún no encuentra su forma definitiva y para la cual toda teorización parecía provisoria, en estado de maduración —tal como lo demuestra la sucesiva publicación de “versiones” del trabajo de Ludmer (2006, 2007, 2010, 2012).

El corpus de literatura primaria del presente libro, por tener su primer centro en Cucurto impuso también ciertos riesgos y complicaciones en relación con su materialidad misma, ya que el autor supone en la base de su práctica de escritura una idea de los libros y los textos como residuo —literalmente como residuo, como las tapas de los libros de la Editorial-Cooperativa que fundó y de la que participa, *Eloísa Cartonera*, que están hechos de cartón juntado en las calles. Se trata de un autor que dice pensar siempre la literatura como juego, como forma de subsistencia (trabajo) y también desde lo precario. De esta forma, sus libros se duplican (los publica en reediciones que apenas corrige, o en formas de edición paralelas en Argentina y en otros países con algunos cambios) y además a veces circulan con una serie de paratextos que reponen una serie de significantes que pueden dejarse de lado al formar un corpus de tesis (fajas, folletos, etc.).²⁴⁶

En todo caso, el texto que aquí presentamos se emprendió no únicamente como la comprobación o desaprobación de la vigencia y validez de las reflexiones dadas en la crítica con respecto a las literaturas postautónomas. Tuvo por objetivo explorar y precisar los alcances de este debate crítico en un corpus textual concreto formado a partir de las numerosas “nuevas” voces de la literatura escrita en Argentina, teniendo como principal fuente del material de investigación la obra del controvertido autor Washington Cucurto (1973), aunque también las producciones literarias de otros autores que surgieron con fuerza en las últimas décadas: Ariel Magnus, Sergio Di Nucci, Leonardo Oyola, Cecilia Pavón, Dalia Rosetti (Fernanda Laguna) y Juan Terranova, entre otros. Aunque el subtítulo de nuestro libro y una vista apurada del índice del mismo podrían indicar lo contrario, no fue ésta (o no intentó ser) una tesis sobre un autor. No se trató de dar cuenta, como tema principal, de la vida y obra de un nombre de autor —“sonoramente profano” diría Juan

²⁴⁶ “Para mí, la literatura es un entretenimiento; el día que me aburra no escribo más. Ya para trabajo tengo mi laburo. La “alta” literatura me aburre. No me gusta cuando se la pone por delante de la vida, cuando cobra un valor trascendental. Prefiero algo más precario. No tratar de escribir superbien, sino buscar una voz propia y trabajar desde otro lugar, una cosa más de pastiche. Esa liviandad me permite meter en juego otras cosas, desde otro lugar. En general escribo rápido, en poco tiempo... También así quedan después los libros, ¿no? (risas).”(Cucurto *apud* Capelli 2006:s.pág.).

Antonio Ennis durante las etapas de corrección del texto de la tesis— como el de Washington Cucurto. Esto debido por un lado a que el texto final de nuestro libro comprendió un corpus que excedía los textos que llevaban la firma de Cucurto para incluir también el examen de una amplia constelación de textos y autores, vinculados por la exploración de las reflexiones sobre la postautonomía y también, en muchos casos, por moverse dentro de “ecologías culturales” (Laddaga 2006:21), que hacían imposible analizar a unos sin los otros. Por otra parte, creemos que el libro ha acertado en dos rechazos a asunciones propias de la literatura entendida como autónoma: a no resolverse como un texto de análisis sobre un autor, ni como uno exclusivamente de debates de crítica literaria, sino que ha definido su forma en la implosión permanente hacia esas dos formas de continuidad en el análisis.

En relación a con la noción de autor, y en parte en respuesta a toda la discusión sobre la *muerte del autor* (Barthes 1967) que surge hacia los años setenta, las escrituras postautónomas actuales, celebran la nueva entrada del autor (cf. Speranza 2008), en la práctica comercial deberíamos agregar inevitablemente. Dentro de las escrituras postautónomas analizadas, esa vuelta no sólo se asume a través de ejecuciones que recurren a distintas formas de las *escrituras del yo* (Lejeune 1975), sino también a través de la configuración de una imagen autorial de escritores (no de intelectuales, ni de autores sacralizados, tampoco de marginales o sujetos evadidos de la realidad inmediata) que trabajan en ese oficio (ya no se piensa como profesión) que es la escritura; que cumplen marcando su horario de entrada y salida del turno como los obreros en las fábricas. Además refuerzan su presencia a través de la dispersión (múltiple, inconexa) de datos referenciales de su vida real, pero que, por su carácter y el continuo indiferenciable entre la realidad y la ficción que trazan, ya no importa si son datos fidedignos o válidos para una reconstrucción biográfica; con frecuencia esos registros de información dislocada no se plantean sólo en la escritura de ficciones o poemas publicados en el formato libro, sino que también se extiende por otros formatos y espacios (webs, folletos, fotos, presentaciones de libros, etc.) que son indispensables para abordar la cuestión del autor. De este modo, si el escribir es un trabajo más realizado por un sujeto, entonces debe ser extensivo a toda la vida misma, toda ella inmersa en las fuerzas de un mundo postcapitalista, y por ende la configuración autorial se extiende y rebosa, como horas de trabajo extra y sobretornos.

Es inevitable pensar esta nueva configuración de la noción autor también desde el conglomerado *realidadficción* que define a las literaturas postautónomas, por eso es necesario tener en cuenta esos otros materiales que escapan a lo considerado tradicionalmente como literatura, ya que en los casos trabajados la literatura no alcanza para recomponer las nociones de autor vinculadas a los escritores postautónomos.

Otro dato común en relación al autor en las escrituras postautónomas, tiene que ver con la autoreferencialidad, pero a la constelación de sociabilidad de escritores en la que se encuentra inmerso quien escribe. Una vez más, su carácter de verdad no es aquí importante, sino que están exponiendo y representando la dinámica relacional en las que se insertan, la fábrica o espacio de trabajo si se quiere, en una confirmación plena de su naturaleza postautónoma. A estas especificidades, se sumaron otras específicamente en la obra de Cucurto, como su constante ataque a las formas de imagen de autor que han pretendido definirlo —verbigracia la del poeta maldito, la del escritor revolucionario, etc.— en un constante juego entre el adentro y el afuera de la ficción que, en último término, sólo reproduce la inefabilidad categorial de los textos en los que se sitúa: un autor, es un autor. Sólo explicable en su contingencia performativa. La noción y categorizaciones de autor como fueron entendidas en la era de la literatura autónoma, al ser difractadas por las literaturas postautónomas resultan en una serie luminosidades, productivas todas, pero borrosas, inclasificables del modo con el que habíamos evaluado y categorizado hasta ahora.

En el segundo núcleo interpretativo que desarrollamos en el libro, sugerimos que el terrorismo de las escrituras postautónomas estaba dirigido hacia los temas y la lengua de la escritura, pero fundamentalmente a todo lo que de ello tuviera que ver con las corrientes (in)migratorias hacia Argentina. El tema que tiene una tradición siempre emergente en Argentina, pero en relación con la inmigración europea, no tiene un espacio de polémica y configuración imaginaria para las oleadas (in)migratorias que cambiaron el paisaje urbano de Buenos Aires después de la segunda mitad del siglo XX: las de los inmigrantes asiáticos y de los países latinoamericanos. A pesar de que el rastreo de obras escritas por inmigrantes durante las últimas décadas en Argentina ha arrojado la insólita respuesta de un corpus casi inexistente, el análisis se enfocó en algunas obras escritas por argentinos en las últimas décadas, que se apropiaron del tema de la (in)migración no europea, y permitieron verificar la no dependencia de esta temática con las literaturas postautónomas. Asimismo, todos los autores, parecen tener en común la no problematización o bien un cuestionamiento muy superficial, a las problemáticas de las corrientes (in)migratorias recientes hacia Argentina. En todos ellos, no hay una preocupación teorizante como en ficciones sobre inmigración escritas, en el pasado, en Argentina. Lo que hay aquí es una puesta en escena, un *espectáculo de realidad* (Laddaga 2007), que rechaza la lectura interpretativa de la realidad social, así como también su abordaje etnográfico. La mayoría de ellas, incluyendo las obras de Cucurto, pueden por esta razón adscribirse fácilmente a las literaturas postautónomas: fabrican presente. De igual forma, el presente (in)migrante configurado por Cucurto se apropia de los discursos del racismo, la etnicidad y la violencia simbólica hacia el otro, los clichés y los estereotipos, para escribir el mundo de los (in)migrantes actuales en Buenos Aires. En cuanto a la lengua, y en oposición a la creencia de que Cucurto “se hace cargo” (Piglia 2008) del habla de estos nuevos inmigrantes, nuestro análisis ha justificado la invalidez de esa proposición. La lengua de Cucurto es sólo de Cucurto; no hay en sus páginas la concreción de un *etnolecto mediatizado* (Auer 2003), sino de un *idiolecto estético* (Eco 1975), que aunque contiene algunos elementos etnolectales, estos no son suficientes para postular la presencia de una lengua (in)migrante en su obra. Finalmente, parece una constante en todos los autores, la constitución, en sus textos, de una tematización de las *islas urbanas* (Ludmer 2004, 2010) que territorializan, adentro y afuera, a estos inmigrantes, hoy, en las grandes ciudades de Latinoamérica.

El desarrollo final, aquel destinado a los libros, el cambio en el sistema editorial en Argentina, y las nuevas formas de publicación y circulación de los textos, retoma las hipótesis de difracción y profanación. Aquí se asignan la concreción de esas tareas (difracción y profanación, aquí del mercado y del libro) a un área de nuevas editoriales independientes y alternativas que surgieron en Argentina, fundamentalmente con posterioridad a la Crisis Económica del 2001, y que persiguieron su propósito de reconfigurar el espacio editorial, asignándose un lugar propio, y seguir publicando literatura a pesar de un mercado económicamente devastado, que reclamaba cada vez más publicaciones que respondieran sólo a las demandas de las ventas. Naturalmente, esta realización se llevó a cabo a través de formas y estrategias impensables para la literatura autónoma, donde *Eloísa Cartonera*, la editorial-cooperativa fundada por Cucurto, tuvo un rol determinante como faro e inspiración para una serie de proyectos editoriales similares surgidos posteriormente. La relevancia de Eloísa Cartonera es aún mayor en este proceso de postautonomía de la edición, si se contempla que fue la primera de estas editoriales en articular en su materialidad (el cartón recolectado en la calle, la basura), la expresión del devenir postautónomo, precario, sin especificidad, de la literatura.

El ataque a la autonomía de la institución arte como artículo propio de la sociedad burguesa, de acuerdo con la ya canónica lectura de Peter Bürger en su *Theorie der Avantgarde* (1974), es también uno de los afanes más notorios y constantes de las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo XX, así como el más visible de sus fracasos. Si la vanguardia fracasa en su ataque a la

autonomía de la institución arte, será entonces —si seguimos el tono especular de Ludmer— en el siglo XXI que pueda plantearse —en la postmoderna era de los *post*— la existencia de unas *literaturas postautónomas*, cuya novedad no tiene tanto que ver con la reconducción del arte a una praxis vital adversa a la racionalidad utilitaria del capitalismo, sino con la omnipresencia de un mercado triunfante (cf. Ludmer 2006, 2007, 2010:149-156: “una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias”). El arte se ve englobado en la omnipresencia (nueva sacaralidad para Agamben) del consumo y no en una definición por negatividad frente a éste. Esta omnipresencia es —con todo el cinismo propio de las lecturas en la era de los *post*—su única posibilidad de configurar un proceso de profanación, aquello que corresponde en Agamben con la vuelta a la esfera de los hombres.

El cierre que ahora escribimos nos encuentra con no sólo la descripción y problematización del tema de las literaturas postautónomas en Argentina y su relación con la obra de Washington Cucurto, sino con la voluntad de que la concreción de esa experiencia, de la “profanazione dell’improfanabile” (Agamben 1995:106), continúe como nuevo valor de una literatura posible en la era de la postautonomía.

9 BIBLIOGRAFÍA

9.1 FUENTES PRIMARIAS

9.1.1 Cucurto

CUCURTO, Washington (1998): *Zelarayán*, Buenos Aires: Ediciones delDiego.

----- (1999) *La Máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires: Siesta.

----- (2002_a) *La fotocopidora y otros poemas*, Buenos Aires: Casa de la Poesía.

----- (2002_b) *¡Oh, tú dominicana del demonio!*, Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2003_a) *Cosa de negros*, Buenos Aires: Interzona.

----- (2003_b) *Fer*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera. (con ilustraciones de Javier Barilaro)

----- (2003_c) *La Cartonera*, Bahía Blanca: Vox.

----- (2003_d) *Noches vacías (cumbiela)*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2003_e) *Panambí (cumbiela)*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera

----- (2003_f) *Veinte pungas contra un pasajero*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2004_a) *La luna en tus manos*, Rosario: Junco y Capulí.

----- (2005_a) *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*, Bahía Blanca: Vox.

----- (2005_b) *Cucurietas (comix)*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera. (con ilustraciones de Pablo Martín).

----- (2005_c) *Hasta quitarle Panamá a los yanquis (relatos)*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2005_d) *Hatuchay*, México: El billar de Lucrecia.

----- (2005_e) *Las aventuras del Sr. Maíz*, Buenos Aires: Interzona.

----- (2005_f): "Una mañana con el Hombre de Casco Azul", en: Tomás, Maximiliano (comp.): *La joven guardia*, Buenos Aires: Norma.

----- (2006_a): "Apreciaré su gentileza para sonreír y otros poemas" en Romana, Cecilia (comp.): *Hotel Quequén. Poesía*, Buenos Aires: Sigamos Enamoradas.

----- (2006_b) *El curandero del amor*, Buenos Aires: Emecé.

----- (2007_a) *1999 –poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones-*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2007_b) *Cosa de negros (primera versión)*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2007_c): "El barrio de las siervas", en: Terranova, Juan (comp.) (2007): *Buenos Aires. Escala 1:1*, Buenos Aires: Entropía.

----- (2007_d) *Mi ticki cumbiantera*, La Paz: Yerba Mala Cartonera.

- (2007_e): "Paraguayito de mi corazón", en: Grillo Trubba, Diego (comp.): *En celo*, Buenos Aires: Mondadori.
- (2008_a): *1810. La revolución de mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: EMECÉ
- (2008_b): "El amor es mucho más que una novela de quinientas páginas", en Grillo Trubba, Diego (comp.): *Uno a uno*, Buenos Aires: Mondadori.
- (2008_b): "Escolares", en Revista C, 26.11.2008.
- (2008_c): "Futbolera 977", en Revista C, 06.11.2008
- (2008_d): "La mujer de la plaza", en Revista C, 14.08.2008.
- (2008_e): "Loca", en: Revista C, 5.06.2008.
- (2008_f): "Me postulo a gobernador", en: Revista C, 3.07.2008.
- (2008_g): "Tiempos medievales", en Revista C, 11.12.2008.
- (2008_h): "Casablanca en el Consti", en Revista C, 5.9.2008
- (2008_i): "Renzo y la máquina", en Revista C, 4.10.2008
- (2009_a): "Antonio Vila, calcitero ilustre", en Revista C, 13.05.2009
- (2009_b): "Chorizo y Soruco", en Revista C, 29.04.2009.
- (2009_c): "Como en el 86", en Revista C, 28.01.2009.
- (2009_d): "Cuidador de chicos", en Revista C, 01.04.2009
- (2009_e): "Dientes", en Revista C, 8.01.2009.
- (2009_f): "El Señor Cara de Lechuza", en: Incardona, Juan Diego y Llach, Santiago (comps.): *Los días que vivimos en peligro*. Buenos Aires: EMECÉ.
- (2009_g): "El terrenito", en Revista C, 06.05.2009.
- (2009_h): *El tractor y otros poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- (2009_i): "La fachada", en Revista C, 20.05.2009.
- (2009_j): "Los libreros contra Jorge Asís (segunda parte)", en Revista C, 18.03.2009.
- (2009_k): "Los muchachos de la esquina", en Revista C, 25.03.2009.
- (2009_m): "Papeles fotocopiados", en Revista C, 04.03.2009.
- (2009_n): "Portezuelo", en Revista C, 15.04.2009.
- (2009_ñ): *Pulgas y cucarachas*. Montevideo: La Propia Cartonera.
- (2009_o): "Rayuelas", en Revista C, 11.02.2009.
- (2009_p): "Seis hermanitos abrazados debajo de una mesa", en Revista C, 21.01.2009.
- (2009_q): "¡Vamos Juana todavía!", en Revista C, 27.05.2009.
- (2009_r): "¡Un semáforo nos unió y un flash nos separó!", en Revista C, 10.06.2009.

----- (2009): "Tres noches y tres días en Madrid", en *Revisa C*, 1.07.2009.

9.1.2 Otros

AIRA, César (2001): *La villa*. Buenos Aires: EMECÉ

AIRA, César (2004): *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori.

AIRA, César (2006): *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: EMECÉ.

ARGERICH, Antonio (1884): *¿Inocentes o culpables?* Buenos Aires: Courier de La Plata.

ARLT, Roberto (1960): *Nuevas aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Editorial Hachette.

BALMACEDA, Carlos (2005): *Manual del caníbal*. Buenos Aires: Planeta.

BIRMAJER, Marcelo (2000): *No es la mariposa negra*. Buenos Aires: Sudamericana

CAMBACERES, Eugenio (1887): *En la sangre*. Buenos Aires: Imprenta de Sud-América

CARRERA, Arturo (ed.) (2001): *Monstruos: antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CASULLO, Nicolás (1984): *El frutero de los ojos radiantes*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

DOMÍNGUEZ, Carlos María (1985): *Pozo de Vargas*. Buenos Aires: Emecé.

DURAND, Daniel (1998): "Marquina", copia inédita.

ENRIQUEZ, Mariana (1995): *Bajar es lo peor*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge (2006). *Mamá*. Buenos Aires: Debolsillo.

FOGWILL, Rodolfo (2008): *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.

GAMBARO, Griselda (2006 [2001]): *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Norma.

JEANMARIE, Federico (2003): *Países Bajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

LAMBERTI, Luciano (2009): "Comido por las hormigas", en: BLATT, Mariano & RÍOS, Damián (2009): *Un grito de corazón*. Buenos Aires: Mondadori.

MAGNUS, Ariel (2007): *Un chino en bicicleta*. Bogotá: Norma/La otra orilla.

MARECHAL, Leopoldo (1948): *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.

MARSAL, Juan (1969): *Hacer la América. Autobiografía de un inmigrante español en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial del Instituto.

MARTEL, Julián (1898): *La bolsa*. Buenos Aires: Imprenta artística "Buenos Aires".

MARTINI, Juan Carlos (1984): *Composición de lugar*. Buenos Aires: Bruguera.

MORALES, Bruno (2006): *Bolivia Construcciones*. Buenos Aires: Sudamericana

MORALES, Bruno (2010): *Grandeza Boliviana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

OYOLA, Leonardo (2007): "Flores/Animetal", en: TERRANOVA, Juan (2007): *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía.

- PAVÓN, Cecilia (2004): *Caramelos de anís*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- PIGLIA, Ricardo (1988): *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RASCHELLA, Roberto (1998): *Como si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada.
- RIVERA, Andrés (1982): *Nada que perder*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RIVERA, Andrés (1995 [1984]): *En esta dulce tierra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ROMERO, Elvio (2011): *Poesía completa*. Buenos Aires: Ed. del C.C.C.
- ROSETTI, Dalia (1999): *Tatuada para siempre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- ROSETTI, Dalia (2003): *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- SÁBATO, Ernesto (1966): *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SALDÍAS, Adolfo (1896): *Bianchetto. La patria del trabajo*. Buenos Aires: Lajoune.
- SALDÍAS, Adolfo (1896): *Bianchetto: la patria del trabajo*. Buenos Aires: Lajouane
- SCHALOM, Myrtha (2003): *La polaca. Inmigración, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- TERRANOVA, Juan (2002): *El caníbal*. Buenos Aires: Ediciones del Dragón.
- TERRANOVA, Juan (2004): *El ignorante*. Buenos Aires: Tantalia/Crawl.
- VIÑAS, David (1979): *Cuerpo a cuerpo*. Madrid: Siglo XXI
- ZELARAYÁN, Ricardo (1991): *Roña criolla*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme,
- (1997): *La obsesión del espacio*. Buenos Aires: Atuel.
- (2003): *Bolsas y otros*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

9.1.3 Fuentes Secundarias

- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS (2005). *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1974): "Der Artist als Statthalter", en: *Gesammelte Schriften II. Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 114-128.
- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- AGAMBEN, Giorgio (2005): "Elogio de la profanación", en: *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 95-121.
- AINSA, Fernando (2000): "Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* En línea [17.07.2008]: <http://alhim.revues.org/87>
- ALBAMONTE, Luís María (1942): *Puerto América*. Buenos Aires: Puerto América.

- ALBERDI, Juan Bautista (1966): Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina. Buenos Aires: Ed. Univ.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000): Juegos de seducción y traición : literatura y cultura de masas. Rosario: Viterbo.
- AMÍCOLA, Jose Luis (1997): *De la forma a la información*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ANDROUTSOPOULOS, Jannis (2001): "From the streets to the screens and back again: On the mediated diffusion of variation patterns in contemporary German". En: *LAUD Linguistic Agency, Series A: No. 522*, Universität Essen.
- ANDERMANN, Jens (2000): *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ANDERSON, Benedict (1991 [1983]). *Imagined Communities*. London/New York: Verso.
- ARÁN, Pampa (ed.) (2003): *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba: Epoké.
- ARÁN, Pampa Olga & ROMANO, Susana (Eds) (2005): *Los '90. Otras Indagaciones*. Córdoba: Epoké Ediciones.
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARTETA, Aurelio (1995): "La moda del archisílabo", en: El País. En línea [10.08.2009]: http://elpais.com/diario/1995/09/21/opinion/811634406_850215.html
- AUER, Peter (2003): „Türkenslang‘: Ein Jugendsprachlicher Ethnolekt des Deutschen und seine Transformationen". En línea [03.04.2009]: http://www.akwaba.nuernberg-interkultur.de/uploads/tx_textdb/8.pdf
- BAJTÍN, Mijail (1999): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1968) : « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, p. 84-9.
- BARTHES, Roland (1968): «La mort de l'Auteur», en : *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 61-67.
- BARTHES, Roland (2003): *La Préparation du roman*. Paris: Seuil/Imec.
- BELLOC, Bárbara (2003): "Apuntes sobre el realismo atolondrado". *Radar Libros, Página /12*, 7 de marzo de 2003.
- BENENCIA, Roberto & GAZZOTTI, Alejandro(1995): "Migración limítrofe y empleo: precisiones e interrogantes", en: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Año 10, N° 31.
- BENENCIA, Roberto & KARASIK, Gabriela (1994): "Los bolivianos en Buenos Aires: aspectos de su integración laboral y cultural", en: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Año 9, N°27.
- BENJAMIN, Walter (1977): *Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt: Suhrkamp, 683-701.
- BENJAMIN, Walter (1978): *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt: Suhrkamp, 7-122.
- BERG, Edgardo H. (2007) "Literatura infecta". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n°37. En línea [11.10.2008]: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/argerich.html>
- BERGER, Timo (2009): "Vorwort", en: NAVARRO MILLET, Ausias (ed.): *Mehr als Bücher*. Berlin: Papper LaPapp, 3.

- BERNAL, Álvaro Antonio (2007): "No saben que soy el rey del Realismo Atolondrado", en línea [4.05.2010]: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO32/alvaro.htm>
- BEVERLY, John (1993): "Postliteratura: Sujeto subalterno e impasse de las humanidades", en: *Revista Casa de las Américas*, Año XXXIII, 190.
- BHABHA, Homi (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BILBIJA, Ksenija (2008): „ What is Left in the World of Books: Washington Cucurto and the *Eloísa Cartonera* Project in Argentina", en: *Studies in Latin American Popular Culture*, 28, 85-102.
- BILBIJA, Ksenija (2009): "¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio", en: *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía*. Wisconsin: Parallel Press/University of Wisconsin, 5-30.
- BLANCHOT, Maurice (1955): *L 'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BOTTO, Malena (2006): "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial", en: DIEGO, José Luis de (ed.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 209-248.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éd. du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1999): "Una revolución conservadora en la edición", en: *Intelectuales, Política y Poder*. Buenos Aires: EUDEBA.
- BOURDIEU, Pierre/ Johnson, Randal (eds.) (1993): *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- BRUNO, Sebastián F. (2007): "Cifras imaginarias de la inmigración limítrofe en la Argentina", en [5.04.2010]: http://www.iigg.fsoc.uba.ar/pobmigra/archivos/bruno_cimagnarias.pdf.
- BUENO, Mónica & TARONCHER, Miguel Ángel (2006): *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BUENO, Mónica (2009): "Nuevas poéticas literarias para los nuevos márgenes sociales de la Argentina. La protoliteratura de Washington Cucurto".
- BUSTELLO, Mariana (2007): "La exploración de soportes y lenguajes en la poesía argentina", en: DELGADO, Sergio y PREMAT, Julio (eds.): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea. Cahiers de LI.RI.CO*, nº3, Saint-Denis, diciembre de 2007.
- CALABRESE, Omar (1999[1987]): *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CANCELLIER, Antonella (2001): "Italiano e spagnolo a contatto nel Río de la Plata. I fenomeni del *cocoliche* e del *lunfardo*", en: Cancellier, Antonella/Londero, Renata (eds.): *Italiano e spagnolo a contatto. Atti del XIX Convegno della Associazione Ispanisti Italiani*, Roma, 16-18 settembre 1999, Padova: Unipress, 69-84.
- CANETTI, Yanitzia (2008): "La literatura contemporánea víctima del despotismo comercial y la globalización", en: Montoya Juárez, Jesús [ed.]: *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990 - 2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp.113-129.

- CAPDEVILA, Analía (2004): "Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en *Los siete locos – Los Lanzallamas*)". *Actas del Simposio Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*, Berlín.
- CAPELLI, Matías (2006): "Borges era un chorro", en: Revista Los Inrockuptibles, Diciembre de 2006, en línea [24.05.2009]: <http://www.losinrockuptibles.com/cucurto.htm>
- CARA-WALKER, Ana (1987): "Cocoliche: the art of assimilation and dissimulation among Italians and Argentines", *Latin American Research Review*, 22, 3, 37-67.
- CARBALLO, Carlos G. y PAGLIETTINI, L. (1998): "Empresarios y trabajadores brasileños en la transformación del complejo arrocero argentino", en: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Revista cuatrimestral, Diciembre 1998 - Abril 1999, Número 40.
- CARRERA, Arturo (2007): "Todo sobre el Neobarroco", en: DELGADO, Sergio y PREMAT, Julio (eds.): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea. Cahiers de L.I.R.I.CO*, n°3, Saint-Denis, diciembre de 2007.
- CARRILLA, Emilio (1977): « El neobarroquismo en la literatura hispanoamericana contemporánea », en: *Estudios de literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 345-358.
- CARRICABURO, Norma (1999): *El voseo en la literatura argentina*. Madrid: Arco/Libros.
- CASANOVA, PASCALE (1993) „La >World Fiction<: une fiction critique”, en: *Liber* 16, 1993, pp.11-15.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- CASANOVA, Pascale (2005) "Literature as a World." *New Left Review*, 31 (January/February 2005): 71-90
- CASAS, Fabián (2006): "Rita y Bertoni", en línea [29.05.2010]: <http://asesinostimidos.blogspot.com/2008/08/rita-y-bertoni-por-fabin-casas.html>
- CASTLES, Stephen & MILLER, Mark J. (2004): *La era de la migración. Movimientos nacionales de población en el mundo moderno*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- CAVALLI, Alejandro (2007): "Confesiones de un atolondrado", en línea: www.4semanas.com.ar
- CEP [Centro de Estudios para la Producción, Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa, Ministerio de Economía y Producción]: "La industria del libro en Argentina", in: www.industria.gov.ar/cep
- CERRUTTI, Marcela y PARRADO, Emilio (2001): "Migración laboral de trabajadores paraguayos a la Argentina: entrada a los mercados trabajo y trayectorias ocupacionales", en: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Revista cuatrimestral, Agosto 2001, Número 48.
- CESAIRE, Aimé (2004[1987]): « Discours sur la négritude ». En : *Paris. Présence Africaine*, 90.
- CHARTIER, Roger (1994): *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (1995 [1987]): *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México, D.F.: Instituto Mora.
- CHARTIER, Roger (2007): "Hay una tendencia a transformar todos los textos en bancos de datos", entrevista por: Horacio González, Diego Tatián, María Pía López y Sebastián Scolnik. En: *La Biblioteca*, n°6, Primavera 2007, 10-29.

- CHUCHUY, Claudio (1993): Nuevo diccionario de americanismos. Argentinismos. Dir. por Günther Haensch. Santafé de Bogotá: Inst. Caro y Cuervo.
- COHEN, Marcelo (2006): "Prosa de Estado y estados de la prosa", en *Otra Parte. Revista de letras y artes*, Nº 8 / Otoño 2006, Buenos Aires.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2006): "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea", en *Orbis Tertius*, año XI, Nº. 12, en línea [12.06.2009]: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>
- CONTRERAS, Sandra (2009): "Economías literarias en la ficción argentina del 2000. (Casas, Incardona, Cucurto, Llinás)", en: *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*, Rosario, 2009. Versión en línea [20.07.2010]: http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras_acta.pdf
- CONTRERAS, Sandra (2010_a): "Cuestiones de valor, cuestiones de énfasis", en: BOLETÍN/15- octubre 2010. En línea [13.01.2011]: http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras.pdf
- CONTRERAS, Sandra (2010_b): "En torno de las lecturas del presente", en: GIORDANO, Alberto (2010).
- COULTHARD, Malcom (2004): "Author Identification, Idiolect, and Linguistic Uniqueness", en: *Applied Linguistics* (2004) 25 (4): 431-447.
- CUCURTO, Washington (2007): "De marginal a escritor de culto" (entrevista). En línea [10.2.2008]: <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=137&ed=1577>
- CUCURTO, Washington y JOLY, Jean-Baptiste (eds.) (2007): *Kein Messer ohne Rose. Geschichte eines lateinamerikanischen Verlages und Anthologie junger Autoren*. Buenos Aires/ Stuttgart: Eloísa Cartonera/merz&solitude.
- DALMARONI, Miguel (2010): „La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)", en *Bazar Americano*, octubre-noviembre 2010. En línea [16.01.2011]: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=39&pdf=si>
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. París : Du Seuil, pp. 19-20, 71-93.
- DAVIDSON, D. (1984): *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press.
- DAVIDSON, D. (1986): "A Nice Derangement of Epitaphs", in E. Lepore (ed.) *Truth and Interpretation. Perspectives in the Philosophy of D. Davidson*. Oxford : Blackwell, 433-446.
- DAVIDSON, D. (1991) "James Joyce and Humpty Dumpty" en: *Midwest Studies in Philosophy*, 16 , 1-12.
- DIEGO, José Luis de (2004): "Políticas editoriales e impacto cultural en Argentina (1940-2000)", ponencia presentada en *III Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE)*, Rosario, Argentina. En línea [4.12.2009]: http://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/internacional/diego_j.htm
- DIEGO, José Luis de (2007): "Políticas editoriales y políticas de lectura", en *Anales de la educación común*, Tercer siglo, año 3, número 6 / julio 2007, versión en línea: http://abc.gov.ar/lainstitucion/revistacomponents/revista/archivos/anales/numero06/archivosparadescargar/6_dediego.pdf

- DIEGO, José Luis de (dir.) (2006): *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires/ México: Fondo de Cultura Económica.
- DIEGO, José Luis de (2009): "Cortázar y sus editores", en *Orbis Tertius*, XIV (15).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1975): *Kafka. Pour une Littérature mineure*. Paris: De Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1996): *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2007)[1984]: "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)", en: *Psyche: inventions of the other*. Volume 1. Stanford: Stanford University Press, 387-410.
- DI CIÓ, Mariana (2007): "Ida y vuelta a Zelarayán", en: DELGADO, Sergio y PREMAT, Julio (eds.): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea. Cahiers de LI.RI.CO*, n°3, Saint-Denis, diciembre de 2007.
- DI TULLIO, Ángela Lucía (2003): *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- DIJK, Teun A. Van (2003): *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- DIRECCIÓN NACIONAL DE INMIGRACIÓN (2009): "La nueva inmigración argentina", en: <http://www.migraciones.gov.ar/prensa/noticias/La%20nueva%20inmigracion%20de%20la%20Argentina%2014-06-09.htm>
- DRUCAROFF, Elsa (2007): "Qué supone defender un plagio", en: *Nación Apache* (7.03.2007): <http://www.nacionapache.com.ar/archives/1555>
- DUMMETT, M. (1975): "What is a theory of Meaning?" en S. Guttenplan (ed.): *Mind and Language*. Oxford: Clarendon Press, 123-138.
- DUMMETT, M. (1976): "What is a Theory of Meaning?(II), en G. Evans, J. McDowell (eds.): *Truth and Meaning*. Oxford: Oxford U.P..
- DUMMETT, M. (1986) "A Nice Deragements of Epitaphs: Some Comments on Davidson and Hacking", en E. Lepore (ed.) *Truth and Interpretation. Perspectives in the Philosophy of D. Davidson*. Oxford: Blackwell, 459-476.
- DURAND, Daniel & HEER, Matías (2009): Entrevista: „Daniel Durand y Matías Heer hablan de editorial Chapita". En línea [11.05.2009]: <http://proa.org/esp/news/2009/03/daniel-durand-y-matias-herr-hablan-de-editorial-chapita/>
- ECO, Umberto (1986 [1968]): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ENNIS, Juan Antonio (2008): *Decir la lengua*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Wien [u.a.]: Lang
- ENNIS, Juan (2009): "Los criollos, las ciudades y la lengua: aproximaciones", en: *Boletim de Pesquisa-NELIC: Segunda Edição Especial- Lindes/Fronteiras*, Jul. 2009. En línea [8.07.2010]: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/current>
- ERLAN, Diego (2006): "Washington Cucurto, el escritor del país que la literatura no mira", Buenos Aires, *Diario Clarín*, 8.12.2006.

- ESPÓSITO, Fabio (2009): "Seix Barral y el boom de la nueva narrativa hispanoamericana: las mediaciones culturales de la edición española", en: *Orbis Tertius*, 2009, XIV (15).
- FANGMANN, Cristina (2007): "Vanguardia, retaguardia, experimentación: conversiones, inversiones, perversiones", edición facsimilar de la ponencia leída en las *XXI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, marzo de 2007.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2006): "Cucurto y Zelarayán", en: *El interpretador*, Literatura, arte y pensamiento, n.29, diciembre de 2006. En: <http://www.elinterpretador.com.ar/29NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html>
- FERREYRA, Gustavo (2008): "Contra la crítica snob", en: *Suplemento cultural Ñ*, N°20, 15.3.2008, 20-21.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael (2009): *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- FISCHER, Olga y NÄNNY, Max (2001): *The motivated sign. Iconicity in language and literature 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 29-53.
- FISHBURN, Evelyn (1981): *The Portrayal of Immigration in Nineteenth Century Argentine Fiction (1845-1902)*. Berlin: Colloquium Verlag.
- FLUDERNIK, Monika (1996): *Towards a 'natural' narratology*. London: Routledge, 366-370.
- FLUDERNIK, Monika (2009): *An introduction to narratology*. Abingdon: Routledge, 69-71.
- FRAGO GRACIA, Juan Antonio & FRANCO FIGUEROA, Mariano (2003). *El español de América*. Universidad de Cádiz.
- FOUCAULT, Michel (1969): « Qu'est-ce qu'un auteur ? », en : *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, t. I.
- FREDRIKSSON, Carl Henrik (2007): "The re-transnationalization of literary criticism", [08.09.09]: http://www.eurozine.com/UserFiles/Image/Eurozine_imprint_1_Fredriksson.pdf
- FREIRE, Sebastián (2010): "¿Qué es un autor? Muestra de Fotografías". En línea [07.07.2010]: <http://www.sebastianfreire.com/#!muestras/vstc7=¿qué-es-un-autor?>
- FRIERA, Silvina (2005): "Cuando voy por la calle, las señoras alejan las carteras", en: *Página/12, Espectáculos*, en línea [11.06.2008]: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-963-2005-11-13.html>
- FRIERA, Silvina (2007): ""Washington Cucurto y el mundo según "el curandero del amor"", en *Página/12*, en línea [10.02.2010]: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4988-2007-01-05.html>
- FRIERA, Silvina (2008): "Washington Cucurto y la Revolución de Mayo vivida por los negros", en *Página/12*, en línea [05.04.2010]: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10551-2008-07-06.html>
- FROW, John (1997): *Time and Commodity Culture. Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford: Clarendon Press.

- GARAVELLI, Clara (2003): "Political rupture and artistic production in post-Crisis Argentina", en: *Proceedings of the XXVII annual ILASSA*.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2008): "Sobre objetos sociológicamente poco identificados" , in: *RES. Revista Española de Sociología*, 9, 2008, pp.45-60.
- GARCÍA DEL TORO, Ana Cristina (1994): "Idiolecto y traducción". En BUENO GARCÍA, A.; RAMIRO VALDERRAMA, M.; ZARANDONA FERNÁNDEZ, J.M. (coords.) *La traducción de lo inefable. Actas del 1er. Congreso Internacional de Traducción e Interpretación*. Soria: Departamento de Publicaciones del Colegio Universitario de Soria.
- GARCÍA DINIZ, Alai (2008): "Oralidades de fronteira: Roa Bastos e Washington Cucurto", presentado en: *V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional de hispanismo*.
- GARCÍA DINIZ, Alai (2009): "Renarrar la frontera: del tango intersemiótico roabastiano a la cumbialidad marginada de Washington Cucurto", presentado en el *Congreso LASA 2009*.
- GARCÍA HELDER, Daniel (2007): "Aspectos materialistas en la poesía argentina", en: DELGADO, Sergio y PREMAT, Julio (eds.): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea. Cahiers de LI.RI.CO*, n°3, Saint-Denis, diciembre de 2007.
- GARCÍA MATEOS, Crescen (2004): *Experiencias y propuestas. Para la enseñanza de L2 a personas inmigrantes*. Madrid: Edinumen.
- GARRAMUÑO, Florencia (2008): "Los restos de lo real", en *Z cultural, revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea*, año IV, n.3.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1997): *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- GERBAUDO, Analía (2011) "Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer". *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 9, 83-93.
- GERMANI, Gino (1965): *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós.
- GIACOMAZZI, Emanuela (2002): "Il "cocoliche": Un'espressione del contatto tra l'italiano e lo spagnolo in Argentina", en Störl, Kerstin/Klare, Johannes (eds.). *Romanische Sprachen in america. Festschrift für Hans-Dieter Paufler zum 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main (e.o.): Peter Lang, 579-591.
- GIDE, André (1949): *Journal (I)*. París: Gallimard, pp.41-50.
- GILROY, Paul (1993): *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- GIORDANO, Alberto (1998): "Temor y temblor. Ética de la lectura y morales de la crítica", en: *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 23-44.
- GIORDANO, Alberto (2007): "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", en: *Pensamiento de los confines*, n. 21, Diciembre de 2007. En línea [3.10.2008]: http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc21_giordano.html

- GIORDANO, Alberto (2008): *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- GIORDANO, Alberto (ed.) (2010): *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina/Universidad Nacional de Rosario.
- GIORDANO, Alberto (2011): *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GOBELLO, José (1998). *Vocabulario ideológico del lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES website (2002). 1 de Junio de 2009: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/informes.php?menu_id=9029
- GOEBL, Hans/NELDE, Peter H./Starý, Zdenek/Wölk, Wolfgang (Eds.): *Kontaktlinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*.
- GOLUSCIO DE MONTOYA, Eva (1979): *Étude sur le « cocoliche » scénique et édition anotée de Mateo d'Armando Discépolo*. Toulouse: Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines. Université Toulouse-Le Mirail.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Jorge (2007): "De la intertextualidad al plagio", en: *Letralia-Tierra de las Letras/La revista de los escritores latinoamericanos en internet*, Año XI, N°158, 19 de Febrero de 2007, Cagua, Venezuela.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1993): "La summa de Bourdieu", En *Punto de Vista*, n°47, 38-42.
- GRIMSON, Alejandro (1999): *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: EUDEBA.
- GRIMSON, Alejandro (2003): "La vida política de la etnicidad migrante: hipótesis en transformación", en: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, año 17, abril 2003, número 50, pp. 143-159.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1987): "Para qué la inmigración. Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810- 1914)", en: *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana, 139-238.
- HANNEY, Roxanne (1990): *The invisible middle term in Proust's A la recherche du temps perdu*. Lewinston: Edwin Mellen Press, 105-108.
- HIPPERDINGER, Yolanda Haydeé (1996/97): "La inmigración masiva en Argentina y el multilingüismo regional", en: *Anuario de Lingüística Hispánica. Studia in Honorem Germán de Granda (II)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 629-641.
- HOBBSAWM, Eric (ed.) (1999): *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- HUYSEN, Andreas (1986): *After the Great Divide*. Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Pr.
- IGLESIAS, Claudio y SELCI, Damián (2007): "Análisis de un malentendío", en *Revista Éxito*, verano 2007.
- JITRIK, Noé (1968): *El 80 y su mundo*. Buenos Aires, Jorge Álvarez,
- JÜRGEN Jacobs (1972): *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Fink.

- KAILUWEIT, Rolf (2004): "Spanisch und Italienisch im Spiegel der argentinischen Literatur um 1900: Varietäten- und medientheoretische Überlegungen", *Philologie im Netz* 27/2004: <http://www.fu-berlin.de/phn/phn27/p27t3.htm>
- KALLMEYER, Werner (1996): Plurilinguisme dans les agglomérations urbaines. In: Goebel, Hans/Nelde, Peter H./Starý, Zdenek/Wölk, Wolfgang (Eds.): *Kontaktlinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Erster Halbband. Berlin/New York, 450-458.
- KAMENSZAIN, Tamara (2007): "Testimoniar sin metáfora", en: *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- KLINGER, Diana Irene (2007): "Washington Cucurto: A arte da performance", en: *Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- KOHAN, Martín (2003): "Dos fantasías delirantes que abrevan em lãs tensiones entre lo culto y lo popular", en *Suplemento Cultura y Nación, Diario Clarín*, 14.06.2003.
- KOHAN, Martín (2005): "Significación actual del realismo críptico". *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, diciembre.
- KOZAK ROVERO, Gisela (2001): "¿Dónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica en la Galaxia Gutemberg y la Galaxia Electrónica", en: *Revista Iberoamericana*, Vol. XVII, Nº 197, Octubre-Diciembre de 2001.
- KOZAK, Claudia (2006): *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: du Seuil, 111-120.
- LADDAGA, Reinaldo (2001): "Una literatura para la clase media. Notas sobre César Aira", *Hispanoamérica*, año XXX, nº88, 37-48.
- LADDAGA, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LADDAGA, Reinaldo (2007): *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- LAFON, Michael (2005): "César Aira: une révolution", en: Lafon, M. y Breuil, C. y Remón-Raillard M. (eds.): *César Aira: une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 1-4.
- LARRAZ, Fernando (2009): "Política y cultura. Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural", en: *Orbis Tertius*, 2009, XIV (15).
- LE BRIS, Michel y Rouaud, Jean et. al.(2007) : « Pour une «littérature-monde» en français », en *Le Monde*, [16.03.2007] : <http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/news/litterature-monde.html>
- LEJEUNE, Philipp (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LEÓN, Oliver de (1981): *Literaturas Ibericas y Latinoamericanas contemporaneas: una introducción : trabajo colectivo*. París: Editions Ophrys.
- LEVINAS, E. (1991): *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset.
- LIEB, Hans-Heinrich (2008) "The case for two-level phonology: German Obstruent Tensing and Nasal Alternation in French". In: Robin Sackmann (ed.). 2008, 21-96.

- LINK, Daniel (2002): "Argentina, 2002", en línea: http://www.bazaramericano.com/bazar_opina/articulos/2002_link.htm
- LINK, Daniel (2003): "Literatura de compromiso", en: *Foro Hispánico, La literatura Argentina de los años 90*. Bajo de la dirección de Geneviève Fabry e Ilse Logie, n°24, pp. 15-28.
- LINK, Daniel (2003): "Los más votados", en: *Suplemento Radar Libros, Página/12*, 28.12.2003, en línea [2.03.2010]: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-870-2003-12-30.html>
- LINK, Daniel (2009): *Fantasmas: Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LIPSKI, John (1994): *Latin American Spanish*. London/ New York: Longman.
- LIPSKI, John (1998): "Panorama del lenguaje afrorioplatense: vías de evolución fonética", *Anuario de Lingüística*, 14, 281-315.
- LIPSKI, John (2001): "El español de América y los contactos bilingües recientes", en: *Actas del II Congreso de la Lengua Española. El Español en la sociedad de la información*, Valladolid, 2001: <http://cvc.cervantes.es>
- LLACH, Santiago (2007): "La cumbia es una metáfora", en: Cucurto, Washington (2007): 1999. *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Buenos Aires: Eloísa Caronera.
- LODGE, David y WOOD, Nigel (2000): *Modern criticism and Theory. A Reader*. Singapore: Longman, 146-187.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2004): "Los textos nómadas y la migración de las lenguas", en: Andrés-Suárez, Irene (ed.): *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Rosana (2007): "El malestar que no tiene nombre. A propósito de la relación literatura y política en la literatura argentina", en: *Revista Razón y Revolución*, n.17, 2º semestre.
- LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- LUDMER, Josefina (2004): "Territorios del presente. En la Isla Urbana", en *Revista Confines del Pensamiento*, Buenos Aires, FCE, Diciembre de 2004.
- LUDMER, Josefina (2006): "Literaturas postautónomas", en: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n°17.
- LUDMER, Josefina (2007): "Literaturas postautónomas 2.0", en: *Revista Z*, año 4, n°1, en línea: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm>
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, Josefina (2012): "Lo que viene después", texto de intervención en el seminario-encuentro "Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura y después del libro", Sevilla, 17-19 de abril de 2012. En [09.1.2013]: http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf
- LUGONES, Leopoldo (1979): *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MADRIGAL, José Luis (2004): "Algunas reflexiones en torno a la atribución cervantina del "Diálogo entre Cilenia y Selanio sobre la vida del campo"", en: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1 (2004), 217-52

- MAGNANI, Ilaria (2004): "La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea", en: Andrés-Suárez, Irene (ed.): *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum.
- MALLOL, Anahí (2005): "Ser joven, poeta y argentino en los '90", en: ARÁN, Pampa Olga & ROMANO SUED, Susana: *Los 90'. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 117-130.
- MAN, Paul de (1997): *Aesthetic Ideology*. Minesota: University of Minesota Press
- MARSIMIAN, Silvina & GROSSO, Marcela (2009): *Panorama de la Literatura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- MASSUH, Gabriela (2003): "Arte de la crisis = Krisiaren artea: crisis del arte = Artearen krisia", in: *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, Nº. 51, 2003, pp. 58-63
- MAZZONI, Ana & SELCI, Damián (2006): "Poesía actual y cualquierización", en: *El interpretador*, 26. En línea [4.6.2009]: <http://www.elinterpretador.net/26AnaMazzoniYDamianSelci-PoesiaActualYCualquierizacion.html>
- MELLINO, Miguel (2008): *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.
- MEO ZILIO, Giovanni/ROSSI, Ettore (1970): *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*. Firenze: Valmatina.
- MERA, Carolina & SASSONE, Susana (2007): "Barrios de migrantes en Buenos Aires: Identidad, cultura y cohesión socioterritorial". En: *Preactas V Congreso Europeo CEISAL de latinoamericanistas -Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina-* Las relaciones triangulares entre Europa y las Américas en el siglo XXI: expectativas y desafíos.
- MINELLI, María Alejandra (2008): "Localizaciones literarias en tiempos globalizados", texto presentado en el *XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tesituras, Interações, Convergências*, 13-17 de Julio de 2008, USP-São Paulo, Brasil.
- MIRAUX, Philippe (1996): *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan.
- MISHRA, Sudesh (2002): "Diaspora Criticism", en: Wolfreys, Julian (ed.): *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- MISHRA, Sudesh (2006): *Diaspora Criticism*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- MONTALDO, Graciela (1993): *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2008): "Aira y los airianos: Literatura Argentina y cultura masiva desde los noventa", en: Montoya Juárez, Jesús (ed.): *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990 - 2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp.51-75.
- MUSCHIETTI, Delfina (2007): "La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica", en: DELGADO, Sergio y PREMAT, Julio (eds.): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Cahiers de LI.RI.CO, nº3, Saint-Denis, diciembre de 2007.
- NICOLINI, Fernanda (2007): "De marginal a escritor de culto", en: Revista Noticias, en línea [4.8.2008]: <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=137&ed=1577>

- NOGUEROL, Francisca (2008): "Narrar sin fronteras", en: Montoya Juárez, Jesús [ed.]: *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990 - 2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp.19-33.
- OJEDA, Ana & CARBONE, Rocco (2011): "Sunseria Amurosa", en: Romero, Ramón. *Los amores de Giacumina*. Buenos Aires:El 8vo. Loco, 11-31.
- ONEGA, Gladys (1984): *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- OYOLA, Leonardo (2007): "Bajo Flores/ Anímetal", en Terranova, Juan (comp.): *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía.
- PAGNI, Andrea (1986): "„Hacer la América” Inmigrantes italianos en la novela argentina 1880-1980", en: *Lateinamerika Studien 22: Der Umgang mit dem Fremden*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- PAGNI, Andrea (2001): "Ficciones fundacionales y trabajo de la memoria: la búsqueda de la identidad en la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX en retrospectiva", en: Riekenberg, Michael/ Rinke, Stefan/ Schmidt, Peter: *Kultur-Diskurs: Kontinuität und Wandel der Diskussion um Identitäten in Lateinamerika im 19. Und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz.
- PANESI, Jorge (2005): "Los dos tiempos de la crítica", en: *Orbis Tertius* 2005, X(11). En línea [10.09.2008]:<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-11/1-panesi-los-dos-tiempos-de-la-critica.pdf>
- PAS, Hernán (2010) "El riesgo bromista. Entre territorios, deícticos y valores "Post". A propósito del último libro de Josefina Ludmer", en: *Katatay*, n°8, 142-148.
- PATÍÑO, Roxana (2005): "Autobiografías intelectuales argentinas (1990-2000)", en: ARÁN, Pampa Olga & ROMANO SUED, Susana: *Los 90'. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 47-56.
- PAULS, Alan (2008): "Talando Árboles: ¿Somos muchos más que dos?/2. Charla/Debate". Versión taquigráfica en: *Hablando del asunto*. En línea [20.01.09]:
<http://www.hablandodelasunto.com.ar/?p=742>.
- PAULY, Arabella (1993): *Neobarroco*. Frankfurt: Peter Lang.
- PFÄNDER, Stefan (2005): "Lengua, locura y genialidad en *El príncipe idiota*, de F. Dostoievski", en: *Lexilexe – Revista del Instituto Boliviano de Lexicografía* V(5), 200-210.
- PFÄNDER, Stefan & ENNIS, Juan & SOTO, Mario & VILLEGAS, España (2009): *Gramática Mestiza. Presencia del quechua en el castellano*. La Paz: Signo.
- PODESTÁ, José (1986): *Medio siglo de farándula*. La Plata: Subsecretaría de Cultura, Provincia de Buenos Aires [Reproducción de la edición de 1930, Buenos Aires: Río De La Plata].
- PORRÚA, Ana María (2003): "Lo Nuevo en la Argentina: Poesía de los 90", en: *Foro Hispánico, La literatura Argentina de los años 90*, 24, pp. 85-96.
- PORRÚA, Ana María (2008): "Poesía argentina en la red", en *Punto de vista*, 90, abril de 2008, pp. 18-23.
- PORRÚA, Ana María (2008): "Un barroco gritón". Disponible en:
http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/negros_porrúa.htm

- PREMAT, Julio (2006): "El autor. Orientación teórica y bibliográfica", en: PREMAT, Julio (ed.) *Figures d'Auteur. Figuras de Autor. Cahiers de LI.RI.CO*, n°1, Saint Denis, 2006.
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PRIETO, Julio (2007): "El lujurioso sentimental: notas en torno a la prosaica poesía de Washington Cucurto", en: DELGADO, Sergio y PREMAT, Julio (eds.): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea. Cahiers de LI.RI.CO*, n°3, Saint-Denis, diciembre de 2007.
- PRIETO, Julio (2008): "Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Washington Cucurto", en *Letral*, Número 1, Año 2008.
- PRON, Patricio (2007): "Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina, Tesis para la obtención del grado de doctor por la Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen, Alemania.
- RAIBLE, Wolfgang (1998): "Alterität und Identität", en: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110 (1998), 7-22 .
- RAMA, Ángel (1976): *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto.
- RAMELLA, Franco (1992): "Italian migrants to North and South American Urban Areas (1880-1914): Notes on Geographical Mobility, Social Mobility and Social Networks", en Reinhard, Wolfgang/Waldmann, Peter (eds.): *Nord und Süd in Amerika. Gemeinsamkeiten, Gegensätze, europäischer Hintergrund*. Freiburg: Rombach, 319-326.
- RAMOS, Julio (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAMPTON, Ben (1995): *Crossing: Language and Ethnicity among Adolescents*. London/New York: Longman.
- RAMPTON, Ben (1998): "Language crossing and the redefinition of reality", en Auer, Peter (ed.): *Code-Switching in Conversation. Language, Interaction and Identity*. London/New York: Routledge, 290-317.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.). Madrid: España. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- RIEKENBERG, Michael (1995): *Nationbildung. Sozialer Wandel und Geschichtsbewußtsein am Río de la Plata (1810-1916)*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- RODRÍGUEZ, Sergio O. (1997): *Crónicas inmigrantes*. La Plata: Municipalidad de La Plata.
- ROMANO SUED, Susana (2005): "¿Los Noventa?", en: en: ARÁN, Pampa Olga & ROMANO SUED, Susana: *Los 90'. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 9-21.
- RUIZ GUIÑAZÚ, Magdalena (2009): "Cada libro cartonero es un tesoro. Reportaje a Editorial Eloísa Cartonera", en: *Diario Perfil*. En línea [31.05.09]: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0369/articulo.php?art=1476&ed=0369>

- RUIZ, Laura (2005): *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- RUSICH, Luciano (1983): "El inmigrante italiano en la novela argentina del 80", en: *G. Chasqui*, Feb. - May, 1983, Vol. 12, Issue 2/3, 42-49.
- SACKMANN, Robin (2008): *Explorations in Integrational Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1-20.
- SADOWSKI-SMITH, Claudia (2008): *Border fictions: globalization, empire, and writing at the boundaries of the United States*. Virginia: University of Virginia Press.
- SAID, Edward (2004[1996]): *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SAITTA, Silvia (comp.) (2004): *Lo que sobra y lo que falta*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp.13-25.
- SANTI, Isabel (2002) "Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina" *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. En línea [27.07.2008]: <http://alhim.revues.org/474>
- Sarduy, Severo (1999[1972]): "Barroco y Neobarroco", en: *Obra Completa*. Madrid: Sudamericana.
- Sarduy, Severo (1999[1974]): "Barroco", en: *Obra Completa*. Madrid: Sudamericana.
- SARLO, Beatriz (2007a): "En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto", en: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 25-43.
- SARLO, Beatriz (2007b): "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", en: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 471-482.
- SCHETTINI, Ariel (2003): "Las puertas del cielo". *Página/12, Suplemento Radar Libros*. Agosto, 2003.
- SCHLICKERS, Sabine (2003): *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SELBMANN, Rolf (1994): *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler.
- SELTING, Margret et.al.: *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)* [14.03.2010]: <http://www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf>
- SENGHOR, Léopold Sédar (1945). *Chants d'ombre*. Paris : Le Seuil.
- SERRANO REYES, Jesús (1994): "El idiolecto del mesonero", en: *Selim. Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, 1994, (4), 20-47.
- SOLTERO SÁNCHEZ, Evangelina (2004): "Italianos en Argentina, argentinos en Italia: de exilio e inmigración", en: Andrés-Suárez, Irene (ed.): *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum.
- SPERANZA, Graciela (2001): "Magias parciales del realismo" en *milpalabras*, nº 2, verano.
- SPERANZA, Graciela (2005): "Por un realismo idiota". *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, diciembre.
- SPERANZA, Graciela (2008): "Entra el autor", en: *Revista Otra Parte*, N° 14, otoño 2008.
- STAMELMAN, Richard Howard (1990): "The Nomadic Writing of Exile: Edmond Jabès", en: *Lost beyond telling: representations of death and absence in modern French Poetry*, 223-239.

- STÖCKLI, Gabriela (2004): "Héctor Tizón: migrantes, desterrados, errantes", en: Andrés-Suárez, Irene (ed.): *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum.
- SULEIMAN, Susan (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF.
- SVERKER, Johansson (2005): *Origins of language*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- SZPERLING, Cecilia (2006): *Confesionario. Historia de mi vida privada*. Buenos Aires: Uba/Libros del Rojas.
- T'AE-SÖK O (1999): "Introduction", en: *The metacultural theater of Oh T'ae-sök: five plays from the Korean avant-garde*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- TODOROV, Tzvetan (1965): *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.
- TOMÁS, Maximiliano (2005): *La joven Guardia*. Buenos Aires: Norma.
- TORO, Fernando de (2003): "El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad", en: Alfonso de Toro (ed.): *Cartografías y Estrategias de la 'postmodernidad', 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- TULLIO, Angela di (2011): *El español rioplatense : lengua, literatura, expresiones culturales*. Madrid: Iberoamericana.
- TULLIO, Angela di (2003): *Políticas Lingüísticas e Inmigración: El Caso Argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- VALAT, Colette (2007): "Pour une littérature-monde", en : Samrakandi, Mohammed: *Créations palestiniennes, N°57/2007, Le Mirail : Université de Toulouse*.
- VANDENDORPE, Christian (2009): *From Papyrus to Hypertext. Toward the Universal Digital Library*. Illinois: University of Illinois Press.
- VANOLI, Hernán (2009): "Sobre narrativas, experiencias de lectura y regímenes emergentes de producción de prácticas literarias. Jóvenes escritores y presentaciones de libros en la Argentina post 2001".
- VANOLI, Hernán (2009): "Transformaciones recientes en la industria editorial argentina antes la digitalización de la cultura escrita. El caso de las pequeñas editoriales independientes.", presentado en *2009 Congress of Latin American Studies Association, Rio de Janeiro, Brazil, June 11-14, 2009*.
- VARELA, Gustavo (2005): *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- VETTER, Dirk (2011). *Das Spanisch der Chinesen in Buenos Aires : lernersprachliche Strategien und narrative Identität*. Freiburg i. Br.: NIHIN/HPSL-
- VIÑAS, David (1964): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- VIOR, Eduardo (2005): "Los bolivianos en Buenos Aires fortalecen la democracia: Derechos Humanos, integración y participación democrática", en: Wehr, I. (ed.) (2006) *Un continente en movimiento: Migraciones en América Latina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

- VOLPI, Jorge (2008): "Narrativa Hispanoamericana, INC.", en: Montoya Juárez, Jesús [ed.]: *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990 - 2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp.99-112.
- WAMBA GAVIÑA, Graciela (2009): "Berlín-Buenos Aires en la literatura argentina y alemana". En *Puertas Abiertas*, 5.
- WAMBA GAVIÑA, Graciela (2010): "Frankreich, Italien und andere europäische Länder in der neuesten argentinischen Literatur". En: Kailuweit, Rolf, Pfänder, Stefan, Vetter, Dirk, Hrsg. *Migration und Transkription, Frankreich, Europa, Lateinamerika*. Berlin:Berliner Wissenschafts Verlag:179-191
- WAMBA GAVIÑA, Graciela (2010): „El cruce genérico en la miniserie Vientos de Agua de Juan José Campanella. El problema del emigrante: Argentina y España". En: *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Madrid: maia, 427-440.
- WAMBA GAVIÑA, Graciela (2010): "Emigración e identidad cultural en la reciente narrativa argentina" En: *Puertas Abiertas*, 6.
- WAMBA GAVIÑA, Graciela (2010): *Berlin-Buenos Aires in der argentinischen und in der deutschen Literatur* En: *Actas Congreso IVG*, Varsovia
- WAMBA GAVIÑA, Graciela (2011): "La remigración en algunos narradores jóvenes argentinos y su inserción en el campo literario hispano. El problema de la identidad cultural y del idioma" En: *Actas de II Congreso Internacional Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, diálogos transatlánticos*. La Plata IdHICS, UNLP.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Península/Biblos.
- YÚDICE, George (2001): "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina", en: *Revista Iberoamericana*, Vol. XVII, N° 197, Octubre-diciembre de 2001.
- ŽIŽEK, Slavoj (1993): *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of the Ideology*. Durham: Duke University Press.

10 APÉNDICE

10.1 TRANSCRIPCIONES

10.1.1 Transcripción "Charla/ Taller en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart" (2007)

Type: Praat
 Date: 16.08.2010 23:22:29
 Recordsets: 544
 Start: 0
 End: 51:42,224
 Length: 51:42,224
 Tracks: 8
 comentario
 secuencia
 público
 María
 TBerger
 Cucurto
 otra persona
 (Pause)

| | | |
|----|--|------------|
| 01 | comentario: ((introducción a cucurto)) | (1:32,490) |
| 02 | otra persona: () speaks only spanish | (3,270) |
| 03 | very difficult to communicate with him | (2,125) |
| 04 | and (.) also he was () | (2,234) |
| 05 | when he was in | (1,308) |
| 06 | and always thinking that he wanted to go back hOme | (2,507) |
| 07 | () | (1,253) |
| 08 | and one day | (0,981) |
| 09 | he was always speaking about () timo berger | (3,104) |
| 10 | finaly timo came | (1,662) |
| 11 | and when we began to speak with eh eh | (2,670) |
| 12 | cucurto () timo | (2,044) |
| 13 | we discouverd () | (1,635) |
| 14 | from this very moment | (1,417) |
| 15 | without speaking spanish () | (1,580) |
| 16 | we had the impresion that we were (.) close to each other | (2,180) |
| 17 | and eh | (0,926) |
| 18 | february () 2006 of the () here | (3,842) |
| 19 | eh (he left) to go back | (2,561) |
| 20 | comentario: ((sigue la introducción)) | (3:26,601) |
| 21 | otra persona: to buenos aires | (0,899) |
| 22 | and we are not sure if he would come back | (1,689) |
| 23 | eh | (0,518) |
| 24 | and in the (main) time we made books together | (2,207) |
| 25 | and eh | (0,981) |
| 26 | this book is a: | (1,744) |
| 27 | a (beloved) book () | (3,542) |

| | | |
|----|---|---------|
| 28 | this very special book with a | (1,717) |
| 29 | () copies | (2,125) |
| 30 | comentario: ((aplausos)) | (6,513) |
| 31 | Cucurto: bueno gracias a todos por | (1,471) |
| 32 | por estar acá | (0,926) |
| 33 | TBerger: thank you everyone that your | |
| | are here (.) with us tonight | (2,643) |
| 34 | Cucurto: y bueno discúlpeme que no sepa | |
| | inglés que no no me ponga a | |
| | estudiar pero bueno | (4,578) |
| 35 | ya aproximadamente | (1,471) |
| 36 | me dedicaré más | (1,199) |
| 37 | TBerger: excuse me that i don't speak | |
| | english but the next time i | |
| | will come here i promise that | |
| | i will study some english | (6,867) |
| 38 | Cucurto: bueno yo vam más o menos le | |
| | vam vamos a | (3,406) |
| 39 | a contarles un poquito qué es | |
| | lo que hacemos en buenos aires | (2,888) |
| 40 | porque hacemos estos libros | (1,526) |
| 41 | tan especiales pero lo hacemos | |
| | con mucho amor | (2,589) |
| 42 | TBerger: tonight we will explain | |
| | something about what we are | |
| | doing in buenos aires and we | |
| | will | (5,450) |
| 43 | eh explain that we do | |
| | everything with a lot of | |
| | passion | (2,997) |
| 44 | Cucurto: bueno como | (1,172) |
| 45 | como hemos redescubierto al | (2,807) |
| 46 | eh una nueva manera de | |
| | trabajar por así decirlo como | |
| | lo relacionamos con el trabajo | |
| | de otra | (5,123) |
| 47 | de otra (.) de otra forma | (1,417) |
| 48 | ehm | (0,545) |
| 49 | bueno básicamente luisa es un | |
| | un un proyecto: | (4,523) |
| 50 | donde todos estamos | |
| | aprendiendo algo | (2,180) |
| 51 | no | (0,491) |
| 52 | TBerger: i want to declare before we're | |
| | starting to the details that | |
| | we discovered in this | |
| | eloísa-project a new form to | |
| | work | (7,880) |
| 53 | and eh for us it's very | |
| | important that | (2,861) |
| 54 | everyone in this process is | |
| | discovering something | (3,161) |
| 55 | Cucurto: descubrir un poco el trabajo | (2,180) |
| 56 | donde el eh todo es através de | |
| | sistema cooperativo | (3,297) |
| 57 | que nosotros lo hemos (.) | |
| | descubierto para la práctica | |
| | hemos | (3,869) |
| 58 | probado muchos sistemas de | |
| | trabajo y llegamos | (3,041) |
| 59 | a la conclusión de que | |
| | cooperativo es en en el ideal | |
| | para para todos | (5,622) |

60 T Berger: we tried a lot of working forms and in the end we discovered that the coa co coap ((jaja)) the cooperationsystem is the best is our ideal to work (9,629)

61 Cucurto: en el sentido de que este sistema nos permite a todos igualarnos en cuanto a los responsabilidades (5,350)

62 eh (.) rompe con las jeraquías (2,262)

63 eh tiene una finalidad de trabajo de todos en común (4,333)

64 eh rompe un poco el tema del individualismo (2,834)

65 T Berger: this form allows us eh that we are working all in the same eh (4,565)

66 level and there are no higher hierarchy and it's also sp eh (5,395)

67 splitting with the individualism which is (3,056)

68 ja (0,518)

69 Cucurto: bueno a pesar de que hace cuatro años que estamos trabajando recién ahora: (4,251)

70 eh (0,627)

71 estamos viendo un poco los frutos de trabajo hemos aprendido organizarnos (4,121)

72 bueno hemos aprendido un montón de cosas que el mismo trabajo nos fue (3,461)

73 nos fue (.) enseñando no (1,935)

74 hm (0,529)

75 T Berger: we have been working for four years now and (.) only recently we gained (5,461)

76 some eh success with this proyect and also (4,469)

77 we have (an) established this system which is helping us to go further (2,943)

78 (1,308)

79 Cucurto: bueno eh es un proyecto que es básicamente social que tiene un una pequeña veta artística pero es un proyecto (.) social (7,669)

80 y la finalidad de esta cooperatica es como la mayoría de la (3,324)

81 cooperativas o microemprendimientos (1,989)

82 que tratan de (.) de generar el trabajo genuino (2,888)

83 así con los elementos que (1,444)

84 que hay en el alcance (1,308)

85 sí (0,382)

86 usando un poco el ingenio un poco (2,197)

87 descubriendo como se pueden generar las cosas interactuando con otras personas (4,142)

88 T Berger: eh (0,747)

| | | |
|--------------|--|----------|
| 89 | above all this project is a social project we have a little artistic baggage but eh | (7,030) |
| 90 | for us it`s very important that is turning into | (2,970) |
| 91 | a kind of ehm (emprenership) and ip | (3,389) |
| 92 | that it is creating genuine work | (2,180) |
| 93 Cucurto: | no sé si alguno quiere ir hacer alguna pregunta así nosotros vamos comentando y vamos haciendo la charla más amena y no no tengo que estar | (7,422) |
| 94 | como (.) quizás no alguno lo | (3,161) |
| 95 | quiere preguntar algo y nace otra cosas y llegamos conversando | (3,352) |
| 96 | sino se hace todo muy monótono | (1,690) |
| 97 TBerger: | i don't wanna eh start with monoton monologues i want to invite you to make questions and ehm we show some things and some pictures and than we can | (10,137) |
| 98 | eh talk about your eh | (1,840) |
| 99 | questions | (0,758) |
| 100 Cucurto: | bueno la ideas que se asiente un diálogo pero (.) pero bueno entonces hablo | (4,070) |
| 101 | ehm | (0,947) |
| 102 | bueno la idea es del proyecto es por un lado generar trabajo genuina por medio de la mano de obra | (5,243) |
| 103 | que es algo que ya bien ya es practicamente (.) está terminado | (3,685) |
| 104 | sí eh bueno cómo hacemos que el libro | (2,164) |
| 105 | no un elemento | (1,407) |
| 106 | digamos que tanto aparte muy importante para todos | (3,301) |
| 107 | se ha utilizado de otra manera y genera otra cosa | (3,815) |
| 108 | sí | (0,487) |
| 109 | entonces nosotros pensamos en fabricar completamente un libro | (3,544) |
| 110 | sí (.) con las herramientas que tenemos a mano es decir con elementos (muy) sencillos sí y muy precarios entonces con el cartón de la calle | (7,515) |
| 111 | ahí comenzamos a interactuar con los cartoneros | (2,164) |
| 112 TBerger: | hm | (0,390) |
| 113 | could we started with the idea that we ehm | (2,651) |
| 114 | wanted to turn a book which is a good wich is in in all ehm | (5,149) |
| 115 | is in is everywhere we wanted to make it generate something additional to have an | |

| | | |
|--------------|--------------------------------|---------|
| | additional value | (7,440) |
| 116 | so we thought to produce books | |
| | but not in the | (3,138) |
| 117 | in the old way eh with the | |
| | editorials | (4,383) |
| 118 | ehm | (0,893) |
| 119 | we tried to make it all | |
| | ourselves with eh | (3,355) |
| 120 | easy ehm | (1,232) |
| 121 | instruments all the | |
| | instruments we have and eh | |
| | it's also very precarious | (5,979) |
| 122 | work and we started to connect | |
| | us with cartoneros which are | |
| | people who are | (5,763) |
| 123 | ehm (.) collecting ehm | (2,191) |
| 124 | old | (0,947) |
| 125 | paper and ehm | (1,380) |
| 126 | carton in in: the streets of | |
| | buenos aires and there are a | |
| | product of the crisis | (5,492) |
| 127 | and so we started | (1,650) |
| 128 | eh ff produce books on our own | (2,814) |
| 129 | probably you can show a book | (2,083) |
| 130 | puedes mostrar y ver las pa eh | |
| | mostrar las partes | (3,490) |
| 131 Cucurto: | eh sí | (1,109) |
| 132 | ehm también lo importante de | |
| | eloísa es que: | (3,057) |
| 133 | nosotros pensamos que | (1,975) |
| 134 | eh a través del libro este | |
| | caso es el libro el elemento | |
| | con el cual nosotros | (5,005) |
| 135 | nos agrupamos y generamos | |
| | trabajo y tratamos de hacer | |
| | cosas | (4,112) |
| 136 | en en base del libro | (1,786) |
| 137 | no por un lado está el tema de | |
| | fabricarlo | (2,435) |
| 138 | venderlo | (1,515) |
| 139 | porque tiene que ser algo | |
| | genuino una cooperativa tiene | |
| | que ser algo real | (3,559) |
| 140 | () donde la gente vos haces | |
| | algo y a la gente le interesa | (2,976) |
| 141 | no | (0,622) |
| 142 | entonces ahí está el primer | |
| | intercambio interesante | (2,651) |
| 143 | porque hace que tu trabajo | |
| | tenga un valor antes de los | |
| | demás | (3,193) |
| 144 TBerger: | hm | (0,622) |
| 145 Cucurto: | no | (0,460) |
| 146 | eso como primera | (1,704) |
| 147 | primera medida importante | |
| | tener como un dejo de realidad | (3,084) |
| 148 | y después lo otro es ver cómo | |
| | todos nos sentimos cómodos con | |
| | el trabajo como dejamos de | |
| | trabajar para uno y trabajamos | |
| | para los demás | (6,250) |
| 149 TBerger: | hm | (0,433) |
| 150 | ehm for us the book is the | |

| | | |
|-----|--|---------|
| | most important element | (3,372) |
| 151 | eh because on the one side it is creating this kind of work | (4,356) |
| 152 | and ehm | (1,190) |
| 153 | it also creates a kind of exchange with people who want to buy this book also | (5,323) |
| 154 | for us it's very important and also for the people who are in our project that their work has a value | (6,115) |
| 155 | and on the other side we are thinking about our form ehm | (4,491) |
| 156 | to work which is | (1,515) |
| 157 | diferent from the normal eh work where you have a | (4,578) |
| 158 | boss and ehm | (1,036) |
| 159 | so we (.) we like this project has this two sides | (5,600) |
| 160 | that the work has a special genuine value | (3,220) |
| 161 | and eh on the other side we are trying to ehm | (3,842) |
| 162 | create new forms of working | (1,975) |
| 163 | Cucurto: no uno de los grandes problemas que hay en el mundo es el trabajo no | (3,571) |
| 164 | entonces | (1,407) |
| 165 | me parece importante todo estos microemprendimientos estas cooperativas | (4,329) |
| 166 | porque: | (1,353) |
| 167 | hacen que la gente se: se autogestione | (3,270) |
| 168 | si digamos sean capaces de ellos mismos generar su propio empleo | (3,598) |
| 169 | sí no estar esperando un patrón | (2,435) |
| 170 | o un jefe o una empresa que les dé el trabajo | (3,138) |
| 171 | sí | (0,465) |
| 172 | donde ya van estar todas las cosas establecidas y todo va a ser solamente de una manera | (4,189) |
| 173 | y va a haber algunos que se van a beneficiar más y otros menos | (3,057) |
| 174 | nuestra idea es | (1,141) |
| 175 | que el trabajo nos tiene que igualar a todos | (2,354) |
| 176 | sí y que sea: | (1,813) |
| 177 | y bueno que es en este caso es un libro pero podría ser una mEsa podría ser cualquier cosa | (4,978) |
| 178 | que relaborandola de otra manera | (2,164) |
| 179 | eh el beneficio sea para todos y no solamente para uno creo que es eso nomás | (4,356) |
| 180 | valioso el sistema | (1,596) |
| 181 | eh cooperativo | (1,454) |
| 182 | y que la gente aprenda a auto eh a autogestionarse no no | |

| | | |
|-----|---|--------------------|
| | estar pensando que un día (va a venir) un patrón y le (va a dar) algún trabajo | (7,034) |
| 183 | porque eso todavía es un gran problema que ya no | (2,706) |
| 184 | prácticamente no tiene solución ningún gobiErno no | |
| 185 | ningun estado ningún país va a entonces las mismas personas se tienen que agrupar participar y generar su propio empleo y ver la manera entre todos | (5,195) (6,003) |
| 186 | ir elaborando otra cosa y ayudando otras personas para que también haga lo mismo | (3,707) |
| 187 | no | (0,392) |
| 188 | por eso la importancia de los micro | (2,029) |
| 189 | microemprendimientos | (1,326) |
| 190 | TBerger: one of the most important problems of the modern world is the lack of work | (5,122) |
| 191 | so we found this model to work ehm | (3,003) |
| 192 | very important eh because ehm it allows us to selve determ() us and to have ehm | (6,331) |
| 193 | this the own | (1,407) |
| 194 | initiative to start a project | (2,416) |
| 195 | in our case it is the book but it could be easily ah | (3,138) |
| 196 | a chair o somethingelse ehm | (2,976) |
| 197 | and | (0,460) |
| 198 | in the end the benefit is | (1,434) |
| 199 | for all the people involved in this eh process of producing but also in the process of | (6,359) |
| 200 | buying the books because there are very cheap as you can see | (3,680) |
| 201 | Cucurto: bueno no básicamente: esa es la idea eh eh | (3,980) |
| 202 | básica del proyecto | (1,353) |
| 203 | eh bueno nosotros vamos a ver un video de much se va a ver mucha gente cartonera | (4,617) |
| 204 | y mucha gente que levanta basura de la calle y con eso sobreviven | (3,544) |
| 205 | muchos niños muchas mujeres gente joven | (3,247) |
| 206 | sana con fuerza | (1,921) |
| 207 | sí | (1,218) |
| 208 | y | (0,893) |
| 209 | y bueno nosotros queremos que buena de alguna manera toda esa gente es | (4,306) |
| 210 | realmente una lástima que este en la calle haciendo eso | (2,601) |
| 211 | pudiendo hacer otra cosa mucho más | (1,894) |
| 212 | más importante y sobre todo | (2,137) |
| 213 | haciendo que este trabajo de | |

| | | |
|-----|---|------------|
| | esta gente ayuda a otra persona a generar más trabajo y así | (5,249) |
| 214 | cambie un poco | (1,272) |
| 215 | un poco la economía no eh | (1,890) |
| 216 | pero eso no sucede | (1,217) |
| 217 | y ni: creo que tampoco va a suceder si la propia gente no se organiza y no genera eso mismo (.) no | (5,492) |
| 218 | que esa energía tiene que salir de la misma gente | (2,435) |
| 219 | uno no necesita mucho dinero como para hacer la cosa | (3,165) |
| 220 | pero si necesita mucho trabajo | (1,932) |
| 221 | y no mucho amor y un y | (2,083) |
| 222 | básicamente eso | (1,245) |
| 223 | no se necesitan grandes capitales para cambiar el mundo | (3,138) |
| 224 | no al contrario | (1,407) |
| 225 | lo que se necesita es | (1,759) |
| 226 | ehm | (0,649) |
| 227 | cosas que que que incorporen a la gente que no nos | (3,180) |
| 228 | eh segreguen o no los cómo se que dice no los | (3,328) |
| 229 | no los dejen el lugar () | (1,407) |
| 230 | TBerger: we will now show you a video a short video | (3,220) |
| 231 | about cartoneropeople in buenos aires who are ehm | (4,085) |
| 232 | and when we saw them we thought this people they could | (2,949) |
| 233 | work | (0,676) |
| 234 | eh | (0,541) |
| 235 | in an other way and they could eh do o generate things | (3,950) |
| 236 | who are eh worthier than paper | (3,382) |
| 237 | so ehm | (1,373) |
| 238 | this was our idea but in | (2,219) |
| 239 | we think that you don't need a lot of capital to change the world but the energy always have | (6,169) |
| 240 | has to come from the people itselfe | (2,137) |
| 241 | Cucurto: bueno no sé si alguien quiere eh conversar algo sino podemos ver el video | (4,112) |
| 242 | (si no vamos seguimos conversando) | (1,477) |
| 243 | TBerger: if you ha if you no question at that point we just show the video | (3,652) |
| 244 | and than we can talk it's seven minutes | (2,056) |
| 245 | comentario: ((mostrando el video apr. 5 min)) | (7:32,814) |
| 246 | María: decíle () | (1,326) |
| 247 | TBerger: ehm María told me that i have to say that the film is made by someone they don't know him | (6,798) |
| 248 | María: no | (0,379) |

| | | | |
|-----|---------------|--|----------|
| 249 | TBerger: | eh so this they founded in internet ((risas)) | (4,457) |
| 250 | María: | () | (1,001) |
| 251 | otra persona: | okay | (0,812) |
| 252 | comentario: | ((conversación libre)) | (5,359) |
| 253 | público: | are you aware that it was two years ago in the tagesschau.de () television you could see about (those things) | (5,628) |
| 254 | María: | what | (1,028) |
| 255 | TBerger: | eh | (0,595) |
| 256 | | pregunta si se interaron de acá en el noticiero pasaron esa noticia de los libros en cartón | (3,977) |
| 257 | | | (2,275) |
| 258 | Cucurto: | no | (0,622) |
| 259 | | no | (0,568) |
| 260 | TBerger: | eh weh did that happend | (1,569) |
| 261 | público: | i think two o three years ago it was in the webpresent of the tagesschau the the german news | (5,276) |
| 262 | | ehm | (0,920) |
| 263 | | the german news and i just () television | (4,735) |
| 264 | comentario: | ((público conversando)) | (12,634) |
| 265 | TBerger: | eh tuvo en internet hace dos o tres años dijo había una foto de de los libros de cartón | (6,469) |
| 266 | Cucurto: | bueno (estas son) fotos de la: de nuestro lugar de trabajo en la cartonería | (4,897) |
| 267 | TBerger: | this are fotos from the place we work | (3,111) |
| 268 | comentario: | ((parece que están mostrando fotos)) | (14,934) |
| 269 | Cucurto: | bueno editamos eh bueno autores latinoamericanos básicamente | (3,788) |
| 270 | | bueno nosotros hemos tenido la suerte de de que a través de | (3,246) |
| 271 | | gracias a este proyecto nos hemos com comunicado con un montón de otra gente de otros países de latinoamérica | (4,789) |
| 272 | TBerger: | □ | (0,571) |
| 273 | | hm | (0,755) |
| 274 | | basicly in our (catalogue) we have latin american authors but ahm | (4,383) |
| 275 | | like the the project was growing we started to know a lot of people from all over the world | (5,573) |
| 276 | Cucurto: | y bueno co el proyecto se repitió en bolivia el alto en bolivia | (4,437) |
| 277 | | en brasil en san pablo | (2,624) |
| 278 | | en: | (1,245) |
| 279 | TBerger: | perú | (0,676) |
| 280 | Cucurto: | en Perú en [lima] | (1,867) |
| 281 | TBerger: | [chile] | (0,780) |
| 282 | Cucurto: | en Chile | (1,160) |

| | | | |
|-----|----------|--|---------|
| 283 | TBerger: | and the the idea of the proyect was taking by other people in other countries | (5,303) |
| 284 | | like eh kind of friendchise idea and so | (4,329) |
| 285 | | there are also | (1,434) |
| 286 | | cartboard books in el alto in bolivia in sao paolo brasil and eh chile and lima Perú | (8,035) |
| 287 | Cucurto: | bueno estas son fotos de venezuela no | (2,029) |
| 288 | | y bueno maría estuvo ahí en venezuela | (2,354) |
| 289 | | en caracas | (0,920) |
| 290 | TBerger: | ah this is our fotos from a workshop we made in venezuela caracas in caracas | (5,736) |
| 291 | Cucurto: | y bueno básicamente difundimus con una editorial de difusión de autores latinoamericanos | (5,991) |
| 292 | | contemporáneos o clásicos | (2,192) |
| 293 | | que lo que sucede muchas veces que en argentina no se sabe lo que pasa en Perú | (3,652) |
| 294 | | no se sabe no conocemos a los autores chilenos | (2,976) |
| 295 | | a pesar de que estamos tan cerca no conocemos a los | (2,678) |
| 296 | | editores brasileros | (1,728) |
| 297 | | entonces el proyecto | (1,569) |
| 298 | | un poco por ahí también difundir y ver lo que pasaba en los países | (3,734) |
| 299 | | hermanos | (0,974) |
| 300 | TBerger: | one of the main ideas eh of our catalogue is just ehm | (5,546) |
| 301 | | to ehm | (1,596) |
| 302 | | got ehm | (1,596) |
| 303 | | to publish this latin american authors is because historically our la ehm countries | (7,007) |
| 304 | | very divided and there are not so ehm communicated | (3,896) |
| 305 | | in between so | (1,731) |
| 306 | | ehm we got to know a lot of people from other countries and eh we want to ehm | (6,385) |
| 307 | | distribute their literature in our countries that we got to know something from brasil and from chile and Perú | (6,845) |
| 308 | Cucurto: | y bueno como les contaba el mismo no nos fue llevando a todo eso porque el principio era solamente editar autOres | (7,133) |
| 309 | | difundiendo que nosotros escribíamos | (2,246) |
| 310 | | la mayoría eramos escritores | (1,813) |
| 311 | | y: bueno empezamos a traer todos los cartonEros y bueno fue creciendo la gente le gustaba mucho el libro | (6,120) |

| | | |
|--------------|--|---------|
| 312 | nos dimos cuenta que el libro (.) generaba | (2,597) |
| 313 | eh además de trabajo otras cosas y bueno ahí fue fue creciendo todo | (4,167) |
| 314 | todo el proyecto hasta el día de hoy no practicamente que ya está en | (3,138) |
| 315 | en cuarto año que que trabajamos | (2,678) |
| 316 | y bueno después conocimos acá a la a la () | (3,537) |
| 317 | a acá está academia gracias a un viaje que yo hize a berlin con | (5,736) |
| 318 | con timo | (1,569) |
| 319 | y: y bueno acá estamos | (2,164) |
| 320 | creciendo trabajando cada día más | (2,543) |
| 321 TBerger: | the project is o eh still in in | (3,231) |
| 322 | in | (1,704) |
| 323 | ehm | (1,326) |
| 324 | everyday eh bigger and we we only started a few people i think three people ya | (6,466) |
| 325 | started and eh now how much are you () | (4,004) |
| 326 | how how many people are in in the project | (2,539) |
| 327 María: | seven | (0,893) |
| 328 Cucurto: | then | (0,298) |
| 329 TBerger: | ten | (0,492) |
| 330 | ok and and eh | (1,109) |
| 331 | now there are ten people in the project and it was on the way that the project was gaining this ahm | (6,196) |
| 332 | sucess and people where bying the books | (3,664) |
| 333 | ehm | (2,597) |
| 334 Cucurto: | somos en realidad eh acá en en () nosotros somos muy pequeños | (4,356) |
| 335 | pero es un detalle no podríamos ser muchos | (2,868) |
| 336 | que nosotros por los medios que somos | (2,219) |
| 337 | nos nos eh autoabastecemos en todo | (3,378) |
| 338 | así nosotros hacemos libros mUy bien eh la gente lo los compra mucho lo bUscan | (6,845) |
| 339 | eh prácticamente de los lugares más raros nos piden libros | (3,817) |
| 340 TBerger: | we are few people but we if we do our work | (3,330) |
| 341 | very well than the people buy our books and eh | (3,869) |
| 342 | lot of times | (1,238) |
| 343 | they are coming to us or are ehm | (2,597) |
| 344 | bying the books from the | (1,759) |
| 345 | most strange places ehm for | |

| | | |
|-----------------|---|----------|
| | example | (3,490) |
| 346 | eh por ejemplo que que fue [el pedido más] | (3,488) |
| 347 Cucurto: | [de tokio] [de] japon | (2,570) |
| 348 María: | [japón] | (0,785) |
| 349 TBerger: | from japon for example | (2,056) |
| 350 Cucurto: | bueno las universidades norteamericánas todas tienen nuestos libros prácticamente () | (4,302) |
| 351 TBerger: | an the universities in in the states eh all the libraries there have our books now ((risas)) | (6,153) |
| 352 comentario: | ((se sigue con las fotos)) | (4,464) |
| 353 Cucurto: | bueno eso es en chile no | (1,677) |
| 354 TBerger: | hmm | (0,325) |
| 355 Cucurto: | en la editorial eh chilena | (2,651) |
| 356 TBerger: | this are fotos from the: eloisa chilena from the chilenian branch of the | (6,087) |
| 357 | ehm cartbook | (1,380) |
| 358 | project | (0,839) |
| 359 Cucurto: | y en ese es pablo neruda que está ahí no | (1,975) |
| 360 | (un gran poeta chileno) | (1,109) |
| 361 TBerger: | and than you can a foto from [neruda] very important | (3,517) |
| 362 Cucurto: | [muy] famoso | (0,920) |
| 363 comentario: | ((siguen con las fotos)) | (19,185) |
| 364 Cucurto: | y esa es carolina la que pinta las mejores tapas | (3,057) |
| 365 | no este nu nuestro lug local de la boca el lugar de la boca | (3,490) |
| 366 TBerger: | this is the place () and before there was carolina she's a cartonero girl | (4,816) |
| 367 Cucurto: | [eso es en] en rio de janeiro | (2,690) |
| 368 TBerger: | [ya which is] doing the best eh | (3,631) |
| 369 | [books] | (0,785) |
| 370 María: | [covers] | (0,839) |
| 371 TBerger: | covers and this | (1,515) |
| 372 | last thing was in rio [de janeiro] this is again i think it's again [()] | (4,572) |
| 373 María: | [()] | (1,028) |
| 374 | [yeah] | (0,595) |
| 375 TBerger: | so | (0,541) |
| 376 | ((susurrando)) | (9,497) |
| 377 público: | and do you still have time to write as a writer and poet | (4,770) |
| 378 TBerger: | si queda tiempo para escribir | (2,678) |
| 379 comentario: | ((es la voz de timo?)) | (2,678) |
| 380 Cucurto: | ehm sí poco pero yo siempre (.) soy muy activo | (4,058) |
| 381 | eh yo: tengo tres trabajos | (2,597) |
| 382 | además de mi familia tengo | |
| | tres trabajos más | (3,247) |
| 383 | así que estoy todo el día haciendo | (2,110) |
| 384 | cosas y sí sí a veces escribo | (3,111) |
| 385 TBerger: | sometimes i write but it's for | |

me it's normal that i have a
lot of work i have in fact
three works eh (6,607)

386 and the familiy so ahm (2,381)

387 ehm (2,002)

388 i find my time to write
sometimes (2,864)

389 Cucurto: sólo para sobrevivir ((risas)) (1,650)

390 TBerger: i only write to life ((risas))
he said (2,868)

391 público: and the people who are working
for you for this company are
this people (3,815)

392 who are also write or (is ist)
people who are in the street
who are there just for
collecting carton (5,086)

393 TBerger: eh pregunta si la gente que
trabaj que están en el
proyecto si son gente s
cartonero o son escritores (7,007)

394 Cucurto: no no son gente (.) el
proyecto tuvo muchas estapas
distintas (5,032)

395 al principio son eran (2,246)

396 muchos cartoneros después eh (2,760)

397 son personas que necesitan
mucho trabajo y que no es el
primer trabajo que tienen que
nunca (5,952)

398 conseguir un trabajo es muy
difícil que consigan (2,760)

399 lo que siempre está la
relación con los cartoneros es
comprArles el cartón (3,869)

400 y muchas veces también lo
fabricaban pero: (2,435)

401 a veces también es es difícil
que se queden no porque
comunmente (4,220)

402 prefieren eh (1,353)

403 seguir cartoneando (1,326)

404 es muy difícil insertarlo no
[también] (2,137)

405 TBerger: [hm] (0,568)

406 Cucurto: ese también es uno de los
desafíos del proyecto digamos (3,057)

407 TBerger: the proyect had had many ehm (2,684)

408 ehm (1,326)

409 difrent ehm (1,786)

410 times the ehm so i (2,029)

411 the beginning we tried to to
do it only with cartoneros but
ehm then (5,655)

412 it happend that they (1,623)

413 where not so regular coming to
the work if they earn
something they just the next
day they were not on the work
so nowadays it's like eh mixed
we still (.) buy eh (12,415)

414 ehm (0,622)

415 from cartoneros but we have

| | | |
|--------------|--|---------|
| | volunteers who are in the project and we have people they're | (5,473) |
| 416 | who are now it's their first work now for them and they star to work with us | (5,600) |
| 417 | (so) | (0,676) |
| 418 Cucurto: | también la ideas es que desde este el momento que entran a la cooperativa | (3,707) |
| 419 | seamos todos iguales | (1,355) |
| 420 | ya dejen de que es cartonero el otro es escritor lo somos todos iguales y todos trabajamos por un (.) fin común | (6,142) |
| 421 | somos todos compañeros | (1,731) |
| 422 TBerger: | also we want to give up the idea that they are cartoneros | (3,811) |
| 423 | so (.) in the moment they come to us and start to work with us in the project we are all the same and we are not longer writers or | (8,637) |
| 424 | eh cartoneros | (1,190) |
| 425 | we are compañeros | (1,289) |
| 426 público: | ((risas)) | (1,001) |
| 427 TBerger: | ya | (0,595) |
| 428 público: | well ehm is () o do you get any outside () | (6,196) |
| 429 | o do you support yourself and sell something | (2,885) |
| 430 María: | qué tanto es autofinanciado | (2,029) |
| 431 TBerger: | sí sí | (0,730) |
| 432 María: | sí | (0,595) |
| 433 TBerger: | sí | (0,487) |
| 434 | el proyecto cómo se financia | (4,762) |
| 435 María: | we: eh we: | (2,489) |
| 436 | eh are | (0,920) |
| 437 | eh self | (0,758) |
| 438 | ((risas)) | (0,568) |
| 439 | [ya we we ()] we eh from the selling | (3,033) |
| 440 Cucurto: | [la ideas es] | (1,112) |
| 441 María: | of the books | (0,842) |
| 442 | from (.) [nobo]dy give us and we work all day long | (4,115) |
| 443 Cucurto: | [()] | (0,433) |
| 444 | digamos que es el desafío número uno de cualquier cooperativa de cualquier trabajo de cualquier cosa | (5,411) |
| 445 | tiene que ser genuino el trabajo | (1,894) |
| 446 | y si algo no es sustentable | (2,300) |
| 447 | entonces tenemos que hacer otra cosa | (1,677) |
| 448 | porque lo que nosotros hacemos | (1,515) |
| 449 | no funciona | (1,028) |
| 450 | no sirve es algo parasitario | (1,978) |
| 451 | entonces la idea de trabajo de amar los libros de cartón | (3,247) |
| 452 | es eso es que sea algo real algo genuino | (2,435) |

| | | | |
|-----|----------|---|---------|
| 453 | TBerger: | hm | (0,271) |
| 454 | Cucurto: | no | (0,541) |
| 455 | | digamos | (0,758) |
| 456 | | tiene que ser eh autogestionado sino viviríamos de subsidio | (3,301) |
| 457 | | y no es esa la idea la idea de que la gente aprenda a autogestionarse | (3,815) |
| 458 | | esa la es la base no | (1,434) |
| 459 | TBerger: | si ou our idea is eh just that that the work has to ehm | (5,492) |
| 460 | | (sustain) itselve so | (2,005) |
| 461 | | eh for us if if it wouldn't work with books we would do another thing | (5,140) |
| 462 | | but it is just ah with the selling of the books we can | (4,070) |
| 463 | | autosustain the project | (1,975) |
| 464 | Cucurto: | nosotros no no hacemos beneficiencia ni somos solitarios | (4,735) |
| 465 | | ni nada simplemente somos personas | (2,110) |
| 466 | | que trabajamos como todos los demás y la idea es que | (2,814) |
| 467 | | cada uno venga al lugar que venga tiene que trabajar como todos los demás | (3,592) |
| 468 | | no porque es pobre: nosotros lo vamos a ayudar | (3,084) |
| 469 | | no es decir | (1,218) |
| 470 | | tiene que aprender que: | (1,380) |
| 471 | | ser pobre tiene condición que tiene tener que trabajar para salir adelante | (3,761) |
| 472 | TBerger: | we we don we are not kind of solidarity club we ehm | (4,743) |
| 473 | | someone comes to us and is very poor but eh he has to understand that he has to work to get out of this poorness | (7,088) |
| 474 | | and ehm | (0,730) |
| 475 | | therefor we don't accept also a stateal benefits we are just o a statal money we have ehm | (6,358) |
| 476 | | like | (0,541) |
| 477 | | some special projects but the normal ehm | (3,436) |
| 478 | | ts ehm | (1,082) |
| 479 | | ja the normal project is eh | (2,029) |
| 480 | | from the selling of the books we can | (2,462) |
| 481 | | gain eh our costs | (1,861) |
| 482 | Cucurto: | bueno sí en una cooperativa siempre va a trabajar uno el doble el triple mucho más que cómo cualquier l empresa o cualquier patrón porque | (7,305) |
| 483 | | la: independencia es eso (.) cuesta | (2,895) |
| 484 | | no y cada día hay que trabajar más y que trabajar más y | |

| | | |
|-----|--|---------|
| | sostenerlo | (3,382) |
| 485 | con el trabajo y solamente trabajo así que no | (2,543) |
| 486 | no hay mucha | (0,920) |
| 487 | eh vuelta con eso no | (1,542) |
| 488 | TBerger: eh it it's obvious that someone in eh always someone in this kind of eh | (6,351) |
| 489 | new workforms is working a little more o a little less and eh | (4,708) |
| 490 | but we have to make the effort to work twice o o three times | (4,978) |
| 491 | eh and we have | (1,028) |
| 492 | also to | (1,109) |
| 493 | ja it's it's always every day is | (3,546) |
| 494 | it's a hard day to just to maintain this independence and eh | (4,356) |
| 495 | to go further with this proyect | (1,867) |
| 496 | que más pasa en el taller | (2,029) |
| 497 | [o leer algo puedes leer algo de ()] poema | (2,354) |
| 498 | Cucurto: [()] | (1,623) |
| 499 | comentario: ((susurros)) | (7,382) |
| 500 | Cucurto: bueno no sé no sabemos acá estamos debatiendo | (2,976) |
| 501 | con el traductor alemán que vamos | (2,381) |
| 502 | que vamos a | (1,082) |
| 503 | si vamos a leer o vamos | (1,434) |
| 504 | si alguien quiere hacer alguna pregunta o quiere saber algo más | (3,977) |
| 505 | nuestro proyecto básicamente es sencillo no hacmos libros | (3,642) |
| 506 | de cartón de literatura latinoamericana es básicamente la historia de una cooperativa | (5,032) |
| 507 | que tiene la particularidad de fabricar un libro | (2,949) |
| 508 | de esta manera | (1,244) |
| 509 | TBerger: ehm we are n we don't know exactly how should we go further we have also | (6,670) |
| 510 | eh prepaired some poems | (2,922) |
| 511 | which eh santiago can read and also we want to invite you | (4,139) |
| 512 | to ehm produce some cartonero books whith us in a kind of workshop | (4,734) |
| 513 | we have prepaired outside so it depends on on your | (4,410) |
| 514 | ehm mood what you wanna do now because | (2,246) |
| 515 | infact we talked a lot of our project but our project is very simple it's just the story of | (6,186) |
| 516 | a coop cooperative eh workingform and how we ehm | (5,195) |
| 517 | ehm | (1,932) |

| | | |
|-----------------|--|------------|
| 518 | autosustained us our project we have the speciality to produce books but there are a lot of | (6,520) |
| 519 | this kind of ehm | (2,327) |
| 520 | initiatives in argentina producing | (2,922) |
| 521 | other kind of tings | (1,680) |
| 522 | so (.) it depends eh a little on what you want now | (4,626) |
| 523 público: | i want to go outside () | (1,569) |
| 524 TBerger: | okay ((risas)) | (0,920) |
| 525 público: | i want a poem | (1,028) |
| 526 | ((risas)) | (1,921) |
| 527 TBerger: | quieres leer algo a alguien quiere que leas y otro quiere | (2,868) |
| 528 Cucurto: | bueno | (0,487) |
| 529 TBerger: | sí | (0,433) |
| 530 Cucurto: | bueno contá que es un poema de tu papá | (2,192) |
| 531 TBerger: | so ehm | (1,055) |
| 532 | santiago will read a poem he wrote two years ago and it's also in this anthology | (6,870) |
| 533 | we have the honour today to present eh was edited eh coedited by the academy | (6,625) |
| 534 | and eh it was | (1,650) |
| 535 | surprising poem because eh two years ago my father ehm | (4,004) |
| 536 | had his ss sixty anniversary | (3,896) |
| 537 | and ehm | (1,012) |
| 538 | and i invited santiago because he was here | (3,490) |
| 539 | in the schloss and i invited him and he came whith a poem so and | (4,329) |
| 540 | he want's to read this poem | (1,596) |
| 541 Cucurto: | () no vino él | (1,488) |
| 542 comentario: | ((cucurlo lee la poema "wolfgang berger cumple sesenta años)) | (2:08,869) |
| 543 | ((timo lee la traducción del poema en alemán)) | (2:05,236) |
| 544 | ((aplausos)) | (11,309) |

10.1.2 "Cuento mi libro: Juan Terranova"

Type: Praat
 Date: 18.08.2010 00:48:21
 Recordsets: 215
 Start: 0
 End: 9:56,689
 Length: 9:56,689
 Tracks: 3
 comentario
 Juan
 (Pause)

01 comentario: ((música de fondo en toda la
 entrevista)) (1:22,402)
 02 Juan: soy Juan Terranova y voy a hablar
 de mi nombre es Rufus (3,034)
 03 la idea de eh: (1,411)
 04 de esta novela (1,623)
 05 esta ligada a responder una
 pregunta mu muy precisa (3,194)
 06 que: (1,251)
 07 que es una pregunta personal (1,810)
 08 eh: (0,399)
 09 y tiene que ver con con como como
 puede ser que una música tan
 visceral (3,513)
 10 y y cargada de violencia y: donde
 los músicos (5,013)
 11 en en en estallan o tienen una
 agresión con el público (4,548)
 12 el público tiene agresión con el
 con con los músicos (2,688)
 13 es un estado de violencia digamos (2,289)
 14 me resulta tan: profundamente
 conmovedora (3,992)
 15 por que eso digamos o sea (3,114)
 16 y: y bueno la novela un poco (2,076)
 17 intenta responder esto digamos o
 sea (2,209)
 18 por esos (.) el entramado es (2,182)
 19 completamente histórico digamos o
 sea (2,315)
 20 eh: (0,905)
 21 particularmente el el eh esta
 cuestión de la violencia (2,922)
 22 digamos asociada al punk o
 asociada a hechos culturales me
 interesa particularmente (4,417)
 23 eso eso me interesa mucho (1,277)
 24 también (0,607)
 25 aparte de esa pregunta entonces
 habría como un interés no digamos
 o sea (3,359)
 26 eh esa esa esa violencia que es
 conceptual (3,140)
 27 porque es: (.) artísticamente
 conceptual (2,848)
 28 o porque es () políticamente
 conceptual (1,863)
 29 que (0,506)
 30 que puede ser al revés digamos (1,331)

| | | |
|----|--|---------|
| 31 | que puede ser un concepto que se transforma en violencia | (2,102) |
| 32 | o o la violencia se transforma en concepto | (1,517) |
| 33 | esa ida y vuelta me (.) me me interesa particularmente digamos | (3,699) |
| 34 | o sea | (0,665) |
| 35 | y: por otra parte | (1,277) |
| 36 | porque es una cosa que conOzco | (1,783) |
| 37 | que viví | (1,011) |
| 38 | eh: | (1,171) |
| 39 | que mmm que me da placer narrar | (2,688) |
| 40 | como yo no pude tener un (.) una banda de rock una banda de punk en su momento | (4,737) |
| 41 | supongo que también algo de eso tiene que ver con escribir una novela | (2,901) |
| 42 | la palabra materiales | (1,357) |
| 43 | para hablar (.) de: | (2,129) |
| 44 | de las cosas con las cuales yo narro | (1,730) |
| 45 | como las que yo trabajo para crear mi narración (.) es muy exacta | (2,927) |
| 46 | es es esa palabra digamos | (1,597) |
| 47 | desde mi primer novela | (1,544) |
| 48 | desde mi primer novela que yo | (2,069) |
| 49 | eh: | (0,878) |
| 50 | pienso | (1,085) |
| 51 | esos objetos esos materiales para narrar | (2,761) |
| 52 | en este caso eh: | (1,676) |
| 53 | digo eh esos materiales aparecen con mucha facilidad porque estan (.) muy pegados a mi vida | (5,589) |
| 54 | a mi al recorrido de mi existencia digamos eh este | (2,661) |
| 55 | el parque rivadavia eh | (2,661) |
| 56 | esos discos esas bandas | (1,864) |
| 57 | eh: | (1,011) |
| 58 | esas actitudes | (1,277) |
| 59 | eh esas eh situaciones sociopolíticas | (3,273) |
| 60 | o: o esas situaciones personales privadas bueno eh evidentemente | (4,790) |
| 61 | pero eso esta muy ligado esos materiales aparecen con mucha facilidad | (3,007) |
| 62 | después lo que me pasó muchas veces es tener que ir a buscar un dato | (3,114) |
| 63 | porque yo pensaba | (1,349) |
| 64 | que: | (0,579) |
| 65 | la decada del ochena había terminado eh: el ochenta y nueve | (3,646) |
| 66 | cuando: cuando sube menem | (2,262) |
| 67 | o cuando van () las elecciones | (1,623) |
| 68 | y y y noo | (1,091) |
| 69 | por hay la decada del ochenta: (.) eh eh en algunos aspectos se prolongo ba hm hm más o se acortó antes | (6,343) |

| | | |
|-----|--|---------|
| 70 | este: eh: | (2,156) |
| 71 | entonces bueno nada tuve que ir a tuve que revisar un poco | (2,369) |
| 72 | y a veces encontraba cosas que eran sorprendentes digamos | (2,315) |
| 73 | eh: | (0,692) |
| 74 | por eso también en el libro aparece tan fechado todo no | (3,040) |
| 75 | este: | (0,896) |
| 76 | porque eran sorpresas ver por ejemplo que mil nueve noventa y uno | (2,797) |
| 77 | realmente para mi era el principio de la década de los noventa | (3,076) |
| 78 | por (.) ese año es como el funciona en la novela | (3,273) |
| 79 | como un como una como un pibot como una puerta como un como un cruce como un umbral no | (5,269) |
| 80 | porque hay muchísimos discos | (1,517) |
| 81 | que que salieron en ese ese año y verdaderamente era era como | (3,975) |
| 82 | que se estaba inaugurando algo | (1,265) |
| 83 | también eh se señalar esas cosas tiene que ver co:n | (3,486) |
| 84 | ehmm | (0,772) |
| 85 | una frase que se dice mucho | (1,331) |
| 86 | en el en el ámbito de la música o del rock | (2,504) |
| 87 | que es que siempre que la música pasada es mucho mejor que la música actual | (3,114) |
| 88 | y la década del noventa tenía un discurso | (2,342) |
| 89 | para los jóvenes | (1,331) |
| 90 | o dentro de los jóvenes | (1,757) |
| 91 | donde todo se había acabado | (1,277) |
| 92 | había terminado la historia | (1,517) |
| 93 | las luchas políticas habían cesado | (2,084) |
| 94 | eh: y: | (1,057) |
| 95 | a mi me parecía eso era muy falso | (1,544) |
| 96 | viendolo desde ahora es muy falso | (1,544) |
| 97 | y entonces este: puntuAr | (2,076) |
| 98 | esas | (0,745) |
| 99 | eh: | (0,745) |
| 100 | puntualizar esas | (1,118) |
| 101 | eh: | (0,399) |
| 102 | esas fechas | (0,798) |
| 103 | mostrAr que durante la década del noventa habían pasado un montón de cosas y se había hecho un | (3,484) |
| 104 | montón de música excelente | (1,411) |
| 105 | y: era muy importante para mi | (2,020) |
| 106 | la novela se escribió en una situación | (2,209) |
| 107 | eh: | (0,823) |
| 108 | bastante particular o | (1,251) |
| 109 | por lo menos particular para mi | (1,251) |
| 110 | que fue () dentro de una redacción | (2,369) |
| 111 | digamos dentro de una redacción yo | (1,703) |
| 112 | es escribía iba armando e esa | |

| | | |
|-----|--|---------|
| | forma de escribir | (3,619) |
| 113 | no que es como | (1,410) |
| 114 | con capítulos muy breves de una frase dos frases | (2,927) |
| 115 | un párrafo | (0,958) |
| 116 | y: | (1,011) |
| 117 | y entonces este: | (1,996) |
| 118 | descubro esa forma de escribir descubro que me interesa de narrar de esa manera | (3,987) |
| 119 | y la novela se empieza a a a desenvolver por sí misma | (3,194) |
| 120 | digamos o sea no | (1,650) |
| 121 | no hay hay una fascinación con el tiempo y con lo social y con y con las fechas | (5,509) |
| 122 | que quizás tiene que ver también con el tipo que escucha música no que: que siempre se escucha | (5,083) |
| 123 | alrededor del relato del rock | (1,783) |
| 124 | cuando escuchamos un disco de rock | (2,102) |
| 125 | cuando escuchamos jazz o cuando escuchamos cualquier disco en definitiva | (3,007) |
| 126 | rápidamente tenemos una: | (2,076) |
| 127 | una intuición de crear un relato | (1,836) |
| 128 | alrededor de eso mientras la música suena si estamos escuchandola con alguien | (4,444) |
| 129 | en general contamos una historia | (1,357) |
| 130 | eh este compositor eh: | (1,865) |
| 131 | hizo tal cosa | (1,224) |
| 132 | este: | (1,038) |
| 133 | este baterista hizo tal otra | (2,102) |
| 134 | este: | (1,384) |
| 135 | trompetista no sé | (1,410) |
| 136 | se murio de sobredosis | (1,437) |
| 137 | tenemos un impulso narrativo fuerte | (2,768) |
| 138 | y la novela se arma a partir de esa de esa que no es la que no es la narrativa que no es el relato del crítico de rock | (6,174) |
| 139 | porque yo no soy un crítico de rock | (1,623) |
| 140 | si tuviera que (digamos) | (1,490) |
| 141 | un crítico literario en todo caso | (1,490) |
| 142 | y soy un escritor un narrador | (1,730) |
| 143 | si tuviera que volver al periodismo seguramente me gustaría volver eh travestido disfrazado de crítico de rock | (4,870) |
| 144 | eh: | (0,559) |
| 145 | pero como no soy un crítico de rock | (1,570) |
| 146 | eh: | (0,745) |
| 147 | l:a novela tiene la cronología de su propia forma digamos | (4,379) |
| 148 | o sea | (0,644) |
| 149 | se va encontrando a sí misma | (1,384) |
| 150 | en es en esa forma | (1,331) |
| 151 | me pasa muy seguido eso de que | (1,570) |
| 152 | descubro una forma | (1,304) |

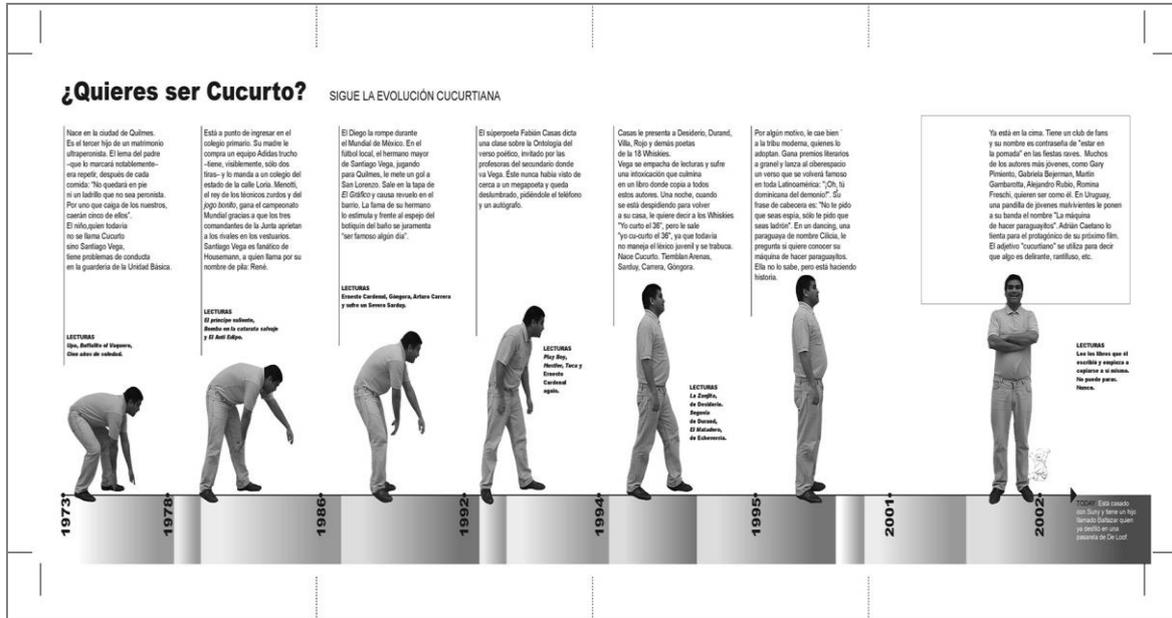
| | | |
|-----|--|---------|
| 153 | para narrar | (1,171) |
| 154 | y descubro la historia también no este | (2,608) |
| 155 | tengo una idea de lo que quiero narrar pero hasta que no descubra la forma | (2,901) |
| 156 | y: bueno yo | (1,118) |
| 157 | la la forma es muy particular no en un punto: o es muy | (3,992) |
| 158 | me resulta rara incluso a mi | (1,437) |
| 159 | y la tipografía que le pusieron en en la edición del libro | (3,261) |
| 160 | eh: | (1,065) |
| 161 | la hace todavía más más extraña en algún punto | (2,794) |
| 162 | porque es muy chiquita la tip digo a mi me gustan tipografías grandes en general | (3,753) |
| 163 | y: es una cuestión de gustos digo | (1,657) |
| 164 | de comodidad de confort | (1,410) |
| 165 | entonces este: | (1,411) |
| 166 | un amigo me dijo son son las | (2,289) |
| 167 | son como las notas al pie | (1,623) |
| 168 | de la enciclopedia del rock argentino digamos | (2,080) |
| 169 | o sea o el rock universal | (1,650) |
| 170 | porque | (0,692) |
| 171 | a mi no me gusta no me desagradó esa entender la novela como | (3,798) |
| 172 | una serie de notas al pie | (1,544) |
| 173 | a una historia | (1,224) |
| 174 | mayor digamos este ordenada cronológica | (4,098) |
| 175 | eh: | (1,065) |
| 176 | de hecho hay un momento en la novela donde se dice | (2,236) |
| 177 | eh: | (1,411) |
| 178 | esto por esto podría ser (.) esto se parece a la historia a la historia del punk en la argentina | (4,311) |
| 179 | pero no es la historia del punk | (1,251) |
| 180 | y si | (0,528) |
| 181 | t | (0,352) |
| 182 | te gusta la idea de que exista una historia del punk en argentina | (1,951) |
| 183 | escribirla vos | (2,023) |
| 184 | porque | (0,479) |
| 185 | porque yo toco la guitarra digamos y | (2,315) |
| 186 | y estoy contando otra otra historia digamos | (1,863) |
| 187 | es el tema de tom wait tom waits | (1,996) |
| 188 | todo está roto | (1,011) |
| 189 | y nadie habla inglés | (1,065) |
| 190 | así me siento cuando vuelvo (vil mania) a veces pienso que valió la pena | (3,433) |
| 191 | el javi aceptó muy rápido el nombre | (2,049) |
| 192 | el mono le contó que los guerrilleros gitanos | (2,448) |
| 193 | seguían a los gemelos | (1,277) |
| 194 | porque creían | (0,878) |

| | | |
|-----|--|---------|
| 195 | que eran hijos de dios | (1,251) |
| 196 | y eso los hacía inmunes a las balas | (1,943) |
| 197 | el javi (.) era muy cagulero | (1,783) |
| 198 | el mono tocaba en una banda que se llamaba papá mono | (2,608) |
| 199 | la había armado él y heredó el nombre | (1,836) |
| 200 | fue el al primero que conocí empezamos ensayando en su casa | (3,540) |
| 201 | que quedaba cerca de la mía eso facilitaba todo | (2,448) |
| 202 | el mono | (0,825) |
| 203 | tocaba bien | (0,852) |
| 204 | era () Era y sigue siendo un excelente músico | (2,422) |
| 205 | ahora (.) hace trabajos como sesionista | (2,209) |
| 206 | cuando me llamó nos encontramos | (1,691) |
| 207 | lleve un (am) de veinte wats | (1,544) |
| 208 | el tocó a un volumen bajo | (1,384) |
| 209 | para no taparme los bateristas | (1,677) |
| 210 | son medio brutos a veces así que | (1,969) |
| 211 | recién ahí me di cuenta que las cosas podían andar | (1,997) |
| 212 | el mono estudiaba en un colegio industrial y tenía mi edad | (2,555) |
| 213 | estabamos los dos en quinto año y él después pasó a sexto | (3,300) |
| 214 | eso también ayudó mucho | (1,437) |
| 215 | para hacer rock hay que saber de electricidad | (2,049) |

10.2 LOS FOLLETOS

10.2.1 “Evolución Cucurtiana”

La siguiente imagen acompañó la primera y segunda edición de *Cosa de negros* (2003, 2006) publicadas en la editorial Interzona. Venía adjuntada al libro a manera de folleto desplegable que, en la segunda edición, recorría de un extremo al otro en sentido horizontal las cubiertas del ejemplar.



10.2.2 “Jugá con el ladrón”

Folleto de formato tradicional, impreso en blanco y negro. Esta pieza gráfica acompañó el libro *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005), también publicado en la casa editorial Interzona. Como su portada lo anuncia es un “desafío para grandes lectores”, “para extranjeros y nativos”, y contiene en su interior una serie de juegos, cuestionarios y dibujos de Cucurto caricaturizado (los mismos que se utilizan para las *Cucurietas*) que invitan al lector a participar, a la manera de un concurso, resolviendo los desafíos, acumulando puntos para obtener un libro como premio.

JUGÁ CON EL LADRON

PARA EXTRANJEROS Y NATIVOS

(WITH A MANUAL TO TOURIST FROM BUENOS AIRES)

BASADO EN “LAS AVENTURAS DEL SR. MAÍZ”, NOVELA DE CUCURTO.

- ¿QUIÉN ES EL PROTAGONISTA DE ESTA HISTORIA?
- ¿QUIÉN ES EL AUTOR?
- ¿EN QUÉ DÉCADA TRANSCURRE LA HISTORIA?
- ¿QUÉ LOCAL HAY EXACTAMENTE EN LA CALLE BRASIL ENTRE SALTA Y LIMA, SEGÚN EL AUTOR Y SEGÚN LA REALIDAD?
- ¿RECORDÁS EL NOMBRE DE LA NOVIA DE CUCURTO?

VALOR: 300 PUNTOS

ENCONTRÁ LOS APODOS DE LOS PERSONAJES unilos con una línea.

| | |
|------------------------|---|
| GUSTAVITO DONAIRE | BUSCARRONAS |
| FERNANDO VALLEJO | INMIGRACIÓN DEL COLOR, EL SEXO Y LA ALEGRIA |
| BUENOS AIRES | EL TURCO, EL INMIGRABLE |
| INMIGRACIÓN DOMINICANA | CUCU |
| MINISTRO DE ECONOMÍA | CABEZA DE ZAPALLO |
| HORA DEL COREANO | PONJA |
| MIRIAM | LA BALANCERA |
| CARLITOS MENEM | REINA DEL PLATA |
| JOHN RSHBERY | ZELA |
| HALINA | TURCA |
| TYSON CHICO | LARVA |
| TYSON GRANDE | JUNIORS |
| CARMEJOUR | PARAGUA |
| MANUEL PEREYRA | TYSON |
| CECILIO CIFUENTES | TICHIS |
| CUCURTO | SR. MAÍZ |
| CONVENTILLO | YOTI |
| COREANO | ARMARILLO |
| RIVER PLEY | JAPONÉS |
| HERNANCITO HURTADO | TYSON GRANDE |

VALOR: 500 PUNTOS

SEGÚN EL RELATO "EL HOMBRE DEL CASCO AZUL"

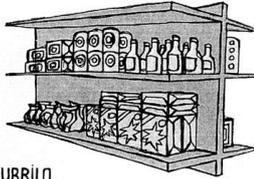
¿CÓMO SE DEBE REPONER CORRECTAMENTE UNA GÓNDOLA? MIRA EL DIBUJO. HAY UN PRODUCTO QUE CUCURTO NO REPUSO. ¿CUAL ES?

LEÉ DE NUEVO EL RELATO. HAY UN ERROR DE NARRACIÓN GRAVE. DESCUBRÍLO.

ERROR DE NARRACIÓN GRAVE:

¿DÓNDE DICE:
DEBE DECIR:

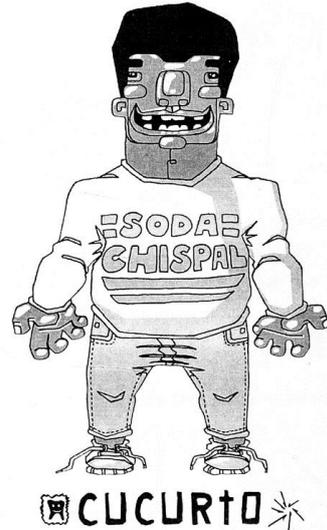
VALOR: 1000 PUNTOS



COMPLETÁ LAS LÍNEAS
ESCRIBÍ TRES PALABRAS COMO MÁXIMO

- * CUCURTO LE ROBÓ A LOS AUTORES:
- * FUE EMPLEADO DE LOS SUPERMERCADOS:
- * ESTÁ ENAMORADO DE ESTAS CHICAS:
- * RICARDO ZELARAYAN ES:
DE CUCURTO. (USE UN SUSTANTIVO)
- * EL PERSONAJE PRINCIPAL SE DESPIDE DE SUS
COMPANEROS DE SUPERMERCADO. ¿CUAL ES
EL MOTIVO?

VALOR: 700 PUNTOS



CUCURTO

CORREGÍ A CUCURTO

...ENTRAR EN AQUEL CONVENTILLO ERA INGRESAR AL CARIBE EN PLENA SUDAMÉRICA. BACHATAS, ARROZ CON POLLO, DOMINICANAS MOVIENDO EL CULO. LA RAZA INTERIOR MUITIFORME, TUBOIERA, MACHISTA Y RETRÓGRADA NUTYENDO POR TODAS PARTES. BUENO, A RODERARME Y EMBARBUARNARME CON LA MUJER DE LA TURBA HORRIBLE, QUE NACE DE LA MEZCLA DEL INDIJO CON EL ESPANOL, IRA YO CONVENCIDISIMO DE QUE ERA LO UNICO QUE DESERABA HACER POR EL RESTO DE TODOS MIS EMPUPECIDOS DIAS DESPUES DE LAS DOS DE LA TARDE, BARRADITO, DULCE Y ALEGRE.

REESCRIBÍ COSA QUE OCUPE LA MITAD DE SU TAMAÑO. SACÁ LOS ADJETIVOS QUE ESTÁN DE MÁS.



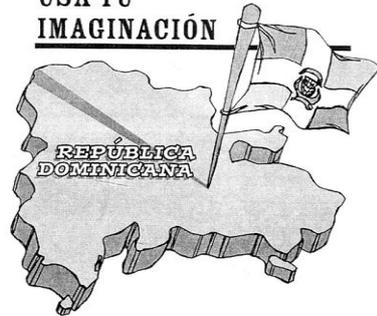
VALOR: 500 PUNTOS

!!! VALOR: 1500 PUNTOS !!!

¿DÓNDE CONOS NACIÓ CUCURTO?

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| SAN JUAN DE MAGUANA | IDLALINA |
| HACURUBÍ DE LA CORDILLERA | CUCURTO |
| QUILMES | SR. MAÍZ |
| ALMAGRO | PIJA ROJA |
| SALTA | SORUCO |
| BERAZATEGUI | CECILIO |
| COLECTIVO 39 | FRASCARELI |
| PALPALÁ | PATITO |
| PERICO | CHORIZO |
| HOSPITAL MUNICIPAL DE QUILMES | GUSTAVITO BUSCARRONAS DONAIRE |

USÁ TU IMAGINACIÓN

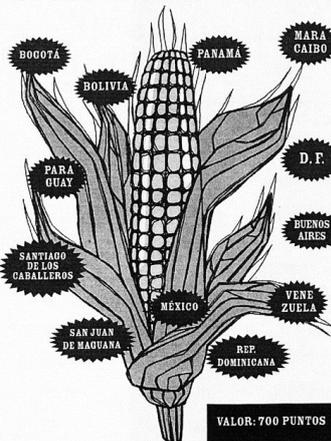


¿QUÉ LUGAR DE DOMINICANA ES IGUAL A UNO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA?.....

VALOR: 1000 PUNTOS

GANÁ CON EL SR. MAÍZ

¿EL SR. MAÍZ ES UNA TRADICIÓN DE QUÉ PAÍS?
¿ES VERDADERA O FALSA?



VALOR: 700 PUNTOS



VALOR: 1000 PUNTOS

WWW.INTERZONAEDITORA.COM
CATÁLOGO DE INTERZONA EDITORA

SI ACUMULASTE
6900 PUNTOS

MANDÁ UN MAIL A:
INFO@INTERZONAEDITORA.COM
Y RETIRA TU LIBRO PERSONALMENTE

(SI SOS DEL INTERIOR TE LO MANDAMOS SIN GASTOS DE ENVÍO)

¡BUENA SUERTE A TODOS!

GRACIAS A MARINA, A JULIA, A CECILIA, A NICOLAS, A FELICERIO, A OMAR Y A ADRIAN QUE EHTAN Y JUEGAN PARA INTERZONA EDITORA. LAS AVENTURAS DEL SR. MAÍZ ES MI SEGUNDO LIBRO CON ELLOS. GRACIAS A PAULA, A VERO Y A JAVIER QUE JOSEAN Y JUEGAN PARA FRANCIS COMMERCIALIZA GRACIAS A MEBARSKA QUE CORRIGIÓ Y CORRIGIÓ Y A MARINA ALESSIO QUE ME SACÓ LA FOTO DE SOLAPA. GRACIAS A PABLO MARTIN POR ABUJARME Y POR TODOS LOS DIBUJOS DEL VOIANTHO. TAMBIEN GRACIAS A SEBASTIAN MENADEZ POR LA HERMOSA SUABICA FONI. GRACIAS AL GRAN JAVIER BARRALDO POR LA ILUSTRACION DE TAPA. Y GRACIAS A MARÍA, A BIANCA, A EUGENIA, A CELESTE, A CELIA, A BRUCECIA, AL PORREO, A ENRIQUE, A PAPA Y A CHRISTIAN QUE TAMBIEN EHTAN, Y JUEGAN PARA ELOISA CARTONERA. Y GRACIAS A SUNI Y EL BAUTU, POR PEJUNTARME.

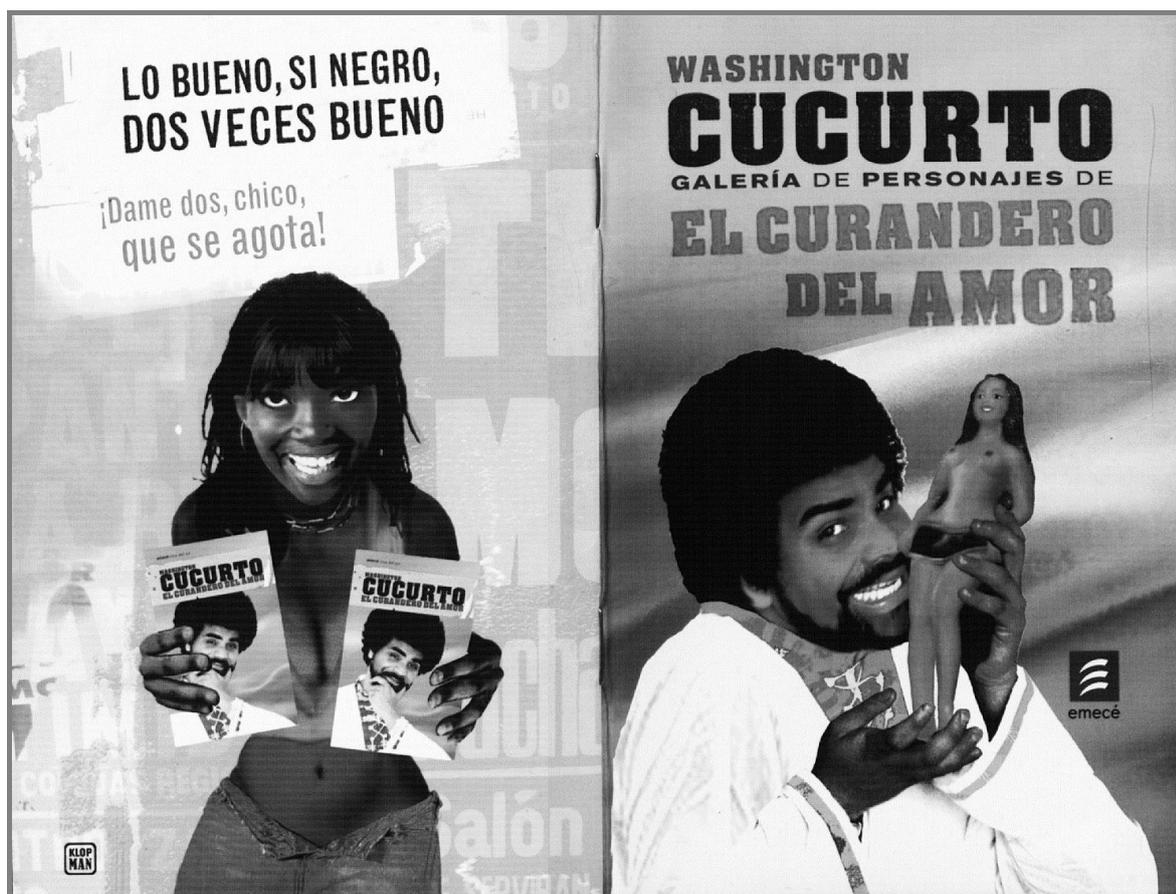


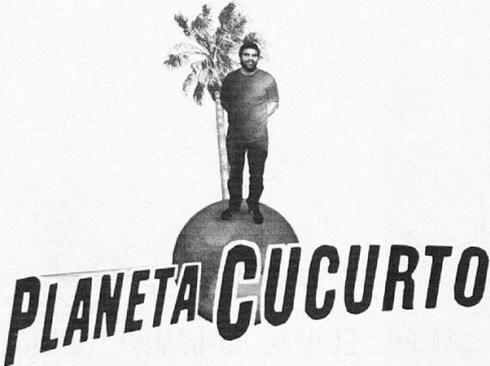
¡A, PARA ESTO SE USÓ PAPEL OBRER DE 50GRMS Y SE IMPRIMO EN LA PLANTACION DE NO.465 CUCURTO SIN ROSAS. CUARAJA VIEJA NEST, EN EL MES DE OCTUBRE DE 1000.

ISBN 985-1186-10-5

10.2.3 "Galería de personajes de El curandero del amor"

Folleto a color que se presentó y comercializó con algunos ejemplares de la novela *El curandero del amor* (2007). En esta pieza se hace una introducción general primero a el "negro" Cucurto y a su cosmos, el "Planeta Cucurto", para luego presentar una caracterización escueta, acompañada de dibujos de algunos de los personajes que aparecen a lo largo de la novela. Al final del folleto, se reproduce un fragmento que aparece al comienzo de la novela: "Carlitos Balá cumple 80 años". El detalle más significativo de esta pieza figura exactamente en el centro y lo constituye una imagen a dos carillas, donde puede verse una suerte de mapa del Barrio de Constitución de la ciudad de Buenos Aires, con el detalle gráfico y señalamientos que indican puntos relevantes del espacio, indispensables para la cosmología configurada en las narraciones por el autor.





PLANETA CUCURTO

El negro Cucurto o su alter ego Cucu es ya uno de los personajes míticos de la literatura argentina, un gestor de alto vuelo de todo lo que traiga el linaje inmigratorio de Buenos Aires. Aunque este negro hable mucho, se saque muchas fotos y tenga fama de mujeriego, en el fondo lo único que quiere es amor. Negarlo o tomarlo en joda es como negar la gauchesca, el menemismo y la formidable poesía de los 90, de la cual es el más grande exponente.

Mientras blogueros de poca monta y seudointelectuales de 18 años de la carrera de Letras intentan hundirlo por internet, nuestro Cucu se impone con su estética, su extraño dialecto y nos roba una carcajada con el humor de sus divertidísimas anécdotas llenas de sexo y amor.

Nuestro autor oscurecido, cosmopolita, gracias a sus atolondradas historias infectadas de inmigrantes de toda laya, ticks cumbianteras, dominicanas del demonio, bichifeos de alta estirpe y piojos resucitados de temer, lentamente va dejando de ser un escritor de culto, "un autorcito del ambiente", para convertirse en un autor popular, casi un anti best seller mundial y latinoamericano, como pocos o como casi nadie en nuestra literatura.

2
3



Otras direcciones cucurtianas

- Cartonería**
Brandsen 647
- Vereda de Julián el portero**
Bulnes y Perón
- Casa de Cucurto**
Bulnes y Perón

SuperConsti

Icons: = Hoteles del Recorrido del Amor